

**BÁRBARA KRUGER: ANÁLISIS SOBRE EL
ACTIVISMO DE SU OBRA FOTOGRÁFICA**

TRABAJO FIN DE GRADO PERIODISMO

DEPARTAMENTO PERIODISMO I

AUTOR: ESTER GONZÁLEZ LÓPEZ

TUTOR: FERNANDO CONTRERAS MEDINA

ÍNDICE

RESUMEN (ABSTRACT).....	3
INTRODUCCIÓN	5
OBJETIVOS E HIPÓTESIS	7
METODOLOGÍA	8
MARCO TEÓRICO	9
1. Aproximación al análisis antropológico sobre la construcción del imaginario entorno a la figura femenina.....	9
2. Fotografía en el punto mira del arte posmoderno	14
3. Bárbara Kruger, “lo personal es lo político.....	20
3.1. ¿Quién es Bárbara Kruger	20
3.2. Lo político de la imagen.....	21
ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE BÁRBARA KRUGER	27
CONCLUSIONES	35
BIBLIOGRAFÍA	36
ANEXO I	39

RESUMEN (ABSTRACT)

El propósito del presente trabajo es realizar un análisis sobre la controvertida obra fotográfica de la “artista”¹ estadounidense Bárbara Kruger, mediante la previa revisión literaria de aspectos antropológicos y de ámbito fotográficos propios del periodo posmoderno, relativos ambos, a las construcciones sociales que giran alrededor de la figura femenina y que la autora proyecta en su creación artística.

El análisis antropológico muestra la influencia ejercida desde este campo en la configuración del concepto de su obra fotográfica, exportando las teorías planteadas en torno a las edificaciones de identidades sociales y los roles atribuidos a la mujer, persistentes en la actualidad debido al influjo mediático. De otro lado, los postulados posmodernos acerca de la inclusión de la práctica fotográfica dentro de las artes visuales, tienen su raíz en el alejamiento de ella respecto a los supuestos que establece la concepción artística de lo clásico. Kruger se inspira en esta actitud rupturista y se embarca en la elaboración de una obra cuyas claves son la 1) los fundamentos y procesos de la institución artística, 2) el carácter performativo, 3) el giro minimalista, 4) la experiencia estética como discontinuidad y 5) la atribución simbólica de la imagen.

Palabras claves: Barbara Kruger; fotografía; feminismo; medios audiovisuales; posmodernidad.

The purpose of the present work is to analyze the controversial photographic work of the American "artista" Barbara Kruger, through the previous literary revision of anthropological and photographic aspects typical of the postmodern period, both related to the social constructions that revolve around Of the female figure and that the author projects in her artistic creation.

The anthropological analysis shows the influence exerted from this field in the configuration of the concept of her photographic work, exporting these theories raised around the constructions of social identities and the roles attributed to women and that persist today due to media influence. On the other hand, the postmodern postulates

¹Artivismo es una palabra *portmanteau* que combina "arte" y "activismo". El activismo se ha desarrollado en los años recientes al mismo tiempo que las protestas en contra de la globalización y los conflictos armados emergieron y proliferaron. En muchos de los casos los *artistas* tratan de empujar agendas políticas a través del arte. <https://es.wikipedia.org/wiki/Artivismo>

about the inclusion of the photographic practice within the visual arts have their root in the distance of this with respect to the assumptions that establish the artistic conception of the classic. Kruger drinks of this break-up attitude and embarks on the elaboration of a work whose keys are the 1) the foundations and processes of the artistic institution, 2) the performative character, 3) the minimalist twist, 4) the aesthetic experience as discontinuity and 5) the symbolic attribution of the image.

Keywords: Barbara Kruger, photograph, feminism, media, postmodernism.

INTRODUCCIÓN

La mujer ha permanecido a lo largo de las civilizaciones en un plano secundario, debido a la visión androcéntrica que se instaura en el seno de la sociedad. Este hecho ha suscitado la atención de un número considerable de estudiosos dentro del campo de la antropología, constituyéndose ésta como una disciplina que realiza un análisis integral de todo lo relativo al hombre. Las construcciones sociales entorno a las que se configura la identidad del individuo, más concretamente, alrededor de la mujer, son un núcleo importante en los trabajos realizados en el ámbito científico de la antropología.

Desde la materia antropológica, se cuestionan los fundamentos de aquellas instituciones que han perpetuado la actitud misógina generación tras generación, tales como la política, las ciencias o las artes. Desde mediados del siglo XX, las artes se ha convertido en un campo de batalla donde el frente feminista ha desplegado todo su fervor en pro de hacer de ésta institución un canal propicio para ejercer la crítica. La formulación de la identidad del individuo como resultado de una red de relaciones desarrollada por Michel Foucault o la noción barthesiana de lenguaje, entendido este último como medio por el cual ejercer poder, son algunas de las muchas teorías de las que este flujo artístico feminista se nutre.

Unos de los debates artísticos más resaltantes de este periodo, señalados por autores como “reflexivo” (Connor, 1989), gira en torno a la calificación de la fotografía como parte de las artes visuales, un arte que lejos de seguir los cánones clásicos abraza las teorías conceptualistas posmodernas que otorgan el papel protagonista a la idea, en vez de al objeto. La perspectiva antropológica se presta necesaria para la comprensión, en este punto, de lo simbólico, ya que es la base de un posterior entendimiento sobre el conjunto de producciones mentales que el artista materializa posteriormente en la obra y que son, a su vez, el propio fundamento de la creación artística.

Así, el eje principal del presente trabajo, es la creación fotográfica de Bárbara Kruger. El discernimiento de la significación que la artista atribuye a su proyecto fotográfico, se configura como objetivo principal, ya que su obra aúna las teorías sobre las formaciones sociales que el individuo hace y el mensaje deconstructivo de una nueva forma de hacer arte basada en la apropiación de las técnicas características de los

medios de comunicación. El interés de confluir en un mismo proyecto disciplinas como la antropología y la fotografía surge de la indiscutible relación que se establece entre el conocimiento global acerca del mundo moderno que nos proporciona esta primera disciplina científica y la interpretación que se hace mediante el arte visual.

El asunto de este trabajo, abordado brevemente en párrafos anteriores, se constituye como resultado de un proceso de repaso literario que ha tomado dos meses del tiempo estimado por el autor para su posterior confección. Durante esta fase de apreciación teórica, la repetición de lectura de algunos textos ha resultado necesaria, ante el grado de complejidad que supone tratar de comprender el tema de la posmodernidad. La dificultad proviene del elevado número de teorías que lo abordan así como el hecho de que los límites entre este periodo y sus contiguos se encuentran difusos. La difuminación de fronteras se manifiesta en la prolongación hasta nuestros días de técnicas y conceptos propios del arte de mediados de siglo XX.

Las representaciones sociales de la mujer actualmente, persiguen el patrón establecido por los medios de comunicación, aceptando la herencia de aquellas instituciones que fueron combatidas por el feminismo del siglo XX. Hoy día, la evidencia de una marcada desigualdad entre hombres y mujeres sigue siendo parte de la agenda de muchas artistas, al igual que permanece en el seno la investigación más rigurosa. Es así el siglo XXI un reto creativo para el arte de momento, en el que las prácticas artísticas femeninas se encuentran bien determinadas en el marco cultural coetáneo (Díaz, 2015).

OBJETIVOS E HIPÓTESIS

OBJETIVOS

1. Conocer la significación que Bárbara Kruger atribuye a su obra fotográfica.
2. Buscar en sus obras las claves artísticas de creación propias de la corriente artística conceptual.
3. Desarrollar su evolución artística a través de su itinerario fotográfico

HIPÓTESIS

La obra fotográfica de la artística estadounidense Bárbara Kruger, muestra la influencia ejercida por teorías de carácter antropológico acerca de las construcciones sociales sobre las que centra su demoledora crítica. En su trabajo, esta feminista proyecta las ideas propias del movimiento artístico posmoderno, alejándose de los cánones clásicos de la institución artística para dar paso a un arte de tipo conceptual.

METODOLOGÍA

Las pautas metodológicas que vertebran este trabajo contemplan el uso interpretativo de la revisión literaria en materia antropológica, artística y medios de comunicación. En esta primera toma de contacto multidisciplinar o proceso cognoscitivo, la separación de ideas o conceptos, nos permite la comprensión plena y apreciación de todos los puntos conectores entre ideas.

Esta previa introducción en el marco teórico nos acercará con mayor precisión a la delimitación del *corpus de estudio*.

El primer paso a dar será el abordaje de la perspectiva antropológica a fin de conocer cuáles son los posicionamientos que se generan en torno a las construcciones de índole social, siendo este uno de los temas tratados en el posterior análisis del corpus de estudio. Seguidamente la atención se centrará en un intento por reconstruir los fundamentos posmodernos que giran alrededor de las concepciones de arte. En última instancia, la tarea de comprensión literaria concluirá con la presentación del perfil de la artista Bárbara Kruger, cuya obra fotográfica, comprendida entre los años ochenta y principios del siglo XXI se conforma como objeto de estudio principal del presente proyecto.

De la aplicación teórica se extraerán las claves que configuran el trabajo fotográfico de la artista neoyorquina, tratando de vislumbrar estos aspectos a lo largo de la muestra.

