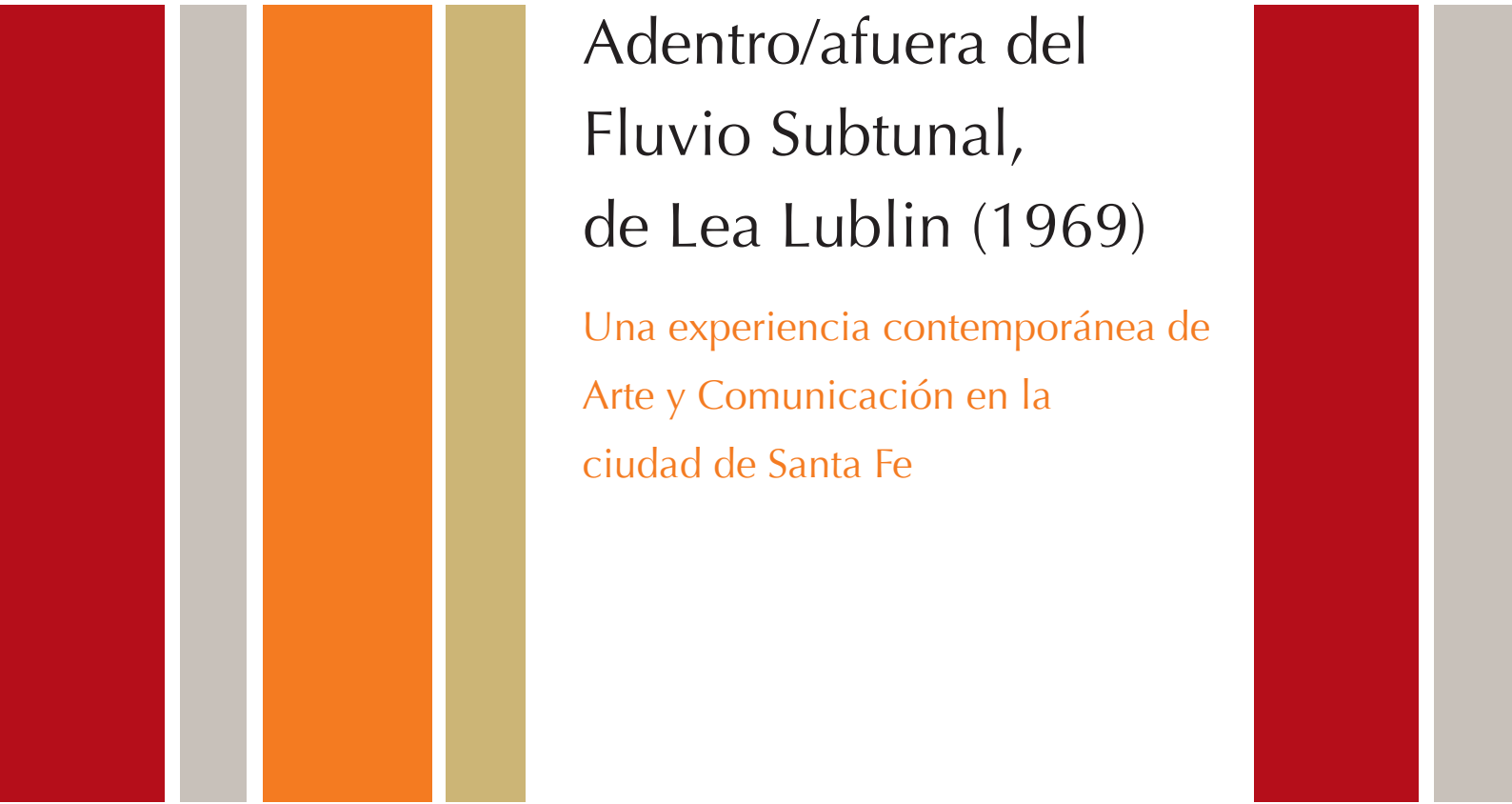
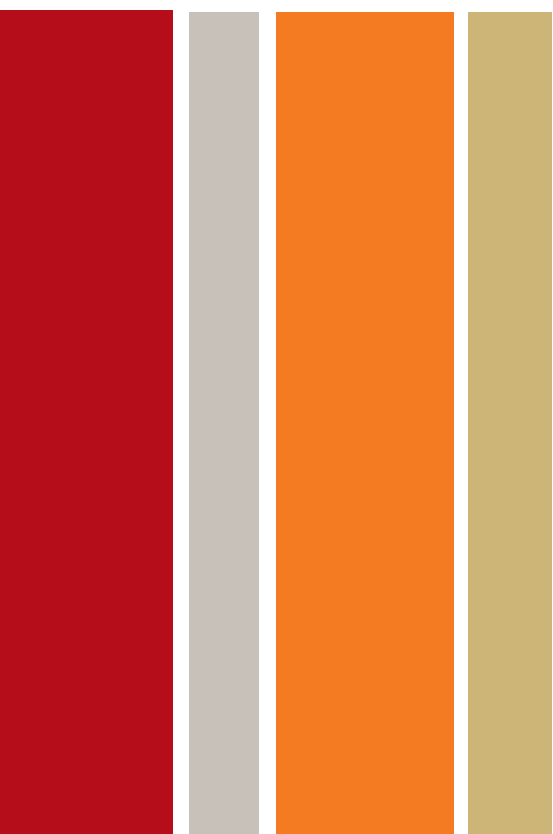


The page features a series of vertical bars of varying widths and colors (red, grey, orange, and olive) arranged horizontally across the middle. The text is centered between these bars.

Adentro/afuera del Fluvio Subtunal, de Lea Lublin (1969)

Una experiencia contemporánea de
Arte y Comunicación en la
ciudad de Santa Fe





UNIVERSIDAD NACIONAL DE ENTRE RÍOS
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

Adentro/afuera del Fluvio Subtunal, de Lea Lublin (1969)
**Una experiencia contemporánea de
Arte y Comunicación en la ciudad de Santa Fe**

Tesis de Florencia Penna

Director: Víctor Lenarduzzi
Co-directora: Claudia Kozak

Septiembre de 2011



Tabla de contenido

AFUERA/ADENTRO (A MODO DE INTRODUCCIÓN)	13
---	-----------

CAPÍTULOS

Capítulo 1 Arte nuevo en los '60	21
Capítulo 2 Biografías. Afuera/adentro en Lea Lublin	31
Capítulo 3 El Di Tella: tránsito ineludible para el arte de vanguardia en la Argentina	51
Capítulo 4 Arte y Política. Los años previos a la elaboración del Fluvio Subtunal:1966-1969	63
Capítulo 5 El contexto sociohistórico del Fluvio Subtunal: "La semana del Túnel"	81
Capítulo 6 El Fluvio Subtunal	93

ADENTRO/AFUERA (ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES)	117
--	------------

ANEXOS 123

Anexos 1 Texto de la Artista	125
Anexo 2 Entrevistas	133
Anexo 3 El Túnel Subfluvial	149

BIBLIOGRAFÍA	163
---------------------	------------

Siglas

ALPI: Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella

CAV: Centro de Artes Visuales

CLAEM: Centro Latinoamericano de Estudios Musicales

CEA: Centro de Experimentación Audiovisual

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes

MAMBA: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

UNL: Universidad Nacional del Litoral

UBA: Universidad Nacional de Buenos Aires

CGT-A: Confederación General del Trabajo de los Argentinos

IKA: Industrias Kaiser de Argentina

“En el único sentido en que es posible separar arte y técnica, el arte es principalmente el dominio de la persona, y su finalidad, además de las diversas funciones técnicas accidentales que con él pueden asociarse, es ensanchar la provincia de la personalidad de manera que sentimientos, emociones, actitudes y valores, en esa forma individualizada y especial en la cual aparecen en una persona determinada, en una cultura determinada, puedan ser trasmitidos con toda su fuerza y significado a otras personas y a otras culturas. Simpatía y empatía son los modos característicos del arte: sentir junto con, sentir dentro de, las experiencias más íntimas de otros hombres. La obra de arte es el manantial visible, potable, del cual extraen los hombres las profundas fuentes subterráneas de sus experiencias. El arte surge de la necesidad del hombre de crear para sí, más allá de todo requerimiento tendiente a la mera supervivencia animal, un mundo de significado y de valor: su necesidad de demorarse, de intensificar y de proyectar en formas permanentes esas preciosas partes de su experiencia que de lo contrario escaparían demasiado rápido de su aprehensión, o se hundirían demasiado en lo profundo de sí inconsciente como para poder recuperarlas”.

Lewis Mumford

Arte y Técnica, 1957, p.18-19

“...voy a crear un recorrido y ambientación en nueve etapas. El público entrará atravesando una piscina sobre troncos y ladrillos y seguirá luego por rampas de gomapluma o por el piso de arena, siempre pisando materiales distintos. En la zona de los vientos, el espectador penetrará en una especie de bosque de tubos inflables colgados del techo para desembocar en la zona tecnológica, donde se proyectarán imágenes de la gente que construyó el túnel; seguirá la zona de producción con maquinaria como mezcladoras, pintadas por mí, y materiales diversos –tierra, arena, cal, tergopol- para que los espectadores construyan formas. La próxima etapa será olfativa: del techo colgarán distintos elementos con olores a frutas, perfumes y plantas, y después de pasar por una zona de descarga, donde el público podrá golpear formas de animales y objetos de polietileno inflado, se llegará a la zona del fluvio. Este se compondrá de un túnel de plástico transparente, de dos metros de diámetro por 20 metros de largo. Estará situado dentro de un espacio considerado como zona de naturaleza, en oposición a las zonas tecnológica y de producción. Contendrá árboles, plantas, piedras y animales domésticos. Dentro del túnel, que el espectador tendrá que atravesar descalzo, correrá agua, y voy a crear algunos obstáculos para dificultar la corriente. Luego se pasará la zona del ocio y de la participación creadora. Aquí, el público encontrará stands con bebidas y comestibles y tors de tiro al cuadro –por supuesto, réplicas de cuadros y esculturas tradicionales- y un concurso de la mejor idea. El espectador podrá, además, volcar sus impresiones sobre el recorrido en unas tarjetas, y una selección de estos comentarios se transmitirán por altoparlantes.”

Lea Lublin en revista *Análisis*, nº455,
Buenos Aires, 02 de diciembre de 1969, p.66



Afuera/adentro

(A modo de Introducción)

“El arte, como materia en permanente proceso de transformación, es una suerte de matriz para pensar las potencialidades futuras del mundo, y no sus ‘actualidades’ supuestamente eternas. Y en este sentido, la comunicación en el arte que apunta a la dialéctica de lo Visible y lo Invisible, a la pregunta por los enigmas que todavía no han podido ser descifrados, y cuya respuesta sólo puede ser construida (no por el ‘público’, no por los ‘consumidores’ de arte sino) por todos aquellos ‘artistas’ o no, capaces de no someterse a la falsa ‘transparencia’ de lo Real.”

Eduardo Grüner

“El arte o la otra comunicación”, 2000

En tiempos en que “lo efímero” se constituye como uno de los principales rasgos de la sociedad y la cultura contemporáneas, acentuando la modalidad de un acontecer en donde todo pareciera escapar de nuestras manos, proponemos, en cambio, recuperar una experiencia estética realizada hace ya cuarenta y dos años en la ciudad de Santa Fe. En este sentido, nuestra recuperación no permite asir dicha experiencia para sustraerla de su movilidad. Por el contrario, nuestro gesto consiste en recuperar los efectos que, aunque “efímeros”, han dejado algunos “rastros”, hoy casi olvidados, solapados bajo otras producciones de mayor envergadura que han concentrado la atención. Entonces, intentando acercarnos a lo que podría comprenderse como una aprehensión de lo mínimo en la movilidad de la presencia de sus efectos, adviene o mejor, hacemos advenir, hoy, el *Fluvio Subtunal*, de Lea Lublin.

En un sentido estricto, el presente trabajo exploratorio reconstruye y analiza, desde una “perspectiva comunicacional”¹, la obra *Fluvio Subtunal*,

¹ Entendemos por “perspectiva comunicacional”, en un primer momento, al abordaje que dentro de los saberes de las Ciencias Sociales pone énfasis en el problema de la construcción, circulación y apropiación de sentidos, imágenes, nociones, estudiadas en los procesos de producción y lectura.

consistente en un “recorrido y ambientación” que problematiza la relación entre “naturaleza y tecnología”, valiéndose de herramientas conceptuales y de algunos materiales provenientes de los medios de comunicación de masas. En consecuencia, estudiamos sus condiciones de posibilidad abordando los principales aspectos sociales, culturales, históricos y políticos que la atraviesan; y su vinculación con la vanguardia artística y política de los años ‘60 en la Argentina.

Breve e irrepetible, esta obra presentada como una “situación artística paralela al Túnel Subfluvial” fue realizada en adhesión a la inauguración del viaducto y a beneficio de una entidad santafesina: la Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil (ALPI) de Santa Fe, que tuvo la iniciativa de convocar al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de Buenos Aires, con el objeto de ofrecer a la ciudadanía un evento de arte contemporáneo durante la “Semana del Túnel”. En este marco, Lea Lublin, artista polaco-argentina radicada en Francia, programó el itinerario *Fluvio Subtunal*.

Esta “experiencia estética”, deviene un objeto de estudio relevante², no sólo porque puede ser considerada como la primera manifestación de arte conceptual en la “zona”³, sino por devenir, en este ámbito, “gesto” que nos solicita, primeramente, un trabajo de memoria. Esto es, de reconstrucción de los discursos que se develan en la obra, así como de aquellos que hoy nos cuestionan y vinculan desde el presente en la tarea de ir reavivando, significando, los efectos que todavía estos restos hoy pueden suscitar.

La “zona” a la que referimos comprende las ciudades de Paraná y Santa Fe, que a partir del 13 de diciembre de 1969 quedaron unidas, enlazadas, comunicadas a través del Túnel Subfluvial *Hernandarias*. Es preciso destacar que esta moderna obra de ingeniería –única en su tipo en el país– significó ante todo, un acontecimiento geopolítico: al conectar las capitales de las provincias de Entre Ríos y Santa Fe mediante una carretera bajo el río Paraná, empalmó, por primera vez, a la Mesopotamia con el resto de la Argentina.

² Podemos decir que esta obra aún no ha sido analizada en profundidad en la región ni en la Argentina. Cuando comenzamos a proyectar la presente investigación en 2007/2008, los trabajos que –apenas– mencionaban la experiencia del *Fluvio Subtunal*, la recuperaban desde la experimentación del arte con los medios de comunicación masiva (Herrera, 1997), y también desde los orígenes del videoarte (Alonso, 2005; López Anaya, 2005; La Ferla, 2008). Más cerca en el tiempo, nos encontramos con una lectura desde la memoria y la recuperación (Taverna Irigoyen, 2009); la crónica periodística (Fosco-El Litoral, Santa Fe 29.10.2010); y desde una compilación de documentos de artistas, que reflexiona sobre el lenguaje y la práctica (VVAA, 2010). Poco se conoce, además, acerca de la autora y su producción artística, ya que no hay ningún trabajo biográfico ni sobre su obra editado en idioma español; por el contrario, encontramos fragmentos diseminados en numerosos estudios.

³ Lo decimos en un sentido saeriano: una “zona” indisociable de la obra que estudiamos, una “zona” precisa -aledaña al Túnel Subfluvial-, pero generalizante en sus relaciones y tensiones con aquello que lo habita. O, dicho de otro modo, un “adentro/afuera” de lo regional que dialoga con el “adentro/afuera” del Fluvio Subtunal, cuyas “zonas” (etapas) presentan, a la vez, cierta autonomía respecto a “lo local”.



Realizar, entonces, un abordaje del *Fluvio Subtunal* desde una “perspectiva comunicacional” implicará, ante todo, dar cuenta del carácter peculiar con el que hemos ido recogiendo, un material sin duda fragmentario que adviene frente a nosotros de modo disparatado e incompleto. Las fuentes que comunican la obra de Lea Lublin son, en este sentido, “restos”: al igual que las ruinas de lo que alguna vez fue un edificio concreto, su materialidad se desmiembra en una multiplicidad de algún modo inasible de distintas partes que, desde el presente de nuestra escritura, “saben” que será imposible recomponer nuevamente el todo a la manera de una unidad estable.

Del mismo modo que el trabajo de un arqueólogo, entonces, nuestra labor consiste en recomponer, a partir de estos restos, un sentido posible, esto es, una elaboración conceptual posible. Ahí reside el nudo de la estrategia comunicacional que proponemos: hacer hablar un registro que hoy permanece en silencio. O, lo que es lo mismo, *benjamineamente*, avivar entre las ruinas un relampagueo⁴ que permita, de modo aporético, jugar a “comunicar” aquello que el arte tiene de incomunicable⁵.

Interpelar la dinámica creadora con la que se va constituyendo este hacer, implica poner en consideración, en vinculación, una multiplicidad de materiales provenientes de distintas lógicas intervinientes en las producciones de sentido. Para la presente indagación, partiremos entonces, del concepto de “archivo” elaborado por el filósofo francés Michel Foucault, ya que nos permite ensamblar un posible conjunto -no reunente de significados olvidados, por el contrario, siempre abierto-, plausible de interpelar el material diverso compuesto de documentos, catálogos, fotos, artículos periodísticos, entrevistas y otras fuentes; con el que, siempre a nuestro criterio, se irá armando, el recorrido hacia la obra *Fluvio Subtunal*.

Lamaré archivo no a la totalidad de los textos que han sido conservados por una civilización ni al conjunto de marcas que se han podido rescatar de su desastre, sino al juego de reglas que determinan en una cultura la aparición y la desaparición de los enunciados, su permanencia y su borramiento, su existencia paradójica en tanto “acontecimientos” y “cosas”. Analizar los hechos de

⁴ Benjamin, 1973.

⁵ A propósito de la “comunicabilidad incomunicable” del arte, no podemos desconocer la presencia de un debate propio del campo artístico, que se ha interrogado largamente acerca de si el arte es un lenguaje o no, de si el arte comunica o no. Tales preguntas han sido respondidas de diferentes formas desde distintas corrientes de pensamiento (estéticas, lingüísticas, semióticas, filosóficas); generando, incluso, encendidas discusiones entre la gran variedad de posiciones. En particular, consideramos que, dentro del carácter multifuncional del arte, la función comunicativa es indudable, pues no hay arte que “no exprese”: “El arte crea contacto humano a través de su comunicabilidad; constituye una colectividad ideal y un modo de vida público.” (Feher y Heller; 1987:11). Por cierto, no nos referimos con ello a que el arte transmita un “mensaje” o una “información”, sino más bien pensamos en el arte en tanto productor de sentido. Por consiguiente, abordar el arte como parte de la producción social de lo simbólico, posibilita “entender los nexos entre producción y simbolización, la manera en que cada clase construye y afianza su poder económico mediante la acumulación y renovación” de dicho capital (García Canclini, 1990).



discurso dentro de la generalidad del archivo, no es considerarlos a la manera de “documentos” (con una significación escondida o una regla de construcción) sino como “monumentos”; es –por fuera de toda metáfora geológica, sin ninguna asignación de origen, sin el mínimo gesto hacia el comienzo de una *arché*– hacer lo que podríamos llamar, de acuerdo a los derechos lúdicos de la etimología, algo como una “arqueología”. (Foucault, 1968).

Es por eso que el presente recorrido, tal como veremos, no podrá ser re-trazado unilíneamente. Por lo contrario, nuestro gesto analítico intentará escrudñar en los distintos recodos, meandros, encrucijadas, los significados que, al igual que en una cuadrícula de un arqueólogo, se van estabilizando, deteniendo, superponiendo, cambiando de rumbo y, de este modo, van construyendo algo que podría darse en llamar “sentido”.

El juego de este sentido, cabe aclarar, es siempre comunicacional, social e histórico. Podríamos preguntarnos, frente a esto, a qué llamamos “comunicación” sino a un proceso social, a un fenómeno complejo que pone en juego varios elementos, cada uno de los cuales ha sido estudiado en su propia “especificidad”, pero cuyo sentido no podría ser comprendido sin poner en relación las vinculaciones dinámicas mantenidas entre sus términos.⁶

Ahora bien, debemos tener en cuenta que, al igual que en la discontinuidad nunca completamente componible de los restos de un archivo, la comunicación siempre implica opacidad, ruido y nunca es efectivamente transparente. Tal como lo expone Grüner (2001), “la obsesión por la ‘transparencia comunicativa’ es una exclusividad moderna y occidental... ...una *trasposición ideológica* de la ficción de la transparencia de mercado”.

Dando cuenta de esta opacidad con el fin de “hacer hablar” a este archivo, proponiendo entonces el tejido de una discursividad posible, nuestra perspectiva comunicacional se irá armando a base de algunas pautas que organizamos a la manera de pares oposicionales no resolubles que viven (y conviven) en permanente tensión: afuera/adentro; arte/vida; arte/técnica; arte figurativo/arte conceptual; arte/política; arte/medios de comunicación.

A lo largo de nuestro trabajo, estas “duplas” irán configurando el entretejido de la dinámica comunicacional en la que insertamos tanto la historia de formación de Lea Lublin, los recorridos propios del campo artístico con el que dialoga, el contexto sociohistórico y político que va condicionando la posibilidad de sus creaciones, como las características concretas del *Fluvio Subtunal*. En este sentido, “comunicacionales” también serán las cuestiones implicadas de manera efectiva al abordar una obra de “arte conceptual”⁷,

⁶ De este modo, tanto la naturaleza de los participantes (emisor y receptor); el tipo de canal utilizado (que puede ir desde ondas sonoras a la luz); el código seleccionado (que puede pasar de las reglas de la lengua hablada hasta el lenguaje de las computadoras); los “mensajes” transmitidos mediante códigos (los “discursos” preferimos decir nosotros); como el proceso de la emisión y de la recepción, han sido tópicos problematizados desde diversas teorías de la Comunicación.

visto que emplea, tanto en su elaboración como en su difusión, prácticas comunicativas y materiales propios de las “tecnologías de la información y la comunicación” (lo que hoy llamaríamos “nuevas tecnologías”).

De este modo, también el texto de Lea Lublin que anuncia, acompaña y testimonia al *Fluvio Subtunal*, es parte de la obra y, a la vez, de un proyecto mayor que lo contiene: una singular investigación de la artista sobre los modos de representación y la experimentación con nuevas formas de materialidad artística, que explora las posibilidades de los nuevos materiales y los recursos tecnológicos para elaborar una nueva poética. Una “obra múltiple”, “efímera”, explicitada y sostenida a través de la palabra escrita; una “experiencia estética” cuya pretensión fue transformarse en “experiencia vital”, al requerir la activa participación del público para realizarse como obra, como una “experiencia comunicacional”.

Al decir de Juan Pablo Renzi:

Tal vez un texto de artista no sea más que un intento de salir discursivamente, dar credibilidad, fundamentar, explicar, la arbitrariedad de su trabajo. Trabajo que es la exaltación extremada de un estado de tensión flotante: la vaguedad permanente, la obsesión de pescar, deglutir y congelar todas las imágenes de ideas fugaces, cualquier relación o dato que resulte descubridor o fundante. Por eso, toda explicación de su procedimiento en otro código no sería, para el productor artístico, más que un ensayo de asirse, como por un cabo, a la realidad. (Renzi, 1980, en V.V.A.A., 2010)

En definitiva, comunicacional también terminará siendo el relato con el que, en la presente investigación, damos visibilidad a un hecho hoy casi invisible para la escena artística. Reconstruir una realización estética desde una perspectiva comunicacional implica trazar el recorrido de su creación, de su circulación y de los efectos que produce, reconociendo que, en tanto obra artística, siempre se encontrará en relación con el contexto sociocultural que la configura (que la crea, la hace circular, la recepciona y también la olvida).

Para ello, a continuación, contextualizamos al *Fluvio Subtunal* en el marco de las relaciones internacionales, nacionales y regionales propias del campo artístico; analizamos sus vínculos con las tecnologías de la información y el modelo socioeconómico del llamado “desarrollismo” y exploramos los vínculos que motivaron a una artista de la vanguardia (argentina y europea), a trabajar plásticamente sobre la irrupción de un artefacto tecnológico en el hábitat y la vida cotidiana de la población circundante. Finalmente, indagamos, también, los “ecos” que podemos registrar, tal vez, aún hoy presentes o que podemos todavía hacer “resonar”, esto es, su recepción, sus impactos, sus efectos.

⁷ “Los artistas conceptuales buscan sensibilizar acerca de las condiciones de producción de sentido. El lenguaje deviene un modo de investigación acerca del propio arte. Su objeto principal era poner al descubierto y deconstruir las formas de pensamiento establecidas sobre el campo artístico. También, en el orden social y el orden político y, en general, todo orden institucionalizado. El arte conceptual deviene un acto de resistencia contra los automatismos del lenguaje.” (Gache, 2010:2)

Hipótesis preliminares y plan de trabajo

Tal vez sea interesante tener en cuenta que algunos de los interrogantes que guiaron nuestro trabajo fueron: ¿Por qué puede considerarse al *Fluvio Subtunal* como una obra de arte de vanguardia? ¿Qué procedimientos artísticos y extra-artísticos la viabilizaron? ¿Qué cruces entre arte, tecnología y medios de comunicación pueden encontrarse en esta creación estética? ¿Cómo se materializó en el litoral argentino? ¿Cómo receptionaron la obra los medios gráficos más importantes de Santa Fe y Paraná?

Guiados por estas preguntas, nuestro trabajo de investigación se ha ido organizando del siguiente modo:

En un primer momento, abordamos lo que fue estimado como “arte nuevo” en los años ‘60, mediante una aproximación a una definición de “conceptualismo”, sin desatender el contexto sociopolítico global de entonces. Vemos, sucintamente, cómo se configuraba la escena de arte contemporáneo y las vanguardias en la Argentina, para así proponer una posible lectura del *Fluvio Subtunal*.

A continuación, presentamos a Lea Lublin y ensayamos una biografía posible, bajo la premisa que la singular producción de esta artista es indisoluble de su vida, de su recorrido particular. Indagamos las resonancias históricas de las relaciones “arte y vida”, “arte y técnica”, y recordamos las ideas centrales de los teóricos de la vanguardia, acerca de la discusión sobre su potencia transformadora del mundo en el cual se inserta. Avanzamos, además, en un panorama de la producción de la artista hasta el advenimiento de una importante transición estética, mediante la cual Lublin abandona los pinceles y el caballete, para explorar nuevas formas artísticas.

Luego sintetizamos la actuación de una de las instituciones culturales más relevantes en la escena de arte de vanguardia que tiene lugar en la Argentina, con el cual Lea Lublin se relaciona a partir de 1965. Nos referimos al ITDT, que en 1969 auspicia, como dijimos, la realización del *Fluvio Subtunal*.

Seguidamente ensayamos una reconstrucción de los años previos a la elaboración de la experiencia que aquí estudiamos, en lo que respecta tanto a la trayectoria de Lublin como a su vinculación con el circuito artístico, en especial, el argentino. Dado que este periodo está signado por la relación entre “arte y política”, repasamos algunos de los momentos más tensos entre la vanguardia política y las instituciones del momento. Vemos, así también, los inicios de una investigación en la que se sumerge la artista, en la cual deconstruye el sistema de representación de la imagen bidimensional. Las obras enmarcadas en estos cuestionamientos son claros antecedentes del recorrido y ambientación que diseña para Santa Fe.



Después, nos referimos al contexto sociohistórico en el cual se inscribe el *Fluvio Subtunal*: “La semana del Túnel”; la visita oficial del teniente general Onganía a Santa Fe y Paraná con motivo de la inauguración del Túnel Subfluvial; y los trabajos previos de ALPI y el Di Tella para que aquella experiencia estética, inédita en la región, pudiera materializarse.

Por último, focalizamos en la obra propiamente dicha. Vemos sus principales lineamentos, sus puntos de ruptura con ciertas convenciones de la época, sus distintas etapas. Problematicamos la noción de “conceptualismo” para describir el recorrido y ambientación; y aludimos a la relación “naturaleza/tecnología” de la cual parte la artista para confluir en nuevo “paisaje tecnológico”. Investigamos, asimismo, el tratamiento de la prensa gráfica de Santa Fe y Paraná sobre el *Fluvio Subtunal*; y damos cuenta del esfuerzo colectivo necesario para su realización.

Para finalizar con estas palabras introductorias, explicitamos que la problemática general de esta tesis apunta a crear tensiones entre Comunicación y Arte, cuya relación, sabemos, ha sido trabajada desde diversos abordajes en el espacio de la UNER, sobretodo en los estudios académicos que se desarrollan desde la Comunicación y los Procesos Culturales. Es en este marco en el cual inscribimos nuestro trabajo, que podríamos encuadrar, asimismo, en el área Arte, Estética y Comunicación dentro del campo de la Sociología de la Cultura.

Por ello, consideramos importante la contribución que pueda realizarse a la construcción de conocimientos válidos para el espacio disciplinar de la Comunicación, ampliando las posibilidades de interacción con otros campos científicos. Paralelamente, la contribución a la construcción de nuevos conocimientos para el espacio disciplinar del Arte, también debe tenerse en cuenta, impulsando la posibilidad de sobrepasar sus límites al relacionarse con otros ámbitos de conocimiento. Es un hecho que la relación entre arte y comunicación, en el estado actual de los estudios, está muy lejos de ser definitivamente resuelta.



Arte nuevo en los '60

“Se trata de pensar entonces en un arte de objetos que todavía no estamos en condición de imaginar, pero cuya materia no sea física sino social y cuya forma esté constituida por transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación. Objetos, en suma, que será difícil de conservar en los museos para las generaciones posteriores”

Eliseo Verón, “Un happening de los medios masivos: notas para un análisis semántico” (Masotta, 1967:75-90)

Los años '60 configuraron una “época”, un tiempo de cambios y utopías simultáneos en distintas partes del globo. *“Sed realistas, pedid lo imposible”* fue una de las tantas consignas del Mayo Francés⁸, que graficó el despertar de la juventud, la libertad y las esperanzas de construir mejores condiciones de vida.

⁸ Varias consignas del Mayo Francés fueron adjudicadas a la Internacional Situacionista (1957-1972). Este movimiento de arte revolucionario experimental, heredó los deseos de transformación social plasmadas por las vanguardias anteriores, y sobrepasó la noción de arte para centrar su acción sobre la teoría social y subversiva en varios países europeos de donde eran sus miembros (Penna 2003:20-22). Pretendió “perturbar la estética y más allá de la estética cualquier comportamiento” con el fin último de “cambiar la vida”, combatiendo la sociedad capitalista desde su arista mercantilista y del espectáculo, en especial con la ácida pluma de Guy Debord. (Mathilde Ferrer, 2010: 142)

Durante esta “década rebelde”, el concepto tradicional de arte fue cuestionado en forma radical⁹. Retomando el legado de las vanguardias históricas¹⁰, renovadas búsquedas estéticas perfilaron otras tendencias y experiencias artísticas, innovando en sus lenguajes. Bajo la –discutida– expresión “arte de concepto” –luego “arte conceptual”, y más tarde “conceptualismo”–, se cobijaron muchas de ellas, heterogéneas entre sí y a veces hasta antagónicas.

En términos generales, se trató de manifestaciones en las cuales se destacaron explícitamente los componentes “mentales” del arte y de su percepción. Se analizaban y criticaban los supuestos normativos del arte hasta entonces en vigencia; la obra misma y su mediación; su ámbito institucional (su presentación, circulación, distribución); la concepción del artista y el rol del público, cuyo carácter contemplativo es, de ahora en más, punto nodal de una búsqueda diferente, en la que se pretende interpelarlo desde la acción como espectador-participante.

Con frecuencia se ha definido al arte conceptual como una forma artística intelectual extremadamente cargada de teoría. De hecho, al crear y fundamentar su obra, muchos artistas recurrieron a modelos teóricos desarrollados en otras disciplinas. La última filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein, el positivismo lógico, el estructuralismo francés y, sobre todo, los estudios de semiótica de Roland Barthes y la teoría crítica de Herbert Marcuse, entre otros pensamientos, formaron el caldo de cultivo en el que se experimentarían nuevas formas expresivas artísticas. (Marzona, 2005:7)

Henry Flint, uno de los artistas del movimiento Fluxus, acuñó el término “arte conceptual” en 1961 y publicó dos años más tarde el ensayo *Concept Art*, expresión que definió un arte caracterizado por sus relaciones con el lenguaje. La tendencia continuó dando sus primeros pasos con las producciones lingüísticas, algunas caracterizadas como “tautológicas”, de los artistas

⁹ Nos referimos a cierto canon occidental de arte caracterizado por los géneros clásicos –divididos tajantemente– de la pintura y la escultura, como así también por la concepción del artista como genio que crea en soledad. Un influyente crítico de arte que se desentendió de las propuestas vanguardistas que surgieron a partir de los ‘60, Clement Greenberg, abogaba por el formalismo y la estética normativa que consideraba al arte como “lo bello, lo verdadero y lo bueno” desde una concepción trascendental kantiana. “Para Greenberg, el arte era exclusivamente cuestión de visualidad y la calidad de una obra de arte debía definirse a través de una visión supraespacial e intemporal y de su materialidad objetiva. En su opinión, la obra era autónoma e independiente de cualquier tipo de influencia ajena al arte.” (Marzona, 2005:14). Estas definiciones que en algún momento se pretendieron “universales”, se fueron desintegrando ante las nuevas experimentaciones artísticas. No podemos obviar que la crisis profunda del arte moderno fue, al mismo tiempo, una crisis de la filosofía y de la estética centradas en el sujeto, en sintonía con el cambiante clima sociopolítico que tenía lugar a mediados del siglo XX.

¹⁰ El término “vanguardia” proviene del sustantivo francés *avant-garde*, utilizado para designar la parte de una fuerza armada que marcha delante del cuerpo principal. En el campo de la teoría estética occidental, se ha denominado de ese modo al conjunto de movimientos artísticos surgidos en Europa, durante las primeras décadas del siglo XX. Estos movimientos (entre los que suele incluirse el Dadaísmo, el Surrealismo, los Futurismos, el Cubismo, entre otros y según cada autor) se enfrentaron a estéticas consideradas anticuadas como el Realismo y el Naturalismo (predominantes durante la segunda mitad del siglo XIX) mediante una intensa experimentación orientada a una ruptura con los lenguajes artísticos tradicionales tan radical como para producir un efecto de shock en el espectador.

norteamericanos Sol LeWitt y Joseph Kosuth, el colectivo inglés *Art-Language* y los escritos de Lucy Lippard. Esta perspectiva se fue consolidando como el canon hegemónico (angloamericano) del arte conceptual, que limita su origen a la mencionada corriente -dedicada a la investigación sobre las dimensiones genealógicas, epistemológicas y ontológicas del lenguaje-, desconociendo y ocultando la dimensión política inherente a las experimentaciones conceptuales, y reduciendo, además, el reconocimiento de sus mentores a los artistas ubicados en el “centro”, esto es, de Norteamérica.

Sin embargo, experiencias y proyectos analíticos conceptuales también tuvieron lugar en distintos puntos de América Latina durante los ‘60. Así lo demuestran las investigaciones de Néstor García Canclini, John King, Enrique Oteiza, Silvia Sigal, Guillermo Fantoni, Ana Longoni, Mariano Mestman, Andrea Giunta, Jorge López Anaya, Belén Gache, María José Herrera, Ana Pizarro y retrospectivas curadas por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, Mari Carmen Rodríguez y otras personas y equipos. Estos estudios dan cuenta de una prolífica producción que se fue desarrollando “fuera del centro”, configurando en los últimos quince años otros relatos sobre los inicios del conceptualismo, que ampliaron aquella visión y sugirieron una historización más “global”; relatos que se inscriben, no obstante, en distintas trayectorias político-intelectuales, e incluso, a veces, contrapuestas. La batalla por la reescritura (por una redefinición del concepto, por su historización, por el análisis de sus condiciones de posibilidad, de sus legados), en este sentido, mantiene una gran actualidad.

Desde esta otra perspectiva, se intenta echar luz sobre la simultaneidad de los acontecimientos en distintos países, repensando el vínculo entre “centro-periferia”. Si bien las tendencias vanguardistas emergentes en las metrópolis repercutieron en los campos artísticos latinoamericanos, hubo numerosos artistas y movimientos que alcanzaron un desarrollo propio, produciendo su singularidad a partir de la puesta en juego de condiciones particulares de producción, circulación y recepción de las propuestas:

Creo que se impone historizar las conexiones entre fenómenos artísticos y extraartísticos en la complejidad de cada situación específica, lo que no implica caer en una posición relativista, que se limite a remarcar la diferencia, y obvie o licue la desigualdad entre centro y periferia. (Longoni, 2007:156)¹¹

En este sentido, se observa con claridad un clima de época que favoreció la precipitación de estas acciones, que se inscribieron en un radicalizado mapa cultural, que motivó la necesidad de tomar posición con respecto al contexto sociopolítico de entonces. Consideramos clave tener en cuenta la incidencia que, ineludiblemente, irán dejando las marcas de los sucesos más importantes de la época.

¹¹ La autora propone llamar “descentradas” a esas condiciones de producción y circulación particulares, aludiendo a “aquello que está desplazado del centro pero también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, desconcertado, que está fuera de su eje”. Op. Cit., p.158.

Algunos acontecimientos movilizadores

Brevemente, podemos decir que en 1959, la Revolución Cubana inaugura un horizonte de cambios y emancipación posibles, que hacen eco a su vez en los procesos de modernización que irán desplegándose en varios países latinoamericanos¹². Entre otros referentes sociopolíticos internacionales podemos mencionar la Guerra de Vietnam (a partir de 1964) y las marchas en su contra en Estados Unidos (1968), la Revolución Cultural China (1966), las rebeliones estudiantiles en Praga, México, Berkeley y el Mayo Francés (1968).

En particular, en 1966 comenzó la Revolución Argentina, un nuevo golpe militar que, bajo el mando del teniente general Juan Carlos Onganía, cerró toda posibilidad de participación en el sistema político a los partidos de representación ciudadana, produciendo de ese modo la proscripción de los grupos opositores. En el plano económico, se impulsó un discurso industrial ligado a políticas neoliberales, y en el ámbito cultural, se implementó una política represiva, de estilo conservador y clerical (integrismo católico).

Los intelectuales y también los artistas fueron perseguidos por esta dictadura, que transformó en centros de ataque a distintas instituciones educativas y, sobre todo, a los espacios artístico-culturales. Las universidades fueron intervenidas, diluyendo su autonomía académica y dañando a la investigación en Ciencias Naturales, Sociales, Arte y Humanidades. La infelizmente recordada *Noche de los Bastones Largos* (29.07.66), simbolizó el inicio de un largo oscurecimiento cultural que propició renunciadas, silenciamientos y exilios que se extendieron a creativos, profesionales y científicos de distintas disciplinas, y dio lugar por lo tanto, a la reaparición de grupos tradicionalistas, clericales y autoritarios que habían predominado hasta mediados de los '50.

La violenta censura a gran escala¹³, sin embargo, fortaleció las condiciones de construcción de una alternativa de cambio por parte de los sectores silenciados por el gobierno, fuera del circuito electoralista. No se pudo evitar el impulso renovador, y el horizonte revolucionario alimentó consignas de lucha, compartidas por varios "campos"¹⁴ de la sociedad -sindical, estudiantil,

¹² A fines de los años '50 se clausuró el período de la llamada "sustitución de importaciones", debido a la reorganización de la economía capitalista. Se inició en los '60 una etapa de desarrollo económico más sostenido y diversificado, compartida entre los países de América Latina. Para salir de la miseria los expertos recomendaron superar el papel agroexportador e instalar industrias nacionales de base, apoyadas en la expansión del mercado interno. El desarrollismo fue "la esperanza de algunas burguesías latinoamericanas y sectores avanzados de la oligarquía de crecer económicamente mediante un desarrollo relativamente autónomo, que en realidad era un nuevo modo de integración a los capitales nacionales en la etapa monopólica del intercambio capitalista." (García Canclini, 1979:102).

¹³ Se cerraron numerosos teatros independientes, publicaciones; se prohibieron libros, películas, obras de teatro; se sancionaron radioemisoras y se instauraron normas restrictivas de la libertad de expresión; se persiguieron a jóvenes cuya apariencia desentonaba con el canon oficial de lo permitido (por ejemplo, minifalda en mujeres, barba y pelo largo en varones).

¹⁴ Consideramos, para un primer momento de nuestro trabajo, este concepto elaborado por el sociólogo



intelectual, artístico, religioso-, que generaron gestos de resistencia, crítica y la modificación de su contexto socio-político cultural.

Paralelamente, el crecimiento de la industria en la Argentina, habilitó nuevas fuentes de trabajo que produjeron un aumento en el nivel de vida de los sectores medios. Éstos modificaron sus hábitos de consumo. El proceso de modernización fue acompañado y animado por los medios de comunicación masiva en expansión: la radio y, sobretudo, los semanarios y mensuarios – como por ejemplo, *Primera Plana*, *Confirmado*, *Análisis*-, se convirtieron en difusores y formadores de opinión y del gusto. Emergió una nueva manera de hacer periodismo; creció y se diversificó la industria editorial (aparecieron los libros de bolsillo), y también, la publicidad y el marketing. El “boom” de la televisión, introducida en el país a comienzos de los ‘50, se tradujo en una enorme y acelerada expansión en los hogares de las distintas clases sociales, favoreciendo sus alcances comunicacionales. En julio de 1969 tuvo lugar uno de los sucesos más espectaculares del siglo: la llegada del hombre a la luna. La noticia fue observada simultáneamente en todo el planeta por millones de personas, a través de sus receptores de TV, que captaban lo que estaba sucediendo a más de 300 mil kilómetros de distancia; o por la radio.

Surgió en este contexto, un nuevo público acorde a la creciente oferta cultural. Respecto a la escena del arte contemporáneo, una potente creatividad en ebullición tuvo lugar, principalmente, en Buenos Aires y Rosario; y también en La Plata, Córdoba y Tucumán. Se desarrollaron prácticas artísticas innovadoras, que incorporaron materiales inexplorados y procedimientos tecnológicos.

Este fenómeno vanguardista confluyó –no sin tensiones- en un “circuito institucional modernizador”, esto es, “...una zona más o menos delimitada del campo artístico en la que producen, circulan, pueden legitimarse y entran en contacto con el público las producciones plásticas de vanguardia.” (Longoni y Mestman, 2000:33). Dicho circuito se configuró mediante nuevas instituciones privadas y oficiales, premios que promocionaron la experimentación, y varias galerías entre otros espacios de intercambio (Instituto Torcuato Di Tella [ITDT]; Museo de Arte Moderno [MAM]; premios como el *Ver y Estimar*, el *Braque*; galerías Lirolay, Bonino, entre otras)¹⁵.

Pierre Bourdieu, ya que “...a través de la noción de campo se tiene en cuenta el primer precepto del método, que exige combatir por todos los medios la inclinación inicial a concebir el mundo social de modo realista (...) es menester pensar en términos relacionales” (1995:170). Esta mirada nos permite considerar las formaciones artísticas como parte de la complejidad y heterogeneidad de lo social.

¹⁵ “...Para entender la lógica del campo artístico son necesarias dos opciones: relacionar el desarrollo del arte con la historia social, externa al campo artístico, pero también comprender la lógica interna, que funciona de un modo autónomo en cada campo. (...) el arte, organiza un campo cultural. (...) ese campo, constituido por los agentes sociales que intervienen para que un tipo particular de producto se haga, circule, se consuma en la sociedad, tiene leyes propias, participa de la totalidad de la estructura social pero, a la vez, está regido por un funcionamiento específico.” (García Canclini, 1997:29-34)

Vanguardias

De este modo, podemos decir que entenderemos la idea de “vanguardia”, a la manera en que Raymond Williams (1980) desarrolla la noción de “emergente”, para referir al conjunto de “...los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (1980:145-146). El autor señala, asimismo, la dificultad que reside en la posibilidad de distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son alternativos o de oposición a ella.

Los alternativos, aportan otros medios para la producción, exposición o publicación de obras, dado que las instituciones existentes las excluyen o tienden a eso. Los de oposición, implican una posición beligerante activa frente a las instituciones establecidas y a sus condiciones de existencia.

Esta perspectiva nos permite interpretar las posturas alternativas (aquellas que están o se sienten excluidas de los circuitos consagrados) y/o de oposición a las prácticas artísticas dominantes, como parte de un proceso de cambio en la cultura, de renovación, que se hace efectivo, en alguna instancia como “emergente”.

La idea de “emergente” en Williams no se corresponde linealmente con la idea de “novedad”. Varias veces el material cultural emergente plantea una crítica hacia las prácticas hegemónicas pero no necesariamente implica una propuesta nueva. La productividad de esta categoría reside en no considerarla fija en ningún momento; antes bien, los procesos de emergencia se renuevan constantemente trazando una dinámica heterogénea, revistiendo formas diversas y destinos desiguales como parte del juego productivo de las relaciones de poder en el ámbito artístico.

La dinámica de las “formaciones socioculturales”, de este modo, será compleja y nunca quedará suturada, visto que se tratará de ir reconociendo los modos en los que se van produciendo los procesos de construcción de “hegemonía”¹⁶ de las prácticas culturales.

Vale aclarar que, según Williams, las “formaciones socioculturales” se constituyen a partir del material *efectivo* de la cultura, es decir, de los movimientos y tendencias artísticos e intelectuales que influyen activamente en su desarrollo. (1980:140). Las condiciones de cambio no siempre se realizarán a la manera de acuerdos reglados, sino que se irán concretando en una dinámica de negociaciones.

