06 2006

El rudo museo de Louise Lawler

Rosalyn Deutsche

Traducción de Marcelo Expósito

Estando a punto de comenzar la Segunda Guerra Mundial, Virginia Woolf aconsejaba a las mujeres que recordasen la "burla" de la que desde mucho tiempo atrás venían siendo objeto, para aprender cómo hacer uso de ella. *Tres guineas*, su ensayo clásico de pensamiento ético-político, cuenta la burla entre los grandes "profesores" de las mujeres[1], por haberles enseñado el comportamiento y los motivos que mueven a los seres humanos, es decir, su psicología; un campo que Woolf, como muchos otros teóricos y teóricas de izquierda hoy, no separaba de lo político[2]. Antes de escribir el libro, a Woolf le habían pedido colaborar con tres organizaciones, cada una de las cuales promovía una causa diferente: la educación de las mujeres, su ascenso profesional y la prevención de la guerra. Al menos de eso presume el libro. Respondió poniendo en relación los tres movimientos, dejando claro que para ella la meta del feminismo no era solamente alcanzar la igualdad para las mujeres sino también lograr una sociedad mejor, menos belicosa. Dado que, argumentaba, las profesiones tal como se ejercen actualmente fomentan cualidades que conducen a la guerra —grandilocuencia, vanidad, egoísmo, patriotismo, posesividad, combatividad—, las mujeres no sólo deben educarse

para acceder a las profesiones, sino que también deben hacerlo de manera diferente: "¿cómo se puede ingresar en las profesiones y seguir siendo seres humanos civilizados, es decir, seres humanos que desean evitar la guerra?"[3]. Las mujeres pueden ayudar, sugería, rechazando ser respetuosas con las profesiones más apreciadas, asumiendo que deben expresar la opinión de que las costumbres y rituales profesionales son despreciables. ¿Y qué mejor manera de cumplir esa tarea que por medio del humor, el cual, como señala Mignon Nixon siguiendo a Freud, descarga la energía psíquica, tiene efectos placenteros e "incita a desafiar lo respetable"? [4]. El humor de Woolf era del tipo que Freud denominaba "tendencioso". Servía al propósito de criticar la autoridad, y al igual que los chistes hostiles explotaba "alguna condición ridícula de nuestro enemigo"[5]. He aquí un ejemplo de sus observaciones sobre el atuendo profesional:

> "Cuántas, cuán espléndidas, cuán adornadas son las ropas que llevan los hombres educados en sus funciones públicas... Ahora, os vestís de violeta; un crucifijo pende sobre vuestro pecho; ahora os cubrís de encaje los hombros; ahora os ponéis armiño; ahora os colgáis encima muchas cadenas con piedras preciosas engarzadas. Ahora lleváis pelucas; cascadas de rizos descienden gradualmente hasta el cuello. Ahora vuestros sombreros tienen forma abarquillada, ahora tienen picos; ahora son altos conos de negra piel [...]"[6].

Woolf ridiculizaba las galas profesionales de los hombres porque significaban distinciones jerárquicas de rango y voluntad de poder: "todo botón, roseta y raya parece tener un significado simbólico. Algunos sólo tienen derecho a llevar botones sencillos; otros rosetas; algunos tienen derecho a lucir una sola raya; otros, tres, cuatro, cinco y seis"[7]. La distinción en el vestir, al igual que el

añadido de títulos a los nombres, estaba diseñada para mostrar superioridad y elevar la competición y la envidia. El sistema de la moda profesional promovía por tanto "la disposición hacia la guerra"[8].

Hay quienes encuentran hoy día anticuada la esperanza que Woolf depositaba en que las mujeres, en virtud de su exclusión anterior, pudieran cambiar las profesiones, considerándola irrelevante para un periodo histórico en el que las mujeres han entrado ampliamente en la vida pública. Pero lo que late en la propuesta de Woolf, lo que la hace necesaria es, pienso, la apreciación perfectamente intemporal de que también es posible que suceda lo contrario: que las mujeres se identifiquen con la posición masculinista. Tal como lo expresa Homi Bhaba, "sería perfectamente posible que una mujer ocupase el rol de un hombre representativo", explicando así por qué utiliza el término *masculinismo* no para designar el poder de hombres concretos, sino para indicar una posición de poder autorizada por el hecho de que supuestamente se abarca y representa la totalidad social[9]. El masculinismo, entendido en este sentido, es una relación que sólo puede ser sostenida declarando la guerra a la otredad, subyugando aquello que no puede ser conocido completamente. Woolf creía que las instituciones culturales cultivaban un tipo de relación basada en el triunfalismo. Atenta, como su coetáneo antifascista Walter Benjamin, a la barbarie que subyace a todo "documento de cultura"[10], se aproximaba a tales documentos con recelo. Ninguna institución venerable se libraba de ser ridiculizada. Incluso la British Royal Academy of Art, la institución que salvaguardaba los criterios de competencia profesional en el arte, se encontraba en su lista de grandes "campos de batalla", porque sus miembros, decía, "parecen tan sanguinarios como en la profesión de las armas"[11].