Al tratarse de una observación cualitativa, el número de la muestra dependerá de la relevancia que individualmente ostenten dichas muestras. Unos de los criterios de selección que se ha intentado respetar es la actitud cronológica de estas obras, para analizar, junto con el contenido, su evolución. Así, son siete fotografías las sometidas a análisis.

MARCO TEÓRICO

1. Aproximación al análisis antropológico sobre la construcción del imaginario entorno a la figura femenina

Algunos estudiosos de la antropología conciben que la comunicación que tiene lugar a través de la simbología de la imagen, desempeña un papel fundamental en el discurso social (Fernandez, J. 2006).

Durand (2005), citado por Febrer (2014, p.217) señala que los imaginarios representan el conjunto de imágenes mentales y visuales organizadas por la narración mítica a través de la cual el sujeto, inmerso en una sociedad, expresa simbólicamente sus valores esenciales y su interpretación del mundo.

Las imágenes de las que nos habla el antropólogo Gilbert Durand originan en el hombre, a través de sus experiencias vitales, los esquemas mentales y en consecuencia modelos culturales dentro de una sociedad (Durand, 2005). Estos esbozos organizados en la mente humana configuran la base del conocimiento compartido a la vez que definen las narraciones de los sujetos sociales.

La prolongación del supuesto que encasilla a la mujer en una serie de esquemas representativos de inferioridad, se produce a través de su alcance por parte de aquellas instituciones que se han consolidado como grandes verdades en la historia de la humanidad. Algunas como la ciencia, la política o el arte, entre otras, desde las cuales se ha traspasado la herencia a los medios de comunicación actuales.

Las ciencias ayudaron a sostener durante siglos este sistema androcéntrico con fundamentos teóricos de carácter simplistas, por los cuales se consideraba a la “hembra”² como una fórmula sencilla entre matriz y ovarios. Frente a esta desventurada hipótesis, el estudio científico posteriormente ha demostrado que “las diferencias biológicas que parecen predisponer a los hombres hacia los trabajos más activos y más

² Simone Beauvoir, en la primera parte de su obra *El segundo sexo*, habla de la configuración del término hembra entorno a una realidad peyorativa para denominar el sexo femenino. Determina que el hombre proyecta en la mujer todas las hembras a la vez.

duros físicamente, en comparación con las mujeres, son mínimas” (Giddens, 2002, pág. 198)

La antropóloga Marta Lamas, manifiesta en uno de sus textos cómo la disciplina antropológica es capaz de demostrar las tendencias sociales que llevan al conjunto social a establecer divisiones internas. Estas particiones tienen lugar mediante la creación de esquemas visuales en la mente del ser humano. El individuo realiza una separación entre aquello que estima como cultural y aquello que señala como natural. La división, afirma la antropóloga mexicana, genera categorías opuestas en las que se asocia el macho con lo cultural y se encasilla a la mujer en lo natural, dada su capacidad reproductora (Lamas, 1986)

Ortner (1974) citada por Lamas (1986, p. 178) analiza hasta qué punto, en todas partes, se asimila a la mujer a lo natural y a los hombres a lo cultural, así como la implicación que supone esta teoría.

La antropóloga mexicana responde a esta cuestión de asimilación e implicación que, cuando una mujer quiere salirse del esquema de lo natural, es decir, que abandona la idea de tener hijos o de ocuparse del hogar, es tachada de antinatural (Lamas, 1986). En conclusión afirma:

El hecho de que la diferencia biológica se interprete de manera cultural y como una diferencia sustantiva que marca el destino de las personas, con diferencias morales entre unos y otros, se constituye como problema político que subyace a toda discusión académica sobre las diferencias entre hombres y mujeres (Lamas, 1986, p.178)

Se puede ver como la sociedad ha levantado en torno a la mujer una interpretación cultural concreta, cuya consecuencia más próxima es la aplicación de unas pautas de comportamiento que se han ido imponiendo como una guía y configurando el trayecto de sus vidas. Se ha introducido en el imaginario social el carácter imperativo de actuaciones tales como el mantenimiento del hogar o el proceso de reproducción y cuyo rechazo a su práctica por parte de la mujer, choca de manera irreversible con esa cultura impuesta.

Esta exigencia de comportamientos por parte de la sociedad hacia la mujer es rebatida por autores como Strauss, quien reflexiona sobre la limitación de lo femenino, dentro de la esfera de lo natural, estableciendo más concretamente que el vínculo

maternal es algo culturalmente transmitido, es decir, no es biológicamente innato a la mujer (Strauss, 1973)

La doctora en Comunicación Audiovisual, Nieves Febrer Fernández apunta:

La noción de género surge desde el momento en que dejamos de considerar lo masculino y lo femenino como un hecho biológico y natural, es decir, cuando hablamos de género nos referimos a una realidad social que se organiza de manera simbólica y empírica. Así, todas las sociedades en distintas épocas y lugares, han construido este sistema partiendo de las diferencias biológicas entre sexos; y convirtiéndolo en una desigualdad social (Ferrer, 2014 pág. 210)

Aquellos planteamientos que colocan forzosamente a la mujer en el rol de lo natural se presentan inconsistentes desde la perspectiva científica actual, desarticulándose una vía de defensa del discurso androcéntrico más tradicional.

El machismo, como construcción cultural, es un modo particular de concebir el rol masculino, modo que surge de la rigidez de la mayor parte de las sociedades del mundo contemporáneo, para establecer y agudizar las diferencias de género entre sus miembros (Kauth, Magallanes, 1993, pág. 276)

La sociedad crea de este modo expectativas vinculadas al varón que fecundan una ideología de desigualdad marcando la primacía del macho sobre la hembra, ideario que se ha pretendido fundar a lo extenso de la historia del pensamiento (Kauth et.al, 1993)

La aparición del movimiento de liberación de la mujer, tiene origen en la conformación de un nuevo orden político y social propio del pensamiento ilustrado, en el cual son reconocidos la ley y autonomía de los seres humanos, así como los derechos inherentes de los mismos, pero que sin embargo no incluye a la mujer y otros grupos que han permanecido siempre vulnerados (De las Heras, 2009)

La presencia desapercibida de la mujer en la historia ocupó una extensa revisión marxista/feminista del pensamiento de algunos teóricos clásicos, en la que se asignaba al capitalismo papel opresor junto con la dominación patriarcal, descartando cualquier naturalización de la subordinación de la mujer. Entre esta iniciativa revisionista encontramos textos como *Women, Culture & Society* (1974) de Michelle Zimbalist

Rosaldo y Louis Lamphere, *Towards an Anthropology of Women* (1975) de Rayna R. Reiter o *Antropología y Feminismo* (1979) Olivia Harris y Kate Young.

La obra de Mary Wollstonecraft *Vindicaciones de los Derechos de la Mujer* (1792) se convierte en referente para el cierre de un primer periodo de lucha contra las construcciones sociales propias de la Ilustración, a la vez que se constituye en punto de partida que inicia el rumbo hacia una segunda ola feminista que se extiende hasta las primeras décadas del siglo XX. En este caso las actuaciones de las feministas se encontraban ligadas a la búsqueda del reconocimiento de su ciudadanía. Textos como *La Declaración de Sentimientos* de Seneca Fall (1848), se convirtieron en fundacional del feminismo. Este escrito se constituye como la proclamación de la independencia de la mujer respecto a la autoridad ejercida por los hombres en un sistema social y jurídico opresor.

A pesar de que la gran mayoría de los temas tratados en la Declaración se referían a cuestiones relativas a la esfera privada, esos asuntos tuvieron trascendencia política y pública, adelantando así un siglo el lema *Lo personal es político*. Supone, por todo lo anterior, la primera acción colectiva organizada en defensa de los derechos de las mujeres (De las Heras, 2009, pág. 52)

Hasta el siglo XX, la mujer se encontraba en una situación de en una situación de hostilidad y desamparo, donde no optaba a tener voz ni voto y donde cualquier toma de decisión referente a su vida se hallaba a la sombra de la figura masculina, comprendida por su progenitor o por su esposo. Este despropósito de la política con las mujeres sustentó durante muchos siglos la dominación patriarcal, constituyéndose en una de las mayores privaciones de derechos y uno de los principales frentes de herencia cultural a combatir por el movimiento feminista en su tercera formación.

Este último grupo feminista que surge entorno a los años sesenta, plantea nuevos debates así como valores sociales y la renovación de la perspectiva que las mujeres tienen de sí mismas. La agitación política de esta etapa se debe a las contradicciones que tienen lugar en el seno de un sistema que legitima principios de universalidad, pero que deja pasar un comportamiento clasista. Esto motivó el nacimiento y regeneración de movimientos sociales, entre ellos el feminista, entre los cuales se observa un marcado carácter contracultural que busca forjar nuevas formas de vida así como un nuevo hombre (De Miguel, 2000)

A pesar de la aparición de estos movimientos, la mentalidad occidental actual y sus construcciones se muestran como producto inminente de la moral burguesa decimonónica. En la actualidad perviven los códigos morales basados en la discreción y las buenas conductas frente a la liberación sexual de la mujer que se sigue situando en el centro de las críticas. Esto se debe al carácter históricamente asignado de compañeras o complementos prescindibles de quienes ordenan la sociedad, siendo estos mismos los dueños de su cuerpo y su vida.

