

también enunciaba un programa ambicioso: indagar acerca de la “oposición dialéctica entre el concepto de naturaleza y el de tecnología”.¹⁵

A partir de 1970, Lublin inició su “Proceso a la imagen” entendido como “desciframiento activo de los elementos que constituyen el sistema de la representación”.¹⁶ Uno de los dispositivos que desarrolló para desestabilizar esa mirada contemplativa fue la proyección de pinturas clave de la historia del arte sobre cortinas de tiras plásticas transparentes que el visitante debía atravesar a su paso, dispositivo que denominó “Pantallas transparentes”.



[Fig. 2. Lea Lublin, *Cultura: dentro y fuera del museo*, 1972. Vista de una de las “Pantallas transparentes” ubicadas dentro del museo. Archivo Lea Lublin.]

Para enunciar propósitos y articular proyectos, Lublin utilizaba un lenguaje atravesado por un estructuralismo que recuerda a Eliseo Verón u Oscar Masotta, por citar dos autores argentinos –uno de ellos con intensa actividad en París– que probablemente colaboraron con el proyecto que nos ocupa en este artículo. Hacia mediados de los años sesenta, tanto Verón como Masotta se habían sumado a la semiología en su propósito de constituirse como una ciencia general de los sistemas de significación.¹⁷ Por su parte, Lublin proponía una

¹⁵ LUBLIN 1970.

¹⁶ LUBLIN 1975.

¹⁷ En 1961, con una beca del Conicet Verón se traslada a París para realizar estudios de posgrado con Claude Lévi-Strauss en el Collège de France, y en 1962 asiste a un seminario de