Johann Zoffany, Life Class at the Royal Academy, 1772

Woolf se refería al comportamiento combativo que existía entre los académicos, pero la Academia infligía otro tipo de violencia, como se puede apreciar en el retrato de los académicos que realizó Johann Zoffany, *Life Class at the Royal Academy* (1772), una pintura que ha sido un icono para la historia del arte feminista desde que Linda Nochlin la utilizó para ilustrar su ensayo de referencia escrito en 1971, "Why Have There Been No Great Women Artists?"[12]. Nochlin consideraba la escena de conversación retratada por Zoffany como un documento de sexismo, como una obra que muestra un aspecto de la discriminación histórica de las mujeres en el arte. Zoffany presentaba a los académicos reunidos alrededor de un modelo masculino desnudo en una época en que a las mujeres les estaba vetado mirar al hombre desnudo y por tanto también la pintura histórica, el género más prestigioso en la jerarquía de la Academia. Zoffany resolvía el problema de cómo incluir a las dos mujeres que eran miembros fundadores de la Academia, Angelica Kauffmann y Mary Moser, retratándolas en forma de cuadros colgados en la pared. Directamente frente al modelo desnudo, iluminado por una lámpara de araña, se encuentra de pie Sir Joshua Reynolds, presidente de la Academia y autor de los *Discourses on Art* que dirigió en forma de conferencias a "los caballeros" de la Royal Academy entre 1769 y 1790. Pero, de acuerdo con la teórica Naomi Schor, "Reynolds" no es sólo el nombre de un personaje histórico; es también el "nombre propio de la estética idealista que él promovió"[13]. Los bustos y figuras clásicas esparcidos alrededor de la clase de pintura al natural de Zoffany aluden a esta estética. Schor concluye que el discurso clásico de Reynolds, en el que el genio consiste en la capacidad de comprender una unidad —lo que Reynolds denomina con entusiasmo "una totalidad"—, y en el que

lo femenino se asocia con el detalle que pone en peligro la completitud masculina, no se puede separar del discurso de la misoginia[14].

Los enfoques idealistas del arte no se limitan al clasicismo del siglo XVIII; se han mantenido vivos durante siglos en la extendida idea de que la obra de arte es una entidad completa y autónoma que eleva a sus espectadores por encima de las contingencias de la vida material. El cuadro de los académicos de Zoffany, por tanto, no es sólo una obra datada que documenta cómo las mujeres han sido excluidas históricamente de la educación artística. También registra la transformación de la figura femenina de artista en imagen, de sujeto que mira en objeto visual, algo que las feministas teorizaron doscientos años más tarde como un significante de la "ser-mirada-idad" [*to-be-look-at-ness*][15]. Es decir, documenta la economía representacional de lo que Freud llamó fetichismo, una perversión que se origina en el intento falocéntrico de triunfar sobre el cuerpo de la mujer y su supuesta amenaza a la completitud. Zoffany muestra sin darse cuenta que la institución estética es un campo de batalla masculinista —un ámbito autoritario antes que democrático agonístico— en un sentido algo diferente a como lo pensaba Woolf.

Hasta ahora he argumentado que el reto feminista lanzado por Woolf a las instituciones culturales no se refiere exclusivamente al género. De la misma forma que las mujeres pueden identificarse con las posiciones masculinas, los hombres, que históricamente han ocupado posiciones concretas de poder, pueden desidentificarse de las mismas. Es decir, puede haber una masculinidad no fálica. Aun así, resulta interesante prestar atención al hecho de que, de entre el grupo de artistas que entraron en las instituciones artísticas en las décadas de 1970 y 1980 con el fin de explorarlas precisamente como campos de batalla, las mujeres, entre las que se contaba Louse

Lawler, y que eran la mayoría de este grupo, lo hicieron de manera diferente a la primera ola de artistas de la crítica institucional[16]. Porque, mientras que Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren y Michael Asher habían prestado atención a la presencia del poder económico y político en el espacio aparentemente puro y neutral del museo, tanto como al modo en que el museo da cuerpo a la ideología dominante mediante el ejercicio de un poder discursivo; y mientras que obras como *Décor: A Conquest* (1975) de Broodthaers y *MoMA Poll* (1970) de Haacke relacionaban, de diferente manera, los museos con la guerra, la segunda ola de crítica institucional —con artistas tan diferentes como Lawler, Victor Burgin, Andrea Fraser, Judith Barry, Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Fred Wilson y Mary Kelly, entre otros nombres— amplió al mismo tiempo que cuestionó la crítica. Los historiadores e historiadoras de arte han propuesto numerosas maneras de distinguir entre la obra de la llamada primera "generación" de artistas de crítica institucional y la segunda generación, posmoderna: la segunda cuestiona la autoridad de su propia voz en lugar de simplemente cuestionar la voz autoritaria de museos, corporaciones y gobiernos[17]. Lawler en particular localiza el poder institucional en "un conjunto sistematizado de procedimientos de presentación, mientras que Asher, Buren, Haacke y Broodthaers situaban el poder centralizado en un edificio o una élite"[18]. Lawler explora no sólo la producción contextualizada del significado, sino también, de forma deconstructiva, el hecho de que el contexto no tiene contornos fijos[19]. Otra diferencia estriba en que las feministas posmodernistas de la segunda generación de la crítica institucional estaban influenciadas por el psicoanálisis y reconocían, en diversos grados, la importancia política de articular relaciones entre los ámbitos psíquico y social. Siguiendo los pasos de Woolf, se aproximaban a las instituciones de mostración estética

entendiéndolas no sólo como productoras de ideología burguesa, sino también como espacios donde se solidifican peligrosas fantasías masculinistas.

Louise Lawler, Statue before Painting, Perseus with the Head of Medusa by Canova, 1982