La apropiación del cuerpo ha sido representada por la institución artística clásica, a través de la proyección de una obra en la que la figura de la mujer se contempla de una manera sexualizada, estableciendo un ideal de feminidad y personificando modelos tradicionales propios del discurso de poder. En la poesía, por ejemplo, tiene lugar la idealización de la dama, conservándose hasta nuestros días ese concepto. La mujer es un elemento de culto erótico y amor puro que se torna objeto de hostilidad. El arte desarrollado por el frente feminista encontrará en este hecho, uno de los principales temas a tratar en la creación de su obra.

A partir de la expansión del mundo digital en el siglo XXI, se han ido introduciendo nuevos mecanismos que ayudan al mantenimiento de una cultura históricamente dominada por el androcentrismo.

“En el siglo XXI quien controle la pantalla controlará la conciencia” profetizado el psicólogo Timothy Leary (1994), citado en Virilio (1999, pág. 95). No fueron desacertadas las especulaciones de este autor puesto que se observa cómo la ruptura con los modelos representativos propios de etapas pasadas no ha significado una pérdida de este imaginario construido sobre la mujer. Desde las nuevas sociedades, el hombre ha visto en los medios de comunicación otra senda por la que seguir haciendo uso de su discurso de poder.

Los medios de masas han influido de manera desorbitada en la formación nuevas identidades sociales y así como la creación de nuevos imaginarios. Los nuevos géneros audiovisuales han generado una comunidad ideal del consumo marcada por el gusto que dicta lo social, un gusto en el que, como se viene apuntando desde el principio, se presenta a la mujer y su cuerpo como un producto de mercado.

El cuerpo líquido moderno es un cuerpo consumidor, fabricado a través de la cultura; ya que constituye por sí mismo su propia finalidad y valor (Bauman, 2006; pág. 28).

Así pues, el cuerpo se hace signo cultural para tejer junto a él una serie de relaciones sociales y experiencias producto de conflictos históricos, sexuales y políticos (Febrer, 2014; pág. 222)

La relación entre las nociones de patriarcado, sexo y género proyectadas desde los medios audiovisuales, simulan las funciones de aquellas grandes verdades que una vez establecieron sobre la mujer todo un legado de opresión y simbolismo peyorativo.

A partir de los años setenta la crítica feminista identificó claramente que los *mass media* distorsionaban la realidad de las mujeres. De esta modo, el simulacro se convierte en el proceso de construcción social por excelencia en el que, como apunta Baudrillard las imágenes determinan lo real, contrayendo así la conciencia (Baudrillard, 1998; pág. 94). Las feministas elaboraron nuevas formas de comunicación alejadas de la entonces denominada gran prensa.

La periodista feminista Bertha Hiriart escribió:

Si rompimos el silencio tomando la palabra es hora de romper ese gueto; convertido en una prisión y diversificar la información y dejar atrás el lenguaje críptico y los temas recurrentes (Hiriart, 1992; pág. 191)

La cultura, el lenguaje y las costumbres que estructuran las sociedades aún limitan, aprisionan o deslegitiman a la mujer en nuestros días. El desarrollo histórico ha edificado una perspectiva en la que la mujer es relegada al plano de servidumbre sexual. Es por ello que los medios usan esta baza de tradición social para la plena obtención de beneficios. No en vano, como apunta Bourdieu (1996), los medios poseen “efectos de real”. Lo que es lo mismo, “confieren densidad ontológica a aquello que en ellos aparece” (Aragüés, 2012; pág. 94)

2. Fotografía en el punto mira del arte posmoderno

Ruiz (2007, pág. 62) afirmaba que “el futuro de toda verdadera emancipación se encuentra en el hecho de emanciparse de la idea de futuro”.

Al hilo de esta idea podemos hablar de la configuración del hombre moderno, dado a arrojarse continuamente en dicho futuro, como una proyección que acaba por desaparecer con la llegada de la visión posmoderna. Esta pérdida del simbólico futuro supone vivencia perpetua del presente (Ruiz, 2007)

A finales de los sesenta, tiene lugar en Occidente la aparición de una línea de pensamiento que es de gran utilidad para analizar las diversas producciones culturales. En el común denominador de las producciones culturales se encuentra el reconocimiento de la Modernidad como parte de la historia ya pasada.

En el itinerario reflexivo llamado posmodernidad, la sociedad de consumo surge como medida para calificar el momento histórico. La etapa posmoderna significa una pérdida del sentido histórico y la disminución de la capacidad de retener el propio pasado. La consecuencia más próxima es la vivencia en un presente perpetuo.

Con la pérdida del hilo histórico conductor, saltan a la palestra «otras» historias, a través de distintas culturas. En este punto se encuentra el reconocimiento de la otredad que el estudio antropológico defiende, entendida como la capacidad de respeto y reconocimiento de la diversidad y su convivencia con ella³, consiguiendo así descentralizar los cánones y su pluralización. A través de esta pérdida referencial de lo histórico el concepto de sujeto moderno emancipado comienza a ser cuestionado. Este extravío del sujeto y la historia como eje del acontecer en la realidad social va a descimentar estos mismos conceptos.

Admitiendo esto, las teorías feministas encontrarán en esta desconstrucción conceptual el camino para su reivindicación desde su condición de otro, cuestionando el sujeto tradicional. (López, 1992, pág. 103-104)

La superación del proyecto moderno da paso a un discurso que habla en términos de fracaso de la etapa pasada, como consecuencia de las actuales crisis políticas, culturales e ideológicas.

³ Para introducirse con mayor detenimiento en el concepto de otredad, resulta útil la obra de Emmanuel Lévinas: *Entre nosotros: ensayos para pensar en otro*.

La llegada de la posmodernidad significó la disipación de los esquemas de referencialidad hasta entonces planteados, cuestionándose de tal manera aquellos planteamientos propios de la etapa pasada. Del mismo modo tuvo lugar el establecimiento de nuevas conductas y modelos sociales así como nuevos procesos artísticos y fotográficos.

Posmodernidad quiere decir “desaparición del objeto y la aparición del concepto. Un arte puramente intelectual, con una apariencia que a veces hace reír a la gente, pero que es el arte más súper intelectual que ha existido (Azúa, 2013) ⁴

Leonidas Spinelli señala que, resulta imposible negar el interés que ha despertado desde sus inicios la imagen fotográfica, ya que una gran parte de los procesos comunicativos y del intercambio cultural del último siglo se han producido con, o a través de ella. Para el autor en el transcurso de las últimas décadas, la fotografía se ha hecho eco de la crisis general de los modelos de representación, dentro de un proceso que se ha orientado hacia la consecución de una definición conceptual propia y exclusiva de la creación fotográfica. Habla de la experimentación de los procesos fotográficos -ya sean técnicos, conceptuales o discursivos- en los que han tenido lugar diferentes prácticas subversivas de la fotografía moderna, abriéndose así sus límites teóricos, técnicos y conceptuales (Spinelli, 2015, pág. 173-193)

Frente a la fotografía contemporánea que participa de un cruce de diferentes prácticas, la fotografía de la posmodernidad apunta Baqué (2003), a partir de los ochenta es entendida como una práctica situada en el campo artístico y que se desenvuelve como medio de masas, marcando un punto de partida en la desconstrucción de las mitologías propias de la Modernidad.

El discurso moderno creyó necesario reprimir el hecho innegable de que la fotografía había anulado el tribunal del arte, así que podemos decir con propiedad que la posmodernidad constituye el retorno de lo reprimido. Un retorno que va a suponer la ruptura con aquellas instituciones que son condición previa para el discurso moderno y lo forjan: en primer lugar el museo; en segundo, la historia del arte y finalmente, la fotografía (Crimp, 2005, p. 150)

⁴ Entrevista de Blanca Berasátegui a Felix de Azua en El Cultural, 11/01/2013.
<http://www.elcultural.com/revista/letras/Felix-de-Azua/32126>

Se produce con la posmodernidad un retorno de aspectos que habían sido rechazados en la actividad fotográfica debido a la actitud represora de las teorías de arte de la modernidad.

Dado su poder para llevar a cabo este cuestionamiento del conjunto del concepto de unicidad del objeto de arte, de la originalidad de su autor, de la coherencia de la obra y de la individualidad de la susodicha expresión personal, debemos señalar que, con todo el respeto que se merece Bourdieu, existe realmente un discurso propio de la fotografía, pero tendríamos que añadir que no se trata de un discurso estético. Estamos frente a un vasto proyecto de deconstrucción en el que el arte se halla distanciado y separado de sí mismo. (Krauss, 2002, p.226)

Lo que Krauss trata en estas líneas, es el carácter crítico que la fotografía posee como manifestación de lo posmoderno sobre los comportamientos cerrados de los antiguos discursos estéticos.