¹⁶ La hegemonía como proceso activo, es siempre una “...interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social afectivo.” (Williams, 1980:137).



En este sentido, aún perteneciendo a perspectivas diversas, la noción de “formación discursiva” elaborada por el filósofo Michel Foucault, puede ser ilustrativa de la idea de cultura con la que intentamos pensar estos procesos de transformación. Pensar a la cultura como una formación discursiva es valorarla en la dinámica en la que su material *va haciendo* la cultura, a la manera de un corpus de enunciados que opera con formas específicas y que delimitan el campo de los objetos posibles en ese espacio, así como sus modos de localización y de circulación en la sociedad. Las posiciones del sujeto -actor, agente- en esos discursos se encuentran *pautadas* al interior de ese campo formativo. Es decir que las formaciones discursivas “despliegan” un cierto campo de juego, formulando reglas que habilitan posibilidades de acción en determinados espacios.

Así, lo vanguardista será aquel material de la cultura que elabora críticas, transformaciones que ponen en jaque las prácticas establecidas. Configura “otras prácticas” que, sin embargo, no están exentas de volverse material institucionalizado en el devenir histórico, por algún sector del circuito oficial que las regula.

Dentro de este marco, es posible historizar una trama con diversos matices en la formación, nunca homogénea, de la vanguardia plástica de los años ‘60 en la Argentina. Para ello, nos valemos del análisis de Longoni y Mestman (2000), que distingue dos ciclos de emergencia y consolidación de grupos de artistas plásticos experimentales:

El primero, se extiende desde 1958 hasta 1963, y se origina como reacción contra el academicismo y el decorativismo propio de las producciones abstractas vigentes. Su emergencia se caracteriza por la adhesión al informalismo; y a partir de 1961, la tendencia se consolida con la rápida consagración del grupo Nueva Figuración en la escena local, con proyección internacional¹⁷.

El segundo ciclo se inaugura con las experimentaciones de estos primeros, hacia límites cada vez más radicalizados, y puede ubicarse desde 1964 hasta 1970. Nuevos planteos, materiales y formatos estéticos posibilitan una transición acelerada de la pintura de caballete a la “construcción de objetos, ambientes, *happenings*, acciones de arte, variantes conceptuales que producen una creciente desmaterialización de la obra de arte” (Longoni y Mestman, 1999: 236). El interés ya no se concentra tanto en el objeto sino en los procesos y en los conceptos¹⁸.

¹⁷ Una muestra clave que visibilizó la posición de los informalistas fue “Arte destructivo” (Galería Lirio, Buenos Aires, 1961). Entre los artistas más representativos podemos mencionar a Alberto Greco, Kenneth Kemble, Luis Wells, Mario Pucciarelli, Aldo Paparella. Por otra parte, el grupo Nueva Figuración, surgido en 1961, estuvo integrado por Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega. A través de sus exposiciones colectivas, y premios cosechados, vieron legitimadas, por vías alternativas, sus prácticas en la escena nacional e internacional

La emergencia de esta “segunda vanguardia” dialoga con tendencias como el *pop*, el arte de los medios; se consolida en 1967 con la producción de estructuras primarias en consonancia con la escena internacional; se radicaliza (artística y políticamente) en 1968, produciendo una crisis y ruptura con la institución arte; se diluye finalmente entre 1969 y 1970, cuando los artistas optan por el exilio, la moderación o el abandono de la actividad.

Hacia una lectura posible

Es en este contexto donde se inscribe el *Fluvio Subtunal*, que reconstruimos y estudiamos, tal como explicitamos antes, desde una “perspectiva comunicacional”. El mismo deberá ser comprendido como parte de las producciones del segundo ciclo de la vanguardia, por tratarse de un recorrido de base conceptual, montado en un espacio alternativo a las instituciones artísticas, que invita a transitar diferentes ambientes en los cuales la participación mental y/o física de los visitantes se vuelve menester para su realización como hecho estético. Además, esta obra emplea para su realización objetos y materiales nuevos para la época (el vinílico inflable, por ejemplo, el poliestireno expandido, las tintas fluorescentes, la luz negra, etc.); a la vez que utiliza las nuevas tecnologías (circuito cerrado de televisión, proyecciones y música funcional), diseños y colores pop (planos, pregnantes), e incorpora elementos poco usuales como aromas, corrientes de aire (por compresor), agua, arena, tierra, frutas y animales vivos.

Por otra parte, el modo de realización *juega* con el carácter efímero de las experiencias perceptivas en el tiempo: los recorridos de los visitantes por los distintos ambientes harán que perduren más las vivencias que la perennidad de los materiales utilizados. La importancia del registro fotográfico también enfatiza la atención a la instantaneidad temporal buscada desde esta producción creativa, que pareciera tener sólo en la escritura un espacio-tiempo más estable, considerando tanto la escritura del proyecto conceptual de la obra redactado y firmado por la artista, como así también los artículos periodísticos difundidos en la época. En suma, situaciones y elementos que confluyen en lo que podríamos denominar una “dimensión comunicacional”, pues como vimos emplea, tanto en su elaboración como en su difusión, prácticas comunicativas y materiales propios de las “tecnologías de la información y la comunicación” (lo que hoy llamamos “nuevas tecnologías”).

¹⁸ El teórico Oscar Masotta recuperó el concepto “desmaterialización” del constructivista ruso El Lissitzky para aludir al proceso de arte y comunicación contemporáneos, y a la pérdida progresiva del énfasis en su materialidad. En 1927, Lissitzky pensaba que la capacidad del libro era multiforme y que la desmaterialización era “la característica de la época” en que las nuevas técnicas comunicacionales provocaban la disminución de la materia física y el aumento de la “energía liberada”. (Longoni, 2007a:6)



Cabe aclarar, sin embargo, que esta inclusión en la llamada “segunda vanguardia” no deja de estar en tensión con el escenario del circuito institucional artístico que la configura. Es preciso tener en cuenta que, cuando se inauguró el *Fluvio Subtunal* en diciembre de 1969, ya había comenzado el ocaso de los Centros de Arte del Di Tella –que, tal como anticipamos y desarrollamos en los próximos capítulos, era una de las instituciones más importantes del circuito de la segunda vanguardia-, y en general de las expresiones experimentales en el país. A contrapelo de lo generalizado entonces, encontramos a una artista sagaz y enérgica que acepta el desafío propuesto por las instituciones (ALPI, ITDT), y diagrama una situación artística “de avanzada” para una ciudad de provincia, como es el caso de Santa Fe.

Afuera/adentro, entonces, de un gesto que marca una de las tensiones que nos acompañará a lo largo del presente trabajo, y que veremos atravesando la obra y vida de Lea Lublin. Afuera/adentro que encontramos en el recorrido de su formación y de la circulación de sus obras; “afuera” de la Argentina y del ITDT, pero “adentro” en algunas ocasiones; “afuera” de la situación artística e institucional en crisis, pero “adentro” de la vanguardia nacional e internacional.

Afuera/adentro es también parte del gesto con el que la misma artista trabaja algunas de las tensiones presentes en sus obras. En este sentido, no es casual la elección de esta relación: en 1971, Lublin presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, el proyecto multidisciplinario *Cultura: Afuera /adentro del museo*. Subvirtiendo la naturalizada combinación de “adentro y afuera”, esta novedosa práctica artística expuso las redes de significaciones de las rupturas teóricas, sociales y culturales que produjeron nuevas modalidades conceptuales¹⁹.

“Afuera/adentro” se constituye entonces, en el marco de nuestra tesis, en un par categorial que nos permitirá producir una analítica de un gesto que, tal como describimos a continuación, está presente en el recorrido biográfico de Lea Lublin, siendo parte de un gesto mayor que veremos a menudo en la dinámica de participación de los espacios que irá pautando la vanguardia artística, en los intersticios de las complejas relaciones entre “arte y política”, “arte figurativo y arte conceptual”, “arte y medios de comunicación”. “Afuera-

¹⁹ “Fuera del museo, los muros de la comunicación de masa, la historia y la expresión popular. Dentro del museo, la confrontación entre la televisión, y un montaje de diapositivas sobre los conflictos de la realidad chilena; la penetración de imágenes retratando la historia de la pintura, y su relación con otros dominios culturales; los paneles de un equipo interdisciplinario, que resume en gráficos y diagramas, el desarrollo de las principales ramas del saber de un siglo...” (Teyssédre, 1975:8) Detrás de este recorrido subyace la idea de que una revolución socio-económica no podría sobrevivir sin una revolución cultural. Dice Lublin: “El proyecto invitaba a ‘develar las luchas y las contradicciones que crearon el profundo abismo entre Cultura y Sociedad’. En el texto que escribí para presentar el proyecto, decía que ‘toda ruptura posee un carácter contradictorio que no es simple, sino complejo y articulado; supone oposiciones principales y secundarias, aspectos dominantes y accesorios, transformaciones sucesivas, es decir, una amplia red de significados que produce una nueva estructura, con todos los problemas que ella supone’”. (En Sans, 1995:52)

ra/adentro" deviene así en un binomio no dicotómico -en el sentido que no podrá pensarse el uno sin el otro-, sino aporético, pues delimitará siempre un "entre", un borde, que será el espacio a veces amplificado, o tras veces mínimo, donde se ubiquen las prácticas vanguardistas y la relación "arte y vida" sostenida por Lea y la obra del *Fluvio Subtunal*.



Biografías. Afuera/adentro en Lea Lublin

“Para Matisse... los medios de expresión de un arte y la concepción de la vida que lo anima son inseparables, y no podemos comprender los objetos estéticos como concatenaciones de pura forma, del mismo modo que no podemos comprender el habla como un desfile de variaciones sintácticas, o el mito como una serie de transformaciones estructurales.”

Clifford Geertz. *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas* (1994:121)

Tal como anticipamos, la vida de Lea Lublin puede ser reconstruida a la manera de una sucesión encadenada de momentos “afuera/adentro” constantes. En su biografía se entrecruzan espacios e intervalos diversos en los que se alternan, combinan, solapan, discuten, distribuyen un afuera/adentro de su participación, de sus tomas de distancia, de sus modos de interpelación, de los gestos de asentimiento, de las polémicas que iremos encontrando a lo largo de su vida.

Si tuviésemos que presentarla hoy, seguramente diríamos que fue una artista plástica polaco-argentina, naturalizada francesa; formada en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y más tarde, en la Universidad de París, donde se recibió de profesora de Teoría y Práctica de Artes Plásticas (1977). Destacaríamos que fue docente en la *Unité de Formation et de Re-*

cherche (UFR) de *Arts Plastiques & Sciences de l'Art en el Panthéon Sorbonne*; que su producción fue exhibida en importantes galerías y centros de arte del mundo, como los museos de Arte Moderno de París, Buenos Aires, Kunst (Viena) y Maatreech (Holanda); o en el *Camdem Arts Centre*, de Londres; el Palacio de Bellas Artes de Bruselas; el *Centre Georges Pampidou* y el *Centre National des Artes Plastiques*, de París, entre muchos otros. Que integró, asimismo, importantes salones, ferias y bienales internacionales. Que incursionó en las nuevas tecnologías, participando en varios encuentros y simposios en Europa sobre performances, video, animación y medios electrónicos, entre diversos temas. Añadiríamos que fue distinguida por la Fundación John Simon Guggenheim de Nueva York con una beca de investigación en Artes Visuales en el periodo 1984-85; mientras que en la Argentina, la Fundación Konex le otorgó el Diploma al mérito en dos oportunidades (1982 y 1992), y el premio Konex de Platino por su obra en video arte, en 1992.

Pero tales referencias, más allá de certificar la actividad profesional y su reconocimiento en el campo artístico, no son más que una ajustada síntesis de una vida migrante dedicada al arte. Muy poco nos dicen acerca de su pensamiento, sus intereses o respecto de las calidades y motivaciones de su obra. -¿Quién era Lea Lublin en 1969? ¿Por qué y cómo realizó un recorrido de situaciones en la ciudad de Santa Fe?

No abundan por cierto las referencias biográficas ni los estudios sistematizados sobre la producción de nuestra artista en idioma español. Sin embargo, es necesario de-linear, re-construir un panorama de su vida para comprender su particular recorrido, la deriva de su producción –desde sus inicios como pintora a su decantación como artista multimedia-, y su inserción en la vanguardia del mundo (afuera) y de la Argentina (adentro).

Varios temas han sido objeto de investigación para Lublin (el lenguaje; los binomios –pares u opuestos-; la imagen, su proceso y su deconstrucción; los mitos; los deseos; la libertad; la perspectiva; las nuevas tecnologías), pero sin duda la relación entre arte y vida fue una de las principales inquietudes, integrando así el horizonte de preocupaciones producido por las miradas críticas hacia un entendimiento canónico del arte en términos de representación, que le era contemporáneo.

Indisociables relaciones: Arte y Vida. Arte y Técnica

Eje central de las producciones de Lea Lublin, tal como dijimos, el binomio arte/vida se instaló en el horizontes de preocupaciones de las vanguardias históricas y se reformuló luego de la Segunda Guerra Mundial:



El arte, desde Rimbaud a Breton, y de Maiakovsky a los situacionistas, se propuso no sólo “cambiar el arte” sino también “cambiar la vida”, poniendo en cuestión la escisión misma entre “vida” y “arte”. El socialismo moderno y las vanguardias eran, cada una a su modo, hijas del romanticismo del siglo XIX, más precisamente de aquella dimensión crítica, antimercantil y utopizante del romanticismo decimonónico (Horacio Tarcus en VVAA, 2003:16).

Reintegrar el arte a la praxis vital y social fue tal vez el proyecto más genuino de las vanguardias. Parafraseando la 11ª tesis sobre Feuerbach (Carl Marx, 1845), no alcanzaba con interpretar el mundo y expresarlo: “de lo que se trata es de transformarlo”. Se postuló entonces una estética revolucionaria, basada en la ruptura y la emancipación y ligada a los valores utópicos y esperanzadores. Sin embargo, a la luz de los acontecimientos del siglo XX y de la llamada civilización moderna, fue la tecnología la que triunfó en la expansión de los límites del arte:

En algunos aspectos la vanguardia realmente anticipó el orden mundial capitalista posterior al 1945, y fue el capitalismo, no el futurismo o el surrealismo, el que integró exitosamente la vida y el arte en la nueva fase en la cual la mercancía dejó de temer a la cultura porque ya la había incorporado. Era más un significativo estático que un vulgar valor de uso. Las nuevas tecnologías tan inspiradoras para algunas vanguardias, ya anunciaban esta integración: con el automóvil, el teléfono, la radio, el avión, con la nueva publicidad, el capital se preparó para polemizar el ocio, la cultura y la psique. Al realizar esta práctica que los vanguardistas sólo soñaron, incluso es posible que el capitalismo haya tenido una deuda directa con los artefactos y tecnologías de aquellos. (Williams, 1997)

Es relevante recordar en este punto, que ciertas condiciones socio-históricas han posibilitado determinadas construcciones técnicas del mundo, determinadas concepciones de técnica²⁰, y no otras.

En la Antigua Grecia, simiente del mundo occidental, la noción de *tekne* unía indisociablemente arte y técnica: implicaba un modo de hacer creativo, “poiético” (poiesis), ya que contenía tanto la capacidad humana de trascender por medio del arte como la posibilidad de constituir la relación vital del sujeto con el mundo que lo rodeaba.

Tras una preparación cultural desarrollada en los últimos siglos de la Edad Media (Mumford, 1968), se arribó a una concepción de técnica diferente (moderna), generada durante el Renacimiento. La técnica como instrumento

²⁰ Con “técnica” nos referimos “no solo a los instrumentos y aparatos técnicos, a las herramientas, sino a algo más amplio que los contiene y que está relacionado con una concepción de mundo a la que tales instrumentos son funcionales. La técnica sería así un modo y medio de vida, un modo en el que los seres humanos nos relacionamos con el mundo, postulamos ciertas relaciones (instrumentales o no, y esto será decisivo en la constitución de una concepción de técnica y otra) con la naturaleza”. (Kozak, 2006:1)

de “progreso”²¹ abierto a toda innovación es una concepción propia de la Modernidad occidental²².

En este sentido, cierta “racionalidad técnico-instrumental” ha colaborado en la articulación de las formaciones de la conciencia con los intereses de la industria cultural, propicia, como señala José Luis Brea, la alienación al servicio de una u otra ingeniería de masas “...reduciendo en ellas el poder del arte al papel de actor secundario de las industrias del entretenimiento-. Sólo en tanto encuentre el modo de resistir a esa servidumbre liberará la técnica su energía emancipatoria.” (Brea, 2007:67)²³

Decíamos entonces que “fue la industrial cultural y no la vanguardia la que consiguió transformar la vida cotidiana” (Hussey, 2002:39). Esta “promesa incumplida” ha sido considerada en términos de “fracaso” por varios teóricos de la vanguardia, quienes además catalogaron de “fraude” a las propuestas de las vanguardias de posguerra.

Peter Bürger, uno de sus máximos exponentes, sostiene que la “institución arte” (esto es, las instituciones pero también las ideas sobre el arte que dominan una época dada), está preparada para absorber la protesta vanguardista, cuya intención antiartística ha llegado a considerarse como arte.

En su *Teoría de la vanguardia* (1974), Bürger afirma que el carácter revolucionario de las vanguardias en el arte no se produjo a causa de su impugnación contra los estilos artísticos precedentes, sino por su rotundo rechazo hacia el aparato de distribución al que estaba sometida la obra de arte en la sociedad burguesa, y hacia la falta de función social del arte que dicho modo

²¹ “La idea del Progreso humano es, pues, una teoría que contiene una síntesis del pasado y una previsión del futuro. Se basa en una interpretación de la historia que considera al hombre caminando lentamente en una dirección definida y deseable, e infiere que este progreso continuará indefinidamente” (Bury, 1971:16)

²² Modernidad que puede ser pensada como “...un largo proceso de constitución de una imagen técnica del mundo de fuerte carácter instrumental en consonancia con criterios economicistas de eficiencia, rendimiento y productividad. Se trata de una imagen inédita en relación con otros períodos históricos y otras culturas. Así como fue posible alguna vez un espacio social trágico (en la antigua Grecia) o uno religioso (durante la Edad Media), es posible afirmar que vivimos hoy en un espacio social técnico -en un paisaje técnico- que modela cuerpos, espacios, sensibilidades y relaciones sociales. Es en ese contexto -y no de manera aislada- que cada nueva tecnología, cada nuevo aparato o instrumento está necesariamente ligado a un entramado técnico social que lo contiene.” (Kozak, 2006:1)

²³ “Porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte. Por cierto, siempre y cuando que la reflexión artística, por su parte, no se cierre a la constelación de la verdad, tras la cual vamos... ...nosotros frente a tanta técnica, no preservamos más la esencia del arte... Cuanto más nos acerquemos al peligro, tanto más claramente comienza a destellar el camino hacia lo salvador, tanto más preguntadores llegamos a ser. Pues el preguntar es la devoción del pensar.” (Heidegger, 1983:106-107)



de circulación implicaba. Enuncia, asimismo, tres condiciones determinantes de la definición de vanguardia. Primero, la antiinstitucionalidad, entendida como la rebelión contra la “institución arte”. Segundo, la ruptura absoluta con la tradición. Tercero, la autocrítica del estatuto de autonomía del arte por parte de la vanguardia, al plantearse reinscribirlo en la praxis vital y poner fin a su condición escindida del resto de la experiencia. Así, se propone superar la carencia de función social a la que está sometido el arte burgués desde el esteticismo²⁴.

Otras voces, sin embargo, consideran la problemática desde una perspectiva diferente. Hal Foster (2001) por ejemplo, entiende el retorno a la vanguardias de los ‘50 y ‘60 como la aspiración de una conciencia crítica similar a la existente en las vanguardias de principios de siglo, en lo referente a las convenciones artísticas como así también en las condiciones históricas. Andreas Huyssen (2002), por su parte, señala que después de un lapso de casi treinta años de represión y amnesia, “el redescubrimiento de la vanguardia histórica podría generar una vez más una intensidad de energías utópicas que ya no podían extraerse de la tradición del alto modernismo.”

En este sentido, dichos autores sostienen que, luego de la Segunda Guerra Mundial, hubo manifestaciones artísticas que criticaron radicalmente el orden existente, el *statu quo*, procurando estimular una energía transformadora del presente y la reintegración del arte en la vida. En esas experiencias entonces, puede entenderse la reactivación del sustrato utópico de las coordenadas más radicales de las vanguardias de principios de siglo, más que pensarlas en términos de “réplica inútil”. Coordenadas que no sólo corresponden a experiencias antiinstitucionales, sino también a prácticas instaladas en la institución artística y el circuito de exhibición, desde donde ejercieron un sistemático trabajo de crítica y develamiento de las condiciones de producción, circulación y recepción del arte moderno. (Ver Longoni, 2006: 62)

Ante lo expuesto, compartimos la reflexión de Ana Longoni cuando plantea que en el presente, lo que cabría interrogarse es desde qué sentidos puede leerse y reapropiarse el legado de las vanguardias, reconociendo en ellas “una tradición en tanto componente activo del presente” (Longoni en VVAA, 2003:38). Nos habilitaría a pensar el carácter vanguardista, más que por el repertorio de procedimientos, por el efecto sobre el contexto en el que interviene; y por su condición utópica, por su “voluntad irreductible de transformar la mundo”.

²⁴ En el arte burgués, por primera vez, se observa una simetría entre el modo, la finalidad y la recepción de la producción artística (es producida por un artista individual con la intención de representar la autocomprensión del sujeto burgués y es recibida también individualmente, por cada consumidor). En el arte cortesano, si bien la producción es individual, la finalidad es la representación del poder de toda la corte y la recepción es colectiva. En el arte sacro, se crea en forma artesanal o colectiva, representaciones de la divinidad, objetos de culto; y su recepción forma parte de las ceremonias que se realizan en el seno de las comunidades. (Bürger, 1974:83-110)

Si toda mirada implica una construcción, es desde esta perspectiva que decidimos hacer foco en Lea Lublin y su producción. Y nos encontramos con una artista intelectual que, cómo decíamos, indagó en la vinculación entre “arte y vida”, al punto tal de hacer obra con su propio cuerpo. De hecho, el gesto artístico más explícito que formuló respecto a este tema lo constituyó *Mon Fils*, cuando en el Salón de Mayo de 1968, en el *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, se expuso a ella misma junto con su hijo Nicolas de pocos meses. Así, mientras ambos ocupaban el centro de la escena artística, el público era invitado a ser testigo del cuidado de su bebé, en un gesto de imbricación manifiesto entre arte y vida. Fue esta acción una de las primeras *performances*²⁵ de la artista, marco en el cual también es posible analizar la puesta en tensión de un “afuera/adentro”:

En mai 68, je décide de déplacer un moment de ma vie quotidienne dans un lieu artistique. Je m’expose avec mon fils âgé de sept mois... Mon fils dans son berceau, au dessus duquel une œuvre réalisée en deux planches d’altuglas transparentes et des inscriptions graphiques de son portrait entouré des éléments qui recouvraient sa couverture, moi m’exposant à travers les gestes quotidiens de soins que je lui apportais, je le nourrissais, le changeais, lui parlais, jouais avec lui. Le système de la représentation était là confronté au réel, le rapport de l’image à son modèle, du modèle à la constitution d’un langage visuel mais aussi verbal, comportements et réactions du public face « à l’œuvre vivante. (Lea Lublin en Sans, 1995:58)²⁶

“Afuera”, en las calles de París, las barricadas. “Adentro” del museo, Lublin y su niño, cual *madonna* con su hijo²⁷. Pero a diferencia de las imágenes inmóviles del *Quattrocento*, sus cuerpos estaban presentes y en plena acción, enfrentando lo real con su representación: Nicolas en su cuna o en los brazos de su madre y, en la pared lindante, su retrato graficado varias veces sobre paneles de acrílico transparentes. Esa carita en negativo a positivo provocaba la proyección de sombras móviles. La vida cotidiana se introduce en el arte para desplazarlo de su “lugar” institucional. La representación se

²⁵ Una definición amplia, alude a aquellas prácticas de acción corporal que reclaman para sí -y frecuentemente lo logran- el carácter de signos estéticos, a la vez que transcurren en los límites del régimen disciplinario de las artes o incluso totalmente fuera de él, borrando frecuentemente las distinciones entre artistas y audiencia, entre arte y vida, cuerpo y pensamiento, acción y representación. “Son conocidos los debates alrededor de este término, que algunos asimilan a ‘acción’ o ‘representación’, ‘suceso’, ‘happening’, etcétera. Estas discusiones suelen concluir en que uno de los méritos del término *performance* es que su definición no termina de cristalizar, que se puede reemplazar por términos en Nahuatl o Maya, como lo proponen los trabajos del Instituto Hemisférico de Performance y Política”. (En vivodito.org.ar)

²⁶ “En mayo de 1968, decidí trasladar un momento de mi vida cotidiana a un lugar artístico. Me expuse junto a mi hijo de siete meses de vida... Mi hijo en su cuna, encima de la cual se mostraba una obra realizada con dos planchas transparentes de plexiglás e inscripciones gráficas de su retrato rodeadas de elementos que cubrían su manta; yo me mostraba haciendo los típicos gestos cotidianos de cuidado: lo alimentaba, lo cambiaba, le hablaba, jugaba con él. Allí, el sistema de representación estaba contrapuesto a lo real, la relación de la imagen con su modelo, del modelo a la constitución de un lenguaje visual, pero también verbal, comportamientos y reacciones del público frente a la ‘obra viviente’.”

²⁷ Tema que abordará explícitamente más tarde, a fines de los ‘70.



ve cuestionada mediante la yuxtaposición de lo real, su imagen y el lenguaje. En este sentido, y aunque utilice distintos procedimientos, podríamos decir que comparte con sus contemporáneos situacionistas, la reivindicación de la transformación de la realidad desde la negación del arte y de la cultura como prácticas separadas de la vida cotidiana:

Le vécu est ce qui vient remplacer le formalisme. Pour moi cela agit comme une nécessité, un point de départ qui devient le thème de l'action que je réalise et qui déclenche un système de diverses connexions multiples. En mai 68, alors que tout le monde était dehors et prônait une liberté nouvelle, je décide de réaliser une œuvre qui confronte le réel à sa représentation en exposant l'événement qui avait bouleversé ma vie, la naissance de mon fils. Mais serait-ce parce que cette naissance fut bouleversante que je me suis intéressée plus précisément au vécu ? Serait-ce parce que je prends conscience de ma condition de femme ? Ou serait-ce parce que mai 68 voulait changer la vie ? Le vécu, c'est la rencontre des éléments différenciés, celle d'un individu dans un contexte social, celle d'une histoire avec un petit h dans une histoire avec un grand H. (Lea Lublin en Sans, 1995:58-62)²⁸

Anticipamos anteriormente la necesidad de un enfoque biográfico que no disocie la vida del arte y el arte de la vida, pues lo consideramos clave para entender la existencia de un artista que, como en el caso de Lea Lublin, entretejió esta relación en su producción. Nos sumergimos a continuación, en un constante adentro/afuera, en su historia de vida hasta arribar a fines de los '60, la época que nos ocupa en el presente trabajo.



²⁸ "Lo vivido es lo que viene a reemplazar al formalismo. Para mí eso actúa como una necesidad, un punto de partida que se convierte en el tema de la acción que realicé y que desencadena un sistema de diversas conexiones múltiples. En mayo del '68, mientras todo el mundo salía a preconizar una nueva libertad, decidí realizar una obra que confrontara lo real a su representación mostrando el acontecimiento que había transformado mi vida: el nacimiento de mi hijo. ¿Pero habrá sido lo transformador del nacimiento que hizo que me interesara en la experiencia? ¿Se deberá a una toma de consciencia de mi condición de mujer? ¿O será porque mayo del '68 pretendía cambiarnos la vida? Lo vivido es el encuentro de elementos diferenciados, de un individuo en un contexto social, de una historia con h minúscula dentro de una historia con H mayúscula."

Lea Lublin o de la gravedad en la pintura²⁹

Lublin nació el 9 de octubre de 1929 en Polonia³⁰, cuando su padre ya se encontraba en la Argentina en busca de mejores condiciones de vida. Pocos meses después, ella y su madre dejaron la ciudad de Brest-Litowsk³¹ para unírsele, y la familia se alojó en el barrio porteño de Floresta (Teyssèdre, 1975:1). Su única hermana, Julia, nació en Buenos Aires el 7 de mayo de 1933.



²⁹ Así fue titulada una nota que publicó el diario *El Nacional*, de Caracas, en 1958. Esa gravedad será característica, como vemos aquí, de un primer momento en la producción de la artista.

³⁰ Nos basamos en una nota publicada en *Primera Plana* el 19 de febrero de 1963. En el resto de las publicaciones y catálogos consultados, se indica su nacionalidad como “argentina”, lo cual resulta comprensible ya que fue criada en este país. Consideramos que al describirla como “polaca” sin más, tal como hacen el catálogo de WACK! Art and the Feminist Revolution (Butler y Mark, 2007) y Belén Gache (2010), se borra una dimensión central de la vida y de la identidad de la artista.

³¹ Tierra disputada históricamente por Rusia, Polonia y Lituania, también por las potencias centrales sobre todo durante las dos guerras mundiales. Desde 1991 quedó bajo la órbita de la República de Bielorrusia. Históricamente, la comunidad judía constituyó un gran porcentaje de la población. La vecina ciudad de Lublin, además, era considerada uno de los centros económicos, culturales y educativos más importantes de la colectividad. De hecho, Lea Lublin nació en el seno de una familia judía, pero ella no fue practicante sino que adscribió al laicismo (Entrevista de la autora a Nicolas Lublin). Eso no le impidió visitar Israel, donde estuvo aproximadamente en 1951/52: “...la única vez que hice propaganda fue de mí misma, el día en que estando en Israel, decidí conquistar a París.” (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963).

A los 11 años ingresó en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, alentada por un padre empeñado en que se dedicara a la publicidad. Allí cursó estudios secundarios que combinaban materias generales con una formación especializada: Dibujo, Perspectiva, Anatomía, Arquitectura, Historia del Arte y también Geometría, Historia Nacional e idioma Francés.

En 1947 dejó su casa familiar para integrar una compañía de teatro ambulante, para la cual pintó decorados. Dos años más tarde, obtuvo su diploma de profesora de Bellas Artes, y en 1950 se casó por primera vez, con el director de aquel grupo teatral.

Separada, vendió los pocos bienes que le quedaban y decidió irse a Europa. Se instaló en París en 1951, donde se las ingenió para subsistir mediante varios trabajos³², mientras pintaba. Estudió con Gustave Singier en la Academia Ranson, y trabajó en el atelier que le prestó Paul Rebeyrolle y sus amigos del grupo La Ruche³³. Con ellos exhibió sus obras en importantes galerías parisinas.

Se casó por segunda vez en 1953, año en el cual obtuvo comentarios de Louis Aragón en *Les Lettres Françaises*, a raíz de su participación en el *Salón d'Automne* (Gran Palais, París)³⁴. Desde entonces, y hasta 1956, participó del Salón de la Jeune Peinture en el Museo de Arte Moderno de París. En 1955, obtuvo el *Prix Benveniste de la Jeune Peinture* por un cuadro de grandes dimensiones, lo cual "le abrió las puertas de la fama: apareció en los periódicos, la incluyeron en tres antologías y le compraron tantos cuadros como para vivir tranquila tres años". (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963). En aquella época trabajaba la figuración en su obra, es decir, representaba en sus pinturas imágenes –figuras– reconocibles. (Teyssèdre, 1975:2)³⁵

³² Vendió piedritas para encendedores en las calles de París; lavó platos en un restaurante estudiantil, fue "zapatera en un taller de composturas, traductora de portugués y vendedora de sus propios libros de arte a los bouquinistas del Sena. Además retrató a un perro motudo y lleno de grasa de automóviles: su dueño, un mecánico, le pagó 15.000 francos." (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963).

³³ "La Colmena" había sido bautizado un edificio parisino que terminó dando origen a una corriente artística homónima.

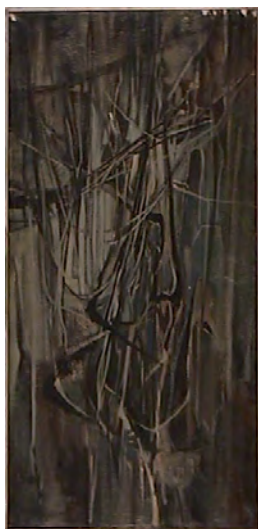
³⁴ En un artículo especial de la revista *Artinf* (primavera de 1995, p. 8-13), donde se entrevista a los artistas argentinos radicados en el exterior, Lublin recordó así este episodio: "...me invitaron a exponer en el Salón de los Independientes y fue entonces cuando Louis Aragon escribió: 'en el recorrido de la muestra, un cuadro de Lea Lublin me retuvo'. Con el tiempo fui conociendo artistas jóvenes, y en 1955 obtuve el premio Benveniste para la Jeune Peinture". El mismo consistió en 50.000 francos y la adquisición municipal parisiense (*Primera Plana*, n.15, Bs. As. 19.02.63). Para ese entonces, su matrimonio con un abogado brasileño había naufragado. (Teyssèdre, 1975:2).

³⁵ Las muestras que siguieron (y las críticas periodísticas) confirmaron su ingreso exitoso en el circuito artístico europeo: participó del Salón Comparaisons (Museo de Arte Moderno de París, 1955); de Lauréats 1955 (Galería "d'Art Vivant", París); y en 1956 fue seleccionada por la galería Marlborough de Londres, para la exposición Joven Pintura de París, junto a un calificado núcleo de colegas.

Fueron tiempos durante los cuales conoció a varias personalidades y entabló amistad con numerosos poetas: Eugène Guillevic –quien le procuró su permiso de estadía–; el chileno Pablo Neruda; varios republicanos españoles que transitaban el exilio; y, en especial, Nicolás Guillén³⁶.

En 1956 regresó a Buenos Aires, “destrozada por una anemia feroz” (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963). Durante su estadía en la Argentina, participó de numerosas muestras colectivas y realizó varias individuales. La primera en solitario fue en la galería Van Riel, en octubre de 1958, donde se ven aquellos trabajos figurativos, que guardan intenciones sociales.³⁷

En 1959 obtuvo una beca del Fondo Nacional de las Artes, y se instaló en la espesura de la selva de Misiones a desarrollar un proyecto que plasmó en numerosos bocetos realizados a lápiz, y en la serie *Motivos de la Selva*³⁸. Ésta marcó “un corte en su estilo”: a partir de lianas dispuestas en red, de vegetales entretejidos, Lea dibuja los signos de una estructura; “de ahí resulta una síntesis paradójica entre el punto de partida figurativo, el encuadre muchas veces vertical cercano a una abstracción geométrica y el gesto de una expresión lírica”. (Teyssèdre, 1975:2)



³⁶ “Quien será el gran amor de su vida”, escribió el profesor Bernard Teyssèdre (1975:2).

³⁷ La crítica nacional no le fue indiferente; tampoco condescendiente. La revista *Sur* sentenció: “Lea Lublin todavía ‘no está en lo suyo’” (*Sur*, n.256, Buenos Aires, enero y febrero de 1959, p.129-130). Recordemos que la respectiva sección estaba a cargo de Hugo Parpagnoli –director, a partir de 1963, del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires– y Héctor Álvarez Murena. Por su parte, la revista *Criterio* (n.1318, Buenos Aires, 23 de octubre de 1958, p.787-788), dijo: “su propósito, entroncado con el neo realismo, hace de su pintura un temblor significativo, y manifiesta a las claras que su temperamento es recio y que mucho tendrá que luchar aún con la materia de sus anhelos plásticos”. Nos interesa destacar que ambas críticas advierten la sensibilidad de la artista hacia “las gentes que trabajan, sufren o simplemente viven a su lado” (*Criterio*); hacia los “desheredados” (*Sur*).

³⁸ Expuesta durante 1962 en Buenos Aires (galería Galatea) y Resistencia (galería Ateneo del Chaco).

Ser testigo de la realidad de los guaraníes, de su modo de vida, sus chozas, sus rostros fue sin dudas una experiencia fuerte y movilizadora. Ver a los campesinos, obreros del monte indómito; compartir un presente feroz, violento, en el medio de una vegetación vigorosa, deslumbrante y, a veces, abrumadora. Un despliegue de sencillez y pobreza que, como sucede con la miseria de los suburbios, contrastaba despiadadamente ante el derroche burgués. Esta situación aceleró “la toma de conciencia política de Lea”³⁹.

Conciencia que siguió nutriéndose del día a día, de la acción corrupta de los políticos, de los atropellos de las guerras, del gran terremoto de Valdivia (Chile), de las amenazas de un desastre atómico. Todo eso confluyó en una obra enérgica, furiosa, expresiva, comenzando por *Premoniciones* (octubre de 1961, Galería El Pórtico), una serie de trece óleos trabajados desde la abstracción. Y continuó más visceralmente con *Bestias y explosiones* (agosto y septiembre de 1963, Galería Rioboo)⁴⁰, en la cual lo irracional apareció emergiendo en su aspecto más monstruoso a través de un estilo figurativo⁴¹: las bestias oníricas representaban “la transformación del género humano hacia las formas más elementales y paquidérmicas de su condición prehistórica e irracional” (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963).

³⁹ “¿En función de qué intentás representar esa parte oculta del hombre?

-La intención es provocar una toma de conciencia en la gente. Ayudar a que cada uno descubra en sí mismo esa parte de nuestro yo que nos ocultan o que nos ocultamos. Me interesa mostrar el lado oculto de las cosas. Cuando fui a Misiones, para dar un ejemplo, yo descubría cosas, paisajes que los mismos misioneros no apreciaban, no por falta de capacidad, sino por ser ellos parte de una totalidad: la selva. Estuve, recuerdo, en un obraje, a través de mis primeros dibujos. Los obrajes comenzaron a descubrirse, y luego eran ellos los que me sugerían los temas. ‘Allí, Lea, allí’, me decían, señalándome algo, ‘eso es lo que usted busca’. Y era cierto.” (“El arte prohibido”, en *Así*, Buenos Aires, 29 de febrero de 1972).

⁴⁰ El catálogo de la muestra contó con los prólogos del escritor Jean Cassau, director del Museo de Arte Moderno de París, y de Aldo Pellegrini, quién entre otras cosas destacó: “Lea Lublin ha logrado la coordinación de elementos opuestos: la oposición del mundo formal e informal, la oposición de violencia y lirismo, la oposición de las formas y trazos activos con el espacio inerte y pasivo. Una sabia disposición del color, a la vez rico y contenido, una materia que modula adaptándola a la distinta expresividad de las formas o de los trazos, un espacio que da grandeza y profundidad a la acción de los variados elementos que intervienen en el cuadro, configuran una pintura compleja y clara a la vez, pero esencialmente radiante e intensa (Catálogo Rioboo, 1963). Años más tarde, Pellegrini la incluyó en una antología en la cual recordó estas pinturas: “ ‘Lea Lublin presenta un mundo de pesadilla que refleja el pánico secreto de hoy. Un mundo amenazado por la desintegración y poblado de monstruos.’ Así pueden definirse las imágenes que creaban sus cuadros, con un color denso, violento, con pinceladas sueltas, intensas, desgarradas.” (Pellegrini, 1967:97).

⁴¹ Jorge Glusberg (1985:76) incluye a Lublin entre los artistas que durante 1963 acompañaron a la Nueva Figuración, grupo al que ya aludimos. Un objetivo central de este movimiento fue cuestionar la institución pintura, a través de la búsqueda de una nueva imagen de los seres humanos en su contexto. Conjugaron los elementos más diversos a partir de lo que Deira denominó “el estallido de la pintura”. La actitud conceptual del grupo fue teorizada por Noé, quien habló de “la visión quebrada”, según la cual la visión del mundo de aquel momento debía centrarse en el término caos como objetivo explícito. Los artistas abordaron ese eje desde sus propios discursos artísticos, que se potenciaron en la interacción de cuatro propuestas singulares. (Catálogo de la exposición “Nueva Figuración 1961-1965”, MNBA, octubre 2010-enero 2011).



Sin duda fueron años de gran actividad y reconocimiento, durante los cuales sus telas se exhibieron en distintas ciudades. Ya fuera en muestras individuales o colectivas, se vieron en Posadas, Resistencia, Córdoba, La Plata, Capital Federal, Neuquén, Lima (Perú), y en la VII Bienal Internacional de San Pablo (Brasil). En 1961 Lublin ganó el *Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, y participó en otros importantes certámenes: en el *Premio de Honor Ver y Estimar* (MNBA 1961-62); en el *Premio Pintura Argentina* (Galería Teatro del Pueblo 1961-62); y en el *Premio Georges Braque* (MAMBA 1963). Integró las muestras *Phases* realizadas en el MNBA, Buenos Aires (1963); Galerie de l'Université, París y Musée d'Ixelles, Bruxelles (1964)⁴². Pero Lea no se conformó con la quimera del éxito reciente y partió nuevamente a París.

⁴² *Phases* fue una revista editada entre 1954 y 1975, por Edouard Jaguer (ex miembro del Grupo CoBrA), que pretendía reunir las nuevas búsquedas de expresión libres y experimentales compartidas por grupos diseminados en el mundo, para crear un espacio de unión y confrontación al estilo de una "internacional del arte moderno". En torno a ella se formó un movimiento de reflexión y expresión artística cuyo programa estético se basaba en unir las investigaciones del surrealismo y del arte no-figurativo. Su corresponsal en la Argentina fue la revista *Boa* (1958), dirigida por Julián Llinás, a la que estuvieron asociados, entre otros, Aldo Pellegrini, Juan Carlos Badaracco, Osvaldo Borda, Rogelio Polesello, y "pintores abstractos líricos" como Osvaldo Borda, Víctor Chab, Rómulo Macció, Martha Peluffo, Josefina Miguens (Robirosa), Kasuya Sakai, Clorindo Testa. (Ver Giunta, 2001:103-120)

A mediados de 1964 el artista cordobés Antonio Seguí había logrado alquilar un galpón de post-guerra, abandonado en Arcueil⁴³ (el barrio de Erik Satie en los suburbios de París, cerca de Monparnasse), para montar un atelier. Lublin, Macció, el uruguayo José Gamarra y su mujer Dilma, le ayudaron a transformarlo en un búnker productivo que, con el tiempo, se convirtió en “un centro de reunión y estímulo de las mentes más creadoras de París” (Shaw, 1978). Allí, en el Taller de Arcueil, la artista encontró un lugar para trabajar⁴⁴.



1964 era, en Estados Unidos, un año de elecciones presidenciales. Los medios de comunicación parisinos informaban sobre los discursos de campaña, tanto de los demócratas como de los republicanos. Lublin, que ya tenía decidido indagar “los horrores de la guerra” (*Primera Plana*, n.15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963), encontró en argumentos indignantes de Barry Goldwater lo siniestro y la *Incitación a la masacre* (Galería Lahumière)⁴⁵.

⁴³ En 1978 la Galería Ruth Benzacar organizó una retrospectiva del Taller de Arcueil, con trabajos de Seguí, Lublin, Macció, Gamarra, Vladimir Velickovic (aka Vlada, oriundo de Belgrado), y los que se incorporaron luego como el parisino Gerard Titus-Carmel, José De Monte (aka Beppi, nacido en Italia y formado en la ciudad argentina de Córdoba), y la entrerriana Mildred Burton.

⁴⁴ En una entrevista, Antonio Seguí recordó esta época con Lublin y dijo; “Trabajamos juntos un tiempo, después ella se fue, porque la ciudad de París le consiguió un taller en el norte”. (*Boletín Argentino*, 08.01.10)

⁴⁵ Goldwater había sido senador de Arizona, representaba a los sectores más conservadores y predicaba el anticomunismo. Como candidato a presidente por el Partido Republicano, perdió ante el demócrata Lyndon Johnson. Éste, que sucedió a John F. Kennedy tras su asesinato, hizo campaña presentándolo como un belicista favorable a la guerra atómica, apoyado por el Ku Klux Klan. Una de las obras de Lublin, claramente de denuncia, fue *Convention at Cow Parade*, también presentada en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas (1964), y que en Buenos Aires se vio bajo el título de *Convención Republicana de San Francisco* (Cara o Seca, Galería Laruche 1965). La citada convención se había realizado en julio del '64 en aquel estadio deportivo.



La exposición tuvo cierta repercusión en la prensa, como en *Le Monde*, *Le Figaro* y *Les Lettres Françaises*. En esta última, en su edición del 12 de noviembre de 1964, Michel Troche escribió:

Desde hace mucho tiempo Lea Lublin ha evocado la amenaza de una catástrofe universal, pintando un bestiario cruel y fantástico. Esta vez, el bestiario ha tomado faz humana y la denuncia se ha vuelto más directamente política. Es una acumulación de cabezas gesticulantes, de rostros desgarrados y descarnados que parecieran caer desde un vértigo mortal, limitados por el vacío y crucificados en la superficie del cuadro. Un osario donde son condenados los linchadores de negros, los inquisidores, los 'políticos' belicistas y toda vida humana. Es necesario subrayar el coraje de Lea Lublin, que no duda en dar a su pintura un contenido abiertamente polémico (...) Aquí la violencia de la expresión formal corresponde a la violencia de la denuncia. Los colores rechinan sin dejar de ser justos y la composición es sí misma dramática. (*Hoy en la cultura*, n.18, Buenos Aires, enero-febrero de 1965).