Puede que Lawler no haya sido una exponente del feminismo psicoanalítico, pero muchas de sus fotografías nos dirigen al interior de tales "deseos sólidos". Y lo hacen con lo que Birgit Pelzer llamó acertadamente una "dosis de burla"[20]. El teórico literario Kenneth Gross utiliza el término "deseos sólidos" en *The Dream of a Moving Statue*, un libro sobre las relaciones entre las estatuas figurativas y la fantasía, sobre las estatuas *como* fantasías. "Las obras escultóricas", escribe Gros, son "deseos sólidos, o vehículos de un deseo de cosas que son sólidos"[21]. Resulta por tanto adecuado que algunas de las obras en las que Lawler expone de forma más astuta la vida fantástica de las instituciones artísticas sean un grupo de fotografías, tomadas a finales de la década de 1970 e inicios de la de 1980, que muestran esculturas figurativas, y en particular estatuas clásicas y neoclásicas, en montajes museísticos. *Statue before Painting. 'Perseus with the Head of Medusa' by Canova* (1982) resulta ejemplar. Servía de imagen introductoria a la primera carpeta publicada de las fotografías que Lawler llamó *arrangements of pictures* [*ordenaciones de imágenes*]. La carpeta en blanco y negro, en sí misma una ordenación de imágenes, apareció en el número de otoño de 1983 de la revista *October*. Las "ordenaciones" de Lawler muestran objetos artísticos en sus contextos de exhibición, llamando la atención sobre el aparato representacional de instituciones de arte específicas y, al mismo tiempo, sobre "el arte

como institución", una frase acuñada por Peter Bürger para referirse a un aparato estético más disperso: "El concepto de 'arte como institución' [...] se refiere a los aparatos de producción y distribución así como a las ideas sobre el arte que prevalecen en una época determinada y que determinan la recepción de las obras"[22]. En obras como *Statue before Painting*, Lawler somete a observación ordenaciones museísticas reales de obras de arte haciendo visibles los elementos del aparato de presentación, el cual, aun siendo autoritario, se mantiene sin embargo y por lo general en los márgenes del campo visual y cognitivo de quien visita el museo: la arquitectura, las cartelas, las vitrinas, los pedestales, los guardias, las fotos de instalaciones, los catálogos, los sistemas de seguridad y así sucesivamente. Lawler se apropia de las ordenaciones del museo y las re-ordena de una manera que recuerda el enfoque con el que Freud interpretaba los sueños, un enfoque que re-ordena el espacio del sueño atendiendo a sus elementos periféricos, sus detalles, con el fin de analizar el trabajo del sueño que distorsiona el deseo que está en su núcleo. Si bien resulta tentador observar las ordenaciones de Lawler, con sus objetos fragmentados, sus detalles exagerados y sus yuxtaposiciones enigmáticas, como escenarios oníricos, es más adecuado apreciarlas como análisis de los "sueños" del museo, del deseo que toma cuerpo en sus ordenaciones.

Lawler fotografió *Statue before Painting. 'Perseus with the Head of Medusa' by Canova* en el Metropolitan Museum de Nueva York desde el punto de vista estratégico del Great Hall Balcony [la balconada del hall principal] del museo, donde estaba situada a la sazón la estatua de mármol de Antonio Canova. La estatua ocupaba un lugar sobre el eje de recorrido del edificio museístico neoclásico, que comienza en los escalones que conducen a la entrada principal, continúa a través del hall principal y la escalera central —ambos visibles desde la balconada— y culmina en el arco de entrada a las

galerías de pintura europea. El *Perseo* estaba en pie bajo un arco de la balconada que hace eco al arco de la entrada antedicha. La guía oficial del museo describe la estatua como una segunda versión, más refinada, de la escultura que, al ser ejecutada y expuesta por vez primera en el estudio de Canova entre 1770 y 1800, "fue aclamada como la cumbre del trayecto de purificación del estilo neoclásico"[23]. Al igual que "Reynolds", también "Canova" es un nombre propio que se da a la estética idealista, cuyas relaciones patriarcales de diferencia sexual, tal y como las observábamos en la pintura de Zoffany, se concretan en el *Perseo* que es aproximadamente contemporáneo. Vistos en la fotografía de Lawler desde un punto de vista bajo y oblicuo, quedando drásticamente recortados por el ángulo superior derecho de la toma, el falo y el pedestal —el equivalente arquitectónico del falo— de la estatua de Canova ocupan el primer plano de la visión de quien la mira. Al mismo tiempo, empujada hacia el lado derecho de la imagen, la estatua queda desplazada de su posición central, desbaratándose así la ordenación simétrica del Museo. Detrás de Perseo y más allá de la balaustrada, la escalera, flanqueada por columnas corintias, se eleva desde el hall principal que está abajo y conduce a la doble arcada a través de la cual quien visita el museo accede a la colección de pintura. Enmarcado por estos arcos cuelga el cuadro de Giovanni Battista Tiepolo *El triunfo de Marius* (1729), que sirve de antesala a la historia de la pintura occidental en el Museo. Su parte superior está cortada por el canto inferior de la señal que lleva inscrita la palabra *Paintings*, una mutilación que se corresponde con la de la estatua de Perseo, y que Lawler alinea visualmente con el Tiepolo. Existe una segunda correspondencia en la manera en que la colosal pintura empequeñece a sus espectadores y espectadoras, quienes la miran alzando la vista en una actitud que rima con nuestro propio ángulo de visión cuando miramos la estatua y el falo en la fotografía, puesto que Lawler ha acentuado este punto de vista al

situar a quienes miran en una posición que imita no sólo la de quienes observan el Tiepolo, sino también la de un niño o una niña que mirase los genitales de su padre o de su madre. Sugiere así Lawler, quizá inadvertidamente, que la vida psíquica del museo tiene relación con las fantasías infantiles. La yuxtaposición de la postura de los espectadores y espectadoras frente al Tiepolo y la mirada que se alza hacia Perseo muestra literalmente el respeto con que el arte como institución trata las obras de arte y la veneración que la Antigüedad profesaba al falo en la representación figurativa del órgano masculino. Al prestar atención a la manera en que la ordenación del museo prescribe para los espectadores y espectadoras una determinada posición, la cual impone un cierto modo espectatorial, Lawler convierte a Perseo, como veremos, en objeto de burla, y en consecuencia re-posiciona a su público, invitando a éste a desafiar la respetabilidad de aquél.