La fotografía acaba por convertirse finalmente en un medio privilegiado del arte posmoderno. Esta concepción de lo fotográfico se produce gracias a su competencia de reproducción y repetición. Así mismo, esta práctica otorgó significado al sujeto rescatándolo y constituyendo una imagen de identidad que participa en una comunidad significativa. La nueva construcción fotográfica dio lugar a un nuevo modelo de narración basado en una aproximación entre imagen e individuo así como una persistencia y fuerza de la visión personal en oposición al desorden y la confusión del mundo.

La supeditación de la fotografía a su propia naturaleza como medio, fue aprovechada por el arte conceptual, haciendo de ésta un medio y una posibilidad más para producir arte. La fotografía conceptual y técnica, otorgaba a los artistas la posibilidad de moverse entre varios medios, consiguiendo progresivamente –en la segunda mitad del siglo XX–, acentuar sus logros en cuanto a situaciones sensibles (Spinelli, 2015, pág.12)

La idea de fotografía entendida como un simulacro se legitimó como método para ofrecer un valor ideal de la obra, donde su naturaleza reside en su condición de ambigüedad y paradójica, siendo así un canal a medio camino entre la realidad, la simulación y lo artificial.

En las últimas décadas del siglo XX, el hecho fotográfico recupera su valor más íntimo, presentando una convincente voluntad de participar en el proceso de transformación política, caracterizando así su práctica. Se produce de esa manera un aproximamiento entre el ámbito privado y el ámbito público. El planteamiento siguiente que surge de esta ecuación es el modo en que la fotografía puede ser capaz de incidir política y socialmente a través de la imagen (Pérez, 2015, pág. 162)

La incidencia en lo político despierta el interés no únicamente por una imagen que se autodefina como política, sino también por un discurso que se ocupe de establecer una auténtica política de la imagen. De ahí que la voluntad artística por reconocerse en el hecho político suscite su desplazamiento hacia la actividad y, por ello, hacia esa performatividad, tan influyente en el arte reciente, que impulsa “la transformación de la obra de arte en acontecimiento” y, por tanto, en suceso y transcurso destinado a cuestionar “las relaciones ligadas” a esa obra, es decir, las conexiones existentes entre “sujeto y objeto y [entre] los estatus material y signico” de la misma (Fischer-Lichte, 2011, p. 46)

La práctica fotográfica entre 1970 y 1980, en parte, hace uso de un discurso visual que se convierte a su vez en crítica cultural y social, diagnosticando y luchando contra el olvido social y político. La instantánea pretende mostrar aquellos aspectos que permanecen a la sombra de una cultura caracterizada por los excesos y la voracidad mediática basada en el espectáculo.

Ante esta articulación comercializadora y banalizadora de lo visual, la fotografía y el arte se mostraran reticentes tratando de posicionarse. Lo posmoderno genera entonces una actitud evaluadora en la que se lanza una crítica a lo que es el conjunto de seres humanos, tratándose de un análisis de los límites que nos son impuestos por factores históricos.

Vemos, pues, que surge un posmodernismo de resistencia como una contrapráctica no solo de la cultura oficial del modernismo, sino también de la “falsa normatividad” de un posmodernismo reaccionario (Foster, 1985)

En este contexto, la apertura de oportunidades de visualización a mujeres artistas surge gracias a la presión y a la actitud reaccionaria del movimiento feminista, ingresando así al mundo artístico posmoderno. En relación a ello surge una

convergencia entre teoría posmoderna y arte, así como del activismo basado en la identidad.

La suma de fuerzas es asumida por la artista Barbara Kruger. Su provocativa obra fotográfica se ganó el reconocimiento de los más fieles críticos al movimiento artístico posmoderno. Su popularidad en el mundo artístico se debe en gran medida a su capacidad para alcanzar muy diversas audiencias; por un lado, la corriente feminista que se identificó con el tono activista de su obra. La nueva generación de postmodernos quienes estaban ascendiendo a posiciones de poder en publicaciones periódicas como son *Art in America* y *October*. Ambos sectores reclamaron a Kruger como propia.

Hal Foster, editor de *Art in America*, escribiría en esta publicación acerca de la obra de Kruger. Redd (1993, pág.) apunta como el crítico octoberiano, Hal Foster (1982) afirmó que la obra de la artista constituía una meta de ruptura y crisis en el lenguaje, hablando al espectador desde la imagen como “usted”, produciéndose así un significado que varía con cada espectador y de acuerdo a un proceso gramatical analizado por Baudrillard.

La aclamación del trabajo fotográfico de Kruger por parte del editor Hal Foster surge en relación al rechazo que hace la artista de las obsoletas ideas modernas acerca de la pureza de la estética. Esto se produce gracias a la mezcla de "lenguajes del yo, del arte y de la vida social" y extendiendo una invitación a distanciarse de los espectadores que podrían leer el "nosotros" o el "nos" como la verdadera voz de la artista creer "que el poder puede ser nombrado (o) localizado". Foster insistía:

El poder y deseo no son cosas fijas “fuera de aquí”: existen, ocultos, en las representaciones. He aquí por qué Kruger reelabora sus imágenes -para ver quien trabaja a través de ellas, y para invertir el orden de “yo” el hablante, “tu” el sujeto (Foster, 1982, pág.88)

Es, así, el trabajo de Kruger, un ejemplo de aproximación a los cambios propuestos desde la actividad fotográfica de la posmodernidad, en este caso más tardía, la cual desprendiéndose de la estética y la represión propias del arte moderno, aboga por un arte de tipo conceptual incorporando a sus obras referencias relativas a los nuevos conceptos de reivindicación social: la sexualidad, el feminismo, la diversidad étnica, entre otros.

3. Bárbara Kruger, “lo personal es lo político

3.1. ¿Quién es Bárbara Kruger

Bárbara Kruger nació en Newark (Nueva Jersey) en 1945 correspondiendo a una etapa convulsa a nivel social y cultural, involucrando el entorno relativo al diseño gráfico, la publicidad y el arte.

Procedente de una familia de clase media norteamericana, Bárbara Kruger emprendió su vida laboral como telefonista y dependienta antes de pasar a formar parte en 1965 de The Parson Desing School. En su transcurso académico conocería a importantes personalidades dentro del mundo artístico tales como Diane Arbus o el profesor y diseñador gráfico de la revista Harper’s Bazar, Martin Israel, con quien colaboró posteriormente y gracias al cual obtuvo su puesto en la renombrada revista de moda Mademoiselle. Kruger trabajó también como directora de arte en las revistas House&Garden y Aperture.

En 1970, el panorama del arte resurgió con fuerza y los trabajos de las féminas artistas comenzaron a encontrar hueco en la escena pública. Al trasladar su estudio a Nueva York en ese mismo año, entraría en contacto con los grupos feministas a través de las exposiciones locales. En esta etapa existía una estrecha relación entre el mundo del diseño y el arte siendo esto la causa principal de la simbiosis entre los trabajos publicitarios y los artísticos del momento. La simbología de su obra deja ver esta influencia entre lo icónico y publicitario y la crítica a la sociedad.

El formalismo hasta entonces defendido por autores como Clement Greeberg se convirtió en el centro de las críticas del movimiento feminista de la tercera ola. Esta corriente introdujo aspecto anteriormente inapreciados. Tuvo lugar la incorporación de la presencia de la mujer en la universidad como docente y el impulso de los estudios de género. También se iniciarían talleres de escritura autobiográfica, técnicas de fotografía y cine, investigación en historia del arte y de teatro, todo ello bajo una organización cooperativa y no jerarquizada.

Los setenta significaron la multiplicación de las asociaciones y exposiciones de mujeres artistas. Algunas de ellas son la *Woman Artist in Revolution*, *Ad Hoc Women Artist's Group*, *Women in the Art (WIA)*, etc.

Igualmente numerosas fueron las revistas dedicadas a ejercer influencia y exportar los ideales del movimiento femenino. Destacan nombres como *The Feminist Art Journal*, *The Woman Artist Newsletter*, *The Womanart*, *The Woman Space Journal* o *The Women's Art Journal*.

El arte feminista de Bárbara Kruger tiene sus raíces en obras como *La mística de la feminidad* de Betty Friedman, una de las principales fundadoras de las primeras organizaciones de representación de las artistas femeninas como *La Organización General para las Mujeres (NOW)*.

Algunos otros ensayos de referencia para este movimiento en los que participa Kruger son *Política sexual* de Kate Millet o *La dialéctica de la sexualidad* de Shulamit Firestone. Ambas obras forman un debate acerca de las relaciones de género analizadas desde las perspectivas psicoanalistas y marxistas.⁵

En este contexto reivindicativo encontramos la obra de Kruger, que acompaña al movimiento feminista forjado bajo el lema “lo personal es político”⁶.

3.2. Lo político de la imagen

En los setenta tiene lugar el nacimiento del arte de mujeres”, siendo considerada esta última como una categoría que ponía énfasis en la relación entre el discurso del arte y los factores sociales. No obstante, la consideración anterior necesita de un matiz, ya que la identificación con este movimiento no conlleva inscrito un compromiso con el feminismo. Del mismo modo en esta filiación no hace a la obra parte del arte feminista.