Un mes más tarde, el crítico Otto Hahn declaró en *Art International*: "Hay actualmente en París, un 'nuevo expresionismo' argentino que reúne a pintores de un gran virtuosismo técnico... Macció parece representar la corriente metafísica frente a Seguí, el sardónico y a Lea Lublin, espectral." (Catálogo Cara o Seca, 1965).

Sin embargo, este fue el fin de un ciclo. Lea había optado por un camino diferente al de los maestros como Berni o Castagnino cuyo realismo, la representación de cierto folclore, Lublin entendía como "sentimental", en el sentido que "tranquiliza la conciencia burguesa haciendo sentir piedad por los niños hambrientos de la Argentina". En este sentido, apreciamos sus

cuestionamientos: “¿Puede considerarse suficiente ese expresionismo? Esos cuadros se venden bien ¿pero dónde sino entre los adinerados?” El registro de Teyssèdre marca el tono de estas reflexiones afrontando una crisis. “Lea pone en duda el sentido de la pintura, que ve estancada en un nivel de percepción que bloquea el efecto de comunicación.” (Teyssèdre, 1975:2)

Frente a un expresionismo tibio y sentimental, las creaciones de Lea insisten en producir gestualidades menos “cómodas”: Su búsqueda, amalgama de política, poética vehemente y denuncia a los opresores, materializada en la gestualidad fantasmagórica, surrealista y dolorosamente carnal sigue siendo, a fin de cuentas, un cuadro. ¿No es la pintura acaso un modo de expresión ligado a la ideología que se intenta combatir? La artista había comenzado a dudar de la eficacia de la pintura para la toma de una conciencia política. Es entonces que focaliza en un cuestionamiento de los límites de la imagen: a través de otro tipo de producción.

Tal es el caso de su participación en el homenaje a *Duchamp* llamado *La Fete á la Gioconde* (Maglione Del Pezzo, París), donde nuestra artista expuso *Ver claro*, presentando el clásico retrato pintado por Da Vinci visto detrás de un cristal, cuyo revés coloreado intervenía la imagen. Sobre el vidrio, un limpia-parabrisas se movía hacia un lado y hacia otro. Arriba, una pera de goma con agua esperaba ser accionada por el espectador.



¿Qué vemos al mirar una imagen?, es la pregunta. Y Lea Lublin intenta responderla de este modo:

“Traiter des problèmes de la vision est une tentative de déchiffrer ce qui n’est pas encore rentré dans un code de vision existant. Ce n’est pas le fonctionnement de l’œil en tant qu’organe de perception qui peut rendre compte des phénomènes de vision. En 1965, j’ai réalisé ma première proposition sur le «voir clair» autour des mythes historiques et culturels. (...) Dans ce dispositif ironique, j’invitais le spectateur à sortir de son conditionnement face à une image ou à un tableau. Mon travail atteignait l’objet de sa présentation à savoir, venez regarder autrement ce que vous avez déjà vu.” (Lea Lublin en Sans, 1995: 37)⁴⁶

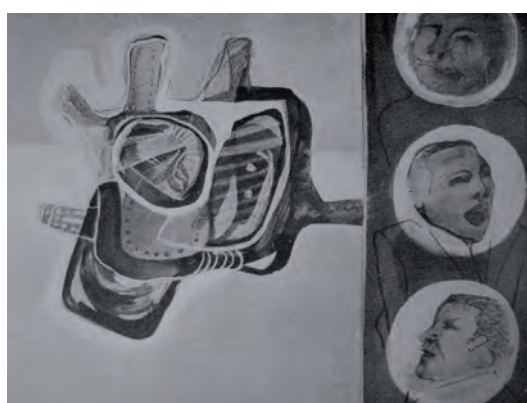
En sintonía con estos artefactos, prosigue la serie *Libertadores*, en la cual clásicos retratos de los héroes de la independencia latinoamericana son puestos detrás del cristal, que el público puede rociar con agua mientras un limpia-parabrisas lo escurre. Al mismo tiempo, marchas patrióticas son transmitidas por altoparlantes, de modo tal que se genera una especie de “animación multimedia”.



Podríamos pensar que una transición estética tuvo lugar entre la producción anterior y esta más reciente. Dicho desplazamiento, configurado en la serie *Cara o Seca*, sería entonces el desenlace natural de sus pinturas de caballete hacia el agotamiento de las posibilidades del “cuadro” como medio; un movimiento de afuera/adentro de los límites de la imagen. La lectura es factible prestando atención al catálogo de la exposición realizada en la

⁴⁶ “Tratar los problemas de la visión es un intento de descifrar lo que aún no ha entrado en un código de visión existente. No es el funcionamiento del ojo como órgano perceptivo lo que explica cómo uno ve. La visión de las cosas, al igual que la del mundo, es una constante pregunta. En 1965 realicé mi primera propuesta sobre el “ver claro” alrededor de los mitos históricos y culturales. (...) Con este dispositivo irónico, invitaba al espectador a salir de su condicionamiento frente a una imagen o a un cuadro. Mi trabajo alcanzaba el objeto de su presentación, a saber, ven a mirar diferente lo que ya has visto.”

Galería La Ruche⁴⁷ (Buenos Aires, del 22.09 al 13.10 de 1965), compuesto por treinta trabajos que encuentran en *Incitación a la masacre* su prólogo, y en *Recuerdo histórico con limpiaparabrisas* (con fotos de San Martín), un epílogo.



⁴⁷ Esta fue la primera galería que tuvo Julia Lublin, hermana de Lea. Luego, en los 70 abrió la Galería del Triángulo y a principios de los '80, la Galería del Retiro. La última llevó su nombre y funcionó desde 1985 hasta 1995, cuando falleció. (Entrevista de la autora a su hijo, Alejandro Cherniavsky).



Lea Lublin durante la inauguración de su muestra *Cara o Seca*, con Jorge Romero Brest y Víctor Chab.

Un cuadro allí exhibido, *Quilombo con flechas y cabecitas huecas, girando*, participó dos meses más tarde de la muestra colectiva *Argentina en el mundo*, que tuvo lugar en el Centro de Artes Visuales del ITDT⁴⁸.

Una de las lecturas posibles, siguiendo a Teyssèdre, propone que ese “quilombo” no es otro que el malestar social que la artista registra, un caos político donde muchas cabezas dan vueltas a merced “de los vientos que sopla el dominio burgués de los medios de comunicación”.

Como vemos, Lea Lublin se relaciona a partir de entonces con los nuevos actores que configuran el “circuito institucional modernizador” argentino (instituciones privadas y oficiales, premios, galerías), siendo ya una artista reconocida en la escena de arte europea, y con trayectoria propia en la escena argentina. Acerca de los criterios de selección para esta muestra, escribió Romero Brest: “...tomando en cuenta el carácter general de la exposición hemos

⁴⁸ La muestra fue organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto en colaboración con el ITDT, y tuvo lugar del 16 al 31.12.65 y del 1° al 20.02.66. La Comisión Seleccionadora estuvo integrada por Samuel Oliver (director del MNBA), Hugo Parpagnoli (director del MAM) y Jorge Romero Brest (director del CAV- ITDT), agentes relevantes del campo cultural argentino. Además de Lublin participaron Luis Fernando Benedit, Martha Boto, Ernesto Deira, Claudio Girola, Sarah Grillo, Enio Iommi, Kosice, Julio Le Parc, Macció, Marta Minujin, Luis Felipe Noé, Rogelio Polosello, Antonio Seguí, Mario Pucciarelli, Luis Tomasello, Jorge de la Vega, entre otros.

debido elegir a los participantes, no sólo por la calidad de sus trabajos sino por la proyección que han podido tener en el extranjero.” (Catálogo *Argentina en el mundo. Artes visuales 2*, 1965.)⁴⁹.

Continuamos más adelante el trayecto biográfico que conduce hacia la programación del *Fluvio Subtunal*. Se nos plantea necesario en este punto indagar un poco más acerca de la escena de arte de vanguardia que tenía lugar en la Argentina y, en especial, sobre la actuación de una institución cultural sin precedentes, uno de los nudos de la trama modernizadora del campo cultural en esos años. Nos referimos al ITDT, con el cual Lublin comenzó a relacionarse a partir de 1965, participando –al menos- de muestras colectivas⁵⁰.

⁴⁹ “Como dijera el Ingeniero Enrique Oteiza, nuestro Director Ejecutivo en su discurso de inauguración del Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964: ‘Nos interesan los artistas vivos, ya que como Institución estamos volcados al futuro; y de entre los vivos preferimos aquellos que perciben la problemática contemporánea y son abiertos a lo desconocido’.” (Ídem). Toda una definición de la política de gestión del instituto.

⁵⁰ Durante la estadía de Lublin en Buenos Aires, es posible haya asistido alguna exposición o disertación en el Di Tella. Es interesante observar que en septiembre de 1965, Oscar Masotta brindó allí sus charlas sobre “Arte pop y Semántica” (Longoni, 2004). Con este teórico, escritor y artista argentino, Lublin compartió varios tópicos de estudio y lecturas sobre estructuralismo, semiótica, mitología, psicología. Masotta fue quien introdujo a Lacan en la lengua hispana.



El Di Tella: tránsito ineludible para el arte de vanguardia en la Argentina

“La estética de la representación tradicional no sirve ya para comprender el desarrollo del arte de la segunda posguerra: su comprensión exige el desarrollo de una estética de la recepción capaz de abarcar, en nuevas definiciones de una poiesis del sujeto receptor y por encima de las tradicionales definiciones de la postura contemplativa, la actividad estética exigida por el espectador.”

Hans Robert Jauss

Experiencia estética y hermenéutica literaria, 1986, p.95

Resulta interesante la inclusión de Lea Lublin bajo el título “Conceptualistas independientes” que Jorge López Anaya (2003:172) escribe para presentar dos de sus obras de los años ‘80. Lo es si no perdemos de vista los gestos de afuera/adentro que hemos registrado y que aparecerán también en relación (productiva y conflictiva) con las instituciones del campo artístico; pero también porque aún participando de acciones y muestras colectivas o multidisciplinarias, la artista mantiene su autonomía, su libertad ante cualquier “ismo”.

El ITDT, dijimos, fue un agente de peso en el “circuito institucional modernizador” que, por ser relativamente autónomo del circuito “tradicional”, detentaba la capacidad de legitimar y dar visibilidad a las manifestaciones alternativas en el panorama plástico local⁵¹.

La Fundación Torcuato Di Tella y el instituto del mismo nombre, se inauguraron juntos el 22 de julio de 1958⁵², si bien éste último inició sus actividades recién el 1° de agosto de 1960. Ambos fueron organizados por la familia del empresario industrial homenajeado. Se estableció que la fundación recibiría un porcentaje de las acciones del grupo Siam-Di Tella, y suministraría los ingresos al ITDT que, ocasionalmente, recibió también financiamientos externos –como, por ejemplo, de las fundaciones Ford y Rockefeller-. “El Instituto Torcuato Di Tella fue creado con autonomía y recursos propios, siguiendo el ejemplo de las fundaciones culturales de los países anglosajones” (Oteiza, 1995:82), que adoptan el modelo de financiación corporativa. De este modo se diferenciaba del patrocinio aristocrático que usualmente había colaborado con la producción artística en la Argentina desde fines del siglo XIX, ávida cuenta del escaso o nulo apoyo estatal en la materia por aquellos tiempos.⁵³

Tras las políticas intervencionistas ejercidas durante los gobiernos de Perón en los ámbitos científicos y culturales⁵⁴, los mandatos que le siguieron

⁵¹ “El circuito tradicional, conformado por el Museo Nacional de Bellas Artes, la Academia, los Salones Nacionales, las escuelas de arte, algunas galerías, el mercado de arte y, especialmente, por la mayor parte de la crítica, promueve desde estéticas académicas residuales que pueden englobarse dentro de un ‘naturalismo figurativo’ hasta propuestas que habían sido renovadoras en los años ‘40 y ‘50 como la pintura abstracta, pero que se consolidaron en expresiones decorativas.” (Longoni y Mestman, 1999:236)

⁵² Ese día se conmemoraba el décimo aniversario del fallecimiento de Torcuato Di Tella, el industrial que forjó el complejo Siam-Di Tella. Sus hijos, Guido (economista) y Torcuato (sociólogo), se incorporaron desde 1958 activamente en la dirección de la empresa familiar, en especial el primero, impulsor de la iniciativa de crear un instituto de investigación independiente. (Cfr. King, 2007; Giunta, 2001).

⁵³ Las instituciones independientes que fomentaron la actividad artística en Buenos Aires antes de los ‘60, lo hicieron desde la filantropía tradicional o el patrocinio aristocrático (tal como obró Amigos del Arte desde 1924); a través del mecenazgo cultural individual ilustrado (como en los casos de la revista Sur o el Instituto de Arte Moderno); el asistencialismo clientelístico; la beneficencia; o mediante contribuciones de empresas privadas. (Oteiza, 1997:83; 1999-2000:129 – King, 2007:39)

⁵⁴ Políticas consideradas represivas por la hegemonía del campo intelectual. Perón inició su gobierno con las universidades intervenidas desde el 30 de abril de 1946. El interventor en la de Buenos Aires fue el doctor Oscar Ivanissevich, ferviente opositor al cogobierno estudiantil. Durante ese año por renuncias o cesantías se fueron el 70% de los docentes y un tercio de los profesores universitarios (Romero, 1994). La reforma constitucional de 1949 dispuso el derecho de las universidades a gobernarse con autonomía, dentro de los límites establecidos por una ley especial que reglamentara su organización y funcionamiento, pero continuó vigente la ley 13.031 de 1947, que las mantenía dependientes del Poder Ejecutivo: se designaban los cargos y puestos de trabajo por decreto, se suprimía la autonomía funcional y financiera y establecía la pena de expulsión a quienes actuaran “directa o indirectamente en política”, exceptuando a militantes del Partido Peronista. La representación estudiantil fue eliminada de los consejos, se introdujo la exigencia de un certificado policial “de buena conducta” sin el cual no se podían proseguir los estudios y comenzó a haber policías de civil omnipresentes en aulas y oficinas universitarias. Sin embargo, es pertinente considerar el siguiente fenómeno descrito por Silvia Sigal (2002:343): “Hay por lo menos dos puntos de acuerdo entre quienes se han interesado en la relación entre los intelectuales y el primer peronismo. El primero es que casi la totalidad de los escritores, artis-

–tanto el de facto de la Revolución Libertadora como el constitucional de Frondizi–, alentaron la expansión de la investigación académica⁵⁵. Así el Estado comenzó a brindar condiciones más favorables a la “actualización” que se demandaba, sobre todo desde los sectores nuevos (burguesía industrial), ansiosos de desplazar las normas más tradicionales (burguesía agroexportadora). A ello se sumaron fondos internacionales que ofrecieron respaldo a distintos programas educativos.⁵⁶

En este sentido, el ITDT fue una institución académica de bien público sin fines de lucro que consideraba necesario impulsar actividades humanas relacionadas con la investigación de alto nivel y la creación científica, cultural y artística, entendidas como vitales en la contribución del desarrollo argentino y latinoamericano, y en su consiguiente “modernización”⁵⁷. Tenía la intención de ser una entidad “nueva”, no en el tiempo sino por la forma de su organización –sin precedentes en el país–, el espíritu que la animaba y la manera de encarar los problemas que se presentaban. “Deseamos que la capacidad y el amor a la verdad se impongan a cualquier otra consideración. Queremos que se pueda trabajar eficientemente en equipo, pero que el equipo parta del respeto a la persona y no de su neutralización...” (Memoria del ITDT, 1963. En Oteiza, 1995: 84)

Se estableció en un momento donde, como ha señalado Andrea Giunta, el término “internacionalismo” sufría un desplazamiento de sentido: ya no

tas y universitarios liberales y democráticos fueron antiperonistas, el segundo, que si los intelectuales peronistas fueron muy contados, más contados fueron, entre ellos, quienes gozaban de prestigio y reconocimiento en el ámbito de la cultura. Puede imaginarse sin riesgo que sus protagonistas, peronistas

o no, hubieran suscripto hasta 1955, esta somera descripción”. Por otra parte, durante el peronismo se mejoró la infraestructura universitaria: en Buenos Aires se construyó el edificio de la nueva Facultad de Derecho y se crearon las de Arquitectura y de Odontología así como la Universidad Tecnológica, además de remodelar sedes de otras provincias. Se estableció por decreto 22/1949 la gratuidad de la enseñanza, lo que significó que entre 1945 y 1955 se triplicara el número de alumnos si bien la cantidad de graduados tuvo escasa variación. El 17 de mayo de 1951, por Decreto 9695/1951, creó el Consejo Nacional de Investigaciones Técnicas y Científicas (CONITYC).

⁵⁵ Se creó el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, ex CONITYC), el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), el Instituto Nacional de Cinematografía (hoy INCAA), el Fondo Nacional de las Artes (FNA); se realizaron importantes aportes a las universidades nacionales y se promovió la creación de otras privadas (como la Católica Argentina y la Del Salvador). En 1957 se creó la primera carrera de sociología del país en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, consagrándose como “la” disciplina moderna, bajo la guía de Gino Germani.

⁵⁶ En Argentina, la dependencia a las trasnacionales se fue incrementando, y hubo un alud de inversiones extranjeras, sobretudo norteamericanas (estimuladas por la ley de Frondizi de 1958). Respecto a la producción artística, “fundaciones auspiciadas por grupos industriales latinoamericanos, y en algunos casos por empresas multinacionales, alentaron financieramente las experiencias de vanguardia y su promoción internacional” (García Canclini, 1979:107).

⁵⁷ Casullo (1995:98) cita a Perry Anderson para explicar que el paradigma de la modernización es “una teoría antimarxista desde le punto de vista político”, lo cual “implica una concepción del desarrollo fundamentalmente rectilíneo” del capitalismo, pues define “un proceso de flujo continuo en el que no hay una auténtica diferenciación entre una coyuntura o época y otra, a no ser en términos de una mera sucesión cronológica de lo viejo y lo nuevo, lo anterior y los posterior”.

aludiría a esfuerzos individuales o grupales por formar parte de una “internacional del arte moderno”, sino a un “proyecto ligado a la escena oficial”, articulado desde los sectores privados y las instituciones estatales, que pretendía actuar en el escenario internacional (Giunta, 2001:129-30). Las políticas de promoción artística estuvieron impregnadas con varios postulados del desarrollismo económico, el cual diagnosticaba una suerte de “aislamiento” y “atraso” que afectaba tanto a la economía como a la cultura y las artes. Para que el país “progresara” y “dejara atrás el subdesarrollo” había que actuar estratégica y velozmente en éstas áreas, pues eran capaces de detentar un rol transformador en la sociedad:

“La idea de que interviniendo desde las instituciones podían provocarse cambios tanto en la calidad del arte argentino como en su inserción internacional, fue uno de los engranajes centrales en el diseño de las políticas de promoción artística que se organizaron desde las instituciones privadas establecidas a fines de los años cincuenta.” (2001:134).

Guido Di Tella como presidente y Enrique Oteiza como director ejecutivo, iniciaron los trabajos del ITDT, tanto en su organización como administración. En poco tiempo, el instituto logró reunir una serie de centros de investigación dedicados a diferentes áreas⁵⁸. Las principales actividades estuvieron orientadas a la promoción del arte contemporáneo (a través de los tres centros de arte que se alojaron en la calle Florida); la investigación en Ciencias Sociales (ubicado en un mini campus en el barrio de Belgrano R); y en Ciencias Médicas, en particular, la Neurología Infantil (con sede en el Hospital de Niños, en el barrio de Palermo). Tanto el programa de Sociología –al que se incorporó el equipo de Gino Germani en 1962–, como el programa de Arte Contemporáneo, alcanzaron gran reconocimiento y resonancia pública⁵⁹.

Por entonces las actividades se desarrollaban en el primer piso del MNBA, cedido por su director, Jorge Romero Brest, pues aún no se contaba con espacio propio. Recién en agosto de 1963 se inauguraron las instalaciones del ITDT en Florida 936, las cuales albergaron al Centro de Artes Visuales (CAV), el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLEAM), el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA), las oficinas administrativas (incluyendo la del director general del ITDT), la cafetería, la biblioteca y la librería.

Cada centro tenía su propio programa y política, funcionando como una unidad separada de los otros. El CAV fue dirigido por Romero Brest⁶⁰,

⁵⁸ Giunta (2001:145) los enumera por orden de aparición, según consta en las Memorias ITDT - 1968: Centro de Investigaciones Económicas; Centro de Artes Visuales; Centro de Ciencias Neurológicas; Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales; Centro de Investigaciones Sociales; Centro de Investigación Audiovisual; Centro de Investigaciones en Administración Pública; Centro de Investigaciones en Ciencias de la Educación.

⁵⁹ Este último comenzó con la presentación en sociedad de la colección de arte Di Tella, la organización de un premio para jóvenes pintores argentinos (de función consagratoria y también formativa pues consistía en una exposición y viaje de estudio en el exterior), y la exposición de un artista de vanguardia internacional. (Giunta, 2001:147). Más tarde se sumó la organización de un Premio Internacional.



tras presentar su renuncia al MNBA. Contó con la experta colaboración de Samuel Paz, museólogo y curador que fue designado subdirector, y con quien armó un buen equipo de trabajo. El CLAEM, por su parte, estuvo coordinado por Alberto Ginastera. Promovía la formación avanzada de jóvenes compositores de América Latina y recibió los aportes de la Fundación Rockefeller. El CEA, más cercano al teatro y al espectáculo en general, fue orientado por Roberto Villanueva.⁶¹

Fue este el espacio al que popularmente se llamó “el Di Tella”, el cual organizaba, en promedio, entre cincuenta y sesenta eventos artísticos por año, como espectáculos diversos, exposiciones y conciertos. Por ello se configuró como un “lugar” –definido en el espacio físico, social, cultural y político de la ciudad, y en el imaginario porteño–, donde “se conjugaba la acción de artistas, público y crítica con los recursos programáticos y organizativos de la ‘institución’.” (Oteiza, 1997:80).

Desde este nuevo ámbito de expresión pudieron abrirse paso numerosos artistas jóvenes, talentos emergentes, muchos de los cuales son actualmente reconocidos dentro y fuera del país. Integraron la programación junto a artistas de vanguardia ya consagrados. Vale destacar en este punto, la aclaración con la que siempre insiste el ex director general del ITDT, Enrique Oteiza, cuando dice que “no era la institución la que producía los artistas”, sino que ello era el resultado de procesos culturales complejos que se habían desarrollado tanto en Buenos Aires como en otras partes del país y del mundo, desde fines de los años ‘50 (1997:131; 1999-2000:91; entrevista en Anexo II). “...El lugar del Di Tella fue, más que el de ‘creador’ o descubridor de la vanguardia, de ‘impulsor’ y ‘dinamizador’ de tendencias que ya venían desarrollándose y que, en todo caso, lo excedían.” (Longoni-Mestman, 2000:35).

En este sentido, lo que sin dudas aportó el Di Tella de Florida, tanto al circuito del arte contemporáneo como a la vanguardia artística de la época, fueron las “posibilidades interdisciplinarias, técnico-artísticas y articuladoras, que produjeron un efecto dinamizador importante” (Oteiza, 1999-2000:131). El hecho de que los tres centros compartieran el mismo edificio, donde se disponía de organización y medios adecuados en los distintos campos de especialización artística, promovió la intercomunicación y un creciente “trasva-

⁶⁰ “Figura polémica, tuvo el mérito de ser un museólogo moderno de primer nivel, gran promotor y crítico de arte” (Oteiza, 1997:85). Fue el mentor de la Asociación, la revista y el premio Ver y Estimar.

⁶¹ Los centros de artes contaron con el apoyo de grupos técnicos de primer nivel en sus especialidades, como Juan Carlos Distéfano en Gráfica, Humberto Rivas en Fotografía, Francisco Kröpfel y Fernando Von Reichenbach como responsables del laboratorio de Música Electrónica; el grupo Técnico de Audiovisuales que funcionaba en torno a la cabina experimental de la Sala del Centro Audiovisual, y un taller en el sótano donde se hacían casi todas las escenografías. “Eran, en realidad, pocas personas con dedicación exclusiva, competentes y muy motivadas quienes realizaban allí mismo todo el trabajo.” (Oteiza, 1997:84-85; 1999-2000:130). Varios ex músicos y técnicos del Di Tella fueron luego incorporados al Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (King, 2007:23).

samiento de influencias". Así, artistas de las más diversas disciplinas se fueron vinculando, generando proyectos multidisciplinarios.

Las tendencias experimentales fueron las que lograron mayor visibilidad: la realización de "*happenings*"⁶²; la utilización de medios de comunicación en la producción artística (Marta Minujin, Roberto Jacoby, Margarita Paksa, etc.); las expresiones interdisciplinarias y multimedia plasmadas en espectáculos audiovisuales experimentales (Marilú Marini, Alfredo Rodríguez Arias, Pablo Mesejian, etc.), la nueva canción (Les Luthiers, Nacha Guevara, Jorge Schusseim, etc.), la nueva dramaturgia (Griselda Gambaro, Mario Trejo, Mario del Peral, etc.). En sentido contrario, los conciertos del CLAEM generaron una convocatoria menor, interpelando a una selecta audiencia formada en la renovación de la música del siglo XX.

Ahora bien, es importante señalar algunos aspectos sobre la topografía cultural de los '60 para entender que el ámbito de cruces no se reducía a este espacio institucional, especialmente en lo que respecta a las artes visuales. El Di Tella estaba ubicado en lo que se llamó "la manzana loca" de la principal zona comercial y peatonal de Buenos Aires. Integraba, a su vez, un área céntrica que ofrecía otros lugares de encuentro y debate: bares, cafés, librerías, facultades, galerías, cines, salas de teatro, plazas y algunas residencias particulares, que configuraron espacios de sociabilidad para cierto tipo de cultura joven emergente, no consagrada. Circulaban por allí artistas, escritores, intelectuales, bohemios, hippies y la "gente linda", la moda y las últimas tendencias. "En general, el Di Tella no era un espacio de estacionamiento sino de pasada, salvo para quien estuviera ensayando o preparando una obra", recordaba el sociólogo y artista Roberto Jacoby en 1986 (Jacoby, 2011:271)⁶³.

⁶² "Este nuevo género que trabaja con formas abiertas y fluídas, sin comienzo ni fin estructurados, implica una 'síntesis interdisciplinar'. La genealogía del happening puede rastrearse tanto desde el estallido de las formas y los espacios teatrales convencionales como desde la progresiva desmaterialización de la obra plástica (a partir del procedimiento del collage, y el pasaje al assemblage y a la ambientación). Se trata de experiencias efímeras y discontinuas que ponen en evidencia su inadecuación al marco de las instituciones culturales tradicionales." (Longoni y Mestman, 2000:55)

⁶³ Jacoby traza un mapa cuyo perímetro son las calles Corrientes, Leandro Alem, Santa Fe y Callao. En este radio se encontraban la Facultad de Filosofía y Letras y el rectorado de la UBA; librerías, como Galatea, Verbum o la de Jorge Álvarez; los bares Moderno, Florida, Cotto; salas como Teatro de los Independientes y el Instituto de Arte Moderno; las galerías Witcomb, Van Riel, Lirolay, Bonino; cafés La Comedia, La Paz, Politeama, Ramos, La Giralda, Gotán; el cine Lorraine; plazas Francia y San Martín. "Mi imagen acerca de esta época es un tanto primitiva, elemental. Los artistas, los universitarios, los militantes, los periodistas, los publicitarios, etcétera, no formaban mundos aparte. Se movían en una misma zona de la ciudad, se nutrían de sus mutuos efectos, aunque de manera no muy conciente, diría, desaprovechándose unos a otros. Si bien es cierto que entre todos esos grupos habían nexos permanentes, personas que compartían más de una 'identidad', la mayoría se desdeñaba recíprocamente, sin aprender unos de otros, sin escucharse demasiado." (Jacoby, 2011:271)



Los artistas, el público y la crítica

El Di Tella, entonces, se hizo presente como un espacio de convocatoria, de trabajo interdisciplinario, de experimentación, de contacto con un creciente público “nuevo” de arte. Las políticas de intercambio –entre los centros locales de arte y los extranjeros- concretadas en becas, premios, visitas, viajes, posibilitaron una fluidez de técnicas y experimentaciones “de novedad”, así como la vinculación de prácticas artísticas de especificidades diversas en trabajos conjuntos⁶⁴.

En el CAV, pintores de la nueva figuración, cultores del arte geométrico, arte cinético, arte pop, arte conceptual, entre otros, expusieron sus proyectos. En otras palabras, el instituto incluyó en su programación a las principales corrientes de arte contemporáneo de vanguardia que se expresaban en Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba, entre otras ciudades.

También tuvieron lugar grandes muestras individuales de artistas reconocidos como Antonio Berni, Raquel Forner, Roberto Aizenberg, Julio Le Parc, Lucio Fontana, Enio Iommi, Gyula Kosice, por mencionar algunos. Y se organizaron exhibiciones para brindar referencias, como por ejemplo, arte precolombino y arte colonial hispanoamericano, o arte moderno consagrado (Josef Albers, Lipchitz, Toulouse Lautrec, Joaquín Torres García), entre otras. Un género que hasta entonces había sido ninguneado se abrió espacio allí también, cuando Oscar Masotta impulsó la Primera Bienal Mundial de la Historieta.

¿Qué público congregaba el Di Tella? Podemos decir que se trataba de uno muy distinto al público de arte tradicional: a diferencia de éste, se destacó por ser mucho más numeroso y participativo, características que fueron en aumento a lo largo de la década del '60, durante la cual le fue posible familiarizarse con la observación directa de expresiones de arte moderno.

La composición de público fue una temprana preocupación para la Fundación Torcuato Di Tella, que promovió el primer estudio sociológico al respecto en 1961. El mismo reveló que se trataba de un público pequeño y relativamente homogéneo⁶⁵. Dos años más tarde, tras la mudanza al edificio

⁶⁴ El Premio Ver y Estimar, por ejemplo, del que fue sede el ITDT, era un espacio muy importante para las jóvenes generaciones ya que implicaba entrar en “la escena legitimadora” del circuito del arte. Consistía en exponer los trabajos en el MNBA. El Premio Braque, patrocinado por la Alianza Francesa, y foco de una de las protestas de ruptura con este tipo de modalidades del arte en la década de los '60, preseleccionaba proyectos y premiaba al ganador con un viaje de estudios a Francia.

⁶⁵ El ITDT propuso al Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA encuestar una muestra del público asistente a una muestra de pintura moderna que había programado en el MNBA, en agosto de 1961. Se deseaba conocer las motivaciones de su concurrencia, sus conductas culturales, su extracción social, que luego se extendió también a explorar el terreno de las comunicaciones de masas y las actitudes frente a ellas. El trabajo, a cargo de Regina Gibaja, fue publicada en



de calle Florida, los centros ofrecieron actividades con mayor frecuencia y mantuvieron un público bastante constante. Con respecto al CAV, el número aumentaba con cada exposición⁶⁶ y concurría más gente aún a las exhibiciones de trascendencia internacional:

En 1967, con una serie de muestras destacadas, el Centro atrajo a casi 400.000 personas y pudo decirse que había cumplido con el propósito básico citado en la memoria de 1965: “formar el hábito del público hacia la frecuentación de la obra de arte”. Al organizar una docena de exposiciones importantes por año, el centro ofrecía una gama coherente de calidad que no se había visto en Buenos Aires ni se vio después. Un promedio de 20.000 personas por mes veían una muestra diferente. (King, 2007:101).

Para promover vínculos especiales con un público más estable, se estableció un Departamento de Adherentes en 1966, que llegó a asociar aproximadamente 2000 miembros, la mayoría jóvenes. A cambio de una modesta cuota mensual, recibían un boletín con la programación, descuento en actividades y publicaciones del Instituto, accedían a la biblioteca y, además, tenían la posibilidad de participar proponiendo iniciativas propias (para desarrollar cursos, conferencias y otras actividades)⁶⁷.

Luego, con el objeto de promover la obra del ITDT ante un público más amplio, se proyectó organizar un Departamento de Extensión, para lo cual Enrique Oteiza convocó a fines de 1967 al doctor José María Paolantonio. Se trataba de un experimentado gestor cultural de la ciudad de Santa Fe, al que volveremos más adelante ya que fue un nexo clave en la realización del *Fluvio Subtunal*. Aquí sólo diremos que, entre las tareas emprendidas, se

1964 por Eudeba con el título *El público de arte*. “La investigación reveló que la mayoría de los casi quince mil visitantes procedía de sectores socioeconómicos altos y medios, y tenían educación universitaria. (...) ...casi todos (...) asistentes habituales a exposiciones semejantes. ...resultaba claro que el público de arte constituía un sector muy pequeño dentro de una ciudad como Buenos Aires, con conductas diferenciadas del resto de la población y en cuyo interior circulaban en forma cerrada mensajes culturales, como el de esta muestra, de estructura aparentemente abierta a todos.” (García Canclini, 1988:117; King, 2007:101)

⁶⁶ En 1966, el Centro de Investigaciones Sociales del ITDT, realizó un estudio encuestando a los 20 artistas plásticos más representativos de la vanguardia en ese momento. Su percepción respecto del público, permitió dividirlo en cuatro grupos: uno íntimo, que incluía a los amigos y colegas; otro compuesto por los difusores tradicionales; luego, el de los que compran obras; finalmente, el de los que miran. “A este último quiere dirigirse la mayoría de los artistas entrevistados, pero la mitad de ellos no los conoce, se niega a opinar sobre sus intereses y evidencia una ‘desconexión total’; el resto lo juzga ‘frío, superficial y apático’.” (García Canclini, 1988:131). La investigación fue realizada por Marta de Slemenson y Germán Kratochwill, y se publicó en 1970 bajo el título “Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y el público”, en J. F. Marsal y otros, *El intelectual latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial del ITDT.

⁶⁷ “Oscar Masotta encontró allí el lugar donde desarrollar sus famosos ciclos sobre estructuralismo, historieta y Lacan. Los cursos sobre audiovisualismo ‘teoría y práctica’ tuvieron gran acogida.” (Oteiza, 1997:93). También Eliseo Verón, César Bolaños, Silvia Sigal, Gerardo Gandini, Jorge Katz y numerosos artistas e intelectuales realizaron actividades programadas para los adherente (Oteiza, 1999-2000:132). La modalidad elegida tomaba distancia de las tradicionales “asociaciones de amigos” de los museos, que suelen fomentar a cambio de una contribución, la figuración de personajes adinerados.

destacó la incorporación de los centros de Ciencias Sociales en el programa de los cursos de Extensión; por lo cual se ofrecieron, por ejemplo, clases sobre la estructura social argentina, o sobre los desarrollos económicos y sociales contemporáneos.

De esta manera, el ITDT puso en funcionamiento estrategias de promoción de su actividad con el objetivo de generar una ampliación del público de arte. A la vez mantuvo como institución una voluntad de *aggiornamento* constante en el planteo de sus producciones, instrumentado a partir de las ya mencionadas tendencias artísticas internacionales difundidas en la ciudad y la promoción de jóvenes artistas locales.

La crítica de arte argentina y latinoamericana, por su parte, tuvo un escaso desarrollo durante los '60 y '70 y, salvo excepciones, no estaba al tanto de lo que ocurría en el arte contemporáneo. Como ha enfatizado Oteiza: "No proporcionó un pensamiento teórico-crítico que alimentara el vital movimiento de vanguardia artística de Buenos Aires, metrópolis periférica y cosmopolita atravesada entonces por una profunda crisis política y social." (1997:79). Los mejores críticos de la época, como Germaine Derbecq, Aldo Pellegrini, Alberto Cousté, Jorge Romero Brest, Hugo Parpagnoli y Oscar Masotta, marcaron la diferencia ante la creciente hostilidad hacia la vanguardia, pero por lo general estaban fuertemente influenciados por la crítica europea del arte moderno. Aunque a mediados de los '60 comenzó a percibirse un cambio de foco hacia Nueva York, no se lograba dar cuenta de la creatividad existente en una ciudad como Buenos Aires, que no estaba aislada del mundo al cual la historia y las migraciones la habían conectado.

En este sentido, se comprenden algo desproporcionadas las palabras de Lea Lublin cuando ha comentado: "El Di Tella nunca propuso la parte analítica. Era como una permanente excitación. Y nunca señaló lo que fue el fenómeno realmente auténtico tipo nacional en relación con lo que pasaba afuera." (King, 207:219). Considerando el contexto, era esta una tarea que lo excedía.

Existió, eso sí, una difusión -muchas veces sensacionalista, irónica y peyorativa- por parte de los medios periodísticos, que al comentar los acontecimientos de la "manzana loca" reforzaban el carácter de *novedad* y *excentricidad* de lo que circulaba en este medio, creando una imagen "casi siempre fragmentada, contradictoria y distorsionada" (Oteiza, 1997:84). Para graficar esta situación, citamos extensamente un párrafo de un artículo escrito por Roberto Jacoby para Clarín en 1971:

Con frecuencia, los medios de comunicación masivos criticaron el elitismo de las actividades culturales del Di Tella. Pero fueron ellos, sin saberlo, quienes mayor papel jugaron en la extensión de la influencia del Di Tella entre los sectores medios. Pero, al mismo tiempo que difundían estas nuevas posiciones estéticas, las tornaban también difusas. Unos ponían el acento en los aspectos

escandalosos y casi orgiásticos, mientras que otros revalorizaban, más refinadamente, el cosmopolitismo y la sutileza de la elaboración. Cada cual cubría con sus propios mitos –lo “moderno” o lo “escandaloso”– un proceso cultural que no podían (o no querían) comprender en su esencia. Pero debían hacerlo comprensible para sus miles de lectores, y así, al mediatizarlo, lo que los artistas ejecutaban y lo que los espectadores recibían no tenía necesariamente la correspondencia esperada. Eran esos intermediarios –los medios de masas– quienes le daban el último barniz. (Jacoby, 2011:139-140)

En general, la nueva vanguardia atrajo sus críticas a partir de dos vectores, que han sido analizados en el estudio de Ana Longoni y Mariano Mestman (2000). Uno de ellos fue vehiculizado por los sectores más conservadores de la cultura, en gran parte ligados a las políticas peronistas tradicionalistas (que fomentaban “lo nacional” en detrimento de “lo extranjerizante”). La otra gran crítica al accionar del Di Tella provino de sectores de izquierda que acusaron de “falsa vanguardia”, descomprometida, superficial y “de moda”, a los nuevos grupos. La caracterización de la vanguardia como “frívola y elitista” tenía relación con la asociación de estas prácticas al espacio del ITDT, al cual se acusaba de ser financiado por capitales extranjeros, promoviendo el “neocolonialismo”, cierta fiebre de novedad y un lenguaje elitista que no siempre se justificaba con los fundamentos del trabajo artístico.

En este sentido, constituye un buen ejemplo la referencia que hace la película *La hora de los Hornos*⁶⁸, del grupo Cine Liberación, respecto de “la frivolidad en el Di Tella” protagonizada por Romero Brest, presentado como ejemplo de cómo “los artistas e intelectuales son integrados al sistema”. (Longoni y Mestman, 2000:61).

⁶⁸ En esta trilogía fílmica documental realizada por Fernando Solanas y Octavio Getino entre 1966 y 1967, se abordan cuestiones como colonialismo, violencia, resistencia y peronismo. Fue filmada y exhibida clandestinamente durante la dictadura de Onganía.



Arte y Política.

Los años previos a la elaboración del Fluvio

Subtunal:1966-1969

“La filosofía, las ‘ciencias’, la estética, la ‘praxis científica’ y la ‘praxis del artista’, se conjugan, y hoy más que nunca, con la moral y la política.”

Oscar Masotta

Conciencia y estructura, 1968, p.4.

Decíamos antes que es posible reconstruir la vida de Lea Lublin en una trayectoria de momentos afuera/adentro constantes, como así también su producción artística, indisociable de sus experiencias subjetivas, personales y sociales. Así lo entiende también la artista, quien reconoce su condición de migrante, al expresar en la revista *Artinf* (1995:10): “Considero que mi obra se fue desarrollando en función de la distancia del ir y venir entre París y Buenos Aires”.

Adentro/afuera, una vez más, caracteriza los movimientos que van conformando los procesos de creación de “singularidades identitarias”, esto



es, de la dinámica paradójica en las que se van produciendo nuestros procesos de creación identitaria. Es preciso aclarar, que no entendemos a la “identidad” como un objeto esencial ni proveniente de ninguna naturaleza inmóvil; por el contrario, se trata de la puesta en tensión, siempre parcial, siempre negociada, de distintos rasgos singulares en los diversos condicionamientos, apuestas, juegos, que se irán produciendo en la contingencia particular de los diferentes ámbitos, círculos, en este caso países, y por qué no, respecto a los géneros, disciplinas, procedimientos y medios artísticos.

De regreso en París, para el Salón de Mayo de 1966, Lublin ensambla dos ventanales formando una caja alta de dos metros, abierta en los costados. Detrás de los vidrios, coloca fotos de Tiradentes, O’Higgins, Saavedra, Belgrano y San Martín por un lado; por otro, el Che Guevara, Fidel Castro, Sarmiento, José Martí. La cordillera de los Andes aparece evocada abajo. Quienes penetran entre ambos ventanales, pueden ver el adentro del afuera, desde donde miran otros espectadores. Esta dialéctica será trabajada reiteradamente en la futura obra de la artista.

Con la referida semantización de íconos artísticos y patrióticos del siglo XX, Lea reafirma que su “pintura de ideas” no se efectuaba para la mera indagación estética sino para favorecer una toma de conciencia. “La obra no es más una relación con el gusto, debe producir un choque, una conmoción, un sentimiento de malestar. En la medida en que me suscite una serie de tensiones, hago reflexionar sobre lo que tengo que decir, y los medios que empleo para decir.” (Lublin citada en Teyssèdre, 1975:3 [Traducción propia])



Esta búsqueda se explicita⁶⁹ durante su estadía de seis semanas en La Habana, (Cuba), donde participa como jurado en el concurso de grabado de Casa de las Américas⁷⁰. Sus *Libertadores*, publicados en media página de diario, es un éxito popular. Andrea Giunta (2001) analiza este movimiento caracterizándolo como un “proceso de conversión” de la artista, a la vez que un cambio de temática en su obra, y se arriesga a comentar que sucede “sólo por el hecho de permanecer un tiempo *viviendo en la revolución*”, aunque “lo que verdaderamente demostraba su compromiso con la revolución, era la actitud pública que había asumido” (2001:378). De este modo podía leerse en la revista de la institución:

“Habíamos conversado en el Habana Riviera. Veinticuatro horas más tarde, Cuba entraba en estado de alerta. Y, ante la propuesta de abandonar el país amenazado, Lea Lublin decía permanecer con nosotros, en disposición de tomar las armas si fuera necesario.”⁷¹

Luego del capítulo cubano, que no requiere de la participación en armas de Lea, la artista reside algunos meses en París, antes de viajar a Buenos Aires.

En esta última ciudad, y también en Rosario, La Plata, Córdoba y Tucumán, se estaba desarrollando, como expusimos, un fenómeno sociocultural –complejo y dinámico– de carácter urbano: la vanguardia artística de los ‘60, “resultado de un movimiento amplio, con fuerte presencia juvenil, en el que participaron múltiples actores en un proceso vigoroso de creación, intercambio, polémica, tensión, confrontación y represión.” (Oteiza, 1997:78).

Tal como destaca el estudio de Longoni y Mestman (2001:54), 1966 es señalado por el periodismo como “el año de la vanguardia” en Argentina, porque despuntan continuamente propuestas estéticas novedosas para la época: aparece el arte pop; se expande el happening; surge el arte de los medios (al que nos referimos más adelante), y otras variantes conceptuales de donde

⁶⁹ “En su catálogo, en sus declaraciones a la prensa o en la radio, la artista desarrolla el tema radical, que no alcanza con transformar la infraestructura (las relaciones de producción), que aún hay que poner en tela de juicio la ideología ‘rompiendo con todas las estructuras atávicas’ y ‘cuestionando’ su propio trabajo. (...) Ser artista significa vivir con el sentido de las responsabilidades social y con una total libertad de acción frente a los sistemas convencionales. Los caminos trazados por la tradición familiar o cultural no llevan sino a la inercia, a la comodidad de lo ya conocido que no es más que una trampa. Sin el espíritu de experimentación, sin la búsqueda de nuevos medios de expresión, el artista se seguirá quedando con ‘imágenes refugio’ incapaces de ayudar a los hombres a comprender qué es lo que están viviendo. La renovación revolucionaria se manifiesta más claramente en la acción política y social que en el dominio cultural, que sigue todavía atado a los esquemas del pasado. La obra de arte no debe ‘maravillar por su belleza’ sino ‘hacer pensar’.” (Teyssèdre, 1975:3 [Traducción propia])

⁷⁰ Lublin había expuesto *Incitación a la masacre* en Casa de las Américas el año anterior, lo cual concitó la suficiente atención para ser invitada nuevamente, en esta ocasión como jurado.

⁷¹ Pogolotti, Graziella, “Conversación con Lea Lublin”, *Casa de las Américas*, N° 36-37, mayo-agosto de 1966, p.201. En Giunta (2001:378).

se desprenden nociones como “discontinuidad”⁷², “deshabituación”⁷³, ambientación, desmaterialización de la obra de arte.