Pero señalemos en primer lugar una similitud más entre el Tiepolo y el Canova, esta vez al nivel del contenido temático: ambos muestran una conquista violenta en la que un protagonista masculino impone su autoridad mediante el dominio de la diferencia, respectivamente racial y sexual. Ambos glorifican la guerra. En palabras del Museo, *El triunfo de Marius* "muestra al general romano Gayo Mario victorioso en su cuadriga mientras el rey africano Yugurta camina delante encadenado. [...] La inscripción latina reza así: 'El pueblo romano contempla a Yugurta repleto de cadenas'"[24]. Por su parte, Canova retrata al héroe clásico Perseo sosteniendo en el aire la cabeza de Medusa, que acaba de cortar. Medusa, por supuesto, es la mujer monstruo de la mitología clásica, que tiene serpientes en lugar de pelo y cuya mirada convierte a los hombres en piedra.

En su momento, la cabeza de Medusa circuló ampliamente entre las feministas psicoanalíticas que trabajaban en el campo de las artes

visuales, en gran medida porque Freud escribió un breve ensayo a ella dedicado y porque en 1973, en un texto también breve, titulado "You Don't Know What Is Happening, Do You Mr. Jones?", precursor de su famoso "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Laura Mulvey había utilizado la interpretación de Freud como base para una teoría de cómo el falocentrismo se expresa en la mirada sobre las imágenes[25]. Además, Medusa se había convertido en un símbolo de la subversión feminista de la dominación falocéntrica en un escrito como "La risa de la medusa" de Hélène Cixous[26]. Freud, como bien se sabe, analizó la cabeza de Medusa como fetiche: un objeto —visual en este caso— de fijación masculina que se origina en el miedo al cuerpo de la mujer, el cual se percibe (erróneamente) como castrado, como carente de pene y, lo que es más importante, también de falo, siendo éste el significante de la presencia que hace que el sujeto sea completo. Para Freud, la horrible cabeza decapitada de Medusa, rodeada de pelo, simboliza los genitales humanos y por tanto el terror de la castración. Al mismo tiempo, sirve de señal de triunfo sobre la ansiedad que provoca el miedo a la castración, como un objeto que permite negar y dominar el miedo a la diferencia sexual. Visualmente, la imagen contiene múltiples sustitutos del pene bajo la forma del pelo-serpiente de Medusa, y a nivel narrativo convierte a los hombres en piedra, endureciéndolos y asegurándoles así la presencia del pene. Mulvey argumentó que la cabeza de Medusa es una imagen no de una mujer, sino más bien de cómo se restituye la completitud al sujeto masculino amenazado; y de la misma forma, en una cultura ordenada por medio de categorizaciones falocéntricas de los seres humanos en las que lo femenino se equipara con la ausencia y la pérdida, las imágenes de las mujeres han servido, de varias maneras, como autoimágenes de los hombres, o lo que es más importante del ego masculino narcisista. Es así como el discurso femenino sobre el fetichismo se ocupó de la naturaleza de la subjetividad masculina,

especialmente de en qué medida ésta se ve reforzada por medio de la visión.

Cuando *October* publicó *Arrangement of Pictures* de Lawler, citó erróneamente *Statue before Painting* [*La estatua antes que la pintura*], titulándola *Statue before* a *Painting* [*Estatua delante de* una *pintura*]. La "corrección" editorial —la inserción del artículo "una"— surgía de no haber comprendido el chiste que contiene el título, de no haber pillado que se trata de un chiste. El título real imita la frase *ladies before gentlemen* [*las damas primero*], que forma parte de y simboliza aquí un discurso patriarcal idealizador que supuestamente coloca a las mujeres en un pedestal. Junto con la fotografía, el título vincula los ideales patriarcales con la estética idealista, representada por la estatua neoclásica, sugiriendo que se produce en el museo un alineamiento de las jerarquías sexuales y estéticas. La imagen invierte el orden de los géneros en la frase original, ya que tenemos aquí una estatua masculina —una figura fálica— situada antes que una pintura, y ocupando un pedestal. Pero esta inversión no hace sino revelar las verdaderas relaciones de género que están detrás de las ordenaciones idealizadoras, mostrando que en el campo visual patriarcal "lo que de verdad se exhibe es siempre el falo", como expresa Mulvey[27].

En cierta medida, Lawler recupera la práctica artística, predominante entre ciertos escultures y esculturas desde mediados de la década de 1950 hasta finales de la de 1960, que Mignon Nixon llama, en su soberbio ensayo sobre Louise Bourgeois, "exponer el falo". Esta práctica, según argumenta Nixon, atacaba al falo con humor, con el efecto político de socavar su simbolismo patriarcal, invirtiendo la seriedad del fetichismo[28]. Aun así, el trabajo de Lawler se diferencia de los anteriores en que, en lugar de esculpir un falo, utiliza las técnicas de apropiación y montaje que en ella son habituales, "produciendo el sentido al yuxtaponer y alinear"[29],

exponiendo un falo encontrado, uno de los muchos falos *readymade* que proliferan en los museos de arte cual serpientes en la cabeza de Medusa. Exponiendo el falo en el contexto de una obra de crítica de la institución, en la que Perseo adopta la posición de guardián de la colección de pintura del Museo, *Statue before Painting* expone el papel que juega el arte como institución en la reproducción de las normas sexuales y en el mantenimiento de la sobrevaloración patriarcal del falo[30]. Por un lado, la fotografía supone un comentario sobre el hecho de que las mujeres han sido excluidas históricamente del museo, y por otro alude al *revival* de la pintura tradicional, de dominio masculino y legitimado por las instituciones artísticas en las décadas de 1970 y 1980. Pero la fotografía de Lawler hace un chiste de mayor envergadura sobre el Metropolitan. Insinúa que lo que hay por debajo, lo que precede o se sitúa antes que las ordenaciones estéticas del museo es el deseo solidificado tanto en la forma como en el contenido de la estatua de Perseo realizada por Canova. La escultura neoclásica idealizada, sustituta de un cuerpo ideal, materializa la fantasía falocéntrica del yo, un yo que en su sueño de autonomía niega aquello que lo constituye: la exclusión de y la relación con otros. En efecto, Jacques Lacan, al escribir sobre el estadio del espejo como matriz de la formación narcisista del yo, describió dicho estadio —el reflejo externo de un yo idealizado— como "la estatua en que el hombre se proyecta"[31]. Y la iconografía de Perseo y Medusa trae a primer plano, al igual que lo hace la historia que se narra en la pintura de Tiepolo, la subordinación y conquista de la otredad —la disposición hacia la guerra— necesaria para mantener la ficción narcisista. La estatua fálica alude metonímicamente al sujeto triunfalista expuesto por la estética idealista del museo.