⁵ Los datos biográficos han sido extraídos de Val de Cuero, Alejandra. *I Shop, Therefore I Am: Bárbara Kruger*, Cuestiones de género de la igualdad y la diferencia. Nº 7, 2012- ISSN: 1699-597X – pp.315-325

⁶ Este lema es atribuido por la tercera ola de feminismo (años 70) la cual se centra en el análisis de las relaciones entre mujeres y hombres, dentro del nicho político que fue la izquierda contracultural sesentaiochista. Esta corriente radical entiende que las relaciones mujer-hombre son relaciones políticas a partir de la raíz.

A pesar de ello, las enunciaciones de esta categoría terminan por interpretarse de acuerdo a los patrones feministas (Rosler, 2007, pág. 35)

En un contexto de presión ejercida por la mujer, que busca su valor como sujeto dentro de la sociedad, se eleva la insistencia del movimiento feminista en que la sociedad está impregnada de un poder opresivo en todos los niveles de acción, y que la interdependencia de lo “público” y lo “interior” no es ilusoria sino real (Aznar, Iñigo, 2007, pág. 62)

En relación a ello, resulta acertado afirmar el importante papel que el movimiento feminista ha realizado desafiando los postulados universales del arte que han venido siendo impuestos por el hombre.

Las mujeres artistas han de enfrentarse a algo más que al conservadurismo cultural que milita contra toda articulación de la conciencia crítica. También han de luchar dentro el mundo del arte contra el ataque, que arrecia últimamente, a cualquier crítica social de izquierdas coherente. El feminismo es considerado “política” y, según la definición polarizada actualmente en funcionamiento dentro del mundo del arte, o se hace política o no se hace (Rosler, 2007)

El concepto de arte unido a la idea de lo público ha generado un debate que ha sido argumentado desde diferentes frentes teóricos, entendiéndose como el medio irremediamente político y propicio para realizar una contribución del crecimiento cultural. Sin embargo, resulta necesario entender este concepto de lo público como un espacio alejado de aquellas políticas más conservadoras, dando lugar a un arte capaz de crear por sí mismo un entorno donde asumir identidades y compromisos.

Hal Foster desarrolló una doble postura ante la idea de un arte político. En primer lugar lo señaló como un espacio desde el cual realizar una contestación dentro y frente a las instituciones culturales, donde hay lugar para todo los grupos sociales. En esta primera idea se concibe lo cultural en forma de conflicto estableciendo una estrategia de resistencia ante los códigos hegemónicos de las representaciones sociales. Por otro lado, una segunda concepción del arte político, entendido esta vez de manera más radical por este autor, habla del enfrentamiento a un sistema ante el cual al resistencia se presenta más complicada ya que en este caso lo económico se añade al problema de lo cultural, convirtiéndose así en lugar propicio de la producción simbólica (Foster, 2001)

Foster habla del posible peligro que corre el arte político siendo susceptible de convertirse en un sujeto familiar para el capital, haciendo, como diría Martha Rosler, lo que se espera de él.

Sin embargo ante el doble posicionamiento, el autor afirma como viable la primera opción, prefiriendo “una sociedad en la cual se establezcan un conjunto de prácticas y en la que lo cultural se presenta como un espacio abierto a la contestación”.

En este punto surge una cuestión acerca de si el artista, como sujeto social y político, se encuentra capacitado para producir algo más que una simple contestación. Se plantea la posibilidad de que el arte sea capaz de producir un espacio público, y con ello, también político. Este arte político deriva en el concepto de arte activista, un territorio intermedio entre el activismo político y social, entre la organización comunitaria y el arte.

El activismo artístico se sitúa de un modo parcial fuera de las confusas fronteras del mundo del arte, obligando a plantearlas de nuevo. Los artistas se convierten en catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas. El origen más próximo a este arte está en las prácticas relacionadas con el arte politizado de los sesenta y setenta, concretamente en el desarrollo de un arte conceptual, como serían, por ejemplo, las prácticas feministas y las performances. La idea de arte activista cobra significado a través de la realización y la recepción de la obra. A través de esta idea de arte se concibe la producción de una esfera pública en la cual tiene lugar un consenso sin el cual no tiene lugar la eficacia del carácter político de la obra (Aznar et al., 2007, pág. 65-77)

La práctica artística tendrá que tener lugar, al menos parcialmente, fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligros. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Se habla de “formas nuevas” porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte (Rosler, 1981, pág. 17)

Para Habermas, la esfera pública irrumpe en el advenimiento de la sociedad burguesa que inauguró la división estricta entre los ámbitos privado y político, siendo la primera el lugar del que emerge la privacidad, la cual se aparta en pro de una implicación en asuntos de carácter público (Habermas, 1994)

En una entrevista con el profesor W. J. T. Mitchell, de la Universidad de Chicago, Bárbara Kruger respondía a esta cuestión acerca del arte público, sobre el cual puntualizó, “el problema no es otro, sino que la categorización del mismo, pues ¿cómo se constituye el arte y cómo se constituye un público?”. Seguidamente contesta con un símil, “a veces pienso que si la arquitectura es un trozo de carne, entonces el llamado arte público es un pedazo de guarnición que se acuesta junto a él. Tiene una especie de función decorativa” (Mitchell et al., 1991, pág. 434)

Así la idea de una existente esfera pública es concebida por Kruger, nada más que como un elemento decorativo perteneciente a una realidad mayor, es decir, a un cuerpo arquitectónico.

En este mismo encuentro Kruger señala que bajo su percepción no hay una realidad divisible entre espacio público y espacio público comercial, acogiendo éste último su vínculo con el ámbito publicitario y los medios de comunicación. Para la neoyorquina más que una división entre estas dos realidades, existe un amplio flujo o corriente sin fin de momentos que son informados sino impulsados por el intercambio (Mitchell et al., 1991, pág. 434)

Para la artista existe una problemática relacionada con la dualidad de ciertos términos o realidades. Establece la existencia de un contra y un pro a través de los cuales el artista trabaja generando un impulso o desplazamiento que desemboca en la creación de interrogantes más que en la propia seguridad de un conocimiento exacto. Bárbara Kruger, lejos de considerarse a sí misma como “guardiana de la cultura”, habla de la búsqueda por parte de un espacio en el que se permitan las diferencias y la tolerancia, para de un modo llegar a construir otro tipo de espectador. Se refiere a aquel individuo que no haya tenido control sobre los dispositivos de control, puesto que, según ella, el hombre ha sido siempre representado en vez de tratar de representarse así mismo (Mitchell et al., 199, pág. 435)

Kruger declaró que no se sentía parte exclusiva del mundo del arte, ya que considera que éste surge de la idea de una relación social, así como espera que se conforme como una extensión de dicha relación (Mitchell et al. 1991, pág. 435)

En esta cita con la fotógrafa, el editor de *Critical Inquiry* preguntaba “¿cuál crees que es el efecto de este tipo de circuitos o la circulación de tus imágenes, entre los espacios del objeto de arte y los espacios de publicidad?” (Mitchell et al., 1991, pág. 438). Una vez más Kruger insistió en su concepción acerca de ambas realidades no como una separación de espacios sino una interacción.

Con la última declaración señalada se entiende su percepción acerca de la confluencia de imagen y palabra en su obra, puesto que, afirma, “tienen poderes específicos para definir quiénes somos y quiénes son. Y esas imágenes y palabras pueden funcionar en tantos lugares como sea posible” (Mitchell et al., 191, pág. 438)

Recalca que lejos de hacer una declaración de éxitos, considera que la obra puede cumplir su función del mismo modo que puede fracasar en el intento. Para Kruger resulta difícil hablar de significados específicos en trabajos también específicos porque eso provocaría un cierre de visión y es algo de lo que, manifiesta, “intento alejarme completamente. Considero que hay diferentes espectadores para diferentes imágenes” (Mitchell et al., 191, pág. 439)

A diferencia del arte público del siglo XIX, señala el profesor de la Universidad de Chicago, el arte “moderno” se presenta de modo ilegible, configurándose como una especie de símbolo privado que se inserta en un espacio público. Seguidamente lanza una interrogante acerca de la dificultad de concebir un trabajo compuesto de imágenes y palabras que pueda hacer un nuevo tipo de arte.