En este contexto, Lea Lublin se relaciona con sus colegas de la vanguardia artística argentina. Comparte cierta sensibilidad con aquel número extendido de jóvenes que experimentan en la construcción de objetos y las acciones de arte. Pero esta sensibilidad no es sólo artística sino también política: las invasiones norteamericanas en Cuba (1961), Panamá (1964) y Santo Domingo (1965), sumadas al impacto de la guerra de Vietnam, generan tomas de posición en la producción de los artistas, y surgen iniciativas para manifestar el rechazo ante todo avance colonialista para quebrar el derecho de autodeterminación de los pueblos.

Lublin entonces participa del *Homenaje al Viet-Nam*, una muestra organizada por los artistas plásticos León Ferrari y Carlos Gorriarena en la Galería Van Riel de Buenos Aires (del 25.04 al 08.05.66), que reúne a más de 200 creadores de la más diversa y aún contradictoria afiliación política. Sin embargo, las diferencias políticas y estéticas, no impiden a los artistas definir una actitud ante una situación internacional inquietante.



⁷² Algunas obras se presentan fragmentadas para ser integradas en la percepción del espectador, quien las relaciona. Masotta retoma la categoría de lo “discontinuo” de Roland Barthes (“Literatura y discontinuidad”, en *Ensayos críticos*, 1964), para señalarla como una característica de la obra de vanguardia “en su búsqueda de revolucionar el lenguaje, expandir la noción de obra, e incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción”. (Longoni, 2007a:5).

⁷³ Algunas acciones procuran poner en evidencia lo obvio, lo dado como natural o inamovible. Se atribuye la noción al artista Ricardo Carreira, quien escribe: “Cada vez que conocemos algo nuevo, tenemos conciencia de relaciones causales o formales antes ocultas, o una simple alteración no justificada se produce una deshabituación”. El artista le atribuye a esta noción la capacidad de la vanguardia artística de actuar sobre lo existente y transformar su entorno. (Longoni, 2006a:69)



Los cruces que empiezan a producirse entre arte y política, cada vez más continuos, generan un creciente conflicto con las instituciones artísticas, en particular el ITDT, que pretendía mantenerse al margen de esos dilemas⁷⁴.

Este multitudinario encuentro marca el inicio de un intercambio entre algunos artistas de vanguardia rosarinos y porteños, que los lleva a realizar más adelante acciones conjuntas (Longoni y Mestman 1999; 2000. Fantoni 1994; 1998). Por lo pronto, en octubre de 1966 confluyen junto a artistas cordobeses, en la realización del *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas*, una bienal paralela y alternativa a la III Bienal Americana de Arte financiada por Industrias Kaiser⁷⁵, en la ciudad de Córdoba. Ésta última excluía las propuestas experimentales más novedosas:

“Mientras que en la III Bienal abundaba el arte abstracto, neofigurativo y cinético, la Bienal Paralela dio lugar a intervenciones callejeras, ambientaciones, happenings, arte conceptual y danza contemporánea.” (Longoni, 2006a:80).

Lublin organiza allí una acción titulada *Happening patrio: invitado de honor, Manuel Belgrano*. Mientras los limpiaparabrisas enjugan la tradicional imagen del creador de la “celeste y blanca”, se reparten escarapelas y banderitas argentinas entre los presentes, y al son de los compases de *Aurora y Mi bandera* se realiza una marcha por el salón, encabezada por Jorge Romero Brest⁷⁶. (Teyssèdre, 1975:3; Fantoni, 1994:17; Longoni-Mestman, 2001:73).

⁷⁴ “Un hito temprano en ese cariz de politización de la vanguardia, se produce en 1965 cuando León Ferrari presenta *La civilización occidental y cristiana* en el Premio Nacional Di Tella con una única frase: ‘El problema es el viejo problema de mezclar el arte con la política’. Jorge Romero Brest... ..le pide que retire la obra de la exposición. Se trata del impactante montaje de un Cristo de mampostería crucificado en la maqueta de un avión norteamericano de aquellos que bombardeaban Vietnam. (...) ...se evidencia la temprana conciencia de la disyuntiva entre el camino ‘artístico’ y el ‘político’ ante la censura: si Ferrari se enfascaba en la denuncia de la limitación de su ‘libertad de creación’, perdía la posibilidad (retaceada, es cierto) de expandir su denuncia política desde una vidriera privilegiada. Él priorizó el acto político. Y el acto político, aquí, era la obra de un artista participando de una muestra. Es notorio cómo pocos años después, la concepción de lo es el arte como acto político ha virado drásticamente tanto para Ferrari como para los demás integrantes de la vanguardia”. (Longoni, 2007b. Ver Giunta, 1997) La obra en cuestión fue finalmente expuesta en el Homenaje al Viet-Nam. Es curioso que la misma, casi cuarenta años más tarde, al integrar la retrospectiva del artista realizada en 2004 en el Centro Cultural Recoleta, generara polémicas y destrozos bajo el grito de “Viva Cristo Rey”, y una misa “en desagravio” que además de conmemorar el día de la Inmaculada Concepción, condenara la muestra de Ferrari.

⁷⁵ Dedicada a la producción automovilística, Industrias Kaiser era otra institución que promovía la creatividad artística con miras hacia el exterior. Tal como lo hiciera el ITDT, las Kaiser invitaron a asistir a sus bienales a los críticos más prestigiosos de Europa y Estados Unidos, entre ellos, Herbert Read, Pierre Restany, Umberto Apollonio, Clement Greenberg. (Giunta, 1997:304).

⁷⁶ El director del CAV-ITDT estaba en Córdoba pues había sido convocado como jurado de la III Bienal. A la vez apoyó a la Bienal Paralela, a la que presentó explicitando la lucha entre dos formas de concebir el hecho artístico. La antibienal concluyó con el “happening del encierro” –tapiaron la puerta dejando encerrado al público durante una hora y luego artistas y estudiantes irrumpieron en el lugar como en una movilización. Conformó así un antecedente del uso de la violencia en acciones artísticas. (Cfr. Longoni, 1993:186; *Primera Plana*, n.200, Buenos Aires, 25 de octubre de 1966, p.76).

Como podemos observar, la circulación de la obra de Lublin tuvo también sus momentos de afuera/adentro de las instituciones. Y no siempre hubo correspondencia temporal entre las exposiciones y la actualidad de las búsquedas estéticas de la artista. Es el caso de su participación en la muestra colectiva *Surrealismo en la Argentina*, organizada por Aldo Pellegrini⁷⁷ en el ITDT, del 9 al 28 de junio de 1967. De los cuarenta artistas expositores, sólo diez suscriben a este movimiento. El resto de las obras corresponden a planteos informalistas, de la nueva figuración o tendencias afines, camino transitado, como vimos, por Lea a principios de los '60 (cuando integró la muestra *Phases*, de similares características).

Su búsqueda, en cambio, ahora pasa por la renovación del hecho artístico, por la exploración de obras nuevas con nuevos medios, nuevas técnicas, nuevas artes, en sintonía con otros colegas de la vanguardia. Si Lublin se mueve, como decíamos, en un afuera/adentro constante por los límites de la imagen, lo hace también respecto de la representación de la imagen.

Quand au début des années 60 je peignais, j'étais déjà proche des problèmes de société mais je prenais rapidement conscience qu'avec ce medium le message ne pourrait pas passer. Ainsi j'ai envisagé d'utiliser tous les moyens disponibles, c'est-à-dire tous les mediums adéquats pour communiquer l'essence de mes œuvres. Avant la naissance de l'art conceptuel, je parlais déjà d'un art d'idées. Et si j'étais complètement passionnée par ce qui se passait dans le monde, il me semblait impossible de rester enfermée dans l'atelier pour réaliser de beaux tableaux. Les problèmes de société (socio-politiques, artistiques, personnels) que j'envisage dans toutes mes propositions m'ont amené à trouver à chaque fois les moyens nécessaires pour dénoncer et dévoiler toutes les illusions, tous les mensonges ou les travestissements. (Lublin en Sans, 1995:56)⁷⁸

Y entonces Lea regresa al cuadro pero de una manera no tradicional. Lo convierte en un nuevo soporte, una especie de "caja" de acrílico transparente, que le permite desmontar los mecanismos internos de la producción de imágenes a través de una técnica verdaderamente original. Esta serie, de retratos dibujados sobre *plexiglás*, son expuestos en una muestra colectiva realizada en la Galería Jacqueline Ranson de París. Los rostros aparecen de-construidos entre los paneles externos e internos, y se generan relaciones móviles entre los segmentos de las imágenes y sus sombras. Las mismas se van proyectando al variar el punto de vista del espectador que se desplaza

⁷⁷ "...médico, crítico y fundador del surrealismo argentino." (Giunta, 2001:289)

⁷⁸ "Cuando yo pintaba a principios de la década del sesenta, ya estaba conectada con los problemas de la sociedad, pero pronto me di cuenta de que ese medio no era el indicado para transmitir el mensaje. Fue así que pensé en utilizar todos los medios disponibles, es decir, todos los medios adecuados para comunicar la esencia de mis obras. Cuando nació el arte conceptual, yo ya hablaba de un arte de las ideas. Y, si bien me apasionaba profundamente lo que sucedía en el mundo, me resultaba imposible permanecer encerrada en el taller produciendo cuadros hermosos. Los problemas de la sociedad (socio-políticos, artísticos, personales) que yo veía en todas mis propuestas me llevaron a encontrar los medios necesarios para denunciar y destapar todas las ilusiones, las mentiras y los disfraces."



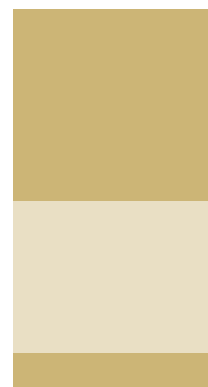
frente al objeto, modelándose diferentes imágenes virtuales. De esta manera el cuadro se libera de su pasividad ya que adquiere vida propia al ritmo de los desplazamientos de los visitantes, introduciendo por lo tanto, la dinámica psicosensores de la visión en el análisis de la imagen: allí ésta realiza su “autocrítica” (Teysédree, 1975). En el conjunto de obras se destaca *L’Ottocritique*, donde se descompone el retrato del crítico francés Otto Hahn (quien integrara el jurado, junto a Lawrence Alloway, del Premio Nacional del ITDT en 1965, dedicado principalmente a las obras *pop*).

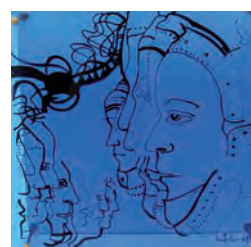
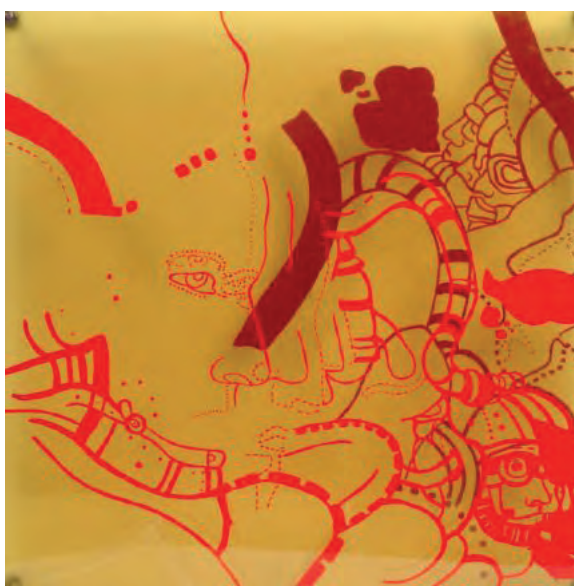
La repercusión de estos trabajos y la trayectoria de la artista, posibilita poco después, su participación en la VI Biennale Internazionale de San Marino, Italia. En el catálogo, el crítico francés Pierre Restany destacaba:

Lea Lublin ha tomado conciencia de la multiplicidad de los planos de percepción en la medida en que ha hecho un análisis de la imagen expresionista. Lo que ella nos propone es, a decir verdad, la encarnación del hecho pictórico, de un mecanismo psico-sensorial de la visión... ...a través de su imagen compuesta en planos alternados y diferenciados, nos sugiere ver el mundo, mezclándonos un poco con él. (Catálogo *Multiplicaciones*, Galería Bonino, Buenos Aires, 24 de octubre de 1968).

Como muestra individual, la serie es expuesta en Buenos Aires bajo el título *Multiplicaciones* en la galería Bonino (del 24.10 al 09.11.68). El prólogo del catálogo, escrito por el artista y empresario Jorge Glusberg, se refiere a la percepción múltiple y también a la posibilidad de la reproducción ilimitada mediante la serigrafía, con lo cual la autora vuelve a cuestionar las prerrogativas de los coleccionistas o del museo:

Lea Lublin quiere llegar al público masivamente; sus dibujos desarrollan acción, despiertan la capacidad potencial que posee la gente de participar, con un producto inestable, que puede ser fabricado en serie, que va más allá del arte y la técnica institucionalizadas. Un arte vivo que corresponde al significado más auténtico de la realidad externa de nuestro tiempo: el múltiple. Un nuevo medio de exploración de la imagen, una transformación de los canales de distribución, donde los valores absolutos han sido reemplazados por los que se hacen de hora en hora, una comunicación en el campo de lo posible. (Ídem)





El hecho de mayor relevancia, quizás, en la vida de nuestra artista, sucedió en el lapso temporal entre las tres últimas exposiciones que comentamos: “Los médicos habían persuadido a Lea Lublin que no podía tener niños. Pero en la primavera del ‘67 se embaraza de un amigo, de quien terminaba un retrato” (Teyssèdre, 1975:4). A fines de ese año entonces, dio a luz a su único hijo, Nicolas.

Con él se expone, dijimos, al presentar *Mon Fils* en el Salón de Mayo en París, realizando una *performance* (con la que se anticipa incluso al inicio del *body art*), que produce “múltiples” abordajes, múltiples adentro/afuera.

Expone su cuerpo y el de su hijo, su relación maternal, y también un cuadro elaborado a la manera de los trabajos recién comentados. Cuatro retratos de su bebé graficados, en negativo y positivo, sobre paneles de plexiglás transparente, están rodeados de conejillos saltarines, los mismos que aparecen impresos en su ropa de cuna. Reunir el arte con la praxis vital, en pleno Mayo del '68, nos permite pensar en la consumación de una búsqueda, un afuera/adentro de la representación y la presentación de la vida cotidiana, y, al mismo tiempo, un adentro/afuera de los límites de la percepción del arte mediante las posibilidades de la mezcla óptica.



Mientras tanto, en la Argentina, una parte de la segunda camada de jóvenes plásticos experimentales lleva a cabo un acelerado proceso de ruptura con la "institución arte", diluyendo progresivamente a lo largo de 1968, las fronteras entre el campo del arte y el de la política, en un momento histórico donde las utopías modernizadoras (y desarrollistas) ceden terreno a las utopías revolucionarias⁷⁹. Una serie de acciones artístico-políticas colectivas, realizadas este año por un sector de plásticos de la vanguardia porteños y ro-

⁷⁹ El 1° Mayo la CGT de los Argentinos difundió un programa mediante el cual convocaban a intelectuales y artistas a confluír con las luchas del movimiento obrero. También en mayo tuvo lugar el Primer Encuentro Nacional de Sacerdotes del Tercer Mundo, que reunió a un importante grupo dentro de la Iglesia, de fuerte participación política y social.

sarinos, conforman lo que Longoni y Mestman llaman “el itinerario del ‘68”, cuya expresión culminante es la realización, entre octubre y noviembre, de *Tucumán Arde*⁸⁰.

Este radicalizado itinerario –estudiado exhaustivamente por los investigadores– encuentra su punto de partida en la acción violenta del artista Eduardo Ruano en el Premio *Ver y Estimar* (inaugurado en el MAMBA). Continúa con las *Experiencias 68*⁸¹ donde, en general las propuestas postulan la superación de los límites del arte y la consiguiente ampliación de la vida: algunas generan polémicas (*La familia obrera*, de Oscar Bony); otras asumen un rol crítico (*Mensaje en el Di Tella*, de Roberto Jacoby); y hay también acciones que se presentan a los efectos de problematizar la relación con la institución, denunciando al arte-institucionalizado y el aparato cultural (*Carta a Jorge Romero Brest*, por Pablo Suárez). Sin embargo, el desencadenante que termina con la destrucción de todas las obras en la puerta del Di Tella fue la censura a la obra *Baño*, de Roberto Plate. La misma recreaba un baño público donde los asistentes podían hallarse a solas. Alguien escribe un graffiti contra Onganía (como podría suceder en cualquier baño público), y la policía clausura la instalación (no a la muestra). Como un gesto de protesta y en repudio a la censura, los mismos artistas participantes rompen las obras y arrojan sus restos en la peatonal Florida, donde se arma gran revuelo, interviene la policía y arresta a varios artistas.

Luego, durante el Premio Braque convocado por la Embajada de Francia (pocas semanas después del Mayo Francés), surge una protesta en forma de boicot: a raíz de una cláusula de censura en el reglamento, muchos artistas de Buenos Aires y Rosario deciden no participar de aquella edición. Durante la entrega de premios en el MNBA (con el embajador de Francia y funcionarios argentinos presentes), algunos artistas –y miembros de FATRAC⁸²–, arrojan volantes, huevos podridos y bombas de olor a las autoridades y a algunas de las obras. El episodio desencadena forcejeos, golpes y corridas en el interior

⁸⁰ Esta obra se propuso generar un acontecimiento contra-informacional para evidenciar la falsedad de la propaganda oficial sobre la crisis social y económica que atravesaba la provincia de Tucumán, a causa del cierre de numerosos ingenios azucareros. Artistas de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe, junto a otros colaboradores, viajaron, investigaron y documentaron las causas y consecuencias de la crisis, convocaron a conferencias de prensa para introducir el tema en los medios masivos, realizaron una campaña callejera “anónima” mediante graffiti, carteles, autoadhesivos, montaron una “exposición” con los materiales resultantes en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos (opositora la régimen de Onganía) que fue “inaugurada” con un acto político sindical, masivamente concurrido (a pesar de estaban prohibidas las reuniones públicas). Duró quince días, para trasladarse luego a Buenos Aires donde a las pocas horas fue clausurada por presiones del régimen dictatorial. (Cfr. Fantoni, 1994; Longoni y Mestman, 1999, 2000; Jacoby, 2011)

⁸¹ Las *Experiencias* reemplazaron desde 1967 al Premio Nacional Di Tella, y fueron una importante instancia de visibilidad de la experimentación en la Argentina de los ‘60.

⁸² El Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura era un nucleamiento de artistas e intelectuales, vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Los artistas detenidos en el MNBA fueron condenados a 30 días de arresto, acusados de atentar contra el representante de una nación extranjera. Contaron para su defensa con los abogados de la CGT-A. (Longoni y Mestman, 1999, 2000)



del museo y una fuerte represión policial que termina con nueve personas detenidas. Poco antes, pero en Rosario, la vanguardia rosarina interrumpe con vehemencia una conferencia que Jorge Romero Brest estaba dictando en la sala Amigos del Arte. Finalmente, durante el Ciclo de Arte Experimental en Rosario, se suceden dos acciones en torno al “encierro”: primero, Eduardo Favario planteaba un simulacro de clausura; luego, Graciela Carnevale encierra efectivamente al público durante una hora, lo cual es “vivido como una experiencia vital cargada de violencia”. (Longoni y Mestman, 1999:255; 2000:122-123. Fantoni, 1994; 1998)

Este pasaje que atraviesan los artistas, de la representación de la violencia a la realización de actos de violencia o, dicho de otro modo, esta asunción de la violencia como material estético, no será un gesto compartido por Lea Lublin –quien, por otra parte, pertenece a una generación anterior. No lo hizo en Cuba, ni ahora, ni lo hará en su futura obra. Los medios de lucha de Lublin seguirán configurándose en sus obras abiertas a inquietudes, experimentaciones, dilemas, cuestionamientos artísticos, sociales, culturales, políticos; en especial, de las estructuras, los mitos y los deseos ocultos.

Lublin combate desde otro lugar, desde otros espacios e intersticios también. Para ilustrar esta hipótesis, citamos una obra posterior al *Fluvio Subtunal*, en la cual la artista emplea aquel procedimiento tan singular y novedoso que inaugura mediante la utilización de planchas superpuestas de acrílico transparentes. En *Blanco sobre blanco* (1970), grafica a una pareja besándose y haciendo el amor entre las sábanas, y logra producir un juego tal –entre el panel contorneado, otro punteado y las sombras reflejadas en la pared–, que genera la ilusión de movimiento, de “estar haciéndolo”. De esta manera, Lublin devela el tabú de una sociedad cínica y oscurantista, provoca al sembrar la semilla de la polémica y el “escándalo”, que conlleva consecuencias reales (legales, sociales) para su persona.

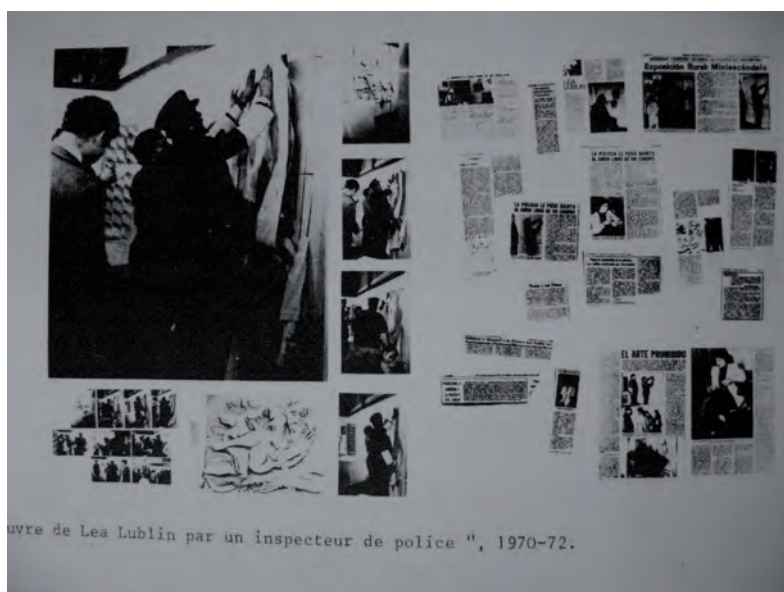
La obra se presenta el 21 de septiembre de 1970 en la Exposición de la Industria y la Ingeniería Panamericana, dedicada a la promoción de materiales plásticos. En un contexto artístico tal vez (un museo, una galería), a pesar de la época, se hubiera neutralizado, pero en la Sociedad Rural la obra es censurada: se la declara pornográfica y se la secuestra. Lublin queda procesada por “atentado al pudor”. Dos años más tarde, la Justicia resuelve la destrucción de la obra y condena a tres meses de prisión en suspenso a la autora. Entonces la artista, que encima es mujer, aparece en los medios de comunicación diciendo que en el arte no hay moral, pidiendo por el arte y el amor libres. Formula declaraciones en la prensa junto a su abogado, el artista plástico Américo Castilla, mientras que, por otro lado, se publican solicitudes de artistas e investigadores de Ciencia y Técnica protestando contra el oscurantismo⁸³.

⁸³ “El Estado condenó por obscenidad a una obra suya [de Lea Lublin] en primera instancia, aunque al

Por afuera/adentro de los límites de lo permitido Lea reúne, una vez más, arte y vida; vida que para ella será siempre el encuentro de la naturaleza y la cultura. ¿Fue este episodio una obra programada o, al menos, imaginada? No lo sabemos, lo cierto es que todo el material reunido (fotos, recortes, documentos oficiales) es montado en la obra *Lectura de una obra de Lea Lublin por un inspector de policía*, presentada en 1972 en el Salón Comparaisons, en el Grand Palais de París.

Respecto a la dimensión crítica de su trabajo artístico, Lea declaró una vez:

Je me suis donné la liberté de m'opposer à toutes les situations de pressions culturelles ou artistiques consensuelles pour pouvoir développer, avancer ou proposer chaque fois d'une façon renouvelée, une autre vision de cette remise en question du monde, de l'art et du social. Je pense d'ailleurs que tout travail artistique devrait être un travail socioculturel, donc politique. (Sans, 1995:56)⁸⁴



apelar ganó el juicio. 'Lo que argumentamos fue que el desnudo y el erotismo están en nuestra cultura desde siempre. Basta ver los huacos precolombinos', recordó [Castilla]". En Libedinsky, Juana, "¿Es arte los desnudos del Obelisco?", en *La Nación*, Buenos Aires, 9 de abril de 2002. Véase también: "El arte prohibido", en *Así*, Buenos Aires, 29 de febrero de 1972; "Provoca alarma la calificación y censura a una obra plástica", en *La Prensa*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1972.

⁸⁴ "Me tomé la libertad de oponerme a todas las situaciones de presión cultural o artística consensuadas para poder desarrollar, arriesgar o proponer, renovando constantemente la propuesta, otra visión de esta vuelta a cuestionar el mundo, el arte y lo social. Pienso, por otra parte, que todo trabajo artístico debería ser un trabajo sociocultural y, por ende, político."

Proceso a la imagen: la deconstrucción del sistema de representación

En los escritos que acompañan esta nueva etapa en la producción de la artista, se percibe claramente la influencia de lecturas asociadas al “fenómeno comunicacional”, objeto de estudio en boga para la Sociología, la Semiología y la Psicología. En este sentido, aquel desplazamiento al que aludimos en un capítulo anterior, en referencia a la transición que encontramos en la producción de Lublin, de la pintura de caballete hacia el agotamiento de las posibilidades del “cuadro” como medio, es ahora llevado al extremo hasta hacerlo estallar en el tiempo y el espacio. Observamos entonces, una búsqueda de la multidisciplinariedad y un acercamiento al terreno del arte conceptual. Dijimos ya que una acepción de este término refiere al interés en centrar su producción en la reflexión sobre y desde los lenguajes, apelando a materiales comunicacionales (textos, discursos, documentos), propiciando y estimulando la participación, aunque más no sea reflexiva, del espectador.

Encontramos entonces que, tras aquellas imágenes desmontadas en los acrílicos transparentes superpuestos, re-construidas en la retina del espectador según su movimiento, subyace una investigación que la misma artista realiza en París entre 1967-68, y que le dan sustento teórico. *Índice de imagen (Proceso a la Imagen I)*, describe el análisis que realizan dichas obras sobre el “proceso a/de la imagen a través de su inscripción en el espacio” (Lublin, 1970:1; Anexo I)

El índice, según Charles S. Peirce, es un signo que muestra un lazo directo con su objeto, una conexión real. En este caso, podemos pensar que las impresiones gráficas (o plásticas) *discontinuas*, fragmentadas, que generan una determinada imagen pictórica que aparece descentrada, desmontada, superpuesta y proyectada; indican una imagen que no está “completa” sino que señalan justamente “el proceso de elaboración”.

La autora señala el carácter arbitrario en la elección de la imagen, ya que esta no determina el sentido de la obra: la imagen se desarrolla y transforma en el espacio en que está inscrita. “El espacio está considerado como un medio permanente de transformaciones. (Espacio ilimitado, anónimo. Las percepciones del entorno o las impresiones gráficas al mismo tiempo que lo determinan, lo anulan).” (Idem)

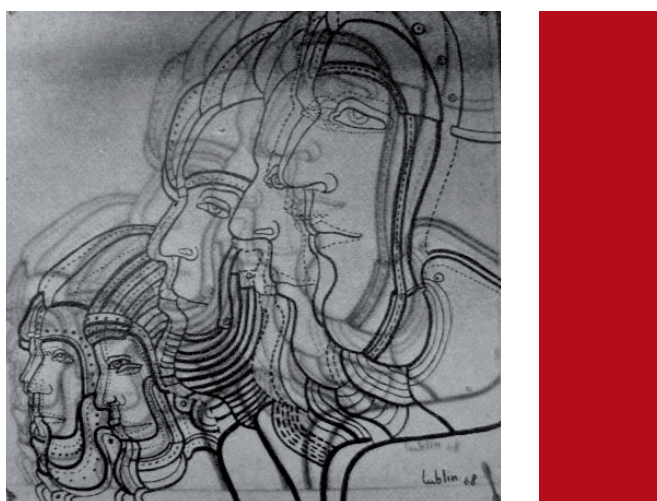
Mediante esta imagen, que es figurativa, se evidencian “los elementos que posibilitan la constitución de toda imagen representativa”: línea/color; continuo/discontinuo; lleno/vacío; claro/oscuro; positivo/negativo; primario/complementario; visible/invisible; etcétera. Todos estos elementos, definidos por la relación con sus opuestos, señalan, en suma, el “artificio de la producción”, el “proceso”, que es “cambio”, transformación.

El espectador que se demanda difiere con aquel que sólo “contempla”; se dirige en cambio, a un espectador-participante, que ponga en juego su capacidad de razonamiento y deliberación: “...la obra no es más que un medio para desencadenar la reflexión activa.” (Ibidem)

La misma percepción del espectador se modifica constantemente, según dirija su atención hacia uno u otro punto, plano, grafo; y a medida que se desplace en el espacio:

...Desde el exterior el espectador percibe el recorrido en un aparente totalidad/unidad/continuidad, que ocultan los mecanismos internos de producción de imagen. De este modo quedan revelados los artificios que presiden la constitución de toda obra representativa. (Idem)

De esta manera, afuera/adentro de los límites de la representación de la imagen, en esos intersticios, en esos espacios de separación, en la discontinuidad, el espectador se integra al proceso del lenguaje⁸⁵. Y la obra, finalmente, “...ya no aparece más como algo estático, encerrado en sí mismo, sino que estalla por todos lados en el espacio y en el tiempo.” (Ibídem)



En Buenos Aires, como dijimos anteriormente, esta producción se exhibe en su muestra individual *Multiplificaciones*. Sin embargo, poco antes, un cuadro anuncia lo que se vería allí, en la galería Bonino. De esta serie, la obra *Repetición* participa del certamen *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* realizado en el MNBA (del 20 de septiembre al 13 de octubre de 1968), con el patrocinio de la Unión Industrial Argentina. Integra la muestra

⁸⁵ “...en 1967 comienzo con la deconstrucción del sistema de representación por medio del desmontaje y la instalación de elementos y signos figurativos. En esas obras realizadas sobre planchas de plexiglás separadas entre ellas, propongo la inscripción, la transformación y la disolución del sistema de representación. El espacio de separación se vuelve, conceptualmente, espacio-distancia, primer intento de integración a través de elementos visuales y verbales, de distintas experiencias sobre lo vivido.” (Lublin en Sans, 1995:40). [Traducción propia]

junto a unas cincuenta obras que utilizan en su manufactura vidrio, espejo, luz, neón, movimiento, sonido, agua, acrílico, plástico, celuloide, acero, aluminio, fibrocemento, motores (además de hierro, madera, plomo, óleo, tela), y son consideradas por un jurado internacional, integrado por Jean Clay y Lucy Lippard. Es decir que la actualización de los artistas reside también en su capacidad de manipular los nuevos materiales y las nuevas tecnologías que van produciendo la industria y el mercado modernos.

Es probable que Lublin asistiera en este tiempo, a alguno de los cursos que Jorge Romero Brest desarrolla en el CAV del Di Tella, a pedido del Departamento de Adherentes⁸⁶. Lo que sí sabemos es que en 1969 Lea Lublin participa de las Experiencias del Di Tella, que ese año se realizan en dos series. En la primera, desarrollada en septiembre, prima la creación de situaciones para que el espectador-participante se comunicara consigo mismo y con los otros. (Romero Brest, 1992:157)⁸⁷.

Lea Lublin presenta en este marco, *Terranautas*, su primer recorrido (*parcour*), claro antecedente del *Fluvio Subtunal*. Fuera ya del cuadro pictórico, dentro del tiempo y el espacio del “aquí y ahora”, Lublin presenta una reflexión “en estado práctico” sobre el mecanismo productor de imágenes en un sistema de representación.

En *Terranautas (Proceso a la imagen II)*, la artista invita a transitar la relación naturaleza/cultura. Los participantes descalzos, y muñidos de un casco con linterna –los mismos utilizados en la explotación minera–, recorren un laberinto totalmente oscuro, de poco más de cincuenta metros. Con aquella luz propia, hacen aparecer los objetos: hay elementos naturales (tierra, agua –a veces fluorescente–, cilindros de aire); productos agrícolas y sus desechos (semillas y legumbres, hortalizas, algunas podridas). Aparecen olores, sensaciones táctiles y kinestésicas, auditivas (música electrónica), e inscripciones luminosas (tarjetas con órdenes). “Detrás y delante del participante, la oscuridad impide continuamente tener una visión global del recorrido.” (Teyssèdre, 1975:5) Antes de la salida, había que pasar por la “cabina de reflexión” donde era posible manifestar las impresiones de la experiencia vivida.

⁸⁶ Entre agosto y septiembre Romero Brest ofrece el curso “Vida y Arte en el hoy” (cuyo temario versa sobre la visión de mundo en 1968; la opción arte y vida o vida estética; el nuevo sesgo de la ética, la cuestión sociopolítica, cómo combatir el pesimismo). Durante septiembre y octubre, dicta otro sobre “Impugnación y rebeldía en el arte y fuera del arte” (partiendo de la rebeldía como impulso de todo acto creador, trata sobre la formas de sumisión para el creador y el contemplador; la alienación y desalienación en el arte; la impugnación del arte por vía estética, y también por vía estética y política; el mantenimiento o rechazo del arte). (Romero Brest, 1992:154-155)

⁸⁷ Suponemos un equívoco por parte de Romero Brest (1992:157-158), la inclusión de Índice de imagen de Lea Lublin, en las Experiencias I de 1969. Atendiendo a las fechas que data la autora de las obras en su documento Proceso a la Imagen. Recorrido Conceptual (1970), y a la ausencia de archivo de este año en el ITDT, es probable que la haya confundido con *Terranautas*.

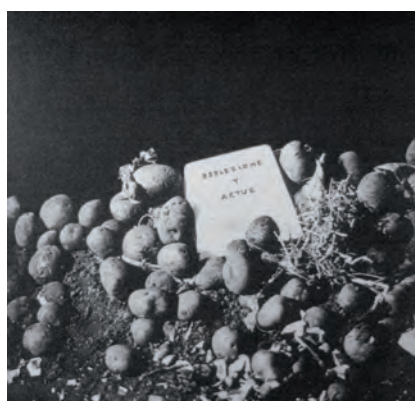
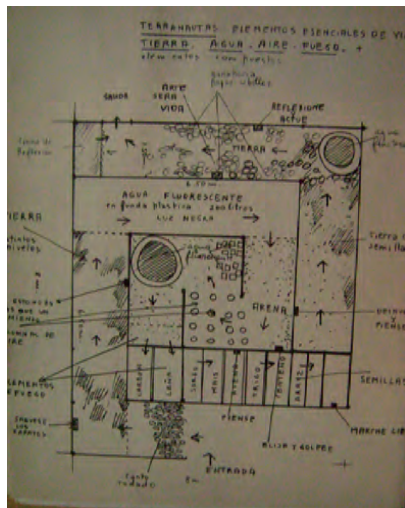
Esta obra, que puede inscribirse dentro de las producciones del arte ambiental (*environmental art*) que surge en los '60, bajo la forma de laberintos interactivos y dinámicos, es, por lo antes dicho, "efímera, conceptual, sensorial y filosófica". Pretende, según la autora "desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación: VIDA – LENGUAJE = ARTE." (Lublin, 1970:3; Anexo I).

Lublin retoma entonces esta ecuación vanguardista como fórmula para un "desciframiento activo" de los elementos que constituyen estructuras del lenguaje, esperando desencadenar a partir de la obra la reflexión del espectador-participante. Éste "entra" en una caja oscura gigante (principio de la cámara fotográfica), para develar los mecanismos de un sistema que ya no es tal, sino un "medio", un "contexto", en el cual el visitante proyecta la luz de su casco sobre los elementos del recorrido haciendo aparecer a la obra, la cual desaparece a medida que aquel va trasladándose, hacia la "salida": "El recorrido muestra a través de una sucesión de materiales de la vida cotidiana, el Proceso de vida, en la materialidad sustancial de los elementos que la componen y en la resultante de la Relación de los Elementos entre sí." (Lublin, 1970:3; Anexo I).

Lo único que tiene luz propia son las consignas, colocadas a lo largo del laberinto: "Sáquense los zapatos. Esto no es más que un comienzo. Elija y golpee. Piense. Marche libre. Desnúdese y piense. Reflexione y actúe. ARTE SERÁ VIDA". (Lublin, 1970:3; Anexo I). Una lectura posible, siguiendo a Teyssèdre, sugiere una dualidad escindida entre la palabra y la imagen. El descubrimiento de una imagen fija, tal como sucede ante un cuadro, es reemplazado aquí por una lectura lineal acorde al recorrido físico del espectador; el espacio pictórico, que es simultáneo, se rompe para permitir una sucesión de figuras con dirección única, tiendo como modelo al lenguaje hablado.

"Resulta que nuestro sistema de representación ya no tiene más el dominio visual, como nos quisiera hacer creer la pintura, sino que por el contrario, es el resultado de una interacción compleja entre informaciones sensoriales (táctiles, olfativas, auditivas no menos que visuales) y un lenguaje" (Teyssèdre, 1975:6).

La discontinuidad de los textos (las consignas de los cartelitos) se opone a la continuidad del recorrido; y la contemplación (que demandaría un cuadro) es aquí reemplazada por una acción encadenada de intervalos flexibles. El espectador-actor, en su comportamiento que él creyó espontáneo, hace la experiencia de su condicionamiento y de sus límites (para designar el mismo sentido con su reverso: de su margen de libertad y de sus límites). (Teyssèdre, 1975:6).



El contexto sociohistórico del Fluvio Subtunal: “La semana del Túnel”.

La inauguración del Túnel Subfluvial *Hernandarias* puso fin a una historia de casi sesenta años, consistente en la lucha –siempre en tensión, con idas y vueltas– por concretar la unión carretera entre Paraná y Santa Fe⁸⁸. Este lapso estuvo atravesado por tres cuestiones que reiteradamente oficiaron de freno para el proyecto: el binomio “federalismo-ejecutivo nacional” fuertemente desencontrado; la disyuntiva “puente o túnel”; y la dialéctica nacional “democracia-dictadura”. (Cfr. Anexo III)

Finalmente, el sábado 13 de diciembre de 1969, fue habilitado el *Túnel Subfluvial Hernandarias*⁸⁹, en un marco fuertemente signado por los dis-

⁸⁸ Hasta 1970, las lanchas de pasajeros y las balsas fueron el medio de transporte para personas, vehículos y cargas que, obviamente, demandaban otros tiempos y otros riesgos. La construcción del túnel, además, marcó un antes y un después en la actividad de la Mesopotamia, pero más específicamente en la vida de los paranaenses y santafesinos. Recuerdos de la época testimonian que la capital entrerriana “parecía una ciudad de la década del 40” y que luego del túnel cambió visiblemente. De a poco se fueron construyendo edificios de varios pisos y se fomentó el mercado inmobiliario. Las vertiginosas transformaciones anunciadas también provocaron temor en la ciudadanía y no faltó quienes presagiaron –entre otras “invasiones”–, una avalancha de vehículos que, al final, nunca sucedió. Testimonio de Ermelindo Rodríguez en “Aquellos viajes en lancha”, “Suplemento Especial 40 aniversario del Túnel Subfluvial Paraná – Santa Fe”, *El Diario*, Paraná, 13 de diciembre de 2009, p. 7.

⁸⁹ El tercer túnel de América Latina (Cuba inauguró uno en 1953 y otro en 1958), que era el sexto del mundo en extensión y también el más moderno, llevó el nombre de *Hernandarias* en homenaje

curso modernizadores y desarrollistas, que expusimos con anterioridad. Podemos ilustrar esta afirmación citando la portada del periódico *La Nación*, del 14 de diciembre de 1969: El túnel “significa progreso, promoción y porvenir para dos provincias que han luchado siempre (...) para ocupar un lugar digno en el concierto del país...”. En este sentido, la “monumentalidad” de la obra era prueba viva de “lo moderno” y un pasaje a un “futuro mejor”, ya que se daba “fin al aislamiento” de la Mesopotamia. (*Análisis* n.456, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1969)⁹⁰

La importancia otorgada a este singular acontecimiento⁹¹, promovió la organización de numerosas actividades en ambas provincias, con el fin de acompañar y celebrar la inauguración del viaducto. Es en este contexto que se inscribe la experiencia artística que aquí estudiamos.

Los intendentes de ambas capitales de provincia fueron los responsables de las comisiones ejecutivas de la “Semana del Túnel Subfluvial”. La misma se desarrolló del 6 al 21 de diciembre de 1969, dando espacio a diversos actos culturales, sociales y deportivos.

En Santa Fe, el doctor Conrado Puccio coordinó detalles con la secretaria de Obras y Servicios Públicos para esbozar medidas de prevención ante la cantidad de visitantes⁹². La Oficina de Turismo Municipal fue reforzada con un servicio especial de guías en lugares estratégicos durante los festejos. Daniel Salvatelli, a cargo de la comisión, aseguró que los actos estaban preparados con el fin de “realzar la significación de una realización de tanta magnitud” y demostrar algunas de las actividades del quehacer santafesino a los visitantes de las ciudades.

“La semana...” comenzó el sábado 6 de diciembre, con la apertura de

a quien fuera el primer gobernante criollo en esas tierras, Don Hernando Arias de Saavedra. Así lo dispuso el decreto N° 4126 (del 19.11.1969) del gobernador de facto de Entre Ríos, brigadier Ricardo Favre.

⁹⁰ El túnel subfluvial fue la primera de tres salidas de la Mesopotamia para unirse al resto del país; le siguió el puente General Manuel Belgrano (1973) que comunica las ciudades de Corrientes y Resistencia (Chaco), y el complejo Zárate – Brazo Largo (1977) que conectó a Entre Ríos con Buenos Aires. Antes de quedar inaugurado este complejo, Entre Ríos había concretado otras dos vías hacia la República Oriental del Uruguay: el puente vial internacional General José Gervasio Artigas en 1975 (Colón – Paysandú), y el puente vial General José de San Martín en 1976 (Puerto Unzué – Fray Bentos). Luego, en 1980, se inauguró el puente ferroviario internacional Salto Grande (Concordia – Salto). La tercera vía que unió a la provincia entrerriana con el continente argentino fue el puente vial Nuestra Señora del Rosario (Victoria – Rosario, Santa Fe), en 2003.

⁹¹ Aunque aún faltaban décadas para la idea del Mercosur, esta carretera posibilitaba, además, un corredor interoceánico que unía Río de Janeiro (Brasil) con Valparaíso (Chile), pasando por San Pablo, Uruguayana, Paso de los Libres, Paraná, Santa Fe, Córdoba, Mendoza y Santiago de Chile.

⁹² Se plantearon tareas de señalización de tránsito, marcándose zonas claves de la ciudad para el turismo, zonas de seguridad para el cruce de peatones, trabajando con las fuerzas de seguridad y, en especial, con la policía caminera. Se iluminaron parques, museos y monumentos; se realizaron arreglos y corte de maleza en la avenida costanera; se previeron alojamiento para delegaciones de largas distancias en el segundo piso de la Terminal de ómnibus.



la exposición del libro santafesino en el Museo Municipal de Artes Visuales. Publicaciones de toda la provincia, de autores y de editoriales oficiales y privadas, exhibieron la “inquietud intelectual de Santa Fe”. Una serie de fotos sobre el túnel subfluvial, preparada por la Sociedad de Fotógrafos Profesionales, fue expuesta en las vidrieras de la calle San Jerónimo, y se realizó otra muestra de maquetas e imágenes en los salones del Centro Comercial.

Al día siguiente se inauguró la *Expotúnel '69* en la Avenida Almirante Brown, costanera que bordea a la Laguna Setúbal. Ochenta mil metros cuadrados fueron adjudicados a industrias de la provincia. La apertura estuvo presidida por el gobernador de facto, contralmirante Eladio Modesto Vázquez, acompañado por su esposa, ministros, intendentes, industriales y expositores. Ante el rebotante público, fue bendecida por fray José de Jesús Mansilla, superior de los padres franciscanos. Se proponía un recorrido por los stands de diversos emprendimientos que representaban el potencial industrial de toda la provincia, desde la pequeña industria manufacturera hasta la gran industria altamente tecnificada “con todos los adelantos modernos”. Se ofrecía asimismo un servicio de kioskos a precios bajos, a cargo de entidades benéficas.⁹³

Por otra parte, fueron inaugurados murales en la Avenida Freire, desde Boulevard Pellegrini hasta General López, y se organizaron festivales, uno de folclore y otro de música coral con representantes de varias localidades.

El miércoles 10, el ingeniero Alberto Cassano ofreció la conferencia sobre “Ciencia y tecnología al servicio del país” en la Facultad de Química. Y el doctor José Pérez Martí se explayó sobre los “Momentos fundacionales de Santa Fe, desde Garay al túnel”. Como adhesión del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), se realizó un concierto de música electrónica y experimental en el Paraninfo de esta casa de altos estudios (que ese año conmemoraba su 50° aniversario).

La actividad deportiva también estuvo presente en los festejos. Se lanzó la competencia de natación “24 horas por Santa Fe”, en la cual participó el campeón argentino Carlos Iglesias y numerosos profesionales extranjeros. La noche del viernes 12, se realizó una pelea entre el campeón argentino Carlos Monzón con el peruano Carlos Estrada.

Unas semanas antes, se convocó a un concurso de bocetos para la realización de un mural, para ser pintado en el acceso santafesino del túnel, en la zona del peaje. El 15 se inauguró la muestra en el Museo Municipal, y se entregaron los premios según un jurado, compuesto por críticos de arte de Buenos Aires, Rosario y Santa Fe

⁹³ Se realizó también la Fiesta Provincial del Tomate y, en la comuna de San Jerónimo, la Fiesta Provincial de la Leche; ambos con desfiles y elecciones de reinas.