Statue before Painting priva a Perseo de su señal de triunfo: la cabeza de Medusa se ve empujada fuera del marco, a Perseo se le decapita,

y parecería que Medusa, ella misma una especie de escultora, lo hubiera convertido en piedra. Por supuesto, también esto satisface el deseo de Perseo, puesto que calma al tiempo que da testimonio de su angustia de castración. Pero la característica más impactante de esta fotografía es su ataque a la integridad del cuerpo masculino. De acuerdo con Christian Metz, el corte, que produce "el efecto de fuera de campo en la fotografía", es una figura de castración porque "marca el lugar de una ausencia irreversible, un lugar desde el cual la mirada es desviada para siempre"[32]; y el corte de Lawler dirige la mirada desviada hacia tres objetos que permanecen dentro de cuadro y que, en tanto fetiches, representan intentos de establecer la integridad y negar la vulnerabilidad: el pedestal, el falo y la cartela museográfica, un elemento que hace eco visual del falo y que sin duda porta el nombre propio del artista, el "Nombre-del-Padre", que es el nombre que Lacan da al orden patriarcal de la diferencia sexual[33]. Es precisamente al dotar de prominencia a estos elementos que Lawler les resta autoridad[34], lo mismo que hace con la escalinata, en sí misma una estructura de elevación que simbólicamente hace subir a quienes visitan el museo, al igual que el pedestal eleva la obra de arte por encima de las contingencias de la vida social cotidiana, animándoles a adoptar la posición de autoestima que Georges Bataille describió en su definición del museo precisamente como un espejo:

> "No es sólo que los museos del mundo en su conjunto representen hoy una acumulación colosal de riquezas, sino también que, lo que es más importante, todos aquellos que visitan estos museos representan sin duda el más grandioso espectáculo de la humanidad liberada de las preocupaciones materiales y dedicada a la contemplación. Tenemos que reconocer que las galerías y los objetos de arte forman sólo el contenedor, el

> contenido del cual está constituido por los visitantes. [...] El museo es el espejo colosal en que el hombre finalmente se contempla en todos los sentidos, se encuentra literalmente admirable, y se abandona al éxtasis que expresan todas las revistas de arte"[35].

Louise Lawler, The Rude Museum, 1987

Statue before Painting revela y rechaza la manera en que el Museo posiciona al espectador o a la espectadora, y lo hace con suma economía. Como un buen chiste tendencioso que, de acuerdo con Freud, permite a quien lo cuenta y a quien lo escucha, o en nuestro caso a la artista y a quien mira, disfrutar del placer de ser descortés con "los grandes, los dignificados y los poderosos"[36]. En efecto, Lawler llama a una de sus ordenaciones de imágenes posteriores, que consiste en realidad en una ordenación de estatuas, *The Rude Museum* (1987). "Rude" se refiere al tema de la foto —un museo dedicado al escultor francés del siglo XIX François Rude—, pero también puede leerse como un juego de palabras que alude a las fantasías bárbaras que se alojan en las instituciones artísticas y, aún más, a los actos impropios con los que la propia Lawler, en esta y otras fotografías, re-ordena museos y, como he argumentado, expone las fantasías de éstos. Es decir, alude a los propios museos rudos de Lawler[37].

El Museo Rude real, ubicado en el crucero de la Iglesia de St. Etienne en Dijon, consiste en vaciados de obras de Rude, un gran patriota y admirador de la Antigüedad, aunque entregado en su escultura a los gestos románticos. La parte superior de la fotografía de Lawler está dominada por un vaciado en escayola de la obra más

famosa de Rude, el altorrelieve del Arco de Triunfo en París, *Départ des volontaires de 1792*, conocido popularmente como *La Marsellesa* (1833-36). Cerca del centro del relieve, el cual está seccionado por el borde superior del encuadre de Lawler, de tal manera que no se puede ver la enorme figura de una Libertad especialmente militarista, se encuentra una figura masculina desnuda de camino a la guerra inspirada en el modelo clásico. Como en el *Perseo* de Canova, el soldado de Rude está descabezado por el recorte fotográfico de Lawler, un corte que presagia el destino de las futuras víctimas de la Revolución Francesa. Situado en primer plano, girado y dando la espalda a quien mira la fotografía, se encuentra un hipopótamo en cuclillas esculpido por François Pompon (1855-1933). Estirando el cuello con su cabeza elevada y abriendo la boca, mira embobado al expuesto falo del héroe. El hipopótamo podría entenderse como otro objetivo del humor de Lawler, pero prefiero pensar que se trata de un aliado, un elemento de realce que no sólo empuja hacia atrás la escena principal sino que además funciona, en virtud de su cómica deferencia (y de sus mandíbulas abiertas) como una formidable amenaza a la figura fálica: como un rudo observador en el Museo Rude, como Lawler y quienes quieran escuchar su chiste tendencioso.