Bajo la mirada de Barbara Kruger, “existe una accesibilidad a las imágenes y palabras que hemos aprendido a leer fluidamente a través de la publicidad y el desarrollo tecnológico de la fotografía, el cine o el video. Pero esta idea no es lo mismo que hacer significados. Se trata de disolver dicho significado para tocar al espectador que se encuentra en un estado de relajación o pasividad. Aunque estemos constantemente hablando de un acceso a la información, no se trata de la especificidad que esta otorga. Es más bien otro tipo de espacio, que como bien dijo Baudrillard, es un

espacio de fascinación más que de lectura”. A esta idea Bárbara Kruger añade, “podemos a través de una fluidez de lectura, recrear el espectáculo, no solo formalmente, sino tomar dichas formalidades para posteriormente ponerle significado” (Mitchel et al., 1991, pág. 447)

Para la escritora Martha Rosler, la interpretación de la cultura se realiza cada vez y con mayor frecuencia desde esos medios de masas que considera son el actual “pan y circo” (Rosler, 2007, pág. 29) esos mismos medios de los que Kruger toma influencia para a su vez ejercer la crítica. Del mismo modo garantiza que el arte y la vida social se han visto envuelto en un cinismo generalizado del que brota una crisis de legitimación, siendo resuelta a través de la recapitalización tanto del arte como de la política. Esta recapitalización de arte, dice, se muestra de manera descarada en las exposiciones de gran envergadura, siendo el rostro que se muestra al gran público (Rosler, 2007)

Rosler habla del museo como una copia de los centros comerciales, ya que ese espacio resulta tan público como privado. La crisis de aceptación del “arte público”, manifiesta, deviene de la negación por parte del espectador o transeúnte de constituirse como público o cuerpo implicado en su discurso. Así, no le cabe duda de que, “en ausencia de un público político, el arte subvencionado por el gobierno no solo puede ser percibido como un arte impuesto por el mismo y en consecuencia un representación del gran público igualmente impuesto (Rosler, 2007)

Al hilo de estas declaraciones, lo realmente admirable del trabajo de Kruger, destaca Mitchell, es la oportunidad que tiene de abordar las relaciones de poderes en sus imágenes desde el corazón de esas mismas instituciones a las que recrimina. Para la neoyorquina, la eficacia de tal arte “vendrá cuando lleguemos a un acuerdo con realidades sociales concretas más que un sentido ilusorio de utopía” (Mitchell et al., 1991, pág. 444)

ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA DE BÁRBARA KRUGER

El análisis se basa en la búsqueda de cinco parámetros que se consolidan como claves en la producción del arte contemporáneo del que es participante la obra de Bárbara Kruger (v. Anexo I para acceder a un esquema detallado sobre las claves artísticas contemporáneas)

IMG. 1



Nombre de la obra: *You comfort is my silence*

Año: 1981

Técnica: fotografía con texto

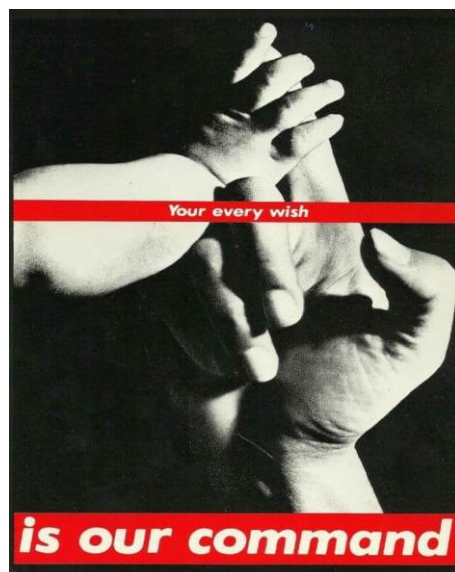
Dimensiones: 140 x 100 cm

Una de sus primeras obras dentro del campo de la fotografía y que llamaría la atención crítica del momento es *You comfort is my silence*. Con esta obra Kruger interpela, a través del lenguaje y la imagen masculina, al **1**) concepto de “Otros” como aquello que todos somos. La idea de otredad o alteridad en la obra de Kruger muestra la influencia de los estudios antropológicos llevados a cabo por numerosos autores tales como Lacan, Barthes o Beauvoir, entre otros muchos. La imagen que nos muestra persigue su técnica de apropiación mediante la cual tiene lugar cuestionamiento de la autoría.

En un proceso comunicativo, que se podría clasificar dentro de los parámetros de la 2) performatividad, la obra busca la relación directa con el espectador provocando en él cierto grado de respuesta que se manifiesta con la irritación provocada a través de una frase transgresora. Se lanza una orden para guardar silencio, un silencio que provocará en confort de la figura masculina que aparece representada. En esta frase aparecen de manera resaltada los pronombres *your* y *my* que muestra identificaciones genéricas inequívocas en las que el espectador es a la vez acusado y acusador. Lo que la artista propone al público es que no permanezca indiferente ante el mensaje, con independencia de que la obra le cause o no rechazo. 3) Pretende hacer razonar al espectador.

4) El aspecto frío, carente de expresividad deja ver la herencia de un carácter minimalista que se traslada a la obra de tipo conceptual.

IMG. 2



Nombre de la obra: *Your every wish is our command*

Año: 1982

Técnica: Fotografía y texto

Dimensiones: 139,7 x 100,9 cm

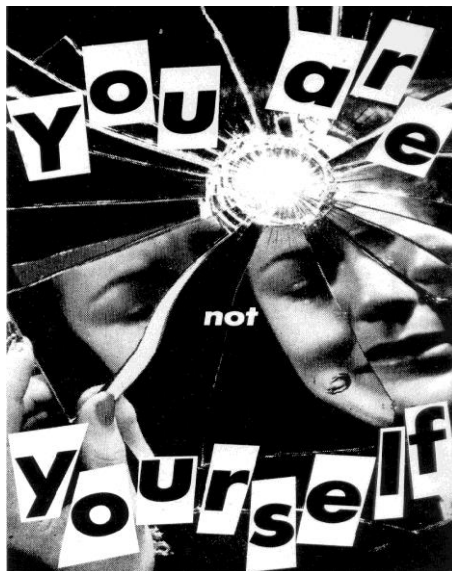
1) El concepto de *Your every wish is our command*, reposa sobre uno de los planteamientos que más debate ha generado a lo largo de las culturas, tal como la

imposición a la mujer de actitudes maternas como algo innato a su naturaleza. Esta imagen se convierte en 2) símbolo de ruptura con las conductas clásicas.

En la fotografía existe un fuerte contraste entre el texto “tus deseos son órdenes para nosotras” y la sensación de ternura que suscita el acercamiento entre madre e hijo. Con este mensaje lo que pretende la autora es lanzar una 3) crítica que enfrente el discurso establecido por la dominación del hombre sobre la mujer, a la cual se le atribuyen características innatas a su naturaleza como la reproducción de la especie. En este caso el mensaje de la autora va en 4) busca de la espectadora, invitándola a replantear ciertas cuestiones que giran en torno a lo que se espera de ella como sujeto femenino. El mensaje transmite una voz que atiende sumisa las exigencias de la maternidad, exigencias que precisan un vuelco absoluto de la mujer.

5) La inexpresividad en cuanto a composición material de la obra se sigue manteniendo la línea de lo minimalista.

IMG. 3



Nombre de la obra: *You are not yourself*

Año: 1982

Técnica: fotografía y texto

Dimensiones: 182.9 x 121.9 cm

Otra de sus experiencias fotográficas iniciales toma forma en la obra *You are not yourself*. Se trata de una **1)** imagen extraída de un film, en la cual aparece un espejo fragmentado donde se percibe el reflejo de una figura femenina. El texto se extiende a lo largo de la imagen dividiéndose en tres partes que acompañaran al espectador en su lectura.

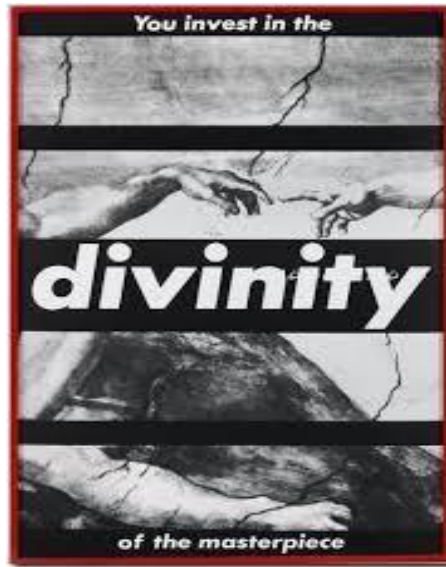
El **2)** concepto que atribuye su autora a la obra es la falta de unidad en la identidad femenina, confirmando que se encuentra dispersa y alienada. Le recrimina al **3)** espectador a través del uso del pronombre *you* (tú), que, la sumisión al consumismo y a las normas y convenciones sociales, propias de un mundo patriarcal, terminan por anular sus rasgos personales.

La presencia del espejo nos transmite que aquella persona a quien va dirigido el mensaje ha roto dicha identidad a causa de la búsqueda de una apariencia basada en los cánones impuestos así como la búsqueda su plenitud en ellos. Es por ello que en ese proceso de búsqueda se ha roto y se halla incompleta, permaneciendo como una mera imagen.

En su entrevista con el profesor W. J. T. Mitchell, Kruger se aventuraba a decir que “muchas personas se observan en sus espejos al menos cinco veces al día y esa vigilancia puede en cierta medida estructurar la identidad física y psíquica de la persona” (Mitchell et al. 1991, pág. 436). Este hecho suscita una actitud de alarma para la artista quien ve sin duda un fuerte peligro opresor en aquellos elementos que puedan conducir al individuo a prácticas, de manera sistemáticas por las cuales la identidad del individuo acaba por anularse.

La obra es un reflejo de la influencia que en ella tiene la **4)** teoría de Baudrillard, el cual presenta una fuerte fascinación en sus explicaciones acerca de la realidad y su distorsión a través de metáforas ligadas al espejo. Habla acerca de la obtención que el individuo hace de la propia identidad así como de los ideales que la sociedad nos trasmite sobre la belleza, afirmando que no son más que simulacros. Mediante la obra Kruger entra en dialogo con la idea sugerida por Baudrillard, proponiendo a través de la imagen un distanciamiento entre simulacro y realidad.