Por su parte, la comisión promotora de Paraná, presidida por el intendente Mario Matheu, organizó un programa que se prolongó hasta el 28 de diciembre.

El domingo 7 se inauguraron oficialmente las obras realizadas en arteria principal de acceso al túnel bajo el nombre de avenida Francisco Ramírez (ex boulevard Alsina)⁹⁴, y luego, en el Teatro Municipal 3 de Febrero, se celebró el final de un ciclo dedicado a la difusión y promoción del túnel subfluvial, con discursos del brigadier Favre y directivos de la firma de Cerámica San Lorenzo (cuyos azulejos revisten aún hoy el interior del túnel).

La Federación Argentina de Entidades Empresarias del Autotransporte (FADEEAC), junto con la Cámara de Empresarios del Transporte Automotor de Cargas de Paraná, celebraron en esta ciudad el Día Americano del Camión. Delegaciones de todo el país se dieron cita en la estancia La Matilde de Sauce Viejo para compartir un almuerzo y partir desde allí, hacia la capital entrerriana, cruzando el túnel como una inauguración simbólica por parte del sector. Fueron recibidos por Matheu y asistieron a un festival folclórico. Asimismo

⁹⁴ *La Nación*, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1969. Segunda Sección, p. 3.

fueron expuestos automotores de cargas, carrocerías y equipos afines en el Parque Urquiza. El sábado 6, hubo torneos de destreza en la conducción de camiones⁹⁵.

En el Instituto Autárquico Provincial del Seguro se realizó una muestra de fotografías de Pedro Luis Raota, chaqueño (y entrerriano) mundialmente reconocido. El viernes 12, una comparsa del Chaco integrada por 150 personas, desfiló por las calles céntricas de la ciudad para contagiar el ritmo y la alegría a los ciudadanos.

El miércoles 10, el arribo al puerto local del patrullero King de la Armada Nacional, constituyó otro atractivo. Estaba previsto, además, la elección y coronación de la Reina del Túnel el sábado 13.

La visita oficial de Onganía al Litoral

Durante 1969 hubo movimientos de protestas, huelgas y momentos sociales violentos que constituyeron tensiones en aumento y propiciaron álgidas manifestaciones. Si bien no afectaron la continuidad de la construcción del Túnel Subfluvial, no podemos obviar que ese clima de época era contemplado: “La obra ha sido calculada para que pueda recibir transporte ferroviario. Lo hemos previsto en base a un cálculo establecido sobre la resistencia necesaria para solventar el cruce del más pesado pertrecho militar”⁹⁶.

A partir de mayo tuvieron lugar huelgas, manifestaciones y movilizaciones en Tucumán, Córdoba, Corrientes. Sucedieron el Rosariazo y luego el Cordobazo. El debilitamiento del Onganiato iba en aumento y se iría profundizando cada vez más. Resulta curioso constatar que, mientras en Rosario la CGT lo declaraba *persona non grata* durante su visita al Monumento a la Bandera (20.06.69), en Paraná le obsequian una medalla de oro en un almuerzo realizado en su honor, con motivo de la apertura del Túnel. En estos gestos encontramos las tensiones de un país conformado por pueblos de disímiles identidades, con diversas historias e idiosincrasias y cuyos intereses entablan permanentes luchas, conflictos, contradicciones.

Detallamos aquí los actos protocolares que tuvieron lugar el sábado 13 de diciembre de 1969, con el fin de dimensionar el panorama político oficial de entonces.

Luego de recibir en el aeródromo de Sauce Viejo al teniente general

⁹⁵ *La Nación*, Buenos Aires, viernes 5 de diciembre de 1969, p. 14.

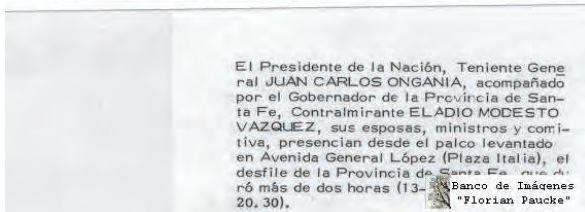
⁹⁶ Los primeros trabajos para la construcción del túnel comenzaron el 03.02.62 y se suspendieron el 29.03.62. Recién el 03.06.64 se retomó la obra (Ver Anexo III). El 28.06.69 se retiró la última compuerta y así el túnel subfluvial fue una realidad. Según la revista *Análisis*, fueron los vehículos de una columna militar los primeros en atravesar el túnel. (*Análisis*, n.456, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1969).

Onganía, se realizó la ceremonia en la orilla santafesina, con el descubrimiento de un busto del gobernador que daba nombre al túnel (bendecido por el arzobispo de la provincia, monseñor Vicente Zazpe). En la parte inferior, tenía adosadas dos placas⁹⁷. Junto a la banda de la policía se entonó el Himno Nacional, tras lo cual la caravana encabezada por Onganía (a la cual siguieron 300 automóviles), se dirigió en un *Rambler* blanco hacia la entrada del túnel para cortar la cinta simbólica y dejar habilitadas las instalaciones.

Esa es la imagen, la foto, que recorre las primeras planas nacionales, y aunque el dictador ya transita su ocaso, recogió los laureles de una empresa colectiva de dos provincias ante los subordinados que le rindieron pleitesías.



⁹⁷ Una, con la fecha y los nombres del túnel, del presidente y gobernadores de facto del momento. La otra, con los ex gobernadores que propiciaron la obra del túnel. *La Nación*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1969. Luego, sucedieron los discursos del representante del consorcio constructor (Adolfo Kaufman), el representante de la Bolsa de Comercio, el Centro Comercial, la Sociedad Rural y la Unión Industrial de Santa Fe (Daniel Salvatelli), y el gobernador de facto de Santa Fe, contralmirante Eladio Manuel Vázquez.



Cruzando el túnel, en el punto limítrofe entre Santa Fe y Entre Ríos, efectivos policiales y de los Dragones de la Muerte, desde uno y otro lado, tributaron honores a la caravana, mientras la banda sinfónica entrerriana ejecutaba una marcha de saludo. Comenzaron así los actos en la orilla paranaense. Allí la comitiva visitó la Sala de Comando y luego, se descubrieron un busto de Hernandarias, una imagen histórica de la virgen Nuestra Señora del Rosario (que había pertenecido al gobernador Crespo) y una placa⁹⁸ (bendecidos todos por el cardenal y arzobispo de Buenos Aires, Antonio Caggiano⁹⁹), luego de haber sido entonado el Himno Nacional¹⁰⁰.

Tras una breve reunión en la Casa de Gobierno, se celebró un almuer-

⁹⁸ Los bustos de Hernandarias en ambas orillas, fueron descubiertos por María Emilia Green Urien de Onganía, Haydeé Caligari de Vázquez y María Isabel Roca de Favre. *La Nación*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1969.

⁹⁹ Caggiano fue impulsor de la llegada del Opus Dei a la Argentina, y fue reconocido como promotor y fundador de la Acción Católica, junto a la cual apareció en 1931, la Asociación Cristiana de Dirigentes de Empresas. Del Frade, Carlos. "¿Habrá democracia para Ponce de León? (Parte I)", en www.lafogata.org. Durante 1933 y 1934 había estado a cargo del vicariato general del Ejército Argentino. Desde 1968, ese lugar lo ocupaba el arzobispo de Paraná, monseñor Adolfo Tortolo.

¹⁰⁰ Posteriormente, hablaron el presidente de la Comisión Interprovincial del Túnel, (ingeniero Francisco Cerini), el titular del Centro Industrial y Comercial de Paraná (Tranquilino Pereira), y el brigadier Favre.

zo en el Rowing Club¹⁰¹ y luego el grupo se trasladó a la Escuela N° 1 del Centenario, para inaugurar la exposición de Telecomunicaciones Argentinas. La misma tenía como fin informar sobre “el progreso de las telecomunicaciones” y sus aplicaciones en los servicios públicos, de seguridad y de defensa nacional¹⁰².

Alrededor de las 17, retornaron a Santa Fe y el presidente de facto se dirigió a la residencia del gobernador donde permaneció durante la tarde. Cerca de las 20 asistió a un refrigerio en su honor en la Legislatura, y luego se dirigió a la Avenida General López para presenciar desde un palco, el desfile alegórico de la provincia de Santa Fe. Por allí pasaron las carrozas de la ciudad de Gálvez, Las Colonias, San Cristóbal y Vera, que habiendo partido desde el barrio Guadalupe iban recorriendo las arterias de la ciudad¹⁰³.

La velada culminó en el Lawn Tennis Club, con una recepción y cena en agasajo al primer mandatario. A la madrugada se lo despidió en Sauce Viejo, finalizando así la vista oficial.

Es oportuno destacar aquí la inquietud de numerosos ciudadanos entrerrianos y santafesinos que propusieron, veinte años después, el cambio de nombre del túnel. Acorde a la historia del viaducto, esto también llevó su tiempo: once años.

Sucede que el criollo Hernando Arias de Saavedra, yerno de Juan de Garay, fue quien “conquistó” las tierras de la orilla paranaense, organizando expediciones al interior de la provincia donde libró combates con los indios, a quienes venció y redujo. El homenaje a este “fundador de pueblos” es sin dudas acorde a la idiosincrasia del poder hegemónico de fines de la década del sesenta. Pero a fines del siglo XX, otras voces reclaman en sus ciudades el derecho de escribir la propia historia y elegir a sus personajes ilustres.

Mediante la Resolución N° 196, del 23 de mayo de 1990, el Consejo Superior Interministerial, determinó que el Túnel Subfluvial se denominara Raúl Uranga - Carlos Sylvestre Begnis, en reconocimiento hacia los Gobernadores que suscribieron el Tratado Interprovincial y que posibilitaron la concreción de la obra. La Cámara de Senadores de la Provincia de Santa Fe aprobó la Resolución N° 196/90 con la Ley N° 11554, del 4 de junio de 1998. La

¹⁰¹ Allí los gobernadores de facto le entregaron a Onganía la medalla de oro evocando la ocasión. Hubo también obsequios para las esposas de los mandatarios, para los ministros y funcionarios. El teniente general, por su parte, tuvo un gesto de reconocimiento hacia el doctor Uranga. *El Litoral*, Santa Fe, 14 de diciembre de 1969.

¹⁰² Según *La Nación*, se trató de la primera exposición de estas características que se organizó en el interior del país. *La Nación*, 12.12.69. “Mañana se inaugura el túnel”. Pág.13.

¹⁰³ Luego siguió la delegación de la República del Paraguay (con banda típica, bailarinas y carroza con la Reina de la Belleza); las carrozas de Rosario y San Lorenzo con su reina; la Reina del Tomate de Santa Fe y la Reina Provincial de la Leche. Carrozas de Rafaela, Coronda, Ocampo, San Javier y Reconquista desfilaron con sus productos típicos y sus reinas. También pasó una delegación de Corrientes.

Cámara de Senadores de las Provincia de Entre Ríos, lo hizo mediante la Ley N° 9350, del 15 de agosto de 2001.

ALPI Santa Fe y el Di Tella convocan a Lea Lublin

Es en este marco de actividades festivas que acabamos de describir, donde se inscribe la propuesta de Lea Lublin, como una “situación artística paralela al Túnel Subfluvial” (*El Litoral*, Santa Fe, 6 de diciembre de 1969).

Ante la invitación del Gobierno de Santa Fe a instituciones deseosas de participar de la Semana del Túnel, la Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil (ALPI) decidió sumarse gestionando un evento de arte contemporáneo con el “Di Tella”. El responsable del Departamento de Extensión del ITDT, como ya dijimos, era el santafesino José María Paolantonio. Este hombre del teatro, escritor, realizador cinematográfico y organizador de muestras, conciertos y eventos diversos -más conocido como *Cocho* y actual vocal del Consejo Profesional de Teatro de Argentores-, había formado parte de una generación “modernizadora”¹⁰⁴ de la vida cultural de Santa Fe, que promovió intercambios con destacados hacedores artísticos de todas partes del país. Había sido Secretario de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe y también “extensionista” de la UNL, de modo tal que algunas integrantes de la Comisión Directiva de ALPI encontraron en su persona el referente “natural” e ideal para proponerle la realización de una singular actividad, en correlato con el acontecimiento público que significaba la inauguración del Túnel Subfluvial.

Paolantonio, entonces, consideró a los artistas con los que estaba trabajando en el Instituto y participó a Lea Lublin, quien enseguida se entusiasmó ante el desafío. Como vimos, hacía poco que la artista había vuelto de París, y planeaba quedarse una temporada. Estaba recibiendo los 40 años, y ya había desarrollado una producción prolífica, de vanguardia, con incursión en los nuevos materiales y sustentada en un discurso con múltiples facetas sociológicas, históricas, míticas y psicoanalíticas.

La posibilidad de participar de estas celebraciones históricas, obtuvo

¹⁰⁴ “Entre 1950 y 1968, Santa Fe vivió un apogeo cultural único. Los jóvenes de la época vinculados con el teatro e influenciados por los movimientos hippies, el existencialismo, el pensamiento liberal, las literaturas vanguardistas y el teatro francés, impusieron una forma transgresora de comunicarse con el espectador, despertando el espíritu dormido de la sociedad santafesina. Fueron los inicios de lo que se llamó el Teatro Independiente Santafesino, que entre sus principales filas contaba con hombres y mujeres destacados como José María Paolantonio, Carlos Catania, Roberto Conte, Carlos Thiel, Oscar Degregori, Elisa Fernández Navarro, Carlos País, María Iacobi, Rubén Rodríguez Aragón, Graciela Martínez y Fernando Silvar. Todos ellos gestores de este movimiento cultural, con un rico pasado...” (*El Litoral*, 11.09.08) Asimismo, aludimos de forma muy general a una generación de jóvenes que indagaban en las nuevas formas artísticas de otras disciplinas: artes plásticas, narrativa, poesía, música, cinematografía, arquitectura. Destacamos en este sentido la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, realizada en 1957 en la UNL, donde dialogaron importantes referentes de estas áreas y también de las ciencias sociales. (Ver Ricci, 2006)

el aval del directorio del ITDT –que en aquellos tiempos estaba luchando para impedir su cierre-, y el proyecto comenzó a tomar forma. Paolantonio, que participó activamente¹⁰⁵ en el armado del *Fluvio Subtunal*, recordaba así la situación:

La idea era realizar una obra específica, no llevar una producción hecha... ... aprovechar un acontecimiento de esta naturaleza, que entendimos fundamental en la comunicación de ambas provincias. Y dejamos a Lea la figura más precisa, ella era la más apropiada para encarar este proyecto porque estaba trabajando temas de recorrido, de mucha interacción. (...) Quisimos... ...llevar un planteo transformador del Di Tella hacia Santa Fe, es decir, un planteo que estuviera dentro del perfil del ITDT. Lo que la gente de ALPI me pedía era precisamente un evento que transformara la situación expresiva, el tema del “arte colgado”. Se dio una circunstancia bastante favorable. También estaba Pierre Restany en Buenos Aires, de modo que se involucró en el tema. (Entrevista de la autora, ver Anexo II).¹⁰⁶

Lublin atendió entonces las pretensiones provenientes de Santa Fe, se interiorizó en la obra del túnel e hizo una propuesta.

ALPI, por su parte, buscó el espacio apropiado y consiguió que la señora Rosalinda Fernández de Peirotén, cediera gratuitamente un local de 30 metros por 30, ubicado en la esquina de San Martín y Tucumán (pleno centro santafesino, donde existe actualmente una galería comercial).

Además, se gestionó cierto espacio en una librería céntrica para realizar una exposición de libros y publicaciones científicas, producciones que los investigadores en Ciencias Sociales llevaban a cabo en los distintos centros del ITDT.

A principios de noviembre, Lea ya tenía resuelta la obra, al menos en su etapa inicial, es decir, en los papeles. Con copias de su proyecto bajo el brazo voló a Santa Fe y se instaló en una residencia del barrio Guadalupe, para trabajar in situ. El documento fue publicado casi completamente, un mes antes de la realización de la obra, bajo la forma de una entrevista dialogada en “Lea Lublin: arte y poesía en el ‘Fluvio Subtunal’” (*El Litoral*, Santa Fe, 15 de noviembre de 1969, p.5).

En síntesis, la nota presentaba formalmente a la autora y a la obra “que

¹⁰⁵ “Yo colaboré incluso en el diseño, porque con Lea trabajamos juntos. Estuve con todos, me instalé. Hicimos el casting. No se conocía y había que explicar de qué se trataba. ‘Ah pero mirá qué difícil, cuánto va a costar’, decían. El Di Tella puso los recursos humanos y ALPI la organización, la logística.” (Paolantonio, entrevista con la autora. Ver Anexo II)

¹⁰⁶ No era la primera vez que el ITDT recalaba en Santa Fe. En 1962, lo hizo en dos oportunidades. Primero, con una muestra itinerante de la colección de arte Di Tella, que visitó esa ciudad como así también Rosario, Córdoba, Mar del Plata y Montevideo. Segundo, mediante una unidad audiovisual móvil que proyectaba películas sobre arte (entre ellos Candonga, producción del Di Tella), la cual viajó por la provincia de Buenos Aires, La Pampa, Córdoba, San Luis y Santa Fe. (Cfr. King, 2007:75).



habrá de intentar en Santa Fe”: “un recorrido y ambientación”; “una obra única en su realización, no solo por su finalidad y elementos que habrán de integrarla, sino por la conjunción de valores plásticos y estéticos que formarán su contenido”. También se anunciaba allí que el monto generado por el valor de la entrada, el “peaje” del *Fluvio*, sería destinado exclusivamente a beneficio de ALPI, cuya labor era bien conocida en el medio.



El Litoral, Santa Fe, 15 de noviembre de 1969.

En la quinta página, el artículo contenía el propósito y las etapas de la obra según la autora.



José María Paolantonio y Lea Lublin en una foto publicada en la revista *Análisis*, n.455, del 2 de diciembre de 1969.



El Fluvio Subtunal

« A partir du moment où j'ai créé des structures pour que les spectateurs fassent partie de l'œuvre, à partir de moment où j'ai ouvert et découpé le tableau pour mieux le traverser, la notion d'œuvre ouverte est devenue la respiration même de cette passion pour l'exploration du voir et du vivre dans et avec l'art. D'où la notion d'œuvre ouverte qui continue à l'infini. C'est ce qui donne la possibilité aux regardeurs d'y rentrer de nouveau. Même si elle ne se produit plus dans des structures volumineuses ou des œuvres éphémères comme celles que j'ai réalisées à la fin des années 70, même si elles sont moins physiques aujourd'hui qu'hier, l'invitation à rentrer dans l'œuvre est aujourd'hui la même mais elle s'adresse plus à la réception mentale.¹⁰⁷ »

Lea Lublin

« L'écran du réel. Entretien avec Lèa Lublin par Jérôme Sans ». En *Lèa Lublin: Mémoire des lieux, mémoire du corps*, 1995, p.65.

¹⁰⁷ "A partir del momento en el que creé estructuras para que los espectadores formaran parte de la obra, a partir del momento en que abrí y recorté el cuadro para atravesarlo mejor, la noción de obra abierta se volvió la respiración misma de esa pasión por la exploración de ver y vivir dentro del arte y con él. De ahí la noción de obra abierta que continúa hacia el infinito. Es lo que da la posibilidad a los observadores de volver a entrar. Incluso si la obra no se produce más dentro de estructuras voluminosas o de obras efímeras como las que realicé a fines de la década del setenta, incluso si son menos físicas hoy que ayer, la invitación a volver a entrar en la obra es la misma hoy, pero apunta más a la recepción mental".

Encontramos una vez más en Lea Lublin, una relación de afuera/adentro con las instituciones, “afuera” porque el montaje del Fluvio se realiza en un local vacío (privado, no institucional). “Adentro” porque, sin embargo, es parte de un marco institucional que lo contiene (ALPI y ITDT).

Como *Terranautas*, el *Fluvio Subtunal* es un recorrido (*parcour*) en tres dimensiones, una obra efímera en el tiempo que, evidentemente, no puede adquirirse para ser trasladada a un living o a un museo. En este sentido, se trata de un tipo de arte no negociable, que rompe con las formas objetivas y materiales convencionales: invade un gran espacio, lo interviene, lo transforma para crear una “ambientación”, un “entorno” (*environment*) que invita a entrar al espectador para que éste lo experimente en el tiempo. Por consiguiente, se dirige a “activar” al visitante y su reflexión. El recorrido implica un principio dinámico en un doble sentido: crea condiciones especiales en el medio que rodea y contiene al espectador, agregando su propio dinamismo, a la vez que éste desarrolla el propio, pues debe trasladarse a través de los distintos ámbitos para intentar aprehender la “totalidad” de la obra “fragmentada”, aunque sea mentalmente. Se logra con ello variar la típica actitud del “espectador-pasivo” o contemplativo, por una actitud más participativa, mucho más ágil y curiosa que se manifiesta durante su desplazamiento. “Dentro” de la obra, el espectador es “actor”, se convierte en un elemento “activo”, en un componente “participante” de este nuevo espacio escénico (testimonio de una transposición del cuadro a la realidad). De su acción/interacción dependen, en gran medida, la producción de sonidos, olores¹⁰⁸, colores, juegos, manipulaciones, elecciones, significaciones, cuestionamientos, sentires... La obra de arte, para realizarse como tal, para tener “sentido”, requiere de la viva participación de la gente. Y la incita a pensar.

Desde una mirada actual, se la podría considerar como una “instalación”, ya que durante el siglo XX el término integró ciertos aportes de las vanguardias, como por ejemplo: apertura de las disciplinas artísticas, reunión de materiales para-artísticos y heterogéneos, alejamiento de lugares institucionales, participación activa del espectador, indeterminación y elección de lo efímero¹⁰⁹. Preferimos, sin embargo, trabajar con las defini-

¹⁰⁸ Resulta interesante observar que a partir de los ‘60 el olfato pasa de ser un sentido relegado (como el gusto y el tacto) a considerarse relevante en las acciones artísticas, especialmente en los happenings, a partir de Allan Kaprow (1927). Aunque es difícil de abarcar, hoy es más habitual, y encontramos artistas que lo trabajan en su obra, como el brasileño Ernesto Nieto (1964); o instituciones que pretenden agenciárselo como tópico: por ejemplo, el Centro de Arte Olfatorio del Museo de Artes y Diseño, y el museo Guggenheim, ambos de Nueva York: en este último espacio se estrenó la ópera *Green Aria*, que utiliza diferentes aromas diseñados por un reconocido perfumista. Un ejemplo más cercano en el tiempo y el espacio, es *Autorretrato sobre mi muerte*, del rosarino Carlos Herrera (1976) presentado en la última edición de ArteBA (mayo, 2001): un objeto/instalación consistente en una bolsa de nylon con un par de zapatos y otras pertenencias, y un par de calamares en descomposición, cuyo olor fue invadiendo progresivamente la feria (obtuvo el Premio Petrobrás de Artes Visuales).

¹⁰⁹ “La instalación, cruzamiento de pintura, escultura, arquitectura y audiovisual, es un arte efímero que

ciones de “recorrido y ambientación” propuestas por la misma autora, pues responden al espíritu de la época en la que tiene lugar la obra. Dicho de otra manera: en los ‘60 se hablaba –más comúnmente– de *environments* y *happenings*, aún no de “instalaciones” y “performances”.



INSTITUTO TORCUATO DI TELLA

Secretaría de Extensión

LEA LUBLIN: FLUVIO SUBTUNAL Recorrido y ambientación

1. Propósito

La obra de Lea Lublin, artista de muy conocida trayectoria en la Argentina y en el extranjero, que el Instituto Torcuato Di Tella organiza para los festejos de la inauguración del túnel Subfluvial Santa Fé-Paraná, consiste en un “recorrido y ambientación”. El “recorrido” implica un principio dinámico en el espectador, que debe trasladarse a través de distintos ámbitos para poder aprehender la totalidad de la obra. Se logra con ello hacer variar la típica actitud del espectador pasivo, por una mucho más ágil e interesada que se desplaza dentro de la misma obra. La “ambientación” (environment) crea condiciones espaciales en el medio que rodea al espectador, agregando su propio dinamismo al que, a la vez, está desarrollando éste. “Dentro” de la obra, el espectador se convierte en un elemento activo, en un componente más de la obra puesto que de su acción dependen, en gran medida, la producción de sonidos, colores, olores, etc. La “experiencia estética” se transforma por sí misma en “experiencia vital” a partir de una situación poética como es la inversión de la realidad, el cambio de contexto de los objetos cotidianos, la posibilidad de integrarse como organismo vivo a un mundo en donde la tecnología es el complemento nuevo de la naturaleza. No otra cosa es el túnel subfluvial que se va a inaugurar. El “Fluvio-Subtunal” transforma este concepto en una obra de arte que requiere, para cumplirse como tal, la viva participación de la gente.

2. Etapas

El recorrido consta de varias etapas:

- a) “La piscina”, por donde es obligatorio entrar, es una pileta con agua, dentro de la cual emergen elementos (troncos, ladrillos, etc.), por donde la gente debe pisar para atravesarlos. Se prevé un camino especial para los que no puedan atravesarla del modo original. Debajo del

Es por ello que nuestro abordaje del *Fluvio Subtunal* dinamiza lo que llamamos algunas “tensiones conceptuales” que advienen a nuestra mirada a la manera de pares opuestos, contradictorios, pero por ello mismo, tan reales como irresolubles: en este sentido, la dupla “afuera/adentro” de las distintas zonas de la obra activan la relación de la tensión “arte/vida”, en el sentido que la “experiencia estética” se transforma por sí misma en “experiencia vital” a partir de una situación poética basada en la “inversión” de la realidad y el cambio de contexto de objetos cotidianos. Asimismo, la relación “naturaleza/cultura” señala una posibilidad (nunca completamente acabada) de integración del “espectador” en tanto “hombre-organismo vivo” en un mundo donde la tecnología es considerada el “complemento nuevo” de la naturaleza. Es el mismo “espíritu de época” que emana de los relatos sobre el Túnel Subfluvial próximo a ser inaugurado.

conlleva el pensamiento de su propia destrucción o su fin, ya sea por iniciativa del mismo artista o por las fuerzas naturales que entran en juego.” (Ferrer, 2010:279) Sin embargo, las dificultades de definición y de sistematización de un arte que acoge bajo su rúbrica un extraordinario número de obras divergentes en medio, forma, significado y ambición, siguen siendo múltiples.



Focalicemos, ahora sí, en el recorrido y ambientación que conforma el *Fluvio Subtunal* (*Proceso a la imagen III*), que probablemente fuera la primera manifestación de arte conceptual en la región litoraleña que integran las ciudades Santa Fe y Paraná. Reconstruimos la experiencia valiéndonos del documento que la fundamenta y describe (que citamos extensamente a continuación)¹¹⁰ y de fotos de su acontecer a partir del miércoles 10 de diciembre de 1969 en la capital santafesina, tres días antes que el túnel fuese habilitado.

El recorrido consta de varias etapas:

- a) *La Piscina*, por donde es obligatorio entrar, es una pileta con agua, dentro de la cual emergen elementos (troncos, ladrillos), por donde la gente debe pisar para atravesarla. Se prevé un camino espacial para los que no puedan atravesarla del modo original. Debajo del agua, una chapa de aluminio refleja las luces de colores que tiñen el ambiente que está cerrado con lona o plástico. La piscina termina en una rampa de gomapluma que lleva hasta el suelo. Esta rampa sirve para hacer que el espectador continuamente se encuentre pisando materiales distintos. Por uno de los bordes de la piscina habrá algunos trampolines por donde se accede al piso de arena, material con el cual está cubierto la mitad del recorrido.
- b) *Zona de los vientos*. Por la rampa de gomapluma, el espectador accede a una zona (una especie de “bosque”) de tubos inflables colgados del techo. Estos tubos, de diversos colores se hallan permanentemente en movimiento por ventiladores ubicados en el suelo y en el techo, que funcionan con intermitencia. El espectador debe atravesar este bosque móvil para llegar a la Zona C.



Zona de los vientos:
cien tubos de polietileno inflable de
2,50 x 0,50 y de 2 x 0,40 metros
eran columnas de aire móviles.

¹¹⁰ Nos referimos a una versión del documento que circuló por aquellos días como material de prensa, que nos cediera Paolantonio. Al año siguiente, la artista publicó una versión “revisada” (Lublin, 1970:7) que incluimos en el Anexo I.

- c) *Zona tecnológica.* Se pasa a la Zona C a través de una cortina plástica en donde permanentemente se proyectan imágenes de la gente que ha construido el túnel. El espectador debe, entonces “penetrar” en la imagen, para acceder a esta zona en donde pisos, paredes y techo, reflejan slides sobre el túnel. En un sector de la zona, diversos aparatos de televisión, en circuito cerrado, muestran al espectador lo que está ocurriendo en otros espectadores, en otros sectores de la obra.



Zona tecnológica: sobre la cortina traslúcida se proyectan imágenes de obreros quiénes construyeron el Túnel Subfluvial. Los 15 aparatos de TV con pantallas de colores en circuito cerrado, muestran el comportamiento en otras partes del recorrido.

- d) *Zona de producción.* Allí estarán instaladas las máquinas, especialmente “mezcladoras”, pintadas por la autora. Cerca de las máquinas debe haber materiales diversos (tierra, arena, cal, telgopor, etc.) para que los espectadores que lo deseen hagan “su propia mezcla” y construyan formas con el material conseguido. Aquí también los slides deberán cubrir paredes y techo.



Zona de producción:
materiales naturales y artificiales
estaban a disposición del público
para construir mezclas y formas.

e) *Zona de luz negra.* Un recinto cerrado, con luz negra, en donde los colores fluorescentes es lo único que brilla y cobra vida. Colgará del techo distintos elementos con olores (frutas, perfumes, sándalo, etc.) y habrá salvavidas transparentes con agua fluorescente colocados sobre zócalos que el espectador podrá manipular.



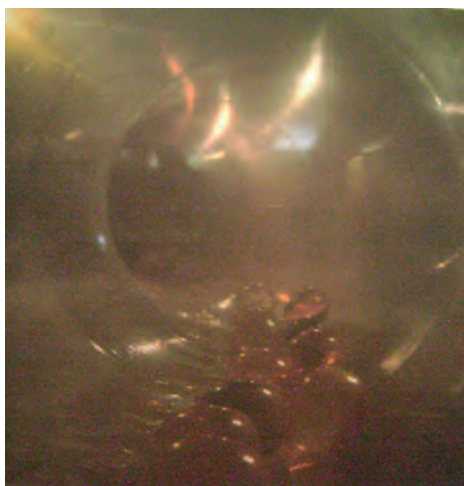
Zona de luz negra o zona sensorial:
se perciben los productos de la región
envueltos en tules fluorescentes, aro-
mas de esencias y las aguas coloreas-
das de los salvavidas.

- f) *Zona de descarga.* Formas de animales y objetos, de polietileno, inflados, permiten que los espectadores puedan golpearlos y tirarlos. Otro conjunto de elementos que al ser accionados produzcan mucho ruido, separará esta zona de la del Fluvio propiamente dicho.



Zona de descarga

- g) *Fluvio Subtunal.* De la zona de descarga se accede al fluvio, un túnel de plástico transparente, de diversos colores, de 20 metros de largo con un diámetro de dos metros. El fluvio está situado dentro del espacio considerado como “zona de naturaleza”, en oposición a la “zona tecnológica” y a la “zona de producción” que crea la noción de trabajo. Por el fluvio permanentemente corre agua (que está conectada, por un sistema de circuito cerrado con la piscina) y hay algunos obstáculos que dificultan la corriente. El espectador podrá recorrer el túnel por dentro. Por su transparencia, se da la posibilidad de recorrer el túnel por fuera y por dentro.



Fluvio Subtunal:

un túnel de plástico transparente de 20 metros puede recorrerse por dentro y por fuera.

- h) *Zona de la naturaleza.* El fluvio divide en dos partes el sector más grande del recinto. A una lado estará la zona de naturaleza en donde el espectador se encontrará con animales vivos en un contexto recreado con árboles, piedras, etc.

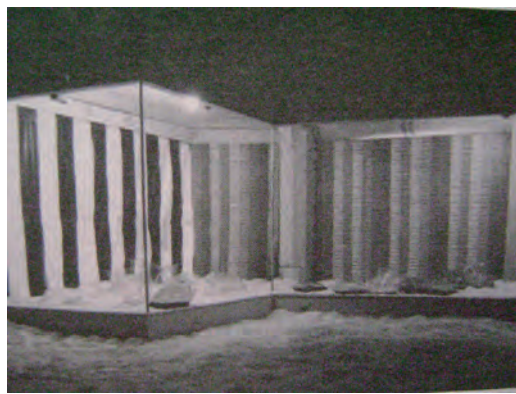


Zona de la Naturaleza:

los participantes se encuentran con animales vivos en un ambiente recreado.

Hubieron una oveja, una vaca y gallinas.

- i) *Zona del ocio y la participación creadora.* Para pasar de la zona de naturaleza a la del ocio y la participación creadora, será necesario atravesar un puente que cruza por encima del fluvio. Esta es la zona última del recorrido, en donde se encontrarán los stands con bebidas y comestibles, tands de tiro al cuadro, concurso a la mejor idea, venta de elementos para la vida cotidiana creados especialmente para esta ocasión. Habrá una ambientación musical preparada como collage entre música beat y folclórica. Finalmente el espectador podrá volcar, en unas tarjetas que se le proveerán, sus impresiones sobre las situaciones que acaba de vivir, algunas de las cuales serán transmitidas por altoparlantes.





Zona de la participación creadora:
un sector dedicado al ocio, con collage musical, concurso a la mejor idea y Tiro al Cuadro.

Conceptualismo en el Litoral

Tal como anticipamos en un principio, una de las hipótesis que han conformado la direccionalidad de nuestro trabajo, sostenía que el *Fluvio Subtunal* se constituyó como una de las primeras obras “conceptuales” en la zona Paraná-Santa Fe.

Retomando el gesto de esta idea, cabría entonces preguntar: ¿Por qué decimos que el *Fluvio Subtunal* es una obra “conceptualista”?

La crítica estadounidense Lucy Lippard, sostiene que existen tantas definiciones de Arte Conceptual como artistas conceptuales, aludiendo a la diversidad de propuestas que no se limitan al cuestionamiento del lenguaje sin vincularse con el mundo y la materialidad.

En un sentido amplio el Conceptualismo, la desmaterialización no siempre implicará la desaparición del objeto, pero sí la redefinición de su rol como transportador de significado, la reinversión de significados y objetos preexistentes y el intento de eliminar la erosión de información. La desmaterialización se convirtió en un instrumento de aproximación al arte por un camino que se adaptara mejor a los intereses del arte fusionado con la vida, algo que crecía cada vez más en la forma de trabajar de todos los países. (catálogo “Global Conceptualism. Points of Origin 1950’s-1980’s”, en Parcerisas, 2007:18)

Entendemos que la obra que Lea Lublin programó para Santa Fe, se relaciona íntimamente con el contexto y con la irrupción de un artefacto tecnológico que incide, desde entonces, en el hábitat y la vida cotidiana de los pobladores. La traslación de un hecho real a una situación poética, la recreación de un mundo “nuevo” que gira en el eje de la relación naturaleza/tecnología y sus tensiones; el cambio de contexto de objetos de la vida cotidiana; son todos estos “conceptos” que subyacen en la diagramación y realización de la obra. No obstante, esa “programación”, esa planificación previa a la ejecución –que se compone de ideas y decisiones condensadas en un documento-, ya es una “obra conceptual”, aunque no “exista” (volvemos en breve a este punto).

Retomemos las palabras del artista rosarino Juan Pablo Renzi que señalan el juego doble del texto de un artista, entre su condición poética y su pretensión de fundamentación real:

Su valor reside en que la metodología de su escritura es similar y paralela a la del pensamiento que conduce su producción artística, y en que las reflexiones que ese texto puede producir son similares a las reflexiones que pueda provocar su obra artística concreta. (Juan Pablo Renzi, 1980. En VV.AA., 2010)

En este caso, vemos en la experimentación discursiva un descentramiento de la representación estática y de la percepción tradicional para favorecer una apertura pluridimensional –lejos quedó la ventana de Alberti que permite “bidimensionalizar” el mundo en un cuadro–; para impulsar el “desciframiento activo” de los elementos que constituyen estructuras de un sistema, estructuras del lenguaje, con el fin de desencadenar la reflexión del espectador. Ahora bien, ¿qué tipo de reflexión, qué pensamientos son los que se están propiciando? Cabe aclarar, que el objetivo de Lea reside en “instalar la pregunta”; esto es, la direccionalidad de las respuestas no es algo que venga pensado de ante mano, sino que quedarán libradas a la interpretación de cada lector, de cada visitante. Lo central es el cuestionamiento del condicionamiento cultural, de los mitos, de aquello que reproducimos de modo “naturalizado”, en nuestra cultura y de todos los elementos del “sistema” que lo determinan: cada zona, cada tramo de esa recorrido, ambientan y orientan determinadas acciones. Por eso, dijimos antes, que la obra para realizarse como tal, requiere de la viva participación de las personas: “Mi obra no existe sin el público, es un acto vivenciado”, dice Lublin (*El Litoral*, Santa Fe, 6 de diciembre de 1969). Afuera/adentro -una vez más, podemos pensar- de la “existencia” se encuentra la obra: en ese “entre”, en esta tensión provocante, reside su conceptualismo.

Ahora bien, nada de esto implica que la obra esté resuelta ni acabada, es tan sólo el inicio de un proceso, una obra que irá mutando, transformándose en el tiempo, en la interacción con los otros-colaboradores, otros-participantes. Es una obra que, además, tendrá su “secuela” en el sentido que será retomada en cierta forma y desde algún fragmento, por la artista en otros contextos (una galería, una bienal al aire libre), sin que por ello deje de ser, cada vez, única e irrepetible¹¹¹.

El punto de partida del proyecto, como dijimos, es conceptual: la oposición del concepto de naturaleza y del concepto tecnológico, le permite a Lublin diseñar un recorrido de nueve zonas/secuencias/ambientes/situaciones diferenciadas, en las cuales se interpela con distintos recursos, al espectador/participante, a todos sus sentidos. Es decir que no se dirige sólo a un nivel “mental” sino que demanda la “carnadura” de los visitantes, su ser corpóreo, las apertura de sus sentidos como así también sus interacciones, sus “sentires”. Paralelamente, esta convocatoria, esta invitación a reunirse, a congregarse, a comunicarse, nos lleva a pensar en una suerte de “arte público”.

¹¹¹ En 1970, Lublin participa de la II Bienal de Arte Coltejer, en Medellín, un espacio dedicado a las propuestas conceptuales de Colombia (y a partir de ese año, de Latinoamérica y el mundo). Para la ocasión, la artista recupera el Fluvio en sí y plantea otra obra, el recorrido Penetración/Expulsión: una estructura tubular inflable y transparente, montada al aire libre, a la que se podía ingresar. Por otra parte, en diciembre de ese año, la artista presenta en la Galería Carmen Waugh una síntesis visual de la serie de investigaciones y experiencias que había desarrollado desde 1967: bajo el título *Proceso a la imagen. Recorrido conceptual. Elementos para una reflexión activa*, Lublin realizó una puesta (conceptual) en escena de sus trabajos, e incluyó sus propios textos que aquí detallamos e incluimos en el Anexo I.



Decimos entonces, que las diferentes zonas describen y componen esta “obra múltiple” que se materializa mediante diversos lenguajes y soportes de manera simultánea, a la vez que se transforma, muta, deviene –al decir de Umberto Eco- “obra abierta”¹¹²:

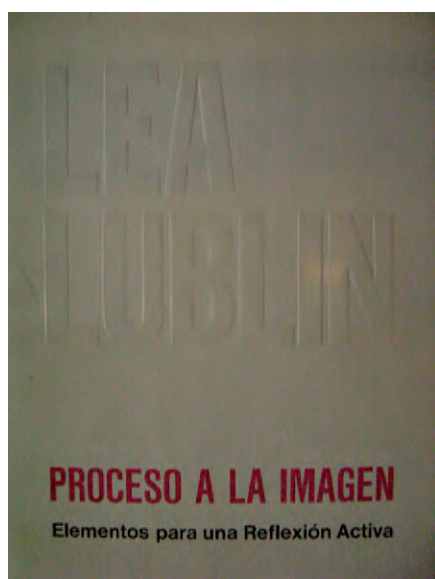
La poética de la obra ‘abierta’ tiende... a promover en el intérprete ‘actos de libertad consciente’, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada... (Eco, 1997:74-75)

Siguiendo a Eco (1997:74), la obra no acabada, abierta, pareciera ser entregada “al intérprete más o menos como las piezas de un mecano, desinteresándose aparentemente de adónde irán a parar las cosas”. Lea Lublin, sin embargo, no puede relajar del todo este punto. A pesar de no direccionar una respuesta, sí permanece algo pendiente respecto de la recepción de su creación, acerca de las posibles opiniones, pensamientos que pudiera generar el visitante que ha participado plenamente de las etapas del recorrido. Por ello, su concepción de la obra incluía, en un primer momento, la realización de una suerte de “etapa evaluativa” de la recepción de la misma. Tal momento, que cabría pensar o mejor, debatir, si no deviene en parte en el “cierre” de una obra siempre abierta, se proponía el replanteo de lo vivido en ese espacio, a partir de una recuperación de las opiniones recavadas en los asistentes a la experiencia.

Usufructuando de las diferencias y correspondencias entre arte y naturaleza, he tratado de crear situaciones que transporten al espectador, que lo sacudan de cierto atávico concepto de mistificación artística. Y en tal sentido, es de destacar que también se sacarán conclusiones sobre la respuesta del público, con encuestas que levantarán sociólogos y expertos en medios de comunicación. (Lublin en *El Litoral*, Santa Fe, 11 de diciembre de 1969)

Lamentablemente, no nos ha quedado certeza de la realización de estos estudios, pues no hemos encontrado documentación al respecto ni rastro alguno. Considerando la situación del Di Tella, cuyo foco estaba centrado en impedir su cierre, es probable que no se hubieran concluido.

¹¹² La “apertura”, para Eco, presenta dos grados de desenvolvimiento: es de primer grado cuando “interpretado en términos psicológicos, el placer estético -como se realiza frente a toda obra de arte- se basa en los mismos mecanismo de integración y completamiento que resultaron típicos de todo proceso cognoscitivo. Este tipo de actividad es esencial al goce estético de una forma.” La apertura de segundo grado se da cuando se enfatizan estos mecanismo y se hace consistir el goce estético “no tanto en el reconocimiento final de la forma como en el reconocimiento de aquel proceso abierto continuamente y que permite aislar siempre nuevos perfiles y nuevas posibilidades de una forma”. (Eco, 1997:174) Ciertas tendencias artísticas contemporáneas expresan esta última apertura, porque consisten “no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras ‘abiertas’ que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente.”(1997:73)



Publicación de los textos de la autora, que acompañó la muestra realizada en la Galería Carmen Waught en diciembre de 1970. Allí proyecta sus recorridos sobre pantallas, en una puesta en escena conceptual.



Imágenes de la obra *Pentración/Expulsión*, presentada en la II Bial Coltejer en Medellín (1970).

Naturaleza/Tecnología

A partir de los '60 los artistas comienzan a experimentar con la manipulación de la electrónica, la informática y la cibernética. En distintas ciudades de Europa, Estados Unidos y Argentina, incorporan a los medios masivos de comunicación en su producción artística, explorando tanto sus mecanismos como sus implicancias sociales.

El CAV-Di Tella fue un terreno fértil para este tipo de investigaciones, y entre otras experiencias se destacaron las realizadas por el llamado grupo Arte de los Medios de Comunicación (1966/67). Integrado por Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari y Juan Risuelo, el grupo exploraba en la capacidad de los medios masivos de “ambientar”¹¹³ y construir acontecimientos –y por lo tanto, en su potencialidad política-, mediante diferentes dispositivos (textos, instrucciones, noticias publicadas en diarios y revistas, grabaciones magnetofónicas, circuitos cerrados, emisiones televisivas y contestadores telefónicos, entre otros). La propuesta, por consiguiente, era “constituir la obra en el interior de dichos medios” (Jacoby en Masotta, 1967:119-122), manipulados por los artistas, cuya materialidad se consideraba “más social que física”, y cuya forma se constituía por “transformaciones sistemáticas de estructuras de comunicación”¹¹⁴ (Jacoby en Masotta, 1967:123-132).

Si bien Lea Lublin no comparte esas experiencias, sin duda recupera un sinnúmero de gestos propios de estas prácticas.

Aludiendo a esta nueva dinámica de “adentro/afuera”, tan característica de la praxis vital de Lublin, sin duda podemos inscribir al *Fluvio Subtunal* dentro del universo de dichas preocupaciones. Es por ello que intentamos ilustrar su efecto, proponiendo realizar una breve lectura de las relaciones de esta presencia en la obra a partir de la noción de “paisaje tecnológico” que nos permitimos elaborar.