Louise Lawler, Birdcalls (1972/1981)

Nada supera en impropiedad burlona, hecha posible también con la ayuda de animales salvajes, a *Birdcalls* (1972/1981), una cinta de audio en la que Lawler chilla, grazna, gorjea, parlotea, croa y ocasionalmente trina los nombres propios —principalmente los apellidos por orden alfabético— de 28 hombres artistas

contemporáneos, de Vito Acconci a Lawrence Weiner[38]. Grabada por Terry Wilson, la cinta suena como si diferentes especies de pájaros se llamasen las unas a las otras en algún escenario natural, por ejemplo en un bosque o un jardín. En 1984, Andrea Miller-Keller, curadora del Wadsworth Atheneum, uno de los lugares donde la obra fue reproducida, le puso el apodo de *Patriarchal Roll Call*[39].

Cuando Lawler realizó esta cinta no tenía conocimiento de la diferencia precisa que hay entre los dos tipos de señales sonoras que producen los pájaros: llamar y cantar. Para el título eligió *llamadas* porque pensó que *cantos* connotaba placer, mientras que *llamada* parecía más estridente[40]. Su elección resultó ser muy acertada de acuerdo con la intención y la ejecución de la obra, porque son típicamente los pájaros macho quienes rompen a cantar, mediante patrones complejos de notas que se usan para atraer a sus compañeros o para marcar el territorio. Las llamadas, por el contrario, consisten en una o más notas breves repetidas que transmiten mensajes sobre situaciones concretas. Si, por ejemplo, un predador se adentra en el entorno cercano, los pájaros, para señalar la presencia de una amenaza y coordinar la actividad en contra de ella, expresan llamadas de angustia y alarma para reunir al grupo[41]. De manera similar, *Birdcalls* de Lawler tiene su origen en un acto de autodefensa:

> "A comienzos de los años setenta, mi amiga Martha Kite y yo trabajábamos ayudando a algunos artistas en sus proyectos en el muelle del Hudson. Las mujeres implicadas en el proyecto hacíamos toneladas de trabajo, pero las obras que se exponían eran sólo de hombres artistas. Cuando se camina de vuelta a casa por la noche en Nueva York, una manera de sentirse segura es fingir estar loca o por lo menos ser muy ruidosa. Martha y yo

> nos llamábamos a nosotras mismas las *due chanteusies*, y cantábamos desentonando o hacíamos otros ruidos. Como Willoughby Sharp era el promotor de aquel proyecto, hacíamos el sonido 'Willoughby Willoughby' intentando que sonara como los pájaros. Esto evolucionó hacia una serie de cantos de pájaros basados en nombres de artistas. Así que, en efecto, la intención era antagonista"[42].

Los *birdcalls* comenzaron como una respuesta humorística antipredatoria en presencia de dos peligros en el hábitat de Kite y Lawler: el ataque físico en las calles de la ciudad y la discriminación en el mundo del arte alternativo. Trazando un paralelismo quizá inadvertido con los pájaros reales, Lawler describe los primeros *birdcalls* como "instintivos"[43]. Resulta interesante el hecho de que en realidad los cantos de los pájaros, incluso sus llamadas de alarma, no son manifestaciones emocionales meramente involuntarias e instintivas, sino sistemas de comunicación que funcionan bajo control[44]. Su frecuencia se ve afectada por la presencia o ausencia de otros compañeros, un fenómeno que en ornitología se llama "efecto audiencia". Algunos sonidos de pájaros se aprenden[45]; ciertos pájaros centinelas dan incluso "falsas alarmas". La capacidad que los pájaros tienen de controlar y subvertir está en sintonía con las tácticas de Lawler en *Birdcalls*, porque, si bien ella se sitúa en la naturaleza que los sistemas patriarcales de representación y de diferencia sexual han opuesto tradicionalmente a la cultura, asociándola con lo femenino, no lo hace considerándola un espacio de confinamiento sino más bien de retirada y ocultación, un refugio en el que puede escapar de la "ser-mirada-idad" expresada por Mulvey y de lo que Michel Foucault llamó la "jaula" o "trampa" de la visibilidad[46]. Al ocupar el lugar prescrito para las mujeres (y a este respecto se debe señalar que *bird*

es también una palabra popular para designar a una jovencita), pero sólo en broma —literalmente *actuando o jugando a ser* naturaleza—, se apropia de ese lugar como una base desde la cual hacer incursiones, utilizando el sonido como munición, en el territorio de la cultura y para introducir tensión en sus dicotomías jerárquicas marcadas por el género, destruyendo su aparente naturalidad. Al ser oída pero no vista desafía el nombre propio, el ego narcisista, el Nombre-del-Padre, y por tanto las relaciones de diferencia sexual que se dan en el mundo del arte, ofreciendo un comentario sobre el hecho de que en la época en que hizo *Birdcalls* "los artistas con nombre reconocido eran predominantemente hombres"[47].

Lawler produjo la primera versión de la cinta *Birdcalls* presentada al público en 1981, cuando, como Douglas Crimp ha señalado, la futura *Documenta 7* (1982) era muy discutida en el mundo del arte[48]. Rudi Fuchs, el director de esta exposición internacional, planeaba reafirmar la noción falocéntrica y esteticista de la obra de arte como una totalidad completa que trasciende sus condiciones de existencia, dando por tanto lugar prioritario al neoexpresionismo, a la corriente que en las décadas de 1970 y 1980, dominada por la presencia masculina, representó en gran medida una regresión al esteticismo[49]. En las versiones preparatorias de *Birdcalls* Lawler había incluido solamente artistas minimalistas, posminimalistas, conceptuales y pop. En la nueva versión añadió pintores neoexpresionistas como Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer y Julian Schnabel, apuntando, por medio de una forma de llamada feminista, a cómo se había recrudecido el reconocimiento de nombres masculinos.