IMG. 4



Nombre de la obra: *You invest in the divinity
of the masterpiece*

Año: 1982

Técnica: fotografía y texto

Dimensiones: 1,82 m x 1,16 m

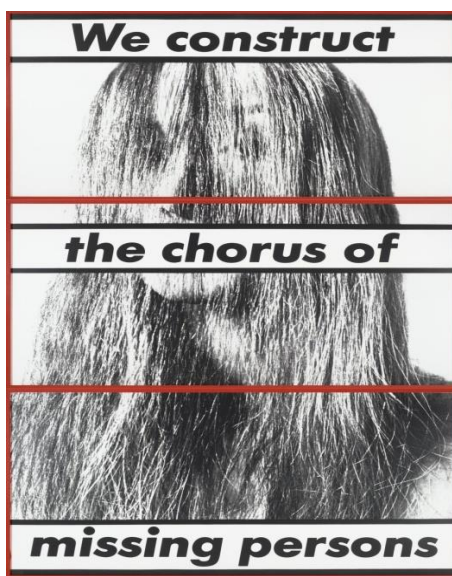
Siguiendo con el análisis, su obra *You invest in the divinity of the masterpiece* es una de sus creaciones más consideradas ya que remite a unos de los principios contra los que se dirige la **1)** crítica artística propia de la posmodernidad, los parámetros de la religión, concebida como institución opresora del hombre.

Aquí Kruger continúa con su labor de trasgredir mediante la técnica de **2)** apropiación, en este caso de un conocido pasaje de los frescos del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, concretamente *La creación de Adam*. **3)** La combinación en blanco y negro de esta pintura con el texto, describe un paralelo entre el relato bíblico de la creación y una de las creaciones artísticas más ensalzadas dentro de la pintura occidental.

Con el uso del pronombre *you* (tú), Kruger hace una **4)** invitación al espectador, para que implante su propia narración acerca de esta obra y la narración histórica, puesto que en las sociedades occidentales la importancia del papel del espectador ha sido influida y predeterminada por los valores religiosos que promulga dicha sociedad.

Con esta pieza, lo que pretende es señalar al espectador cuál es su papel a la hora de enfrentarse a la tarea de analizar el arte, una propuesta que participa en el cuestionamiento que los postulados de la posmodernidad hacen sobre la narración del modernismo.

IMG. 5



Nombre de la obra: *We construct the chorus of missing persons*

Año: 1983

Técnica: fotografía y texto

Dimensiones: 309,6 x 185,1 x 5,1 cm

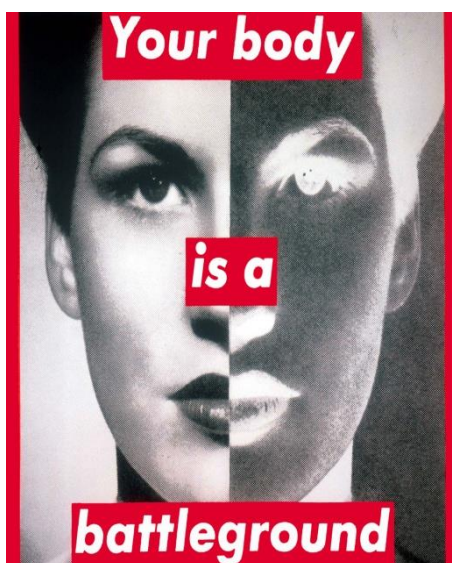
La siguiente obra, *We construct the chorus of missing persons* (1983), al igual que la anterior, se acentúa la **1)** división visual debido a la posición de las líneas en las que aparecen el texto, también segmentado. La frase superior se sitúa en la cabeza, el segundo fragmento aparece cubriendo la boca de la figura y por último, la tercera línea atrapa finalmente la atención del espectador. Al igual que la obra comentada anteriormente, la autora hace del **2)** texto una guía que penetra en la mente de quien observa la imagen, guiando la lectura de la misma.

En la fotografía **3)** la identidad es algo que permanece oculto bajo un largo cabello, por lo que cualquier asistente puede convertirse en dicha figura. El uso del pronombre *we* (nosotros) aporta un punto de vista particular que incluye al público dentro del mensaje, generando cierta ambigüedad que despierta ciertos interrogantes entre quienes

observan la obra, tales como a quién va dirigida o qué se puede interpretar de ese rostro cubierto.

La complejidad de los textos se fue haciendo cada vez mayor, así como el objetivo de la artista por captar un mayor público. Con esta última idea, la artista abandona a finales de los ochenta los espacios institucionales del comercio del arte y traslada su obra a espacios públicos.

IMG. 6



Nombre de la obra: *Your body is a battleground*

Año: 1989

Técnica: fotografía y texto

Dimensiones: 309,6 x 185,1 x 5,1 cm

El diseño en 1989 de *You body is a battleground* sería uno de sus primeros trabajos nacidos bajo el concepto de **1)** arte situado en espacios públicos. Concretamente esta imagen se creó para **2)** apoyar los derechos de las mujeres en reacción a las campañas contra el aborto, apostando por los derechos de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo y sus funciones reproductoras, apareciendo en la concentración que tendría lugar el 9 de abril de ese mismo año en Washington, D.C.

La imagen tiene **3)** dos mensajes que se construyen horizontal y verticalmente. En primer lugar la presencia de un lado positivo y negativo crítica la belleza armónica estandarizada a través de los medios y la publicidad. Seguidamente, el mensaje dividido

verticalmente en tres partes denuncia la búsqueda incansable de la mujer por completarse, reclamando con esta imagen los derechos de las mujeres sobre su cuerpo.

IMG. 7



Nombre de la obra: *Blind Eye*

Fecha: 2004

Fotografía formato publicitario

A partir de los noventa se marca una nueva etapa en el trabajo de Kruger. Como se observa, la artista va más allá en su idea de hacer **1)** partícipe de su obra al público y comienza a explorar nuevas localizaciones en las que situar su obra, estrechando la relación con su receptor así como ampliándolo. El uso de una **2)** estética cercana a lo industrial agudiza la envergadura del **3)** concepto que atribuye a la obra y deja más clara la intención.

Dentro de su nueva iniciativa de realizar arte se encuentra *Blind Eye* (2004), una serie de fotografías de colosal tamaño publicadas en la fachada arquitectónica de la Torre de la República, Melbourne, en la calle Queen y en La Trobe del concurrido distrito central de negocios (CBD) de Melbourne.

Blind eye se introduce en los espacios de mayor tránsito de la ciudad de Melbourne con el mensaje “ojo ciego”, haciendo uso del efecto dominante que suponen los métodos publicitarios. Trata de advertir al público de la facilidad con que nos dejamos engañar y aceptamos como propias las necesidades que la publicidad nos indica como naturales.

CONCLUSIONES

1. La introspección literaria aporta una base de conocimiento necesario para entender los fundamentos de la obra fotografía de Bárbara Kruger. Esta idea enlaza con el último punto de la segunda clave presentada en el Anexo I. En ella se indica el requisito de un conocimiento histórico para obtener la capacidad de situar a la artista y su obra, es decir, su arte requiere de un ejercicio intelectual.

2. La fotografía de Bárbara Kruger se constituye como creación posmoderna. Su obra supone una ruptura con las formas clásicas de hacer y entender el arte. La artista concede papel protagonista de su obra al concepto, el cual aparece acompañado siempre de un mensaje trasgresor, situando al espectador en un espacio propicio para ejercer su propia crítica o evaluación.

3. La significación de la obra de Kruger proviene de dos focos diferentes. Por un lado la artista atribuye su propio sentido materializándolo en el concepto que pretende exponer. Sin embargo ese significado queda abierto al espectador invitándolo a establecer el suyo propio. La finalidad de su obra es que existen tantas lecturas como espectadores haya.

4. Su ejercicio crítico sobre una parcela de la sociedad, resulta poco convencional ya que se introduce dentro de los mismos espacios a los que dirige su crítica y usa sus mismas técnicas. Kruger introduce su arte en museos, espacios publicitarios y medios de comunicación, siendo estos mismos objetos del proceso de deconstrucción que lleva a cabo.

5. Por último, el arte de Bárbara Kruger presenta una innegable evolución, centrando su atención no solo en las cuestiones de género. Los mensajes acusatorios evolucionan y su obra toma un giro. El espectador no acude por voluntad propia a la exposición sino que el mensaje se presenta avasallándolo en diferentes espacios públicos. Analiza y depura estos espacios, rechazando cualquier conformidad o interferencia cultural, y enfrenta al ciudadano con las realidades estereotipadas con las que convive cada día.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes escritas

- BAQUÉ, D., (2003) *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, SL.
- BAUDRILLARD, J., (1998) *Simulacro y cultura*. Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Z., (2006) *Vida líquida*. Barcelona, Paidós.
- BEAUVOIR, S., (2005) *El segundo sexo*. Madrid, Catedra.
- CONNOR, S., (1997) *Cultura Contemporánea*. Massachusetts, Blackwell Publishers.
- CRIMP, D., (2005) *Posiciones críticas del imaginario*. Tres Arroyos, Akal.
- DURAND, G., (2005) *Estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económica de España
- FISCHER LICHT, E., (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- FERNANDEZ, J.; VELASCO. H., (2006) *En el dominio del tropo. Imaginación Distancia*, UNED.
- FOSTER, H.; BAUDRILLARD, J.; (1985) *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós.
- FOSTER, H., (2001) *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- GIDDENS, A., (2002) *Sociología*. Madrid, Alianza Editorial
- KRAUSS, R., (2002) *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, SL.
- ROSLER, M., (2007) *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gili, SL.
- STRAUSS, L., (1973) *Antropología estructural*. Buenos aires, Argentina, Eudeba.
- TALOR, B., (2000) *Arte Hoy*. Madrid, Akal.
- VIRILIO, P., (1999) *La inercia polar*. Madrid, Trama Editorial.
- AMORÓS, C., (2007) *10 palabras clave sobre mujer*. Estella, Verbo Divino.