¹¹³ La noción de “ambientación” –señala Ana Longoni– remite a los aportes de Marshall McLuhan, uno de los teóricos frecuentados por los artistas que experimentan con los medios: “La aparición de su libro *Understanding Media* (1964) difunde extensamente la idea de que los medios de comunicación ejercen una nueva forma de poder a través de eslóganes tales como ‘Los medios ambientan’, ‘Los artistas dejan la torre de marfil para instalarse en la torre de control’ y sobre todo ‘El medio es el mensaje’”. (Jacoby, 2011:12)

¹¹⁴ Los mensajes (artísticos, culturales, políticos) podían ser diseminados en circuitos comunicacionales masivos, cuya materialidad aparecía como “susceptible de ser elaborada estéticamente”. Sus reflexiones –con las que colaboraron profundamente Oscar Masotta y Eliseo Verón-, acciones y experimentos son un claro antecedente de la experiencia Tucumán Arde, a la que nos referimos anteriormente. Obviamente no fueron los únicos artistas que problematizaron la relación entre arte y los medios masivos: ésta fue abordada desde distintas perspectivas. Es bastante conocida la acción de un grupo de artistas pop (Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez) que realizó en 1965 un afiche que los retrataba en un ambiente psicodélico con la inscripción “¿Por qué son tan geniales?”. El cartel emplazado en una esquina del centro porteño constituía una intervención en el espacio urbano a partir de un dispositivo estrictamente publicitario. También la figura del Alberto Greco se nos presenta como otro antecedente, con sus campañas autopromocionales realizadas a principios de los '60 en Buenos Aires.

Por “paisaje tecnológico” entenderemos el juego dinámico de los efectos suscitados por las relaciones tecnológicas presentes/ausentes en un terreno determinado. En este sentido retomamos las palabras de Pierre Restany al considerar que: “La tecnología debe ser tomada como una evolución de la naturaleza: son fundamentales los contrastes (una vaca vs. un televisor) y la imagen que con ellos se elabore.” (*El Litoral*, Santa Fe, 6 de diciembre de 1969). Dicho de otra manera, se trata de entender que la propuesta radica en mantener una mirada de conjunto, atenta a aquello que se va haciendo singular dentro de una multiplicidad de efectos distintos.

El *Fluvio Subtunal* parte, tal como ha sido explicitado por la artista, de la relación de oposición entre naturaleza y tecnología. El recorrido y ambientación se construye en base a la manipulación de dos tipos de elementos. Por un lado, están aquellos que podemos considerar como “naturales” u orgánicos: agua, aire, tierra, arena, cal, piedras, troncos, hojas y follaje, frutas, animales vivos (vacas, oveja, gallinas), y en este sentido, podríamos agregar a los hombres/mujeres partícipes.

Por otro, se encuentran los materiales “artificiales”: ladrillos, aluminio, gomapluma, telgopol, esencias aromáticas, lámparas eléctricas (luces de colores, luz negra), compresor de aire, polietileno, plásticos, televisores, cámaras de video, *slides*, proyectores de diapositivas, cintas magnetofónicas, reproductor de audio, mezcladoras de cemento, carabinas de tiro al “cuadro” (el “blanco”), entre otros.

La artista -junto a sus colaboradores-, manipula estos elementos y los dispone de manera tal de producir un reordenamiento del espacio -en concreto, del local vacío de 900 m²-, diseñando nueve “zonas” temáticas a través de las cuales se orienta el recorrido “ambientado”, que es experimentado en el tiempo por el participante.

De la interacción en estas zonas, se desprenden, se construyen ciertas imágenes que ponen en tensión las relaciones entre arte y técnica, naturaleza y tecnología, naturaleza y cultura. Desde una mirada actual, podríamos problematizarlas de distintas maneras pero en 1969, ¿cómo resonaban estas duplas? ¿Qué concepciones técnicas de mundo las atravesaban?

Nos dice Lea Lublin: “La inversión de la realidad permite que la experiencia estética se transforme en vital, y nos da la posibilidad de integrarnos en un mundo donde la tecnología es el complemento nuevo de la naturaleza” (Lublin en *Análisis*, n.455, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1969; y en *El Litoral*, 11 de diciembre de 1969)

Si la “inversión de la realidad” es aquella traslación de un hecho real a una situación poética, a la que nos referimos anteriormente, encontramos en el recorrido ciertas proposiciones diagramadas en ese sentido: primeramente, el juego anagramático que da nombre a la obra. Y además, una entrada con

obstáculos a atravesar; un suelo sin césped sino hecho de bolitas de telgopol (poliestireno expandido) y arena; columnas de plástico con aire que cuelgan del techo formando una especie de bosque a ser atravesado; agua dentro del *Fluvio*, el túnel de plástico de veinte metros, cuya transparencia permite ver su interior desde afuera, y su afuera desde el interior (y en este sentido nos encontramos con la dupla “afuera/adentro” una vez más)...

La llamada “zona tecnológica” inaugura un procedimiento que la artista implementará en futuras obras: una superficie de vinílico transparente, cortada como cortina, se transforma en una pantalla a través de la cual debe pasar el espectador/participante. Sobre ella se proyectan imágenes (en esta oportunidad, diapositivas de obreros en plena construcción del Túnel Subfluvial), lo que genera el efecto/acción de “penetrar” en la imagen. A través de ella se accede, en este caso, a un recinto cubierto por proyecciones de imágenes del túnel, y que exhibe, a un costado, quince televisores dispuestos en tres estantes, que transmiten en circuito cerrado lo que está ocurriendo en otros sectores de la obra. El visitante ve, en forma mediada, la conducta de otros como él, producto de la circularidad del vivo y el directo¹¹⁵.

Si las diferentes zonas colocan al visitante en contacto con diversos aspectos de la realidad, esta en particular lo enfrenta con la nueva “naturaleza” de la vida cotidiana contemporánea: la reproducción masiva de la imagen y su difusión en los medios. Por consiguiente, el nuevo “paisaje tecnológico” –en este caso, a partir de la irrupción del Túnel Subfluvial/a partir de la propuesta del *Fluvio Subtunal*- demanda una nueva sensibilidad.

No podemos olvidar que la obra se inscribe en un determinado momento de la historia y en un determinado espacio social. Tras algunas declaraciones que leemos en los artículos periodísticos publicados al respecto del *Fluvio*, encontramos ciertas nociones de cuño modernizador -acordes por consiguiente al desarrollismo-, que tienden a considerar “lo tecnológico” como instrumento de “progreso” abierto a toda innovación. En este sentido, leemos nuevamente a Pierre Restany:

¹¹⁵ La obra que emplea por primera vez este recurso fue *La Menesunda* (1965), de Marta Minujín y Rubén Santantonín (Herrera, 1997:85), antecedente también en cuanto a recorrido y ambientación. Consistió en un circuito compuesto por dieciséis ambientes que el espectador-participante debía recorrer en grupos. Al atravesarlos, se enfrentaba a diversas situaciones: Un túnel de luces de neón conducía a una sala con diez televisores encendidos a todo volumen. Luego se pasaba por una habitación en la que una pareja se hallaba semi desnuda recostada en una cama. Otro túnel inundado por sonidos callejeros llevaba a una escalera de cuyo pasamano cubierto por esponjas emanaba un fuerte perfume. Después, el público ingresaba en una estructura gigante que representaba el interior de una cabeza de mujer, donde una maquilladora le aplicaba sus productos. Una vez más, un túnel conducía al espectador hasta otro ambiente. Su aroma imitaba al de un consultorio odontológico, del cual sólo se podía salir si se marcaba el número correcto en un dial gigante, para atravesar una cámara frigorífica en la que podía sentir el cambio de temperatura y llegar a un espacio con espejos que se oscurecía cuando éste ingresaba y en el que ventiladores hacían volar papel picado. Por último, un olor a fritura acompañaba su salida. Fue realizado en el CAV-ITDT con la colaboración de Pablo Suárez, Floreal Amor, Rodolfo Prayon, Leopoldo Maler y David Lamelas.

Más allá de las situaciones de detalle, que constituyen las etapas precisas del itinerario: sus aspectos estéticos o psicológicos, su humor crítico o sus choques visuales, la obra de Lea Lublin se apoya sobre la oposición dialéctica entre la naturaleza en sí y la naturaleza para sí, el don ontológico del universo y la “natura naturans”, lo real objetivo y el producto de la actividad de los hombres, de su sofisticación y de su elaboración, de su metamorfosis. El túnel de plástico transparente que termina el recorrido es mucho más que el recuerdo físico del acontecimiento de Santa Fe: es el símbolo de la inserción orgánica del individuo en el mundo visceral de su propia creación. (El Litoral, Santa Fe, 16 de diciembre de 1969).

La presencia en la prensa gráfica: una estrategia comunicacional

El *Fluvio Subtunal* fue inaugurado el miércoles 10 de diciembre de 1969, en un ámbito ajeno al circuito artístico local: un recinto vacío en la esquina céntrica de San Martín y Tucumán. La iniciativa tenía un doble valor: por un lado, ofrecer a la ciudadanía -durante las celebraciones de la “Semana del Túnel”-, una experiencia artística de vanguardia auspiciada por el ITDT; y por otro, colaborar benéficamente con la ALPI santafesina.

Por ello, se organizó una conferencia de prensa en la sala Brahms, sede de la comisión de la “Semana...”, para presentar detalles sobre la propuesta con la cual ambas instituciones adherían a las celebraciones por la inauguración del viaducto. La misma fue conducida por José María Paolantonio y contó con la participación de numerosas personalidades de la ciudad: autoridades, coordinadores de los festejos, representantes de la cultura, las artes plásticas, y de las instituciones implicadas directamente en el proyecto¹¹⁶.

Al día siguiente (02.12.69), el periódico santafesino citaba las palabras del secretario de Extensión del Di Tella, que describían al *Fluvio Subtunal* como la primera obra de esas características que se realizaba en el país. No resulta una afirmación exagerada si consideramos que cada “recorrido-ambientación” tiene características únicas e irrepetibles por el “aquí y ahora” donde tienen lugar. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que La Menesunda, de 1965, fue un claro antecedente.

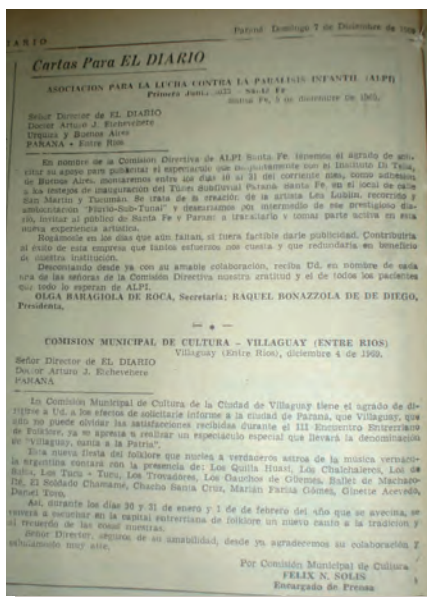
¹¹⁶ Asistieron: Dante Vella, fiscal municipal en representación del intendente Puccio; Estella Eguiazú de Ambrosio de la Dirección General de Cultura de la provincia; Héctor Nardi, secretario de Cultura de la municipalidad y el arquitecto Norberto Nardi; el subsecretario de Obras Públicas, Santiago Toreta; David Cohen y Miguel Chacón, miembros de la Comisión Directiva de la Semana del Túnel; Dibio Chiani, coordinador de los festejos; el doctor Ricardo Carlen, secretario de la Sociedad Rural; César Fernández Navarro, director de la escuela de Artes Visuales; Jorge Taverna Irigoyen y representantes de artistas plásticos santafesinos. Lublin contaba con la compañía de su asistente, Raquel Viola. Por otra parte, se encontraba Hugo Maggi, el coordinador entre el Di Tella y ALPI para la realización de la obra. De la entidad benéfica estaban Blanca de Nicolini, Carmen de Caputto, Leonor Milia de Gshwind y Rosa de Podestá, integrantes de la Comisión Directiva; y el asesor Aquiles Allevi. Raquel de De Diego y Laura de Cabanellas, presidenta y vicepresidente respectivamente, realizaban mientras gestiones por esta obra en Buenos Aires. (El Litoral, Santa Fe, 2 de diciembre de 1969, p.6)



Buenos Aires también se hizo eco de esta experiencia. La revista Análisis incluyó en la sección “Artes y Espectáculos”, de su edición del 2 de diciembre de 1969, una entrevista indirecta con Lea Lublin y Paolantonio. En el artículo quedan descriptas todas las etapas/zonas que del Fluvio -lo cual también había sido informado por el vespertino santafesino, como ya vimos, a mediados de noviembre.

El Diario de Paraná, por su parte, lo único que publicó al respecto fue una carta dirigida a su director, el doctor Arturo Etchevehere, escrita en nombre de la Comisión Directiva de ALPI (El Diario, 07.12.69). La misma solicitaba el apoyo para la difundir la obra y extender así la invitación a la población paranaense (que por esos días tenía la oportunidad de ver una importante muestra fotográfica de Pedro Luis Raota¹¹⁷). Es probable que misivas similares fuesen enviadas a diversos medios de comunicación.

Tras la inauguración del *Fluvio*, el periódico *El Litoral* publicó la noticia el 11 de diciembre, que ilustró con una foto en la que se ve al público en la “Zona de Ocio”, junto a otra que retrataba a la artista. El texto rescataba los principales conceptos de notas anteriores y reproducía nuevamente las etapas/zonas del recorrido. Esta insistencia, al margen de la necesidad de difundir el evento, la atribuimos a las especiales características “conceptuales” de la obra que demandan cierto anclaje en el texto de la artista.



¹¹⁷ Oriundo de un pueblito chaqueño, Raota había vivido en Santa Fe y luego en Villaguay (Entre Ríos), donde comienza a destacarse como fotógrafo. A partir de 1966 cosecha importantes premios internacionales, y en 1969 se convierte en un suceso: gana Primeros Premios en Australia, Austria, Inglaterra, Francia, Italia, España y, lo más relevante, obtiene el Premio al Mejor Reportero Gráfico del Mundo, otorgado en La Haya (Holanda), lo que le da la oportunidad de viajar a Europa para recibirlo. La muestra que realiza en los salones del Instituto Autárquico Provincial del Seguro durante la “Semana del Túnel”, reviste los lauros de esos galardones y se presenta como una distinguida propuesta del quehacer artístico en la orilla paranaense (*El Diario*, Paraná, 9 y 10 de diciembre de 1969). Durante esos días también expone el Grupo 633 (Gloria Montoya, Felipe Aldama y Carlos Asiaín) en la Galería Fenix.



Por otra parte, la presencia en Santa Fe del crítico de arte Pierre Restany, concentró la atención mediática por ser un referente del pensamiento sobre el arte contemporáneo, a nivel internacional. Los comentarios y opiniones del ensayista argelino-francés respecto a la obra de Lea Lublin, configuraron una voz autorizada que respaldó el “estatus artístico” del recorrido pues señalando determinadas referencias, produciendo ciertos análisis, otorgaba un marco de contextualización a la obra y a su autora, que redundaban en su valoración estética.

En este sentido, se distinguen dos notas publicadas en *El Litoral*. La primera, da cuenta de la estadía de Restany en la capital santafesina, quien de paso por Buenos Aires, deseaba ver a su amiga “en acción frente a tan gran responsabilidad como es el montaje del *Fluvio*”. El texto destaca su “sentido profundo de la actual evolución y problemática artística” y detalla algunas de sus numerosas publicaciones. A continuación, se pueden encontrar algunas claves para abordar la inédita propuesta en las declaraciones del intelectual francés:

El ‘Fluvio Subtunal’, no sólo por sus grandes dimensiones, y sí por sus soportes se presenta como una obra de características propias e importantes. La experiencia que ataca directamente al mito de la creación, busca algo más que una serie de estímulos sensoriales, apunta a los cambios. (*El Litoral*, 6 de diciembre de 1969)

Leemos allí, entonces, la palabra del crítico que conoce a su objeto/ sujeto de estudio y análisis -sobre los que ha escrito en otras oportunidades-. Acerca de la artista, señala:

La personalidad iconoclasta de Lea Lublin no parte del Fluvio Subtunal. Evolucionando permanentemente, en base a una creación activa, se busca a través de una serie de grandes retratos de mitos diversos –artísticos, políticos, religiosos- que la llevan a crear (en una acción demitificadora) ‘retratos con limpiaparrabras’. Su interrogante es concreto ¿qué elemento de análisis resiste un mito? (Ídem)

La segunda nota a la que referimos posiciona nuevamente el *Fluvio Subtunal* en la prensa gráfica, cuando aún faltaba una quincena para su cierre, previsto a fin de año. Se trata de un artículo de crítica de arte firmado por Restany, titulado “Una arquitectura de la información”, que ilustra los que sosteníamos hace un momento. Es un texto que dialoga plenamente con la obra, un contrapunto que ejerce una interpretación posible, y corona las investigaciones que la artista denominó “Proceso a la imagen”. (Cfr. Anexo I). Citamos extensamente unos fragmentos:

¿Qué es el “Fluvio Subtunal”? Primero, y ante todo, una demostración sociológica, un trabajo sistemático sobre las estructuras de la comunicación psico-sensorial. En el local de un gran negocio desocupado, en el centro de Santa Fe, Lea Lublin creó y realizó un recorrido orientado, un itinerario con fases múltiples que impone al espectador toda una gama de reacciones del comportamiento. (...)

Lea Lublin modela plásticamente los datos de la información de base, articula para nosotros el contenido y nos propone trabar conocimiento con ellos a través de los diferentes niveles de nuestra psiquis y de nuestro físico. Registramos así en dosis sucesivas una cantidad de información que transformamos inmediatamente en experiencia sensible, físicamente vivida y afectivamente experimentada. Este despertar a la conciencia del mundo no es el mérito menor de un proceso que reviste, de experiencia en experiencia, de jalón en jalón, una multitud creciente.

El “Fluvio Subtunal” es una arquitectura formativa e informativa: concierne a todos aquellos que están preocupados por una conciencia mayor de sus emociones y de sus actos, a todos aquellos que están tentados de rehusar, fuese sólo por un instante la temible pasividad del lenguaje. (*El Litoral*, Santa Fe, 16 de diciembre de 1969).



Un trabajo colectivo

La colaboración que posibilitó la realización del *Fluvio Subtunal*, llevó a Lea Lublin a escribir en 1970: “A casi –restan días- un año de tal acontecimiento, necesito expresar mi profundo reconocimiento a los que hicieron realidad no sólo una obra ‘de arte’ sino una obra ‘de vida’, ambas indisolubles y constituyentes a la vez de lo que fue el *Fluvio*.” (Lublin, 1970:9)

“Arte y vida”, una vez más, es el gesto que la artista señala y rescata, al que siempre vuelve y proyecta en la producción de experiencias estéticas ligadas a una creatividad vital.

El recorrido y ambientación, esa “obra programada” se volvió, además, “obra colectiva”, pues la concreción del montaje fue posible gracias al trabajo de numerosos ayudantes: “La obra se ha ido haciendo aquí, en Santa Fe; y al lado de Lea Lublin han estado arquitectos, ingenieros, artistas plásticos, estudiantes, obreros, colaborando en la construcción de lo que, en definitiva, será una obra de arte para la comunidad.” (El Litoral, 2 de diciembre de 1969)

En las notas periodísticas, de las que ya dimos cuenta, figuran algunas de las instituciones santafesinas que prestaron su apoyo: el Departamento

de Extensión de la UNL; Agua y Energía; el Ejército; varias empresas¹¹⁸ y estudiantes “de arte, arquitectura, ciencias sociales y otros” que participaron luego.

La mayoría de los artistas que contribuyeron en el montaje de la obra, pertenecían al grupo El Galpón, denominación con la que aludían a las instalaciones de una ex fábrica de soda situada en López y Planes 3664 que, con esfuerzo propio, habían convertido en un nuevo espacio para las expresiones de la cultura. Su orientación era “contestataria y de difusión popular” (*El Litoral*, 15 de agosto de 2001). Algunos de los primeros integrantes fueron Lita Franceschini, Jorge Cohen, Carlos Mines, Juan Peti Lazzarini, Domingo Sahda y, a partir de 1969, el grupo quedó conformado por Lito Benvenuti, Nora Posentini y Juan Vergel.

Sahda, además, se desempeñaba como cronista cultural en el diario El Litoral. A propósito, uno de los artículos allí publicados da cuenta del tiempo compartido y el intercambio entre Lublin, Restany y el grupo:

El diálogo se extiende por varias horas y lugares –nos bañamos en San José del Rincón, admiramos la costa, visitamos “El Galpón” nos reunimos en la mesa y continuamos analizando las posibilidades y realidades que plantea la creación entendida como “una arquitectura de la información”. (*El Litoral*, 6 de diciembre de 1969)

Las actividades en el centro de arte y sala de exposiciones El Galpón, habían comenzado en junio de 1965 y se extendieron hasta mediados de los '70. Durante ese lapso, se realizaron numerosos conciertos, funciones, charlas, talleres, exposiciones de tendencias experimentales y renovadoras. Las diversas disciplinas artísticas tuvieron allí espacio para la creación, el debate y el intercambio: exponentes de las letras, el teatro, el cine, la música y, especialmente, la plástica, pudieron compartir su arte; destacándose las expresiones de vanguardia. En 1966, por ejemplo, Juan Pablo Renzi se exployó sobre “El lenguaje de la pintura” y “los elementos formales de la pintura”; en 1967 exhibieron sus trabajos Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Lía Misonnave y Ruperto Fernández Bonina. A mediados de 1969 expusieron referentes de la llamada Nueva Figuración: Martha Peluffo, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega; coordinaron la primera muestra del Museo Argentino del Grabado en Santa Fe -dirigida por Oscar Pécora-; mantuvieron un “encuentro con Lea Lublin” y organizaron “una charla” con “el crítico francés Pierre Restany, quien vino especialmente para la inauguración del Fluvio” (*El Litoral*, 15.08.01; Cfr. Archivo Histórico de Santa Fe).

¹¹⁸ “Cuentan las actas de ALPI que el ejército fue convocado y se necesitaron diez viajes con doce soldados para trasladar arena, piedras, tierras, plantas, etcétera, siendo la firma Boaglio SA la que prestó televisores, ventiladores y puso a disposición el personal especializado para la instalación y el manejo de los equipos” (*El Litoral*, 29 de octubre de 2010)

En síntesis, la acción conjunta de todas esas personas viabilizó, entonces, la experiencia del *Fluvio*, la cual –recordaría Lea tiempo después-, “no sólo se limitó al aporte de la mano de obra sino que su tarea actuó dialécticamente: criticando, participando, enriqueciendo, realizando las distintas etapas del proyecto total. Esto constituyó, más allá de lo dicho, una verdadera experiencia humana trascendental, que sin duda signó el producto acabado que fue el *Fluvio Subtunal*”. (Lublin, 1970:9)

¿Cómo se financió la obra? En principio, a través de ALPI (*Análisis*, n.455, Buenos Aires, 02.12.69), institución a la que el gobierno provincial otorgó un subsidio de 400 mil pesos con el objeto de solventar gastos, pues se trataba de un evento a beneficio. La municipalidad, por su parte, aportó personal, como electricistas, técnicos y obreros. Aún reconociendo que la mayor parte de la mano de obra fue cedida, el costo aproximado del *Fluvio Subtunal* fue de “un millón y medio de pesos” (*El Litoral*, 11.12.69).



Lea Lublin -
Torniceros del reconocido
Fluvio Subtunal. 1969.
(en momento del trópico)

Adentro/afuera



(Algunas consideraciones finales)

“El abismo existente entre lo que hemos visto en la obra (o lo que nos imaginamos que hemos visto) y los balbuceos que logramos pronunciar sobre ella es tan vasto que nuestras palabras parecen huecas, flatulentas o falsas. (...) Parece que la aparente inutilidad de toda reflexión sobre el arte rivaliza con la profunda necesidad que sentimos de hablar interminablemente de él.”

Clifford Geertz. *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas* (1994:117-118)

Intentar “finalizar” la escritura del relato sobre la experiencia del *Fluvio Subtunal*, implica también la comunicabilidad de una sensación que -al igual que lo plantearon los pares paradójales con los que hemos leído la morfología de este proceso-, vuelve a poner en tensión una dimensión “interior” y otra “exterior”.

Interior, en eso que se fue jugando dentro nuestro a partir del encuentro con la obra misma, con la vida de Lea, con los fragmentos de escritura que nos ha legado, con las imágenes de sus producciones, los comentarios de personajes que han podido conocerla, su hijo en París, el Di Tella en Buenos



Aires. Exterior, la necesidad de volver comunicable de algún modo, un proceso habitado por una emotividad intransferible; exterioridad también de la comunicabilidad que pretende el gesto de seguir tejiendo memoria.

Si nos referimos a la memoria es porque, tal como hemos anticipado, el *Fluvio Subtunal* ha sido, de alguna manera, olvidado. Alejado de las concepciones que defendían la perennidad e inmovilidad de la obra de arte, este recorrido y ambientación explícitamente transitorio, no planteaba la cuestión de su durabilidad. La materialidad del *Fluvio* es propia de lo efímero, cuestiona las propiedades del lenguaje, el tiempo y el espacio, pero también se expone como obra abierta, y nos invita (y seguirá haciéndolo) a entrar/salir de ella, a transitarla de afuera/adentro, de adentro/afuera, para dialogar, para significar, para construir un sentido posible.

Si la durabilidad de sus materiales no puede ser reificada, sí puede ser tratado, en cambio, el eco de sus efectos. En la dinámica móvil del “archivo”, son los recuerdos, rastros, que fuimos haciendo revivir los que nos han conducido –nunca linealmente– a una reconstrucción posible del pasado inseparable de su movilidad. Esos fragmentos, aún dispersos e incompletos, nos han permitido conformar un discurso que obstina su escritura contra el silencio del olvido; ya que todo silencio está habitado por mil voces esperando su espacio para hablar.

Llegamos, decimos entonces, al final de este gesto comunicacional, que podría ser “cerrado” (nunca suturado, menos clausurado), desde distintas cuestiones. Visto que se trata de una obra abierta, estas cuestiones *siguen* planteando interrogaciones, y, en este sentido, hoy podríamos preguntarnos hacia dónde se dirige el *Fluvio Subtunal*, más allá de las intenciones explícitas de Lea Lublin. Por la duración acotada de la obra, por su condición de irrepetible, podríamos pensar, en sintonía con Taverna Irigoyen (2010:79), que se orienta “hacia la concreción de una idea que genere un vínculo. Es decir, una impresión que, a la vez, alcance a un registro mnémico, evocable. Un gesto que suscite memoria. Que abra un cuestionamiento determinado.”

En ese registro mnémico, en ese ejercicio de memoria, podemos pensar que se produce una extensión –arbitraria– del acto creativo, que puede trascender mediante la evocación, también breve y fugaz, o mediante la reiteración en el pensamiento.

Lea Lublin retomará con mayor énfasis en obras posteriores la cuestión de la memoria, procurando aún el difícil trabajo de definir aquello que implica. De este modo, “memoria”, frente a su mirada devendrá, una facultad mental relacionada con una actitud conciente, ligada al conocimiento y a la voluntad de saber (Daniel y Ducros, 1995:20).

Haciendo eco de esta “voluntad de saber” enfrentamos el archivo discontinuo, legado por el *Fluvio Subtunal*. Tristemente, no hallamos casi registros de su memoria. Pocos rastros han quedado acerca de su recepción en



la Semana del Tunel, sólo un breve comentario realizado desde la crítica de arte por Pierre Restany (*El Litoral*, 16.12.69), y una anónima y generalizada mirada que susurra que “no a todos les gustó” (Paolantonio, ver Anexo II). Ese “hueco”, entonces, queda, permanece. Sin intentar “rellenarlo”, sin embargo, ese “vacío” nos invita a seguir cuestionándonos.

En este sentido, tal vez podemos preguntarnos: ¿no será que el *Fluvio Subtunal* propuso, a través de sus nueve zonas, cierto ejercicio para el espectador-participante, que le permitiera acceder a alguna/s forma/s de comprensión del mundo y sus transformaciones? ¿No será que ese recorrido y, en especial, ese pasaje por el túnel, nos remite, de alguna manera, al pasaje por la caverna de los hombres en Platón, que van de la ignorancia al saber, desde la oscuridad hacia la luz¹¹⁹? Pues a pesar de la transparencia del plástico con que se formó la estructura del *Fluvio*, podríamos evocar una imagen de lo que un recorrido de instrucción, de educación, de crecimiento puede implicar.

Sólo podremos arriesgar hipótesis, probabilidades... tal como en definitiva Lea Lublin lo deseaba. Desde nuestra experiencia singular, entonces, desde el lugar de autor de este relato, no podemos más que dar cuenta de nuestro recorrido a través de un proceso de aprendizaje que, efectivamente, nos ha conducido de un “estado a otro” pues en algo nos ha transformado¹²⁰.

A partir del encuentro con el título de la obra, titilante, llamativo, hallado en una tímida mención de Jorge Glusberg, no cesamos de interrogarnos acerca de ese juego anagramático y sobre cómo era la obra, por qué aludía al túnel, cómo había sido posible, quién/es la había/n realizado. Había tenido lugar en nuestra “zona”, en un momento histórico para la vida de nuestra comunidad, y nada sabíamos al respecto. Cada pregunta nos fue llevando a la otra y, como si se tratase del trabajo de un arqueólogo, empezamos a buscar y encontrar, de a poco, fragmentos que, puestos en relación, fueron evocando respuestas posibles.

Supimos entonces, que se trataba de una creación inédita en nuestro paisaje, creada por una artista que no era de la región, que nos llevó a seguir sus rastros en Buenos Aires y en Francia (donde falleció, el 10.11.99). Nos encontramos entonces con Lea Lublin, artista mujer, migrante, viajera de barcos,

¹¹⁹ Platón, que interpretará dicha alegoría según el modelo de su dialéctica mundo de las ideas/mundo sensible, recupera aquí una metáfora que resulta representativa de los cultos y creencias de la época. En este sentido, la caverna alumbrada por el sol de Platón recuerda, no sólo visiblemente a la imagen del túnel que nos ha convocado en la presente investigación, sino también al recorrido iniciático que supone todo proceso de aprendizaje y todo proceso creador. (Platon, *La República*, Obras completas, Madrid, Gredos, 2005).

¹²⁰ Desde la perspectiva de la Historia de las Religiones, un rito de iniciación implica, ante todo, la realización de un “pasaje” de un estado a otro. Se cuentan aquí los ritos épicos solicitados a los héroes por la mitología, los ritos de pubertad, de integración y de condecoración social. En estas prácticas, se trata de modular, por medio de pruebas y desafíos, un camino propio que va amplificando los propios saberes a lo largo de su recorrido (Mircea Eliade, *Historia de las Creencias e Ideas Religiosas*, Madrid, Paidós, 2011).

lectora incansable, investigadora, intelectual, docente y madre, cultivadora de una actitud festiva y entusiasta ante la vida –aún con sus grises y claroscuros–, quien nos condujo en la aventura de descubrir su particular obra y un poco de su vida, y a sumergirnos en la historia de nuestro pueblo, de nuestro país, de nuestro mundo occidental. Nos contó acerca de los horrores de las guerras y las luchas de poder, las injusticias y los sufrimientos que históricamente nos infligimos; nos contó, también, sobre las transformaciones que hemos experimentado como sociedad, respecto a nuestras cosmovisiones y a las posibilidades técnicas desarrolladas a lo largo del siglo XX. Y, sobretodo, nos contó sobre la potencialidad liberadora del arte, de la potencialidad crítica del hacer creativo respecto al mundo donde se inserta, de la necesidad de cuestionarnos y comunicarnos.

Asimismo, nos presentó, indirectamente, a personas que la conocieron y que, además, han dibujado con sus acciones parte de la historia de nuestro quehacer cultural (Oteiza, Paolantonio); a otras también, que nos transmitieron semblanzas de su persona: su hijo Nicolas, su sobrino Alejandro, su amigo Marcial (ver Anexo II), y, en este sentido, no podemos dejar de mencionar al profesor Teyssèdre, cuyo trabajo citamos reiteradamente a lo largo de nuestro escrito.

Llegados aquí, tenemos que reconocer que nuestro particular recorrido fue factible, en parte, por las posibilidades que ofrece la tecnología digital, por permitirnos hallar personas a la distancia y habilitarnos el diálogo casi de manera instantánea, y también por facilitarnos el acceso a documentos de la época que, afortunadamente, algunos Archivos ya han digitalizado. Sin dudas, el espacio que nos permitió encontrar la mayor parte de los rastros con los que fuimos tejiendo nuestro relato, fue la Fundación Espigas de Buenos Aires y su Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, a la cual reconocemos el valioso trabajo que desarrollan para nutrir nuestra memoria colectiva.

Si nuestro inicio en la universidad pública estuvo compartido con una formación en Artes Visuales, encontramos como desenlace “natural” finalizar esta etapa de nuestros estudios, con una investigación que reúne nuestras áreas de interés, es decir, la Comunicación y las Artes. Con un estudio, decíamos, referido a la obra de una artista que se cuestionó -y en esto tal vez nos identificamos-, acerca de las posibilidades críticas del cuadro a esta altura del siglo; de los límites de la comunicabilidad, mediante la pintura, de mensajes políticos y sociales, entre otros.

Límites de la comunicabilidad/perspectiva comunicacional... No ha sido sino éste el borde aporético en el que insertamos nuestra mirada, escritura, relato que fue reavivando olvidos y haciendo visible un *Fluvio Subtunal*, que es un poco el de Lea, un poco el nuestro. Borde aporético del arte, también, que sin duda excede la linealidad de un pasaje unidireccional desde la



oscuridad hacia la luz, sino que, a pesar de Platón, hoy sigue multiplicando sus efectos. Tal vez la “voluntad de saber”, la posibilidad de memoria, no resida más que en la posibilidad, siempre abierta, de producir un tránsito, un recorrido posible, con entradas y salidas múltiples, palabras y silencios, imágenes y sombras, obstinado en seguir multiplicando los efectos que aún hoy pueden contagiar su relampagueo.

Anexos



ANEXO I



Textos de la artista

PROCESO A LA IMAGEN. RECORRIDO CONCEPTUAL. ELEMENTOS PARA UNA REFLEXION ACTIVA¹

La presentación de los Elementos para una Reflexión Activa, trata de substituir la **adaptación** por la **creación**, es decir, trata de substituir el condicionamiento cultural por el cuestionamiento de todos los elementos del sistema que lo determinan.

A través de sus distintas secuencias, el recorrido de los Elementos se presenta como un **“sistema de conexiones múltiples”**.

Desde la **Penetración de la Imagen** hasta **Índice de Imagen**, las imágenes aparecen: proyectadas, penetradas, superpuestas, descentradas, discontinuas. Deseo mostrarlas en lo limitado/ilimitado de su función:

- 1- Las imágenes proyectadas en pantallas traslúcidas y móviles son atravesadas/penetradas por los espectadores/participantes del recorrido.
- 2- Estas imágenes corresponden a obras anteriores que fueron a su vez recorridas, y/o vividas por otros espectadores/participantes de

¹ Bajo este título, Lea Lublin reunió la serie de textos sobre “Proceso a la Imagen” a los que hicimos referencia en nuestro trabajo, y que aquí transcribimos. El primer escrito que presentamos, de 1970, fue especialmente redactado para el recorrido que realizó en diciembre de ese año en la Galería Carmen Waugh, de Buenos Aires, mediante le cual presentó una síntesis visual de sus experiencias anteriores (utilizando imágenes proyectadas en pantallas móviles). (Lublin, 1970).



las mismas: Terranautas, Fluvio Subtunal, Flor de ducha, etc. Igualmente serán proyectados los textos, planos y las distintas secuencias de la preparación y de la realización de las obras.

- 3- El espectador luego de percibir y atravesar las pantallas móviles llega al fondo del recorrido, donde se desarrolla el **Índice de Imagen** (proceso a la imagen I).
- 4- Para salir del recorrido, el espectador debe recorrer y atravesar en sentido contrario las imágenes de las pantallas penetrables.

Este **descentramiento de la Percepción** cuestiona la Imagen Plana, la Imagen Bidimensional como signo.

La puesta en duda de la Representación estática, responde a que ésta, como producto cultural, aparece como producto estático, fijo, para sentidos estáticos.

La **pasividad del lenguaje**, aparece por lo tanto, a cierto nivel de desarrollo de la percepción, resultante del idealismo filosófico, superado por la problemática de la realidad actual, en pleno proceso revolucionario.

La posibilidad de percepción pluridimensional que actúa sobre nuestra experiencia psíquica y sensorial, se da por el **desciframiento activo** de todos los elementos que constituyen las estructuras del lenguaje, presentadas (o combinadas) en la obra y en la cual el espectador de la misma (de la cual es parte integrante) debe descubrir, atravesar, penetrar, recorrer, ver, leer, percibir, pisar, tocar, usar, sentir, vivir en una nueva relación:

VIDA/LENGUAJE = ARTE

El **espacio-distancia** que separaba la obra del espectador, ahora es el elemento de una nueva relación que la transforma.

Lo que antes era solamente percepción exterior, puede/debe ser conocido por dentro.

Debemos enfrentarnos con las estructuras, sin ocultamientos, sin miedos, **objetivamente** en vez de subjetivamente **de lo Real**.

Lo que la cultura ocultaba de los mecanismos del arte, a través de sus **artificios**, son ahora totalmente **revelados**.

El arte puede y debe actuar como **arte de transformación**.

Para que esto sea posible deberá en primer lugar cuestionarse a sí mismo, para poder **descondicionar, desmitificar, desculturizar**.

El cuestionamiento de la **Representación** y de la **Imagen plana** determina su **“negación de transformarse en sistema”**.

Lea Lublin. Buenos Aires, 1970.

PROCESO A LA IMAGEN I

INDICE DE IMAGEN

Mis obras analizan el proceso a/de la imagen a través de su inscripción en el espacio.

El espacio está considerado como un medio permanente de transformaciones. (Espacio ilimitado, anónimo. Las percepciones del entorno o las impresiones gráficas al mismo tiempo que lo determinan, lo anulan).

Las estructuras y/o las impresiones gráficas o plásticas (la así llamada imagen pictórica/escultórica) aparece:

- a) descentrada
- b) desmontada
- c) superpuesta
- d) proyectada

Así la obra aparece como un **Índice de Imagen**.

- 1º) Se elige una imagen determinada. Esta imagen será desarrollada y transformada en el espacio mismo en el cual se inscribe.
- 2º) La imagen ha sido elegida arbitrariamente. **Se hubiera podido elegir cualquier otra imagen, sin que por eso el sentido mismo de la obra cambie.**
- 3º) A través de esa "imagen" representativa, se van a poner en evidencia todos los elementos que posibilitan la constitución de toda imagen representativa.

- a) línea/color
- b) continuo/discontinuo
- c) lleno/vacío
- d) claro/oscuro
- e) positivo/negativo
- f) primario/complementario
- g) visible/invisible
- h) blando/duro
- i) preciso/impreciso
- j) cercano/lejano
- k) interior/exterior
- l) arriba/abajo
- etc., etc.

Aunque la obra aparece como algo terminado, esta no se presenta como un producto elaborado listo para el consumo, sino que por el contrario, lo que la obra desea señalar **es el proceso de elaboración, el artificio de la producción.**

Por lo tanto la obra no es más que un medio para desencadenar la reflexión activa.

El circuito es permanente y el espectador se encuentra en medio del **Proceso, que es cambio.**

Su percepción se modifica constantemente, según el nivel interior o exterior que elija. El recorrido interior/exterior elimina la oposición interno/externo, afuera/adentro.

La obra se compone por la sucesión de diferentes superficies de plásticos transparentes, opacos, traslúcidos, blandos, duros, separados entre sí.

En esos espacios de separación o **espacio distancia**, que son recorridos y atravesados, los espectadores perciben/leen la obra, integrándose al proceso de lenguaje. De este modo si el espectador se encuentra en el espacio B, su visión de la obra será distinta de su lectura/percepción del espacio A o C y así sucesivamente.

La obra ofrece una lectura total o parcial según el punto y el espacio que el espectador elija para su percepción. Desde el exterior el espectador percibe el recorrido en una aparente totalidad/unidad/continuidad, que ocultan los mecanismos internos de producción de imagen. De este modo quedan revelados los artificios que presiden la constitución de toda obra representativa.

Así, la obra, ya no aparece más como algo estático, cerrado en sí mismo, sino que estalla por todos lados en el espacio y en el tiempo.

Lea Lublin. París 1967/68.

PROCESO A LA IMAGEN II

TEARRANAUTAS: Instituto Torcuato Di Tella. Septiembre 1969. Experiencias I

Es una obra para: desculturizar, desmitificar, descubrir, recorrer, tocar, meditar, golpear, comer, evacuar.

La obra desea desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación:

VIDA – LENGUAJE = ARTE

Es por esto que esta obra es: efímera, conceptual, sensorial, filosófica.

El recorrido muestra a través de una sucesión de materiales de la vida cotidiana, **el Proceso de Vida**, en la materialidad sustancial de los elementos



que la componen y en la resultante de **la Relación** de los **Elementos** entre sí.

El recorrido interior de la obra obliga al espectador a llegar hasta el centro mismo de la estructura, para poder luego salir de ella.

El espectador provisto de un casco de minero penetra un laberinto completamente oscuro de 50 m de largo por 2,50 m de alto que se desenvuelve en una superficie de 64 m cuadrados.

Las consignas (de participación luminosa) que estaban colocadas a lo largo del recorrido eran: Sáquense los zapatos. Esto no es más que un comienzo. Elija y golpee. Piense. Marche libre. Desnúdese y piense. Reflexione y actúe. **ARTE SERÁ VIDA.**

Los materiales que recubren el suelo de los diferentes espacio del laberinto son: Tierra, 7 metros cúbicos. Agua fluorescente: 200 litros contenidos en una funda de polietileno transparente de 1,50 m por 7 m. Arena: 4 metros cúbicos. Piedras: 2 metros cúbicos. Diez columnas inflables de 2 m por 0,50 cm de diámetro. Veinte almohadones de agua fluorescente de 0,40 por 0,40. Dos piscinas de agua fluorescente de 0,90 por 0,90. Leña y carbón: 80 kg. Semillas: trigo, avena, arroz, lino, maíz, sorgo, centeno, 500 kgs. Tierra y semillas 2 m cúbicos. Tierra y productos: cebollas, zanahorias, papas, 100 kgs.

Lea Lublin. 1969

PROCESO A LA IMAGEN III

FLUVIO SUBTUNAL. Instituto Di Tella – ALPI. Santa Fe, 1969

Partiendo de la oposición del concepto de naturaleza y el concepto tecnológico, realizo un recorrido que consta de nueve secuencias divididas en Zonas.

El recorrido y ambientación del “Fluvio Subtunal” se desarrolla en una superficie de 30m x 30m = 900 m².

a- La Fuente por donde es indispensable pasar. La gente debe atravesarla por sobre cubos que emergen del agua. El piso está cubierto por aluminio. El agua es de color. Los cubos que permiten a atravesarla son igualmente de color. La Fuente termina en rampas de gomapluma que llevan hasta el suelo de la Zona de los Vientos. Igualmente se puede acceder por trampolín, por donde se salta al piso de arena, material con el cual está cubierto la mitad del recorrido.

b- Zona de los vientos. Cien columnas de aire (tubos inflables de 2,50 x 0,50 m, 2,00 x 0,40 m) colgadas del techo. Estos tubos de polie-

tileno inflable están constantemente en movimiento por la acción de ventiladores que funcionan con intermitencia.

Los espectadores deben atravesar las columnas móviles para llegar a la Zona C.

c- Zona Tecnológica. Se pasa a la Zona C a través de una cortina translúcida en donde permanentemente se proyectan imágenes de quienes construyeron el Túnel Subfluvial. El espectador debe “penetrar” la imagen, para acceder a la Zona donde pisos, paredes y techos reflejan slides de la gente que realizó el Túnel Subfluvial. En un sector de la Zona, 15 aparatos de televisión con pantallas de colores, funcionando en circuito cerrado, muestran al espectador lo que está sucediendo simultáneamente en otros sectores del recorrido y el comportamiento de los espectadores en las restantes zonas.

d- Zona de Producción. Allí estarán instaladas máquinas, especialmente “mezcladoras”, pintadas por la autora. Cerca de las mismas habrá diversos materiales (naturales y artificiales), tierra, cal, arena, piedra, telgopol, etc., para que los espectadores que lo deseen, produzcan su propio **material** y construyan formas con la mezcla obtenida.

e- Zona Sensorial. Un recinto cerrado, con luz negra, en donde los colores fluorescentes y los olores de la región son los elementos que el espectador descubre y percibe. Colgarán del techo, envueltos en tules fluorescentes distintos productos de la zona (frutas, hojas, perfumes diversos) y habrá salvavidas con agua de color fluorescente colocados sobre zócalos de telgopor blanco.

f- Zona de Descarga. Formas de animales y objetos, de polietileno inflado, permiten que los espectadores puedan golpearlos y tirarlos. Otro conjunto de elementos que al ser accionados produzcan mucho ruido, separará esta zona de la del Fluvio propiamente dicho.

g- Fluvio Subtunal. De la Zona de Descarga se accede al Fluvio, un túnel de plástico transparente, de diversos colores, de 20 m de largo, con un diámetro de 2 m. El Fluvio está situado dentro del espacio considerado como “Zona de Naturaleza”, en oposición a la “Zona Tecnológica” y a la “Zona de Producción” que crea la noción de trabajo. Por el Fluvio permanentemente corre agua (que está conectada por un sistema de circuito cerrado con la Fuente) y hay algunos obstáculos que dificultan la corriente. El participante podrá recorrer el Túnel por dentro. Por su transparencia se da la posibilidad de recorrer el túnel por dentro y por fuera.

h- Zona de la Naturaleza. El Fluvio divide en dos partes el sector más grande del recinto. A un lado estará la “Zona de Naturaleza” en donde el participante se encontrará con animales vivos en un contexto recreado con árboles, piedras, etc.

i- Zona de la Participación Creadora. Esta es la Zona última del recorrido, en donde se encontrarán los stands de **Tiro al Cuadro**, concurso a la mejor idea. Habrá un ambiente musical preparado como collage entre música beat y folclórica.