Louise Lawler, Parrot

Birdcalls es una anomalía en la producción de Lawler, su única pieza sonora, a menos que contemos también las dos versiones de *A Movie Will Be Shown Without the Picture* (1979 y 1983), cuya táctica burlona es quintaesencialmente Lawler. Cuando reproduce *Birdcalls* durante las presentaciones de su trabajo, Lawler proyecta simultáneamente una ordenación de diapositivas. Algunas llevan en sus títulos los nombres de los artistas a quienes se llama en la pieza sonora, los cuales se entremezclan con las diapositivas que son tanto de Lawler como de las obras de los hombres artistas. La primera imagen, la imagen introductoria, es siempre *Statue before Painting, 'Perseus with the Head of Medusa' by Canova*, y esta ordenación indica que hay algo que es común a la cinta y a la fotografía. Ambas, por ejemplo, utilizan la imitación. En 1982, Lawler quiso producir un disco de *Birdcalls* y planeaba decorar la cubierta con la fotografía de un loro —ese excelente imitador— mirando suspicaz por encima del hombro y recortado sobre un fondo de color rojo brillante[50]. El disco nunca se hizo, pero Lawler utilizó posteriormente
la fotografía del loro en otros contextos, titulándolo *Portrait* (1982). Dada su conexión inicial con *Birdcalls*, se podría considerar un autorretrato camuflado. Excepto por el hecho de que la imitación de Lawler está lejos de ser mecánica. Es más bien una de las técnicas que ha ido refinando para advertir a su público del peligro que conlleva adoptar "una posición de aceptación pasiva"[51] de las fantasías de grandiosidad de la institución artística, cuyos efectos de cariz belicoso, como sabía Virginia Woolf, no son cosa de risa[52].

Publicado en Louise Lawler, Twice Untitled and Other Pictures (looking back), *Wexner Center for the Arts y MIT Press, 2006.*

[1] Virginia Woolf, *Tres guineas*, traducción de Andrés Bosch, Lumen, Barcelona, 1983, pág. 108 y 111.

[2] Silvia Kolbowski se pregunta por el rechazo del psicoanálisis en la crítica actual: "¿Será el psicoanálisis demasiado femenino, es decir, demasiado 'débil' para servir al análisis político?" ("Diary of a Buren Spectator", en *Texte zur Kunst*, vol. 15, nº 59, septiembre de 2005, pág. 138).

[3] Virginia Woolf, *Tres guineas*, *op. cit.*, pág. 104.

[4] Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, pág. 67.

[5] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), traducción de José L. Etcheverry, Obras completas, vol. VIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires y Madrid, 2004 (véase "Las tendencias del chiste", págs. 85 y ss.).

[6] Virginia Woolf, *Tres guineas*, *op. cit.*, pág. 29.

[7] *Ibídem*, pág. 30.

[8] *Ibídem*, pág. 33.

[9] Homi K. Bhaba, "A Good Judge of Character: Men, Metaphors, and the Common Culture", en Toni Morrison (ed.), *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill, Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*, Pantheon Books, Nueva York, 1992, pág. 242. Escribe Bhaba: "[El] 'masculinismo' como posición de autoridad social no se refiere simplemente al poder del que están investidas las 'personas' reconocibles como

hombres. Se refiere a la subsunción o sublación del antagonismo social; se refiere a la represión de las divisiones sociales; se refiere al poder de autorizar un discurso 'impersonal' holístico o universal que representa lo social naturalizando la diferencia cultural, convirtiéndola en una 'segunda' naturaleza".

[10] Walter Benjamin, "Sobre el concepto de Historia", traducción de Alfredo Brotons Muñoz, *Obras*, libro I, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008, pág. 309.

[11] Virginia Woolf, *Tres guineas*, *op. cit.*, págs. 89-90.

[12] Linda Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", en el catálogo de la exposición *Amazonas del arte nuevo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

[13] Naomi Schor, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, Methuen, Nueva York y Londres, 1987, pág. 17.

[14] *Ibídem*, pág. 5.

[15] Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, traducción de Santos Zunzunegui, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia, 1988, pág. 20.

[16] Se podría argumentar también que Lawler entró en la profesión artística de manera diferente en la medida en que ha sido reticente a "adoptar el papel convencional de artista". Véase "Prominence Given, Authority Taken: An Interview wit Louise Lawler by Douglas Crimp", en *Louise Lawler. An Arrangement of Pictures*, Assouline, Nueva York, 2000.

[17] Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin H.D. Buchloh e Yves-Alain Bois, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, págs. 545 y ss.

[18] Andrea Fraser, "In and Out of Place", en *Art in America*, junio de 1985, pág. 123.

[19] Kate Linker, "Rites of Exchange", en *Artforum*, noviembre de 1986, pág. 99.

[20] Birgit Pelzer, "Interpositions: The Work of Louise Lawler", en *Louise Lawler and Others*, catálogo de la exposición en el Kunstmuseum Basel, Museum für Geenwartskunst, 2004, pág. 32. Pelzer se refiere específicamente a las carpetas de fotografías que Lawler ha publicado en libros y revistas.

[21] Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1992, pág. 198.

[22] Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, pág. 22 [versión castellana: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987].

[23] Kathleen Howard (ed.), *The Metropolitan Museum of Art Guide*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1983, pág. 265. Una fotografía de esta guía documenta la ordenación que el museo hizo del *Perseus*.

[24] *Ibídem*, pág. 186.

[25] Sigmund Freud, "La cabeza de Medusa" (1922), en *Más allá del principio del placer, Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras*, Obras completas, vol. XVIII, Amorrortu Editores, Buenos Aires y Madrid, 2004; Laura Mulvey, "Fears, Fantasies and the

Male Unconscious, or You Don't Know What Is Happening, Do You Mr. Jones?" (1973) y "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), ambos recopilados en *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, 1989 [para el último, en castellano, véase *supra*, nota 15].

[26] "La risa de la Medusa" de Hélène Cixous se publicó en 1975 en la revista francesa *L'Arc*. El ensayo original fue posteriormente revisado e incorporado en gran parte a un ensayo mayor, "La joven nacida", según reza la nota de su traductora Myriam Díaz-Diocaretz, que introduce el volumen en castellano *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, 1995 [NdT].