Finalmente, el participante podrá volcar, en unas tarjetas que se le proveerán, sus impresiones sobre las situaciones que acaba de vivir, algunas de las cuales serán transmitidas por los altoparlantes.

Noviembre/Diciembre 1969

UNA ARQUITECTURA DE LA INFORMACIÓN²

Por Pierre Restany

El “Fluvio Subtunal” de Lea Lublin es mucho más que una obra de circunstancia, motivada por la inauguración del túnel que bajo el río Paraná une desde ahora las capitales de las provincias de Santa Fe y Entre Ríos y desarrollará todo el Nordeste de la Argentina. Y es, precisamente, por el hecho de haber recurrido a estas circunstancias excepcionales de Santa Fe, que la obra de Lea Lublin reviste un valor ejemplar y adquiere una virtud general.

¿Qué es el “Fluvio Subtunal”? En principio, y sobre todo: una demostración sociológica, un trabajo sistemático sobre las estructuras de la comunicación psico-sensorial. En un gran local desocupado del centro de Santa Fe, Lea Lublin ha concebido y realizado un recorrido orientado, un itinerario con fases múltiples que impone al espectador toda una gama de reacciones del comportamiento. Los diferentes ambientes estructurados por la artista proponen al público su inserción en una serie de campos psicosensoriales y exigen su participación conciente y activa. Más allá de las situaciones de detalle que constituyen las etapas precisas del itinerario, sus aspectos estéticos o psicológicos, su humor crítico o sus choques visuales, la obra gira sobre la oposición dialéctica entre la naturaleza “en sí” y la naturaleza “para sí”. El don ontológico del Universo y la “natura naturans”, lo real objetivo y el producto de la actividad de los hombres, de su sofisticación y de su elaboración; de su metamorfosis. El túnel de plástico transparente que cierra el recorrido es algo más que el recuerdo físico del acontecimiento de Santa Fe: es el símbolo de la inserción orgánica del individuo en el mundo visceral de su propia creación.

Podrían multiplicarse al extremo este género de correlaciones entre el mito y la ambientación: Lea es una especialista poética del lenguaje visual y en esta ocasión, ella se ha sobrepasado. El “Fluvio Subtunal” representa un jalón importante en la trayectoria de la artista.

² El presente texto fue incluido en la publicación editada por la Galería Carmen Waugh (Lublin, 1970). Con algunas variantes, había sido publicado en el diario El Litoral del Santa Fe, el 16 de diciembre de 1969.



La obra de Santa Fe ilustra la dimensión monumental de una investigación sobre la comunicación visual que inició en 1965 por su “separación” de la imagen plana y su reestructuración en diferentes niveles. El retrato de San Martín expuesto en esa época en la Galería La Ruche de Buenos Aires es una pieza-testimonio; la efigie del Libertador está regada por agua y el vidrio que la cubre tiene conectado un limpiaparabrisas.

Desde entonces, la aventura de Lea Lublin se ha identificado con una normalización progresiva de los procesos de investigación del lenguaje visual en la vida contemporánea; en su ambientación del Salón de Mayo de 1968, en París, la artista no hesita en exponer a su hijo de siete meses, con cuna, pañales y juguetes incluidos.

Luego de muchas obras-manifestaciones en Europa y América del Sur, Santa Fe le dio a Lea Lublin la ocasión de elevarse a niveles superiores, tanto en calidad como en cantidad.

Es la población entera de una ciudad en fiesta la que ha sido llamada a participar en el recorrido del “Fluvio Subtunal”, a atravesar sus espacios y rincones, a manipular la tierra y los inflables de plástico, a mirar la televisión, a vivir en la intensidad de todos sus sentidos con una toma de conciencia total.

A este nivel de trabajo sobre las estructuras elementales de la comunicación psicosensorial, se puede hablar de una verdadera **arquitectura de la información**.

Lea Lublin modela plásticamente los datos de la información de base, articula para nosotros el contenido y nos propone una toma de conocimiento en los diferentes estados de nuestro psiquismo y de nuestro físico. Así registramos, en dosis sucesivas, una cantidad de información que transformamos inmediatamente en experiencia sensible, físicamente vívida y afectivamente sentida.

Este despertar a la conciencia del mundo no es el menor mérito de un camino que reviste, de experiencia en experiencia y de jalón en jalón, una amplitud creciente.

El “Fluvio Subtunal” es una **arquitectura formativa e informativa**: concierne a todos aquellos que están preocupados por una mayor conciencia de sus emociones y de sus actos, a todos aquellos que se sienten tentados de rechazar, aunque más no sea por un instante, la temible pasividad del lenguaje.

Pierre Restany
Santa Fe, diciembre de 1969

ANEXO II



Entrevistas

Entrevista al ingeniero Enrique Oteiza
Ex director ejecutivo del Instituto Torcuato De Tella
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 26 de enero de 2009
Bar de Riobamba y Santa Fe
44 minutos

- **Estoy tratando de comprender cómo se produjo la participación del Di Tella en la Semana del Túnel en Santa Fe, actividades organizadas con motivo de la apertura del Túnel Subfluvial.**
- La tarea del público tiene muchas dimensiones. El Di Tella, que era un centro de cultura, funcionaba con la idea de un centro de arte interdisciplinario, con grupos internos fuertes en Gráfica, Fotografía, laboratorios de música electrónica, etc., con tres centros que se comunicaban entre sí, se alternaba la gente que hacía obras, y había un grado de interdisciplinariedad que se daba por la propia dinámica creativa, surgida del contacto con el afuera, de la gente que venía con la del Instituto, que tenía posibilidades que no había en los museos. Era una concepción muy distinta.

Cuando se abrió el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), empecé a averiguar quien era el mejor extensionista, para hacer esa tarea que ayudara a ampliar el público, y me dijeron que la mejor extensión universitaria era la de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), de Santa Fe. Yo había estado en unos eventos, me habían invitado y, efectivamente, me había



quedado muy impresionado. En aquella época estaba Paolantonio, un hombre venido del teatro. Entonces como ya lo había visto en actividades, lo contacté, hablamos largo, hicimos un plan de trabajo y se vino a trabajar al Di Tella, a dirigir lo que le tocara hacer.

- **De la UNL al Di Tella**

- Había un sector... que ahora llamamos “asociación de amigos”, un público de arte muy restringido de señoras millonarias que usaban y usan para figuración, y empresas para publicidad, no les interesaba mucho más. Pero había visto en Holanda algo más dinámico y participativo, de público nuevo y gente joven, entonces creamos con Paolantonio una asociación no de amigos sino de socios, con una cuota ínfima, simbólica. Y formamos socios, quienes en las reuniones proponían y organizaban eventos, con apoyo del Di Tella. Entonces había una programación paralela en cuya organización participaban ellos. Pagando una cuotita, todos los meses recibían un programa de actividades, que era diseñado en conjunto, entre el Di Tella y la asociación. No era una asociación buscando gente de mucha plata para conseguir plata, sino para ampliar las actividades y tener más llegada a la gente joven. Entonces, lo nombré director de eso. Y habiendo sido en el litoral... entiendo por qué fue él quien se ocupó directamente de la actividad que me comentás. Y probablemente eligió a Lea Lublin. Siendo ahí la inauguración del túnel, suena como ir a la casa de Paolantonio... Vive en Buenos Aires, lo tenés que ver porque te va a contar con pelos y señales...

- **Sí, encantada.**

- En los años que fui director, creo que fue el único evento en el que no estuve en los detalles... para mí fue algo que se encargó él. Pero estoy seguro que va a ser algo sumamente revelador e importante.

- **Encontré algunos recortes en El Litoral, fotos de la época. Acá está Lublin con Pierre Restany, que fue a Santa Fe con ella. Si bien el Fluvio se inauguró el 10 de diciembre, duró muchos días el montaje...**

- Restany fue, de toda la gente que vino de Francia, el que mejor entendió la dinámica que había en la Argentina, sobretudo en Buenos Aires pero en mejor grado la que había en Rosario, Santa Fe, Córdoba, La Plata, Tucumán. Él se dio cuenta, porque era argelino, descendiente de los inmigrantes europeos que llevaron los franceses para hacer la agricultura, desplazando a los árabes... Donde no había agricultura, los franceses hicieron irrigación, colonizaron, con griegos, italianos. Restany viene de esas familias, de dos o tres generaciones, en Argelia. Cuando fue la independencia de Argelia, se repatrió a esa gente. Y acá vinieron grupos extremadamente fachistas de derecha, porque se les dieron todas las facilidades, europeos de Argelia que habían nacido, trabajaban allá y no se podían quedar porque les cortaban la cabeza. Eran colonizadores. Restany no, volvió a Francia. Era muy progresista y tenía esa mirada para darse cuenta de la potencia de lo que pasaba acá, como lugar importan-



te de la periferia. Lo que escribió Restany da, en mi opinión, justo en la clave de cómo interpretar este fenómeno, por qué fue tan potente, por qué impactó afuera, cómo estuvo ligado con los grandes centros de la Modernidad del momento. Buenos Aires como ciudad-puerto, periférica... En 1920 la mitad de la población de Buenos Aires era nacida en Europa. Entonces, acá hubo pintores venidos del norte, alemanes que estudiaron en Europa, que pintaban indios y cactus. Pero el arte que surgió con fuerza en Buenos Aires, en Rosario, en Santa Fe era el arte que creaban los hijos de inmigrantes, en gran cantidad, todos jovencísimos, con una potencia fenomenal, y una inventiva... ligada a la Modernidad del momento. Yo estuve en la exposición del Malba. Está entre la vanguardia del '20 en Buenos Aires y la vanguardia de los '60... entremedio hubo muy poca vanguardia. Entre el '20 y '30, el mercado, los que compraban, la gente platuda, no eran coleccionistas, eran asesorados por tipos que decían que el impresionismo estaba regalado. A los franceses no les gustaba, les gustaba los neoclásicos, entonces decían que compraran eso, y lo que venía de posguerra: cubismo, fauvismo y todo lo demás que iba surgiendo. No es que los funcionarios de Estados Unidos fueran más cultivados en materia artística que los de acá, pero sí se hacían asesorar por gente que sabía. Porque la Argentina era satélite de todo, acá compraban lo más caro y lo que se cotiza menos hoy en día de todo lo que se produjo en el siglo XX. No tenían idea. Compraban porque iban llenos de plata a Europa, salvo unos pocos que sabían en serio, como el viejo Santamarina, un gran oligarca que sí sabía de arte en serio, y compró maravillosamente bien. Se murió y está toda su colección en Londres, en Sotheby's.

- **Así que Restany estaba sorprendido de lo que sucedía acá...**
- Él se dio cuenta de esto periférico, poderoso de BA, y yo charlé mucho con él. "Ojalá en Argelia hubiéramos tenido algo de la potencia creativa que yo veo en la Argentina", me dijo. Ahí me abrió los ojos así! Escribió cosas extremadamente perspicaces y lúcidas, porque por no ser francés, no tiene una mirada despectiva del centro hacia acá.
- **En este catálogo se ven imágenes del Fluvio Subtunal...**
- Casi todas las cosas que hizo el Di Tella en distintas partes del país y en el Uruguay... Aunque ahí ya no fui porque estábamos en vísperas del cierre, estaba desesperado tratando de ver si se podía salvar. Obviamente por lo que me comentaste esto está inserto en la producción que tuvo lugar en ese entonces, y sobretodo en el Di Tella porque la institución tenía todos los medios, gente de muy buen nivel interno para apoyar a los artistas creadores a hacer estas experiencias, y bien hechas: que todo funcionara, que el audio estuviera bien, se viera bien. Tenía gente extremadamente competente.
- **Costó un millón y medio de pesos, ¿en el '69 era mucho dinero?**
- Te lo digo en dólares. El Di Tella, para Artes más Ciencias Sociales en

Belgrano (llegaron a haber cinco centros de investigación allí), tenía un presupuesto total de un millón y medio de dólares por año. Y eso se fue achicando. La donación venía de la familia, era propietaria de los paquetes de acciones más importantes del grupo, pero como la empresa se fue yendo a pique durante los diez años, cada vez había menos.

- **(Vemos fotos del Fluvio Subtunal). Esta es la zona de los vientos, con tubos de plástico inflable colgando, movidos por ventiladores. La zona tecnológica tenía un circuito cerrado de TV y esta era una cortina que la gente penetraba... ...**
 - Esto lo habíamos hecho ya en el Di Tella, tres años antes o cuatro. Acá está la interdisciplina se fue armando, y así los artistas jóvenes se fueron dando cuenta cómo podían expresar su creación con esas posibilidades nuevas. Creo que sino hubiera habido una corriente tan fuerte de artistas jóvenes, con mucha creatividad, los artistas más grandes no podían agarrar todo ese cambio de posibilidades técnicas. Lo sé porque estaba diez horas todos los días y hablaba todo el tiempo con ellos. Los artistas más grandes, no sólo que no les gustaba, por la idea que tenían del arte, sino que fueron entrenados toda la vida para hacer. Esto no lo hubieran podido ni pensar ni saber cómo hacerlo. En cambio los jóvenes son los que lo pescaron. Como pasa ahora con los aparatejos, yo tengo enorme dificultad y viene un chico de seis años... Hubo este fenómeno de la juventud. A mí me interesa muchísimo. Voy a buscar el teléfono de Pao-lantonio, fue excepcional como extensionista... después él se dedicó al teatro.
 - **Además del montaje de la obra, hubo un trabajo de análisis, previo y posterior, relacionado al recorrido conceptual. Tiene varias etapas.**
 - Cuando vi esto me acordé. Lo que pasa es que pasó tanto tiempo... Lea Lublin, creo que hizo la puesta en escena, escenografías de bastantes obras de teatro. Tuvo una hermana del mismo apellido...
 - **En el '91 hizo una muestra en París con bastante repercusión, a partir de una investigación sobre la visita de Duchamp a la Argentina. Ana Longoni me alentó bastante para que siguiera investigando porque no hay muchos trabajos sobre ella.**
 - Porque hubo muchos fascistas en esa época. Entonces algunos estuvieron exiliados en Europa, algunos dejaron de pintar y después volvieron a producir, otros cuando se fueron hicieron cosas totalmente distintas afuera, después volvieron. El golpe de Onganía fue particularmente eficaz en la represión cultural. Hubo censura de libros, de teatro, de cine, cerró otros centros independientes...
- (Le muestro una copia de Proceso a la imagen)**
- Carmen Waugh, vive todavía, es chilena, y ella tenía la galería al lado del Di Tella. ¿Esto es algo que expuso Lea en la galería de Carmen?
 - **Sí. Una síntesis visual de sus recorridos. Y la galería editó los textos.**



- Qué bueno. Como esta es la etapa final, yo después me fui exiliado y viví en Brighthon, Inglaterra, después en Caracas, diez años en las afueras de Ginebra, viví en nueve casas distintas, entonces perdí bastante información, papeles... Pero parece un diseño típico de los proyectos de esta clase. A partir del '65, en adelante, se abrieron todas las posibilidades de este tipo que no preexistían.
- **También podría vincularse con el arte de los medios. Cierta obra de Lublin es recuperada desde los inicios de videoarte, como Rodrigo Alonso y otros que estudian el videoarte y el cine expandido. Pero se puede recuperar desde varios lugares....**
- Es muy importante juntar la información de la obra de ella acá y de Europa. Varios artistas están por sacar libros que reúnen todo y se descubre una cantidad de aspectos. Son artistas de los que por ahí se conoce lo que hicieron en Europa y no acá.
- **Lublin estuvo un tiempo en el taller de Segí en Arcuil (Francia), con Macció. Incluso fue después Mildred Burton. Sé que Jacoby fue a visitarlos, como otros artistas.**
- Mirá esto. El ITDT realizó su primera exposición antes de tener un lugar propio, y lo hizo en el Bellas Artes. Quise hacer de entrada un estudio del público, porque hicimos un trabajo muy grande de difusión de esta exposición, con afiches en la calle, muy bien diseñados por Distéfano, uno de los mejores gráficos. Se detallaba todo, cuándo iba a hacer la exposición, en qué consistía, qué líneas de colectivos iban por los distintos barrios hasta el museo, los horarios. Y se hizo después una encuesta en el público, sociológicamente muy bien hecha, muy grande y muy costosa. Nunca se volvió a hacer un trabajo tan cuidadoso. Fue en 1964. (Gibaja, 1964).
- **¿Y este trabajo fue importante para diseñar una política del ITDT?**
- A mí me ayudó mucho. Nosotros empezamos en Florida, que era un lugar chico, con tres centros que se intercomunicaban por dentro, con distintos recorridos y lugares abiertos al público, diseñado ya en base a ciertas ideas. Era un proyecto que estimulaba lo interdisciplinario, pero respetando también la posibilidad de hacer buenas cosas. Venía un gran compositor a hacer un concierto de su obra, o podía ser una retrospectiva de un gran pintor, o de arte precolombino. Empezamos con 100 mil visitantes el primer año en Florida y a los seis años, con el cierre, teníamos 600 mil, en un lugar mucho más chico que el Bellas Artes que tiene espacio para un millón ahora.
- **Los centros a los que se refiere son el CAV...**
- El CEAV que dirigía Villanueva, y el tercero el CLAEM, venían compositores latinoamericanos con becas de formación avanzada, para estar en el Di Tella de Buenos Aires por dos años.

(Vemos el libro El público de arte, de Regina Gibaja)

- Te da porcentajes de personas que, tal vez, era la primera vez que iban a un museo; los que tenían vinculaciones con la actividad artística; estudiantes de Arquitectura, Bellas Artes, Música. Cuáles tienen educación primaria. Con la secundaria la diferencia se achica. Después, hay estudios complementarios. Es un análisis cuidadosamente diseñado y muy bien hecho, una encuesta con muchos casos. Bueno, esto está re-contra agotado. Te podés hacer una copia.
- **Muchas gracias. (Vemos ahora Cultura y política en los años '60 –VVAA, 1997-).**
- Este fue un grupo de trabajo que armé en el Instituto Gino Germani, varios años. Fue el primer libro que salió sobre arte, cultura y política en los '60. Es poco conocido, no es muy caro y es una buena referencia. Este otro, Siglo XX Argentino. Arte y Cultura, fue editado por la Asociación de Amigos del Centro Cultural Recoleta. Fue hecho década por década, cada una escrita por un autor especializado. Parte de la década del '60 lo escribí yo. Hay algunos artículos interesantes. Otra referencia ítalo-litoraleña es Fontana.
- **Sí, pero después se radicó en Italia.**
- Italia siempre lo presenta como italiano. Mi afición por el arte moderno o contemporáneo se inició con Madí, en la década del '40. Como estudiante iba a estas muestras, chiquitas, perdidas. No tenían ningún apoyo oficial, al contrario, fueron muy denostados.
- **Los estudié para entender más el arte en los '60.**
- Está bueno, complementa, y tiene artículos muy interesantes.
- **Y así como en Santa Fe y Rosario... ¿dónde más realizaron actividades?**
- Tucumán, Montevideo, La Plata. Muchas veces hicimos eventos especiales, pero era un riesgo, cada vez que trasladamos la colección del Di Tella, u otros objetos de arte. No había Buquebús en esa época, se viajaba de noche en un barco, yo viajé en la cubierta con todos los cajones. Manet, Monet, todo cruzando el Río de la Plata... y yo pensaba que si me robaban la más mínima cosa me moría. Así que era complicado.
- **Le agradezco mucho su tiempo!**



Entrevista al doctor José María Paolantonio
Ex Secretario de Extensión del ITDT
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 30 de enero de 2009
Bar de Pacheco de Melo y Callao
25 minutos

- **Durante la Semana del Túnel se hicieron varios festejos. ¿Por qué se la convocó a Lea Lublin y no por ahí otra artista?**
- Lea era una conocida artista en los '60 y estaba en toda la tendencia de vanguardia, en teatro y arte performático. Había llegado a Buenos Aires por un problema familiar, porque estaba viviendo en París, y se quedaba seis meses. Por eso empezamos a tratar con ella en otros proyectos, cuando llegó la gente de ALPI para invitarnos a Santa Fe. Coincidíamos y estábamos trabajando con ella, también con Jorge de La Vega, había un grupo de gente con los que estábamos trabajando. Era bastante apropiado para una transformación estética y de alguna manera conceptual, sobre una obra física de la importancia que tenía el túnel.
- **Pero ¿cómo fue? ¿ALPI los invitó?**
- Sí, vino gente de la asociación a Buenos Aires, me vieron a mí porque me conocían de Santa Fe, obviamente.
- **¿Y cuál era la idea?**
- La idea era realizar una obra específica, no llevar una producción hecha porque se festejaba algo, sino aprovechar un acontecimiento de esta naturaleza, que entendimos fundamental en la comunicación, y estructural para ambas provincias. Y dejamos a Lea la figura más precisa, más apropiada para encarar este proyecto porque ella estaba trabajando en temas de recorrido, de mucha interacción. Había trabajado con Julio Le Parc en París, de manera que quisimos aprovechar estas experiencias. Y llevar además un planteo transformador del Di Tella hacia Santa Fe, que estuviera dentro del perfil del Instituto. La gente de ALPI fue a pedirme un evento que transformara la situación expresiva, el tema del arte colgado, buscaba otro tipo de acciones. Se dio una circunstancia bastante favorable. También estaba Pierre Restany en Buenos Aires, de modo que se involucró en el tema.
- **¿Fue crucial tu nexa para la realización de la obra?**
- Me parece lo lógico, es lo que hacía cuando estaba en Santa Fe. Creo que todo el proceso modernizador que pudimos llevar adelante nuestra famosa generación que... creo que se debió a que nosotros trabajamos y articulamos con Buenos Aires, sabiendo de todas las dificultades y todos los inconvenientes que tenía esta ciudad, pero sabiendo también que había buena gente con la que se podía contar. Gran parte de la transformación cultural de ese momento, se dio porque hicimos un planteo de gran amplitud, no desde una actitud "cholula" hacia Buenos Aires sino

desde la colaboración y complementación, sobretodo en áreas donde Santa Fe estaba muy desprovista, en cuanto a instrumental pero también en cuanto a conceptos claros, cabeza abierta. La manera de trabajar es abriendo y buscando otras ideas, no quedándose encerrado en su propio lugar tratando que la ideas salgan siempre de allí. La cultura no se da así, sino por influencias, por articulaciones, por idas y vueltas, como el habla. El habla se acomoda todos los días a las necesidades. La cultura es igual, es habla. Creo que fue una llave, y cuando estaba en el Di Tella se dio la posibilidad. Como cuando estuve en la Subsecretaría de Cultura de la Nación, también vino gente de Santa Fe y armamos un proyecto, que se frustró cuando me fui de la subsecretaría. Estas cosas son proyectos casi personales, las instituciones como que no existen: existen las personas que tienen energías y las que no.

- **Ella estuvo, como mínimo, 10 días en Santa Fe. Probablemente más.**
- Sí, estuvo parando en una casa que tenía en Guadalupe, cerca del “castillo”.
- **Por lo que pude constatar, estuvo trabajando desde fines de noviembre hasta la inauguración. ¿Cuánta gente trabajó?**
- Fue un trabajo muy interdisciplinario. De Buenos Aires fue Lea, una ayudante de ella, dos ayudantes míos, Luis Verdi y Omar Mazzoni, y yo. Después trabajó todo el personal y profesionales de Santa Fe, desde ingenieros de agua hasta electricistas. Se llevó arena, la famosa vaca de verdad...
- **En la Zona de Naturaleza... no leí en ningún lado que hubo una vaca!**
- Sí, fue un problema terrible. ¿Y si conseguimos una de plástico? Pero Lea quería que la vaca fuera la vaca. En la cortada donde termina el Castellar, del otro lado, enfrente estaba Casteluí, una librería, y había un lugar donde estaba el Sportman, que era un lugar muy apropiado, amplio con pocas columnas. San Martín y Falucho creo...
- **No era un local de ALPI.**
- No, ALPI lo consiguió. Ahora creo que hay un bar, una confitería. Enfrente donde estaba Casteluí, hicimos una exposición con material de Ciencias Sociales del Di Tella, que era muy difícil de acceder. Se puso una mesa grande y hubo libros de Sociología, Antropología, Psicología, Educación...
- **¿Cuántos días estuvo?**
- Creo que 15 días... Fue mucha gente, no a todos les gustó por supuesto.
- **¿Se cobró una entrada?**
- Tratándose de ALPI supongo que sí, no lo tengo claro.
- **¿Y cómo se insertó esta propuesta en el ITDT?**
- En Santa Fe hacíamos muchos ciclos y en uno de ellos llegó Oteiza para hablar sobre Derechos Humanos, en reemplazo de Jorge Sábato

que era muy amigo, estaba en la Secretaría de Energía Atómica. Vino, vio lo que estábamos haciendo, quedó medio asombrado de lo que encontró porque había muchas cosas parecidas y otras bueno, tenían características particulares, santafesinas. Ellos tenían un problema serio en ese momento, la articulación de los centros de Ciencias Sociales con los centros de Arte. Porque no tenían mucho que ver y los primeros no entendían que era esa cosa tan loca, tan libre, tan abierta (inclusive el mismo Torcuato Di Tella). Para colmo, ese local de Florida y Santa Fe les generaba una imagen polémica rechazada por las autoridades públicas, militares obviamente. Ejercían la censura, la clausura, y las bombas de gases que hemos recibido lo atestiguan. Había un problema y me pidió que trabajara en ese sentido. Ahí justo se intervino la UNL, aunque tenía un contrato por concurso había tomado la decisión de venir a Buenos Aires, y vine al Di Tella a organizar específicamente la Secretaría de Extensión Cultural. Y como era provinciano, no venía ni de Harvard ni de Haití, tenía un sentido federal, que lo sigo manteniendo. Ahora que estoy en Argentores sigo peleando para sacarles un poco...

- **¿Qué otras actividades habían hecho fuera de Buenos Aires?**
- En el Chaco hicimos una actividad artística muy interesante, con conferencias, debates, seminarios. Era sabido que lo artístico no iba a contar con la adhesión masiva de los lugares de provincia, porque hay pocos snobs. Yo creo en los snobs. Son un mal necesario, porque toman lo que está y apoyan rápidamente, y después vienen los demás. Falta un círculo de atracción para las cosas nuevas, que permite que éstas penetren y se expandan, y que sea lo que tiene que ser. Lo digo por experiencia porque además dirigí el Instituto Nacional del Teatro y me la pasé viajando. En general hay muchas resistencias, como un ninguneo. Estaba en ATC haciendo especiales importantes con Osvaldo Terranova, para lo cual elaboré un plan de televisión. Llevábamos un par de actores conocidos y los demás eran de los lugares adonde íbamos, y en algunos sitios eso era tomado como una invasión. En Santa Cruz era como si fuéramos a robarles su paisaje. Es muy difícil el federalismo. Es fácil hablar, queda bien y es políticamente correcto. Pero encontrar mentalidades que permitan el ida y vuelta de las ideas, de las formas, de la creatividad, sobre todo en este momento... donde avanza una cultura metropolitana y un desarraigo de los propios lugares. Creo que es uno de los grandes problemas que se avecinan en materia cultural, sobretodo identitario.
- **Después del Fluvio Subtunal, ya estabas viviendo a Buenos Aires, ¿recordás qué repercusiones tuvo?**
- Viajé poco a Santa Fe porque ya no tenía familiares ahí. Pasó lo mismo que con el Di Tella, se creó un mito: los años '60 son el Di Tella. Y no solamente, fue una parte importante, muy mediática, pero había gente anti Di Tella que trabajaba fuertemente apoyando otras variantes. Cuando comenzó la parte más politizada y el arte entró en lo político, eclosionó todo. Fue muy difícil, no digo la revolución -fue más humilde-, digo la

modernización de la sociedad, para colocarla en el nivel de acceso a los bienes culturales que eran cada vez más tecnológicos. Y como una medida de defensa se cierran todos, se encierran y es lo peor que le puede pasar a una comunidad, sobre todo a los jóvenes.

- **Participó tanta gente... y algunos me dijeron que no tuvo mucha repercusión.**
- Pero treinta años después estamos hablando de ella. Y esto es muy importante. Hay ciertas cosas que después repercuten. Cuando todo se asienta y queda un recuerdo lejano, ahí se empieza a entender.
- **Te acordás de alguna otra actividad que hayan hecho. Las notas periódicas mencionan que visitaron Rincón, y que estuvieron con gente de El Galpón.**
- Estuvo un poco. Yo ya no vivía ahí, no conocía a la gente, ya me había ido. Pero seguramente han estado porque hicimos una convocatoria muy grande de actores de Santa Fe. No sé si todos colaboraron, algunos sí y otros no... por esa idea de que invaden los porteños.
- **O sea que también estuviste varios días antes.**
- Yo colaboré incluso en el diseño, porque con Lea trabajamos juntos. Estuve con todos, me instalé. Hicimos el casting. No se conocía y había que explicar de qué se trataba. 'Ah pero mirá qué difícil, cuánto va a costar'. El Di Tella puso los recursos humanos y ALPI la organización, la logística.



Entrevista a Marcial Berro

Actor del ITDT

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 25 de junio de 2009

Chacabuco 676

75 minutos

- **¿Cómo era Lea Lublin?**

- Pienso que entrar en su mundo era fantástico cuando ella tomaba la palabra, cuando explicaba, cuando conducía el diálogo que le interesaba. No era una monologuista, ella tenía ese don raro que es la inteligencia contagiosa. No es que quisiera hablar de lo que hacía, de su obra y de ella, lo hacía cuando salía el tema y entonces le encantaba. Era muy celebratoria, era muy fiestera, gustaba hacer de comer, cualquier cosa, un guiso, y le gustaba tender una mesa en su taller. La Lea oral, qué privilegio, no estoy juzgando sus escritos, pero es incomparable para mí, por su presencia, su euforia, el festejo que era su explicación. Era muy irresistible por eso se hace tan inolvidable.

- **¿Era una perosna histriónica?**

- Tenía la inteligencia opulenta, generosa, y a veces tenía el gesto desbordado. Pero no era una mujer exhibicionista. Fue una mujer muy bella; de grande seguía teniendo esa belleza, se arreglaba el pelo con los dedos. Y siempre estaba riéndose. Le encantaba hablar pintura, escultura, filosofía, psicoanálisis. Le daba a uno la sensación, acertada, de que estaba haciendo lecturas de diversos textos, confluentes...

- **Me comentaba antes que charlaba con Lacan...**

- Iba con carpetas. Yo la dejaba en la vereda y ella subía. Ella iba a la casa donde Lacan tenía el cuadro fabuloso de Courvet, Le origen du monde... Lacan se lo había comprado a un turco... era un cuadro tremendo. En los años noventa, cuando le di la tarjeta postal de El origen del mundo a un amigo de Lea inteligentísimo, se escandalizó, de la genialidad y también de la imagen. Me la imagino a Lea en ese living donde André Mason había superpuesto una madera pintada que se deslizaba delante del Courvet para esconderlo porque sino... a la casa de Lacan iba mucha gente, para los cursos, para los análisis. Cuando aparece el cuadro, yo no sabía esta historia hasta que lo descubro como un milagro en un museo. Entonces me entero de que era Courvet, de la historia del cuadro, del salón del escándalo, de Lacan, de André Mason que le hace el camuflage... y por carácter transitivo llego a Lea y me la imagino. Qué tema formidable para ella que había reconstruido la relación del artista con la mamá a través del bebé y la madonna. La imagino a Lea que ha corrido el Mason y ha mirado el Courvet, porque además esos eran repetidos encuentros. Cuando yo estaba en Saint Germain, nos encontrábamos y no puedo decir cuántas veces la acompañé pero más de una.



- **¿Cuándo se entera de su enfermedad?**
- Antes que yo. Me enteré algo y la llamé, le dije que cualquier cosa que necesitara, que cómo estaba... Estaba muy amable, tenía la voz sonriente en el teléfono. Pero no quiso que fuera. Pienso que quizás tendría incomodidades, no sé, nunca quise saber detalles. Hice lo que ella quiso. Con Lea la vergüenza era un tema muy interesante de conversación, vale decir que uno no la sentía, uno podía irrumpir en la más total intimidad en un instante, con todo confort, con todo pudor, con toda gracia y con todo respeto. No había vergüenza con Lea, se hablaba muy francamente.
- **Sé que estuvo enferma pero no sé exactamente qué la afectó ni por cuánto tiempo...**
- Creo que fue un cáncer. Había tenido una primera campanada. No sé si lo dejó pasar porque no era una mujer de dejar pasar. Era una mujer de escarbar. Yo pienso que le ha ganado. Pienso que el suicidio de Julia la afectó...
- **Su hermana... ¿Fue acá en Buenos Aires?**
- Sí, la galerista. Yo la he conocido. Incluso era amiga de mi madre.
- **¿Y cómo conoció a Lea?**
- La conocí en Buenos Aires, vestida de rojo. Con tapado y sombrero rojos, rubia. Creo que exponía el limpiaparabrisas con San Martín. Después vuelve, ella va y vuelve; viajaba en barcos de carga, porque leía y descansaba, se tomaba esos quince días. A veces tenía muy poco dinero y era muy habilidosa con el presupuesto mínimo. Muy cuidadosa. Tuvo a Nico.
- **¿Su único hijo?**
- Sí.
- **Lo llamó así en homenaje a Nicolás Guillén, ¿no?**
- Sí. Guillén quería que ella se fuera a Cuba, porque era ciudadana ilustre allí, tenía un reconocimiento de ese tipo y las puertas abiertas de Cuba para cuando quisiera. Pero el padre fue Otto Hahn, el crítico de arte. Lea tenía una visión más comprometida de la vida y le hubiera gustado que su hijo pudiera tener algo con el padre, cosa que a mi entender, nunca ocurrió. La preocupación por su hijo, sí, eso lo luchó.
- **Nicolás vive en Francia.**
- Sí, hace cine. Me acuerdo de él cuando llegué a París, en el '72 o '73 –siempre me había ido a Nueva York-. Y cuando llego al atelier de Lea, los primeros días de mi estadía, lo veo a Nico, sentado en la pelela, que con los talones avanza por el piso.
- **En el '72 Lea estaba con un problema legal en la Argentina.**
- No me acuerdo.



- **Le habían censurado un cuadro, Blanco sobre blanco.**
- ¿No hubo una historia con unas sábanas?
- **Se lo taparon, sí, acá en Buenos Aires, con unas sábanas blancas. Con el tiempo, ella hace obra de toda esa situación.**
- Le habrá parecido una cosa tan pacata, le debe haber molestado un poco pero a los quince minutos debe haber estado en otra. Le debe haber provocado una molestia a la tarde... le debe haber divertido explicarse. Su inteligencia era capaz de entender estos gestos con altura y no se daba cuenta de que todo eso se trataba de una mezcla de ignorancia y bajeza. Porque también había bajeza en esos gestos, era el prólogo del horror. Que los sufrimos todos.
- **Sí, por las “buenas costumbres”.**
- Bajezas. Todas mentiras. Todo trampa. Todo eso, por favor!
- **A Lea la despidieron en Pere-Lechaise.**
- El día de la cremación de Lea, vimos e oímos una serie de discursos, no muy largos, de artistas e intelectuales. Estaban todos muy conmovidos. Ella fue muy reconocida en vida. Tenía una cátedra en la Universidad de París. Las personas que hablaron era el grupo con el que Lea estaba haciendo los laboratorios. Porque ella investigaba mucho. Le encantaba la teoría y le gustaba la conversación. Yo era un amigo de Lea, no soy un intelectual ni estoy especializado en la reflexión. Leo y reflexiono pero... qué fantástico cuando hay una inteligencia especializada, qué maravilla. Creo que Lea lo disfrutaba muchísimo. Estar frente a alguien muy preparado en algunos temas.
- **Desde un comienzo se dedicó a investigar.**
- Nunca paró. Por eso soy conciente que hay tantísimo que decir. Tuve la suerte extravagante, el lujo, que ella me explicara sus cosas, que hojeáramos carpetas, estar en la sala y que me hiciera el recorrido, o que me contara lo que estaba haciendo muy fácilmente porque yo le preguntaba, a mí me encantaba.
- **¿Cuándo se conocieron entonces?**
- En 1968.
- **¿Se acuerda de alguna visita de Pierre Restany?**
- Vagamente. Esta foto es de 1968. Ahí estamos los que hicimos Ubú encadenado.
- **¿Se conocieron por esa obra de teatro?**
- No, teníamos muchos amigos en común. Yo era actor del Di Tella. (Señala fotos) Aquel es el debut de Marilú Marini; ahí está Jorge Bonino, un genio; ahí está otro genio que es Alfredo Rodríguez Arias, Roberto Villanueva de bigotes. El único que está vestido de claro soy yo. Está Gioia Fiorentino, Facundo Bo, Joel Novoa, Quinteros, Hugo Midón. Yo había hecho Ubú Rey el año anterior, que fue el estreno en castellano de

Alfred Jarry, donde Jorge Pixon había sido Ubú, y yo el príncipe. Cuando Villanueva montó la segunda pieza, Ubú encadenado, me llevó a mí e hizo un prólogo donde aparecía el príncipe y empezaba con el recuerdo de Ubú Rey, y pasaba al encadenado.

- **¿Después de estas experiencias, siguió haciendo teatro?**
- Sí, en Estados Unidos y en Francia. Una vez con Copi en Norteamérica y otra vez con Rodríguez Arias. Hicimos esta obra, Futura. El vestuario es de Jorge (Rodríguez Arias); la foto es de Humberto Rivas. Era 1967. Y entonces aparece Lea de rojo coral. Y con un tenton de ala ancha... muy divertida. De esa imagen, de ese atuendo me acuerdo perfectamente. Después, cómo se tejió nuestra amistad, se me diluye.
- **Entre su belleza e inteligencia ¿cómo hacía para enfrentar el mundo?**
- Siempre fue coqueta. Lo manejaba muy bien. Ella se fue con mochila de acá para Cuba. Me mostró fotos, de cuando era joven. Vi que se trataba de una belleza. No sé cómo gobernaría ella, cuando era muy joven. Pero la vi al mando de una inteligencia ya liberada y liberadora. Yo creo que debe haber gustado mucho a los hombres.
- **Fue una persona internacional, en el sentido de su ser migrante...**
- Era muy cosmopolita. Buenos Aires era ser cosmopolita.
- **Nació en Polonia.**
- Pero se crió en Buenos Aires.
- **Y tempranamente se fue a Europa, a Francia.**
- Pero antes conoció a América Latina...
- **Ah porque tuvo una beca, ¿no?**
- Es cierto! Pero eso fue mucho más temprano, estamos hablando en los early '50... yo la conozco veinte años más tarde. Una parte de su familia vivía en París, Eliane, la cantante de ópera, era prima hermana. Vino una rama de la familia, pero no toda.
- **Pude ver algunas de sus primeras obras, y sus primeras muestras colectivas.**
- Eran de su época. Ella había tirado el pincel cuando la conocí, seguía dibujando algunas cosas, hacía paneles. Trabajó con computadoras cuando era carísimo, y se consiguió la subvención para que le pagaran el técnico y la aparatología para que hicieran el trabajo, en los años '70. Después hizo los paneles que tenía en su taller, donde había siempre obra. Me acuerdo de Flor de ducha, una flor de acrílico que era una ducha. Había unos paneles con brazos que se tocaban... yo tengo unas imágenes impresas, una postal del primer travestismo de Marcel Duchamp que, según Lea, lo hizo acá en Buenos Aires, con una botella de jugo de lima.
- **Había hecho algunas imágenes circulares, ¿verdad?**
- Exactamente, eso se me había olvidado. Yo estuve ahí con Lea, iba porque estaba ella. Nunca se me ocurrió ir solo. Nunca despegué la obra de la artista.



- **¿Era difícil llevarse mal con Lea?**

- Muy. Ella podía hablar del arte, de su trabajo, del trabajo de otro, y lo hacía con una gran inteligencia, tratando de llegar a conclusiones. Militaba el optimismo. Era un ser polémico en cuanto a las ideas, a los preconceptos, a los prejuicios, a los errores cometidos en la lectura de la historia, a la hipocresía de la historia oficial; con eso era polémica. Pero con la gente que estaba alrededor, una tarde, una noche, una mañana, era un ser que buscaba la luz, buscaba el encuentro, la faceta posible. Y sobretodo era capaz de explicar cosas muy complejas de una manera muy simple, es un talento muy raro, de simplificar nociones y hacer palpable y comprensible fenómenos, ideas que a otros les cuesta páginas y páginas de complicaciones explicar. Ella tenía un don. Cuando fue a Chile llegó a la apoteosis de esa cuerda. Conozco artistas que no hablan nunca, es imposible hacerlos hablar, o que no hay que hacerlos opinar. Lea no solamente tenía el don, ella cultivó ese don, como Franz Listz ella hacía sus escalas. Lea era una militante. Y jamás tenía la afectación de la militante política, nunca. Y dios sabe si hemos conocido la afectación de la izquierda latinoamericana, el manierismo, el chubiberesco de la izquierda latinoamericana, que mire la desembocadura que hemos tenido. Lea no, era una poeta. No estaba en la chatarra. Era un ser, un personaje. Hay gente irremplazable. Fue demasiado corto, hubiera sido fantástico envejecer con ella.

- **¿Usted se exilió?**

- No. Me ausenté voluntariamente. Yo conocí la celda acá. Me detenían por el flequillo, por unas botas verdes, por una camisa con flores o por color rosa. En el Di Tella, yo soy el primer detenido de lo que se llamó la campaña anti-hippie. Justamente fue Lea, quien me trasmitió algo amable de un periodista, Pugliese, que me había hecho un reportaje a la salida de una comisaría donde había estado detenido. Más habilidoso que los otros me separó del cardumen y terminaos en un café donde me hizo una entrevista. Años después, Lea me dijo que había hablado con él, que siempre se acordaba de mí por ese hecho. Fue la primera vez que salió en La Razón la campaña anti-hippie, que era la luz verde para la represión en el Di Tella de la calle Florida. Le daban poder a unos ignorantes peligrosos, que me detenían, me palpaban de armas. Yo le voy a mostrar fotos mías de la época, me tocaban, sabían muy bien que no tenía armas. Me atacaban, me detenían a la noche. Hemos ensayado con un policía en la última fila. Fue muy penoso, muy triste, porque vimos como se desmoronó... Claro, yo no tuve tiempo de darme cuenta que lo que creía era un disparate, que no se podía. Porque yo salía de La Plata, de vivir en un microclima cultural y ni la instrucción, ni la inteligencia me ayudaron a pronosticar. Lo sufrí. Ahora en el servicio militar lo entendí.

- **¿Hizo la “conscripción”?**

- En el '69. En el '70 salí y me fui a Nueva York donde había vivido en el

'66. Yo me preparaba para otro país, me lo habían enseñado también. Además había trabajado en la revista Primera Plana. Empecé escribiendo para el "estravagario", con Felisa Pintos, pero terminé haciendo notas de tapa que tuvieron mucho éxito. Todavía hay gente que se pasa las fotocopias. Las escribía con un amigo, Cabo Toxer. Pero yo creía en otra cosa, creía que teníamos una reserva de inteligencia más sólida. La noche de los bastones largos... lo que nos costó llenar una sala con esos sabios y después fueron así a pegarles... Durante mi primer año en NY se incendió el Teatro Argentino de La Plata, el teatro de mi infancia. Una divinidad. Un teatro a la italiana anterior al Colón, elegantísimo. Se leía en mi ciudad un proyecto de otra república.

- **La diagramación misma de la ciudad...**
- Sí, todo, todo. La universidad, el ambiente estudiantil, los hospitales, el zoológico, el jardín botánico, el tranvía, los teléfonos. Fue la primera ciudad en América Latina con una central telefónica completa. Además, estaba la casa de los estudiantes de Colombia, Venezuela, Bolivia, Perú, Chile. Era muy latinoamericano.
- **Terrible.**
- Se va a salir, pero yo no lo voy a ver... Nosotros nacimos modernos, nuestra república nació moderna. Ahora envejeció y está pobre. Fabricante de analfabetos. Pero yo creo que se puede...

ANEXO III



El Túnel Subfluvial

Síntesis de la historia del Túnel Subfluvial¹

La inauguración del enlace vial subacuático entre Paraná y Santa Fe significó un hito en la historia de ambas ciudades como así también en la región. Fue, sin dudas, una de las obras de ingeniería más importantes de Latinoamérica.

Son varios los aspectos a destacar en torno a este proyecto largamente macerado y defendido por sus impulsores, para comprender la magnitud de esta importancia y los alcances de significación.

Empezamos señalando la necesidad primaria que saldó su concreción: la conexión y comunicación permanentes entre las capitales de Entre Ríos y Santa Fe y, en un plano más general, entre la Mesopotamia y el resto del país. Aunque aún faltaban décadas para la idea del Mercosur, esta carretera posibilitaba un corredor interoceánico, al que ya hicimos referencia en nuestro trabajo. También dijimos que el túnel subfluvial fue la primera de tres salidas propuestas en ese entonces a la Mesopotamia para unirse al resto del país y mencionamos todas las vías proyectadas.