[27] Laura Mulvey, "Fears, Fantasies and the Male Unconsciuos, or You Don't Know What Is Happening, Do You Mr. Jones?", *op. cit.*, pág. 13.

[28] Mignon Nixon, *Fantastic Reality*, págs. 66 y 236. La tesis de Nixon difiere de la mía en la medida en que, haciendo uso de las ideas de Melanie Klein, argumenta que Bourgeois, Jasper Johns, Yayoi Kusama y Eva Hesse plantean el falo en concreto como un objeto parcial, literalmente como una parte del cuerpo.

[29] Como se afirma en "Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp", *op. cit.*

[30] Nixon sugiere que Bourgeois hizo algo similar cuando, en 1982, se expuso a sí misma con su escultura *Fillette* (1968) para el retrato que Robert Mapplethorpe le hizo con destino a la retrospectiva de Bourgeois en el Museum of Modern Art de Nueva York; véase Mignon Nixon, *Fantastic Reality*, *op. cit.*, pág. 71.

[31] Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" (1949), traducción de Tomás Segovia, en *Escritos I*, Siglo XXI, México y Buenos Aires, 2005, pág. 88.

[32] Christian Metz, "Photograpy and Fetish", en Carol Squiers (ed.), *Overexposed: Essays on Contemporary Photography*, The New Press, Nueva York, 1999, pág. 217 [existe una traducción castellana, "Fotografía y fetiche", en la revista *Signo y pensamiento*, nº 11, vol. VI, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá, segundo semestre de 1987 (http://www.javeriana.edu.co/signoyp/pdf/1111.pdf)].

[33] A la lista de fetiches que Lawler resalta podríamos añadir los pies de Perseo con las sandalias aladas que Atenea y Hermes le dieron para que le sirvieran de ayuda en la conquista de Medusa. Recordemos que Freud especuló con que el fetichismo del pie tiene su origen en el hecho de que los pies de la mujer son lo último que el niño ve antes de ver los genitales. El pie como fetiche representa la negación por parte del sujeto masculino de esta visión traumática.

[34] La expresión "*prominence given, authority taken*" ha sido usada por Lawler y fue el título de una importante entrevista que mantuvo con Douglas Crimp [véase *supra*, nota 16]. La frase se puede leer como una descripción de la manera en que el museo sitúa al artista en una determinada posición, o bien, a la inversa, de la manera en que Lawler se resiste a aceptar ser así posicionada.

[35] Georges Bataille, "Musée", en *Oeuvres Complétes*, Vol. 1, Gallimard, París, 1971-1988, pág. 239.

[36] Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *op. cit.*

[37] El polisémico concepto *rude museum* consiste por tanto en un chiste, en un juego de palabras: "Rude" es el apellido del escultor francés cuyo museo da título a la obra de Lawler que origina este análisis de Deutsche; pero "rudo museo" es también el tipo de museo "rudimentario" en su disposición que la misma foto muestra; y finalmente lo son todas las re-ordenaciones fotográficas de Lawler, que se muestran también "rudas" por "descorteses" [NdT].

[38] Los 28 artistas son Vito Acconci, Carl Andre, Richard Artschwager, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Beuys, Daniel Buren, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Gilbert & George, Dan Graham, Hans Haacke, Neil Jenney, Donald Judd, Anselm Keifer, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Ed Ruscha, Julian Schnable, Cy Twombly, Andy Warhol y Lawrence Weiner.

[39] Obtengo la información de un intercambio con la autora por correo electrónico, el 22 de abril de 2005.

[40] El dato proviene de una conversación con Lawler, el 26 de febrero de 2005.

[41] Stephen W. Kress, *Bird Life: A Guide to the Behavior and Biology of Birds*, St. Martin's Press, Golden Guides, Nueva York, 1991, pág. 8.

[42] "Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp", *op. cit.*

[43] *Ibídem.*

[44] Peter Marler y Christopher Evans, "Birdcalls: Just Emotional Displays or Something More?", en *Ibis [The International Journal of Avian Science]*, nº 138, 1995, págs. 26-33.

[45] Fernando Nottebohn, "Hitting the Right Note", reseña del libro de Peter Marler y Hans Slabbekoorn (eds.), *Nature's Music: The Science of Birdsong*, publicada en *Nature*, vol. 435, 12 de mayo de 2005, pág. 146.

[46] Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid, 1990, pág. 204.

[47] "Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp", *op. cit*.

[48] Douglas Crimp, "The Art of Exhibition", en *On the Museum's Ruins* (editado con fotografías de Louise Lawler), MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, pág. 238.

[49] Lawler no fue invitada a participar en *Documenta 7*, pero Jenny Holzer y la galería alternativa Fashion Moda le pidieron contribuir a una obra colaborativa: un camión estacionado a la entrada de la exposición en el que se venderían objetos y souvenires. Para un relato de la contribución de Lawler a la instalación de Fashion Moda, véase *ibídem*.

[50] Lawler quería vender el disco en el camión de Jenny Holzer y Fashion Moda que fue instalado en la entrada de *Documenta 7*, como se menciona en la nota anterior.

[51] Como se afirma en el folleto de la artista distribuido en la exposición *Projects, Louise Lawler: Enough*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1987.

[52] Un trabajo fotográfico reciente de Lawler repite esta advertencia, que se ha vuelto especialmente urgente en una época en la que el gobierno de Bush ha prohibido que se muestren en los medios de comunicación las imágenes de ataúdes regresando de la guerra de Irak, y trata ciertas muertes, especialmente árabes, como *inafligibles*. La imagen de Lawler, que muestra las alas recortadas de una clásica estatua de Nike, diosa de la victoria, se titula *Grieving Mothers*, "madres afligidas".