¹ Nos pareció pertinente reconstruir una síntesis de la historia del Túnel Subfluvial pues no encontramos un estudio específico al respecto, sino numerosos documentos, artículos y análisis diseminados en las distintas bibliotecas y hemerotecas consultadas.

Hasta 1970, las lanchas de pasajeros y las balsas fueron el principal medio de transporte. El servicio de balsas había sido inaugurado en 1929, y en su momento significó un importante impulso al desarrollo económico y a la comunicación entre ambas costas. Antes, en el siglo XIX, eran los llamados “vaporcitos de carga” los que surcaban las aguas del río Paraná. La empresa naviera Sarsotti, fundada en 1889, contaba con buques a vapor de distintos desplazamientos y calados. Al principio tuvo agencias en Rosario, Diamante, Paraná y Santa Fe.

Más tarde, ante la creciente demanda de cruzar a la otra orilla, aparecieron las lanchas de Andrés Barrufaldi. El traslado de Paraná a Santa Fe insu- mía poco más de una hora, y el doble de tiempo demandaba viajar de Santa Fe a Paraná ya que había que ir contra la corriente del río. Las cargas pesadas y los vehículos, en cambio, eran transportados por buques y se empleaban muelles, guinches y obreros portuarios.

Las balsas entonces agilizaron los traslados, permitiendo el tráfico y el tránsito interprovincial. Cada una podía soportar 240 toneladas. Su demanda creció exponencialmente: pasó de transportar 31.240 vehículos en 1930 –a un año de iniciar su actividad–, a cruzar 438.720 en 1968.

Esta necesidad de vencer el aislamiento de Entre Ríos fue enunciada a principios de siglo, lo que permite presuponer que ya a fines de siglo XIX, con la entrada de los primeros automotores (triciclos a motor²) y con el creciente tránsito terrestre, se había convertido en un requerimiento bien definido. El principal transporte en la Mesopotamia era el automotor, y había claras limitaciones del ferrocarril ante el río Paraná y su cruce en ferro-barco. Debido a la insularidad, la conexión con el continente demandaba cada vez más tiempo y dinero.

Fue en 1911 cuando comenzó la historia oficial de la unión carretera entre Paraná y Santa Fe que culminará 58 años más tarde con la inauguración del Túnel Subfluvial. Este lapso, como ya dijimos, estuvo atravesado por tres cuestiones que reiteradamente oficiaron de freno para el proyecto: el binomio “federalismo-ejecutivo nacional” fuertemente desencontrado; la disyuntiva “puente o túnel”; y la dialéctica nacional “democracia-dictadura”.

Antecedentes

Tanto en 1911 y 1912, con presentaciones del senador Maciá y el diputado Méndez Casariego, como en 1926 con el senador Etchevehere (enterrianos todos), se declaró la necesidad de construir un puente carretero fe-

² El 24 de noviembre de 1879, Dalmiro Varela Castex introduce por primera vez un automotor en Argentina, un triciclo de Dion-Bouton a vapor.



roviario entre Paraná y Santa Fe, para reemplazar los ferro-barcos de Zárate e Ibicuy. No prosperaron. En 1938, el diputado Pío Pandolfo (santafesino), mediante un proyecto de ley, y el senador Atanasio Eguiguren (entrerriano) con un proyecto de necesidad, lograron en 1941 que el Poder Ejecutivo Nacional creara una comisión con la tarea de estudiar las posibilidades de proyectar un puente o túnel entre ambas ciudades capitales.

Recién en 1952, bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, los ingenieros Carlos Laucher y Ernesto Altgelt se instalaron en Paraná durante diez días, y prepararon un croquis preliminar del túnel y su emplazamiento en base a las patentes sobre construcción de túneles subacuáticos (de su propiedad). Mediante el Decreto N° 5194, del 6 de octubre de 1954, el Poder Ejecutivo de Entre Ríos encomendó a los mencionados ingenieros el estudio y redacción del anteproyecto del túnel subfluvial y del puente carretero sobre el río Colastiné. Este trabajo fue entregado el 1° de marzo de 1955, y aprobado por el Consejo Profesional de Ingeniería de Entre Ríos. El gobierno provincial lo remitió al nacional y no se adoptaron más acciones ni se trataron consideraciones sobre el tema.

Tras el golpe de 1955, los interventores de la “Revolución Libertadora” en Santa Fe, vicealmirante Carlos Ganzoni, y en Entre Ríos, general Manuel Calderón, gestionaron respectivamente la aprobación de la iniciativa del gobernador entrerriano depuesto, Felipe Texier. El Ministerio de Obras Públicas de la Nación llamó a licitación internacional para construir un túnel subfluvial entre Paraná y Santa Fe.

Se invitó al presidente de facto general Pedro Aramburu a colocar la piedra fundamental en Paraná el 1° de mayo de 1956. Ese mismo año se declaró a la obra “de interés nacional” mediante el Decreto Ley N° 7122, reconociendo su importancia para la economía del país. Al final, las ofertas recibidas para construir el túnel proyectado por los ingenieros Laucher y Altgelt, carecían de financiación y no fueron aceptadas. Para entonces, ya se había constituido la Comisión Interprovincial Pro-Túnel Paraná-Santa Fe, fundada por representantes de entidades empresarias y que, finalmente, emprendió la lucha contra obstáculos burocráticos y la indiferencia de los gobiernos nacionales.

Vale recordar la desaparición de aquella piedra fundamental: “Se trataba de una caja que contenía en su interior un cilindro metálico, que guardaba un mensaje escrito por los gobernadores de Santa Fe y Paraná que debía ser leído en el año 2000. Hoy no se sabe donde quedó sepultado aquel testimonio. Una de la razones de su eliminación material y la pérdida de todo registro documental de su verdadera ubicación se basaría en que la piedra fundamental provino justamente de esa dictadura”³.

³ Cañete, Claudio. *Capítulos perdidos. Los días de Perón y Evita en Paraná*. Códice Libros. Paraná, 2009. Pág. 36.

Una empresa provinciana y federal

El retorno democrático, con la asunción del doctor Arturo Frondizi en 1958, puso al frente de los gobiernos de Entre Ríos y Santa Fe a los doctores Raúl Uranga y Carlos Sylvestre Begnis. Los documentos que recopilamos describen ambas gestiones como “excepcionales”.

La figura del entrerriano se volvió fuerte: entre otras obras, hizo suyo el proyecto del túnel y lo defendió frente a los organismos nacionales. Si bien se contó con el aval del presidente y su proyecto desarrollista, en los hechos, ante las burocracias y otros sectores políticos, no lograba trascender.

El doctor Uranga buscó y encontró el apoyo ideal en su socio santafesino, para cristalizar la integración regional. De hecho, Santa Fe accedió a la construcción del enlace subfluvial y a pagar la mitad de lo que éste demandase, si bien la más beneficiada de las provincias era Entre Ríos, que vencería su aislamiento.

Una anécdota señala que los gobernadores sellaron el pacto de construir el túnel con un brindis en el restaurant “Luisito” de Paraná (hoy desaparecido), tras un almuerzo en diciembre de 1959⁴. Los mandatarios festejaron que habían dado con “la herramienta jurídica para conectar ambas ciudades, sin intervención o traba de la Nación”⁵.

Plasmaron la decisión de llevar a cabo la obra en la llamada “Declaración de Sauce Viejo”, firmada en pleno aeródromo el 24 de febrero de 1960, en la cual propiciaron la construcción del túnel en virtud del anteproyecto que habían preparado los ingenieros Altgelt y Laucher para la provincia de Entre Ríos. También asentaron que los funcionarios de la Secretaría de Obras Públicas de la Nación eran “decididos enemigos” de la realización del túnel subfluvial, puesto que sus informes indicaban que esta obra “no tenía preferencia, por lo que su construcción quedaba diferida”⁶. Uranga recordó, tiempo después, que junto a su colega santafesino firmaron la declaración “en la que enérgicamente condenaban a los funcionarios nacionales jactanciosos y despreciativos que estaban impidiendo, desde la capital federal, el progreso al ponerse de espaldas al país e impidiendo la acción de las provincias que se unían para realizar una gran obra”⁷.

⁴ Mino, Luis. Para conocernos. Vol. II. Capítulo XXVIII Túnel Subfluvial, en www.paraconocernos.com.ar

⁵ Testimonio del periodista Luis María Serroels en la nota “Con un brindis se acordó la construcción del Túnel”, Suplemento Especial 40 aniversario del Túnel Subfluvial Paraná – Santa Fe, de *El Diario*. Paraná, 13 de diciembre de 2009. Pág.3.

⁶ Agencia Periodística Federal SRL. “El Túnel Federal”. Publicación de FUNDER - Fundación para el Desarrollo Entrerriano “Gobernador Raúl Lucio Uranga”. Paraná, 26 de junio de 1996. Pág. 5.

⁷ El Litoral, jueves 29 de junio de 1961.



Posteriormente, con los gobernadores César Ayrault de Misiones y Fernando Piragine Niveiro de Corrientes, viajaron a Buenos Aires para dar a conocer la decisión al gobierno nacional y buscar apoyo para la futura empresa que, nuevamente, fue descartada por los técnicos de aquella secretaría. Según Sylvestre Begnis, “abundaron en razones como afirmar que era un río que por sus características no lo permitía y que no había ninguna experiencia ni parecida en el país”⁸.

El gobernador Uranga, por su parte, denunció en un comunicado que la publicación de aquel organismo, autorizada por su titular, el ingeniero Pascual Palazzo, contenía argumentos maliciosos e irresponsables. Y culminó diciendo que “esta del túnel, es una gran empresa provinciana, estrictamente provinciana”⁹. También alzó su voz la Bolsa de Comercio de Santa Fe, que refutó aquellos conceptos expresando: “Siendo pagada por ambas provincias que se han constituido en un ejemplo para el país, que está cansado de los centralismos administrativos cuya burocracia traba toda obra útil destinada a las poblaciones del interior. Ante las dilaciones impuestas por funcionarios nacionales, insensibles a los problemas del interior, debe descartarse toda idea de que esta importante obra sea ejecutada por la Nación. De esta manera, las dos provincias están dando los pasos necesarios para la inmediata construcción del ansiado túnel”¹⁰.

Sin perder tiempo, ambos gobiernos suscribieron el histórico “Tratado Interprovincial” el 15 de junio de 1960 en la casa de Sylvestre Begnis, ejerciendo el Artículo 107 de la Constitución Nacional de 1853, que faculta a las provincias a concretar esta clase de acuerdos con fines económicos.

“Sorprendió la determinación y firmeza de los gobernadores de hacer las obras con financiación exclusiva de las provincias en el caso de que no se consiguiera la intervención de los organismos nacionales”¹¹. Tanto este tratado como el que creará el Ente Interprovincial del Túnel, constituyeron novedosos aportes para el Derecho Público Provincial Argentino. De esta forma se garantizó la realización de la obra, frente a los posibles cambios en el campo político.

La Comisión Interprovincial Pro-Túnel preparó las bases del llamado a licitación nacional e internacional para la confección del proyecto y ejecución de la obra, estimado en 1.500 millones de pesos, a construir aproximadamente en tres años. De no haber propuestas aceptables de financiación, cada provincia podría aportar 250 millones de pesos por año. “El costo de

⁸ De Marco, Miguel Ángel. “El río es nuestro”, *El Litoral*, domingo 28 de noviembre de 2010. Pág. 16.

⁹ Agencia Periodística Federal SRL. “El Túnel Federal”. Publicación de FUNDER - Fundación para el Desarrollo Entrerriano “Gobernador Raúl Lucio Uranga”. Paraná, 26 de junio de 1996. Pág. 5.

¹⁰ *Ibídem*.

¹¹ De Marco, Miguel Ángel. “El río es nuestro”, *El Litoral*, domingo 28 de noviembre de 2010. Pág. 16.

la obra no debe asustarnos -dijo Sylvestre Begnis- pues tenemos los recursos, y si éstos no estuvieran, hay mil soluciones que van desde la aplicación de impuestos de emergencia a la emisión de bonos de alto interés y libres de gravámenes. Estoy convencido de que por este lado no habrá problemas”¹².

A principios de 1961 en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Santa Fe, se realizó la apertura del único sobre que contenía la propuesta de las empresas Hochtief (de Essen, Alemania); Vianini (de Roma, Italia); y Sailav (grupo de firmas nacionales entre los que se encontraban los ingenieros responsables del proyecto). En ese mismo recinto, el 29 de junio el consorcio firmó el protocolo de contrato con las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, comprometiéndose la firma Sailav a preparar el proyecto definitivo de la obra en un plazo de seis meses con la colaboración de técnicos de la firma Hochtief. El ingeniero Osvaldo Santi, en nombre de la Comisión Interprovincial, reconoció que el proceso había despertado la conciencia colectiva de las dos provincias, y el gobernador Sylvestre Begnis sostuvo que la firma del contrato debía ser “un hecho aleccionador” para el país, pues concretaba un esfuerzo del federalismo para ejecutar la obra pública “más importante de Sudamérica”¹³. Por su parte, Uranga afirmó que “con la construcción del túnel no sólo promovemos el progreso económico, sino también el social y cultural”. Por el federalismo se recuperaría la armonía del país: “Hay que hacer menos viajes a Buenos Aires para pedir recursos y permiso. Hay que tener más confianza en nuestras fuerzas e iniciativa. Es ésta una obra para la juventud, para despertar el espíritu de cruzados en los jóvenes, para que todos los provincianos empecemos a mirarnos entre nosotros y construyamos así la nación soñada por sus fundadores.”¹⁴

La vieja polémica: puente o túnel

“Si hubiéramos entrado en esa trampa, todavía estaríamos discutiendo sobre qué es mejor y así hubiéramos llegado hasta el siglo XXI”, escribieron Uranga y Sylvestre Begnis en una crónica titulada “Lucha, trabajo y túnel”, publicada en El Diario el 13 de diciembre de 1969. Ese día quedaba inaugurado el Túnel Subfluvial Hernandarias.

“En realidad, no hay ventaja decisiva y universal para ninguno de los dos sistemas”, declaró Ignacio Carranza, ingeniero miembro de SAILAV, en diciembre de 1969. “Cada caso particular indica una estrategia adecuada. La arena del río Paraná es muy inconsistente para recibir los pilotes del tamaño que se necesitaba para un puente de la magnitud del necesario para el cruce

¹² *Ibídem*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *El Litoral*, jueves 29 de junio de 1961. Pág. 4.



en ese punto. Al mismo tiempo se presentaba el problema de la navegación casi siempre dificultada por la altura de los puentes”.

En el caso del enlace vial entre Paraná y Santa Fe, se habían analizado los “pro y contras” de cada sistema, teniendo en cuenta las particularidades geográficas, geofísicas, políticas y económicas.

Previo a la Declaración de Sauce Viejo, el gobierno de Entre Ríos había encomendado un examen legal sobre los dominios hídricos al doctor Jorge Ferreyra Bertozzi, presidente del Banco de Entre Ríos y profesor de Derecho Público en la Facultad de Ciencias Sociales de la UNL. El jurista fue quien, además, redactó el texto del Tratado Interprovincial.

El informe contenía antecedentes legales, doctrinarios, jurisprudenciales, administrativos e históricos; se trataba, en síntesis, de “un estudio completo sobre el problema de la dominialidad hídrica, es decir, quién es el dueño de los ríos como el Paraná. Demostró que son las provincias y no, como equivocadamente creen algunos, que sea la Nación que, sobre los ríos, no tienen otra jurisdicción que la necesaria para asegurar la navegación”¹⁵.

Varias fueron los argumentos por los cuales las provincias, con apoyo de la opinión pública, eligieron construir un túnel en detrimento del puente, tal como preferían los funcionarios porteños.

En primer lugar, el túnel requería una menor inversión de divisas (dólares), ya que los materiales a emplearse (fletes, arena, piedra, cemento, hierro para hormigón, azulejos, pintura, cables eléctricos, usina generadora de energía, salarios, etc.), eran producidos en la Argentina. En cambio, los perfiles de acero y los cables que conlleva un puente, debían importarse.

En segundo término, los túneles tienen un plazo de vida útil muchísimo mayor, “prácticamente ilimitado” que el de los puentes.

En tercer lugar, un túnel resiste cualquier tipo de carga –camión o ferrocarril-, que no afecta a su estructura; a diferencia de un puente donde el peso se traslada al esqueleto anclado en este caso, en el río Paraná, cuyo lecho es poco predecible. No obstante, el subsuelo podía tolerar un túnel. Este argumento colaboró para que los sectores militares consideraran al túnel como la mejor alternativa para trasladar con mínimo riesgo, rápida y fácilmente, toda clase de armamento, aún el más pesado. “Es mucho más seguro y conveniente para la seguridad militar el túnel sumergido a una profundidad de dieciocho metros que la estructura aérea del puente. Además el túnel ha sido cavado en el lecho del río para superar las cambiantes mareas del Paraná que tienen variaciones amplias”, dijo el ingeniero Carranza.

¹⁵ “Lucha, trabajo y túnel”. *El Diario*, 13 de diciembre de 1969.

Por otra parte, como ya precisamos, el túnel no presenta obstáculos a la navegación, mientras que el puente con pilares principales en el cauce, obstruye la libre circulación. Finalmente, desde el punto de vista económico, el servicio anual correspondiente al túnel es inferior al del puente.

Ejerciendo la disposición constitucional, Entre Ríos y Santa Fe decidieron acometer la empresa. “De esa manera se descartaba el puente, que por interferir en la navegabilidad del río obligaba a dar participación al Estado nacional, que nunca habría hecho nada por incorporar la Mesopotamia al continente argentino, y Uranga quería concretar la comunicación”, admitió Sylvestre Begnis¹⁶. El planteo fue tan correcto que los poderes centrales no intervinieron contra lo resuelto en estas tierras.

“No se ha podido demostrar que un puente sería más barato que el túnel pero, aún cuando costara lo mismo o algo más, nosotros no estamos arrepentidos de haber hecho un túnel que será mucho mejor que un puente, como lo hemos demostrado, sino que será el más moderno y completo del mundo y el primero en Sudamérica que por infinidad de años, servirá al desarrollo de una gran parte del territorio argentino.”

Es interesante observar la hipótesis de José Giménez Rébora, quien sostiene que el principal adversario de la realización del túnel era el Ejército, opinión que coincide, según el historiador Miguel De Marco, con la mayoría de los testimonios orales recabados entre los frondizistas y algunos sylvestristas. “Los generales habrían objetado su construcción argumentando razones estratégicas: convenía mantener al río Paraná como valla natural inexpugnable frente a una hipotética invasión brasileña”¹⁷. Era considerada una frontera estratégica.

Esta “muralla de agua”, como se decía en la época, separaba a la Mesopotamia del resto del país. Los ex-mandatarios entendían que ese aislamiento había forjado el carácter y la historia de los entrerrianos, correntinos y misioneros, como así también su historia. “Ese gran río fue la defensa primera y sólo se dejó atravesar por las tropas que nadaron su lomo para pelear por la reconciliación argentina y el federalismo. Doscientos mil kilómetros cuadrados de poblados por casi dos millones de argentinos, abrazados y aislados por el agua. Esa es la Mesopotamia, la rica Mesopotamia, mucho más que la clásica, ubicada en el mejor sitio del área del Plata, con tierras fértiles, clima y pueblos magníficos. Estas provincias fueron perdiendo posiciones frente a sus hermanos en avance”¹⁸.

¹⁶ De Marco, Miguel. *Carlos Sylvestre Begnis, gobierno y liderazgo en el desarrollo del litoral Argentino*. Editorial Dunken, Buenos Aires, 2005.

¹⁷ Op. Cit.

¹⁸ *El Diario*, 13 de diciembre de 1969.



Hoy, mediante proyectos comerciales interprovinciales, se han configurado otras regiones argentinas. La Región Centro Litoral, conformada por Entre Ríos, Santa Fe y Córdoba, sería impensable sin la existencia del túnel subfluvial.

Democracia y dictaduras

La construcción del túnel fue, esencialmente, un proyecto político, y como tal dependió de la gestión financiera y la decisión política hegemónica.

Durante la elaboración del proyecto definitivo, se contrató la asistencia técnica y el asesoramiento económico de la Société d'Études et Equipements. Una vez aprobado, como así también el respectivo presupuesto, se inauguraron oficialmente los trabajos. El calendario marcaba el 3 de febrero de 1962. La fecha no fue casual: "Para Uranga éste es el Caseros que vence la tiranía del aislamiento, de la postergación y de la segregación, y con ello se abre el camino para la complementación y armonía de todo el país", dijo Sylvestre Begniz¹⁹.

En presencia de una multitud, del presidente de la República, doctor Arturo Frondizi y su par en Uruguay, don Eduardo Víctor Haedo; numerosas autoridades; funcionarios; representantes eclesiásticos, empresariales, obreros y culturales, se colocó la piedra fundamental en la isla Santa Cándida –la costa santafesina donde el túnel apoya una de sus bocas. Así dieron inicio los trabajos de dragado para la construcción del dique seco, sobre el cual se fabricaron luego los tubos.

El gobernador Uranga aludió en su discurso a los problemas de aislamiento, incomunicación y demoras; y a los argumentos esgrimidos por quienes se oponían al túnel en favor de un puente. Enfatizó el comienzo de los trabajos a veinte meses de haber firmado el contrato, subrayó la mano local que se emplearía en la construcción y los materiales de la zona. También se refirió a la gran carretera Panamericana Interoceánica (llamado hoy Corredor Biocéánico), que se dibujaría de ahí en adelante.

"Esta obra acentúa el federalismo, porque demuestra que las provincias pueden hacer con sus hombres, sus instituciones, sus recursos, su decisión y su inteligencia, realizaciones de esta envergadura"²⁰, expresó. Al finalizar, agradeció a los presentes y exhortó: "Con la ayuda de Dios y el pueblo concluiremos esta obra enorme. El país cabalga hacia delante con el anca al viento. Hacia delante santafesinos y entrerrianos. ¡A construir nuestro destino con nuestras manos!"²¹

¹⁹ De Marco, Miguel. Op. Cit.

²⁰ *El Túnel Federal*. Pág. 8

²¹ *El Túnel Federal*. Pág. 8.

El plan de construcción, muy sintéticamente, consistía en fabricar los tubos con hormigón armado para ser acoplados y remolcados hasta el lugar de emplazamiento con un sistema de aparejos llamado “isla flotante”. La obra tendría un tramo entubado de 2.397 metros entre los edificios de ventilación, cuyos extremos se unirían a rampas de acceso de 270 metros.

El golpe de Estado del 29 de marzo de 1962, interrumpió la democracia, los proyectos desarrollistas y los aportes financieros que las provincias entregaban al consorcio para efectuar las compras y los pagos.

En la presente investigación se abre aquí un periodo gris, debido a las divergencias entre las fuentes consultadas.²²

Si bien el 13 de marzo de 1963 se declaró por Decreto Nacional N° 3765, de “prioridad nacional” la construcción del túnel subfluvial, ratificándose además el anterior decreto de 1956, las obras no se reactivaron –oficialmente- hasta el 3 de junio de 1964.

Durante la intervención en Entre Ríos del capitán Leandro Ruiz Moreno, se gestionó apoyo internacional; se obtuvo un crédito del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Commerz Bank por un monto de 25 millones de dólares.

En octubre de 1963 se restableció el régimen constitucional y asumieron los gobernadores Carlos Contín en Entre Ríos, y Aldo Emilio Tessio en Santa Fe, quienes constataron que no había fondos en sus provincias para la obra.

Para concretar el préstamo, había que cumplir con dos requisitos que eran negados. Primero, la aprobación del Consejo Nacional de Desarrollo, que confeccionó un informe desfavorable, aconsejando intensificar el servicio de balsas. Segundo, la ratificación de prioridad por parte del Gobierno Nacional, cuyos organismos técnicos pretendían retomar la extensa polémica entre túnel o puente. “Si se frustra dicha obra no sería por causa de los gobiernos provinciales, sino por el centralismo metropolitano absorbente y deformador, que dificulta la concreción de estas obras de desarrollo”, dijo Tessio.

Finalmente, el episodio se dirimió con el acuerdo entre los gobiernos, nacional y provinciales, mediante el cual el primero se comprometió a otorgar un crédito en las mismas condiciones ofrecidas por los organismos internacionales. Se consideraba que el país podía proveer todos los materiales de construcción necesarios y que se requerirían dólares en una mínima parte. El gobierno nacional no quería que las provincias manejaran la deuda pública. Además, se sugirió que aquel préstamo del BID y la banca europea, “podría

²² Algunos aseguran que la obra fue paralizada desde mayo de 1962 hasta mayo de 1964. Otras fuentes indican que durante esos dos años se hizo el dragado para el dique seco y se construyó el mismo, con oficinas, almacenes, talleres y plantas para elaborar hormigón. En síntesis, el obrador completo para la construcción de los tubos; entre otros preparativos.

ser destinado por la Nación para otras obras que reclamaban inmediata ejecución en el país”²³.

El crédito era de tres mil millones de pesos en cinco anualidades (considerando el precio del dólar a 132 pesos, unos 22.700.000 dólares), a reintegrar en el lapso de diez años. Quedaba establecido que las provincias aportarían el resto, tomado de sus rentas generales, hasta completar el valor de la obra (estimado alrededor de cinco mil millones pesos); es decir, unos diez millones de dólares.

“En buen romance, esto significa que los casi cinco mil millones de pesos argentinos que demandarán las obras tendrán que ser aportados exclusivamente por Santa Fe y Entre Ríos, porque aquel préstamo nacional de 22 millones de dólares está expresamente afectado, no al producto del túnel, sino a las cuotas de coparticipación impositiva que son recursos naturales y originarios de las provincias, y los otros diez millones pertenecen a sus propias rentas”²⁴.

El 3 de junio de 1964 se realizó una ceremonia oficial con motivo de la reanudación simbólica de las obras del túnel subfluvial. Por las condiciones climáticas tuvo que llevarse a cabo en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Entre Ríos y no junto al río. Se encontraron allí los principales mandatarios de las provincias implicadas en el proyecto, sumados los de Corrientes, Chaco y Formosa. También asistieron los ex gobernadores Uranga y Sylvestre Begnis, especialmente invitados; y varios funcionarios nacionales y provinciales; autoridades eclesiásticas; magistrados; legisladores y representantes de colectividades extranjeras como de comunas locales y vecinales.

Dijo el doctor Tessio: “Las obras de construcción del túnel subfluvial, iniciadas antes de asumir los gobiernos constitucionales, fue desquiciada por hombres que manejan el desarrollo económico de la nación. Fue necesario convencerlos de que la obra se necesitaba para el desarrollo económico de Santa Fe, Entre Ríos y la Mesopotamia. Con esta realización hemos domado el Paraná, que nos dividía y, suscripto el convenio, debía llevarse adelante. (...) Podemos decir que con nuestra decisión (...) hemos convencido a la República sobre la necesidad impostergable de esta obra federalista”²⁵. Más adelante manifestó: “La Mesopotamia argentina dejará de estar incomunicada, previéndose la terminación de los trabajos para el 5 de octubre de 1967”²⁶.

²³ *El Túnel Federal*. Pág. 10.

²⁴ *El Litoral*. Santa Fe, 26 de mayo de 1964. “Financiación de las obras del túnel” (editorial). Pág.4.

²⁵ *El Litoral*. Santa Fe, 3 de junio de 1964. “La reanudación de las obras del túnel Paraná – Santa Fe”. Tapa.

En 1966, como ya vimos, un nuevo golpe militar derrocó al presidente doctor Arturo Illia. “Las obras del túnel ya no podían detenerse y siguieron su marcha incuestionable”²⁷.

El 14 de septiembre comenzó el traslado a la costa santafesina de la primera tanda de cuatro tubos construídos en el dique seco. La operación demandó cinco días.

El 29 de diciembre, el teniente general Juan Carlos Onganía aseguró a la autoridad provincial en Santa Fe, contralmirante Eladio Modesto Vázquez, que las obras no serían interrumpidas. En una nota publicada en *Análisis*, Jorge Biagosch, asesor legal de la empresa Hochtief, recordó tres años más tarde: “A partir de entonces tuvimos un aporte más regular de fondos, aunque siempre la provisión de fondos no fue muy fluida. Solamente la financiación de los pagos a los contratistas locales permitió la continuación de la obra”.

Recién en abril de 1967, llegó desde Holanda la isla flotante, el pontón elevador que se utilizó para la colocación de los tubos en el lecho del río. A fines de mayo quedó instalado el primer tubo, unido al edificio de ventilación del lado santafesino. A fin de año ya estaban ubicados los doce primeros tubos.

En 1968 se construyeron en el dique seco las piezas que faltaban, y se instalaron múltiples equipos para la operación del túnel.

El 2 de abril de 1969 se colocó el anteúltimo tubo. La unión entre éste y el edificio de ventilación del lado de Paraná, tubo número 37, se construyó “in situ”.

El 28 de junio (luego del Rosariazo, el Cordobazo y todas las movilizaciones de protesta que caracterizaron a este año), se retiró la última compuerta: el túnel es una realidad. Curiosamente, según la revista *Análisis*, fueron los vehículos de una columna militar los primeros en atravesar el túnel.

El sábado 13 de diciembre de 1969, fue habilitado el Túnel Subfluvial Hernandarias. Se habló de amortizar los costos de la obra en corto plazo. Con las tarifas de la época, podría ser saldado en quince años aproximadamente. Para ello era necesario que todos, sin excepciones oficiales ni de ningún tipo, pagaran el peaje. “Aquí no caben regalones”, escribieron el doctor Uranga y Sylvestre Begnis ese día. Los ex mandatarios pidieron que no se creara una gran burocracia y funcionarios parásitos que cobraran sin trabajar, y aconsejaron que, una vez resuelta la deuda, se creara un fondo para que las provincias invirtieran en el mejoramiento y conservación de las rutas asociadas al complejo.

²⁶ *El Túnel Federal*. Pág. 11.

²⁷ *El Túnel Federal*. Pág. 12.



El tercer túnel de América Latina (Cuba inauguró uno en 1953 y otro en 1958), que era, en ese entonces, el sexto del mundo en extensión y también el más moderno, llevó el nombre de “Hernandarias” en homenaje a quien fuera el primer gobernante criollo en esas tierras, Don Hernando Arias de Saavedra. Así lo indica el decreto N° 4126 del 19 de noviembre de 1969 del gobernador de facto de Entre Ríos, brigadier Ricardo Favre. Como explicitamos en nuestra investigación, en 1990 se cambió esta denominación, y desde entonces el Túnel Subfluvial lleva los nombres de los gobernadores que posibilitaron su concreción: Raúl Uranga – Carlos Sylvestre Begnis.

Bibliografía



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALONSO, R. (2005), "Arte y Tecnología en Argentina: Los primeros años", en *Leonardo Electronic Almanac*, 2005. En: www.roalonso.net
- ÁLVAREZ VILLAR, A. (1974), *Psicología del Arte*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARNHEIM, R. (1989), *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid, Alianza Editorial.
- AZPIAZU, D., BASULADO, E. y NOCHTEFF, H. (1988), *La revolución tecnológica y las políticas hegemónicas. El complejo electrónico en la Argentina*. Buenos Aires, Legasa.
- BARTHES, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- ----- (1991), *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- BENJAMIN, W. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Madrid, Taurus, 1973.
- BOURDIE, P. (1995), *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- BUCHLOCH, B. (2004), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Akal.
- BÜRGER, P. (1997 [1974]), *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península/Biblos.
- BURY, J. (1971), "Introducción" en *La idea de progreso*. Madrid, Alianza.
- BUTLER, C. (et al.). (2007), *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Los Ángeles, The Museum of Contemporary Art, The MIT Press, Museum of Contemporary Art, 04.03.2007.
- BREA, J. L. (2007), "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica" en revista *Artefacto 6. Pensamientos sobre la técnica*. Buenos Aires, p.64-69.
- BRUGHETTI, R. (1958), "Dos direcciones artísticas: Fayga Ostrower y Lea Lublin" en *Criterio*, N° 1318, Buenos Aires, 23.10.58, p. 787-788.
- CALABRESE, O. (1997), *El lenguaje del arte*. Buenos Aires, Paidós.
- CAÑETE, C. (2009), *Capítulos perdidos. Los días de Perón y Evita en Paraná*. Paraná, Códice Libros.
- CASULLO, N. (1995), *El debate Modernidad/Posmodernidad*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.

- CIPPOLINI, R. (2003), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DANIEL, F. y DUCROS, F. et al. (1995), *Lea Lublin: mémoire des lieux, mémoire du corps*. Le Quartier Centre d'Art Contemporain, Quimper (Fr).
- DANTO, A. (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- DEBORD, G. (1995), *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires, Editorial La Marca.
- ECO, U. (1992), *Obra abierta*. Buenos Aires, Paneta – Agostini.
- ----- (1995), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets.
- FANTONI, G. (1994), *Tres visiones sobre el arte crítico de los años 60. Conversaciones con Pablo Suárez, Roberto Jacoby y Margarita Paksa*. Documentos de Trabajo 1. Rosario, Escuela Editora.
- ----- (1998), *Arte, vanguardia y política en los años '60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- FARVER, J (1999), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950S-1980s*, The Queens Museum of Art, Nueva York.
- FEHÉR F. y HELLER Á. (1987), *“La necesidad y la irreformabilidad de la estética”*. En *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*. Barcelona, Ediciones Península.
- FERRER, M. dir. (2010), *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires, La Marca Editora.
- FOSTER, H. (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- FOUCAULT, M. (1968), *“Sur l’archéologie des sciences. Réponse au Circle d’Épistémologie”*. En *Cahiers pour l’analyse*, N° 9, été 1968.
- GACHE, B. (2010), *“Conceptualismo: Migraciones de sentido y desterritorializaciones del lenguaje. El caso del conceptualismo argentino 1966-1976”*. En: www.belengache.com.ar.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1988 [1979]), *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI Editores, México DF.
- ----- (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- ----- (1997), *Ideología, cultura y poder*- Ed. UBA-CBC.



- GEERTZ, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Paidós.
- GIBAJA, Regina. (1964), *El público de arte*. Buenos Aires, Eudeba.
- GIUDICI, A. (2002), "Arte y Política en los '60", cat. exp. , Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición Palais de Glace.
- GIUNTA, A. (2004 [2001]), *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- GLUSBERG, J. (1985), *Del Pop-Art a la Nueva Imagen*. Buenos Aires, Gaglianone.
- GRÜNER, E. (2000), "El arte o la otra comunicación". En cat. "Argentina" 7° Bienal de La Habana. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.
- HAUSER, A. (1995), *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid, Ediciones Guadarrama.
- HEIDEGGER, M. (1983), *Ciencia y técnica*. Ed. Universitaria. Santiago de Chile, 1983.
- HERRERA, M. J. (1997), "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60". En *Arte Argentino del Siglo XX*, FIAAR, Buenos Aires.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (1971), *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sur.
- HUYSEN, A. (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- JACOBY, R. (2011), *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, Ediciones de La Central.
- JAMESON, F. (2005), *El posmodernismo o la lógica cultura del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- KING, J. (2007 [1985]), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires, Asunto Impreso.
- KOZAK, C. (2006), "Guía Teórica N° 1: El dominio de la razón técnica". Material de la cátedra Tecnología y Sociedad Contemporánea. Licenciatura en Comunicación Social-UNER.

- LA FERLA, J. comp. (2008), *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires, Fundación Eduardo Constantini – Malba y Fundación Telefónica de Argentina.
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (1999), "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una nueva estética. Argentina, 1968", en Pucciarelli, A. (comp.) *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Eudeba, p. 235-264.
- ----- (2000), *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- LONGONI, A. (2001), "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia", en: VV. AA. *Poderes de la imagen*. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA, Buenos Aires, CAIA.
- ----- (2004), "Oscar Masotta: Vanguardia y revolución en los sesenta", en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- ----- (2006a), "El deshabitador. Ricardo Carreira en los inicios del conceptualismo argentino", en *Arte y literatura en la Argentina del siglo XX*, Fundación Espigas-FIAAR-Telefónica.
- ----- (2006b), "La teoría de la vanguardia como corset" en *Pensamiento de los confines*, N° 18, junio, Fondo de Cultura Económica, p. 61-68.
- ----- (2007a), "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)" en *Papers D'Art*, N° 93, Girona, 2° semestre, p. 155-158.
- ----- (2007b), "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", *Brumaria*, N° 8, Madrid, primavera.
- LÓPEZ ANAYA, J. (1999), "Conceptualismo en Argentina 1961-1999", *Lápiz*, Año XIX, N° 158/159, Madrid.
- ----- (2005), *Arte Argentino: Cuatro Siglos de Historia (1600-2000)*. Emece Editores.
- LUBLIN, L. (1970), *Proceso a la imagen. Recorrido Conceptual. Elementos para una reflexión activa*. Buenos Aires, Galería Carmen Waugh.
- MARCHÁN FIZ, S. (1997 [1972/1974]), *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal.
- MARCUSE, H. (1969), *Un ensayo sobre la liberación*, J.Mortiz, Mexico.



- ----- (1978), *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Sur.
- MASOTTA, O. (1967), *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- ----- (1967), *El pop art*, Buenos Aires, Columba.
- ----- (1968), *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- ----- (2004), *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- MARZONA, D. (2005), *Arte conceptual*. Barcelona, Uta Grosenick – Taschen.
- MICHEL, J.; WARNOD, J.; TROCHE, M. (1965), “Lea Lublin en París” en *Hoy en la Cultura*, Nº 18, enero - febrero 1965, p. 19.
- MUMFORD, L. (1957), *Arte y técnica*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1957.
- ----- (1982), *Técnica y civilización*. Madrid, Alianza.
- OTEIZA, E. (1997), “El cierre de los centros de arte del Instituto Torcuato Di Tella”, en *Cultura y política en los años ‘60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA, p. 77-108.
- ----- (1999), “Los Centros de Arte del Instituto Torcuato De Tella y el arte contemporáneo de la década de los ‘60” en *Siglo XX Argentino. Arte y Cultura*, Centro Cultural Recoleta, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, diciembre 1999 – marzo 2000, p. 126-137.
- PELLEGRINI, A. (1967), *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Paidós.
- PENNA, F. (2003), “Vórtice situacionista”. En *Menos Que Cero*, Nº 6, Paraná, p. 20-22.
- PERCERISAS, P. (2007), *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte Conceptual en España 1944 – 1980*, Madrid, Akal.
- PUJOL, S. (2002), *La década rebelde. Los años ‘60 en Argentina*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- RAMÍREZ, M.C. et alt. (2000), *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968*, Catálogo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- RAMONA, revista de artes visuales. Selección de textos, 2003-2008, Buenos Aires.

- READ, H. (1970), *Arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Península.
- RICCI, P. (2006), "Narrar la zona", en V.V.A.A., *Cuando los 60 fueron jóvenes*. Literatura y política en la década del '60. FCE-UNER.
- RIZZO, P. (1998) *Instituto Di Tella – Experiencias '68*. Buenos Aires, Fundación Proa.
- ROMERO, L. A. (1994), *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO BREST, J. (1992), *Arte Visual en el Di Tella*. Aventura memorable en los años 60. Buenos Aires, Emecé Editores.
- s/a. *Artinf*, v. 19, N° 92, primavera 1995, p. 8-13.
- s/a. "Cuando París era una fiesta loca para los creadores argentinos", en *Boletín Argentino*, 08.01.10. En: www.boletinargentino.com
- s/a. "El arte prohibido", en *Así*, Buenos Aires, 29 de febrero de 1972.
- s/a. "Lea Lublin", en *Sur*, N° 256, enero y febrero de 1959, Buenos Aires, p. 129-130.
- s/a. "Lea Lublin pinta sus rinocerontes soñados", en *Primera Plana*, Año II N° 15, Buenos Aires, 19 de febrero de 1963, p.33.
- SFERCO, S. (2002), *Intenciones del otro lado. Una aproximación a una Antropología del Arte. El problema de la validación artística en el espacio de una cátedra de Arte en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*. Inédito.
- SANS, J (1995). "L'écran du réel. Entretiene avec Léa Lublin". En *Léa Lublin: Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Le Quartier Centre d'Art Contemporain, Quimper (Fr), p. 37-70.
- SHAW, E (1978), "El taller de Arcueil". Antonio Seguí, Lea Lublin, Vladimir Velickovic, Gerard Titus-Carmel, José Gamarra, José De Monte, Mildred Burton. Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, noviembre 1978.
- SIGAL, S. (2002), *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TAVERNA IRIGOYEN, J. (2009), "Memoria de lo efímero". En *Temas de la Academia N° 7*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- TEYSSEDRE, B. (1975), "Le Parcours de Lea Lublin", *Lea Lublin. Parcours 1965-1975*. International Cultureel Centrum, Anvers, Belgique. 22 november – 21 december, p.12.



- THOMPSON, E. (1981), *Miseria de la Teoría*. Barcelona, Crítica.
- VERÓN, E. (1993), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- VV.AA. (1997), *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, UBA.
- VV.AA. (2010), *Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961 - 1981*. Buenos Aires, Fundación Espigas y Fondo Nacional de las Artes.
- VV.AA. (2003), *Vanguardias argentinas. Ciclo de mesas redondas del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. Buenos Aires, Libros del Rojas UBA.
- WILLIAMS, R. (1980), *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península, 1980.
- ----- (1997), *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina. Fundación Espigas (Buenos Aires).
- Archivo Histórico y Hemeroteca "Guillermo Saraví" - Archivo General de Entre Ríos (periódicos *El Diario* y *La Acción*).
- Archivo Histórico de la Provincia de Santa Fe (diario *El Litoral*).
- Hemeroteca digital "Fray Francisco de Paula Castañeda" - Archivo de la Provincia de Santa Fe (diario *El Litoral*).
- Banco de Imágenes "Florian Paucke" - Archivo General de la Provincia de Santa Fe.
- Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina. Hemeroteca (diarios *La Nación*, *La Razón*; revistas *Análisis*, *Confirmado*, *Primera Plana*)

ENTREVISTAS

- Entrevista a **Enrique Oteiza**, realizada en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), el 26 de enero de 2009.
- Entrevista a **José María Paolantonio**, realizada en CABA el 30 de enero de 2009.
- Entrevista a **Marcial Berro**, realizada en CABA, el 25 de junio de 2009.
- Entrevista a **Jorge Schussheim**, realizada en CABA, el 7 de junio de 2011.
- Entrevista virtual a **Nicolas Lublin**, realizada durante julio y agosto de 2011.
- Entrevista virtual a **Alejandro Cherniavsky**, realizada durante agosto y septiembre de 2011.

A mi padre, *in memoriam*
A mi madre

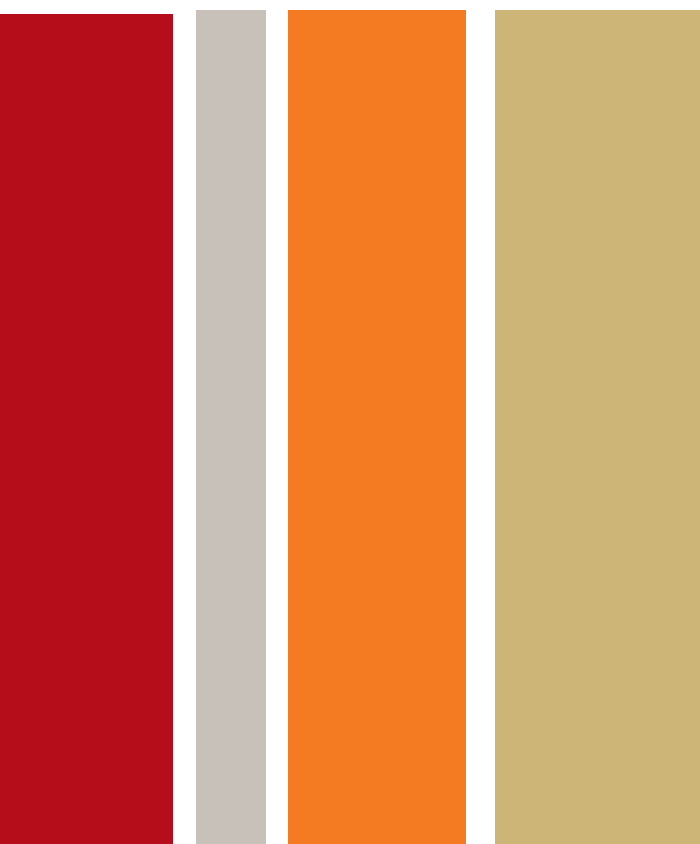
Agradezco profunda e infinitamente a quienes me acompañaron en la aventura que significó la presente investigación, y a quienes colaboraron aportando testimonios, materiales, traducciones, sugerencias.

A cada uno de los entrevistados: Nicolas Lublin, Alejandro Cherniavsky, Enrique Oteiza, José María Paolantonio, Marcial Berro, Jorge Schussheim y Ana Longoni, por la atenta disponibilidad e interés en la realización de este trabajo. También a Domingo Sahda, Ana María Paris y Jorge Ricci por su cooperación.

A Senda Sferco, Lucía Vitelleschi, Luciana Caminos, Karina Lamberto, Soledad López Cuesta, Marisú Ellena, Juan Cruz Varela y Marta Mirkin, por todo el apoyo y aliento para su concreción.

A la UNER, y mediante ella, a la universidad pública, por brindarme herramientas de formación y capacitación.

Y a Martín, por acompañarme durante todo el proceso.



Adentro/afuera del Fluvio Subtunal, de Lea Lublin (1969)



Una experiencia contemporánea de Arte y Comunicación en la ciudad de Santa Fe