Publicaciones en revista encontradas en webs

- ARAGÜES ESTRAGUÉS, J., (2012). *De la vanguardia al cyborg*. Zaragoza, Eclipsado
- <https://es.scribd.com/document/118585463/De-la-Vanguardia-al-cyborg>
- AZNAR ALBAZÁN. Y.; IÑIGO CALVO. M.; (2007). "Arte, política y activismo" en *MediaLab Prado*. Nº 10, pp. 65-77
- <http://medialab-prado.es/mmedia/10511/view>
- DAROS, W., (2014). "La mujer posmoderna y el machismo" en *Revista Universitaria Franciscanum*. Nº 192, pp. 107-129.
- <http://www.scielo.org.co/pdf/frcn/v56n162/v56n162a05.pdf>
- DE LAS HERAS AGUILERA, S., (2009). "Una aproximación a las teorías feministas" en *Universitas: Revista de filosofía, derecho y política*. Nº 9, pp. 45-82
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3041785>
- FEBRER FERNANDEZ, N., (2014). "Género y sexualidad en el Arte Contemporáneo. Técnicas de feminización audiovisual" en *Dossier Feminista*. Nº 18, 2014, pp. 209-226
- <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1229>
- LAMAS, M., (1986). "La antropología feminista y la categoría de género" en *Nueva Antropología*. Nº 30. pp. 173-198
- <http://www.redalyc.org/pdf/159/15903009.pdf>
- LOPEZ FERNANDEZ, M., (1992). "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene" en *Arte, Individuo y Sociedad*. Nº 4, 103- 110
- <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=157964>
- MITCHELL, W., (1991). "Interview with Barbara Kruger" en *Critical Inquiry*. Nº 2, pp. 434-448
- http://www.jstor.org/stable/1343844?seq=1#page_scan_tab_contents
- PÉREZ RODRIG, D., (2015). "La instantánea imposible: fotografía, neovanguardia y posmodernidad en el contexto del arte crítico contemporáneo" en *Fotocinema*. Nº 10, 2015, pp. 155-187
- <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=issue&op=view&path%5B%5D=25>

- RODRIGUEZ KAUTH, A.; MARÍN DE MAGALLANES, L.; LEONE DE QUINTANA, M., (1993). "El machismo en el imaginario social" en *Revista Latinoamericana de Psicología*. Nº 2, pp. 275-284
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80525209>
- RUIZ SAMANIEGO, A., (2007). "Una estética de la representación posmoderna" en *Azafea: revista de filosofía*. Nº 9, pp. 61-82
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2541061>
- SPINELLI CAPEL, L., (2015). "La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna" en *Sphera Publica*. Nº 15, 2015, pp. 173-193
<http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/255>
- VAL CUBERO, A., (2012). "I shop, therefore I am: Barbara Kruger" en *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. Nº 7, pp. 315-325
<http://revpubli.unileon.es/index.php/cuestionesdegenero/article/viewFile/916/806>
- ESCUDERO, J., (2003). "Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)" en *Anales de Historia del Arte*. Nº 13, pp. 287-305
<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/32416>

Entrevista en publicación web

- BERASÁTEGUI, B., (2013, enero, 11). "Entrevista con Feliz de Azúa". Recuperado de *El Cultural*.
<http://www.elcultural.com/revista/letras/Felix-de-Azua/32126>

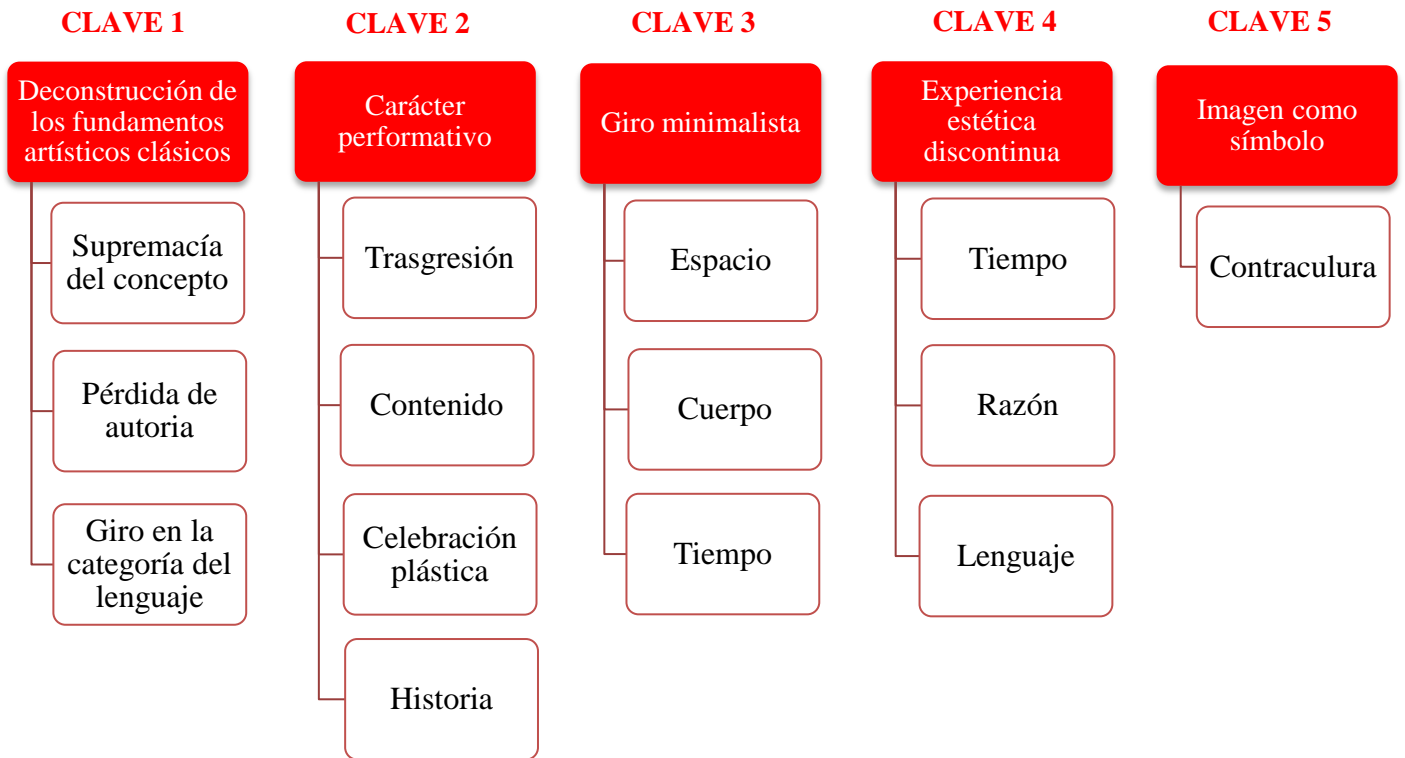
Otros enlaces web

- <http://barbarakruger.com/>
- <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html>
- <http://www.artnet.com/artists/barbara-kruger/>

ANEXO I

CLAVES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Esquema claves del arte Contemporáneo



Clave 1: El arte contemporáneo lleva a cabo en su tarea artística, un proceso de deconstrucción de los fundamentos de la institución que se basa en tres procedimientos. Primeramente el objeto se desmaterializa para dar paso a la supremacía de la idea o concepto. La obra se sitúa por debajo de la idea contemplada. En segundo lugar la referencia al autor se disuelve a través del uso de apropiación de la obra. Este método se lleva a cabo para defender el interés del concepto cuyo entendimiento puede verse alterado o juzgado precozmente por el público ante la certeza de quién es el creador. Por último, con la llegada de los esquemas propios de la posmodernidad se da en el lenguaje un giro, este se trata de un cambio en la metodología en la que no se puede entender el concepto expresado en la obra sin antes llevara a cabo un análisis del lenguaje, en este caso propio de la técnica fotográfica.

Clave 2: Con la caída de los fundamentos propios de la institución artística, nace en la obra un carácter performativo. Esta característica establece una obligada conexión entre lenguaje y acción. En este uso del lenguaje como canal de acción el artista busca una relación directa con el espectador. La performatividad se proyecta a través de cuatro vías. En primer lugar el carácter trasgresor de la obra, entendido como la intención de

romper con los límites establecidos por las categorías de arte y el lenguaje. Seguidamente, el contenido de la obra transporta concisión y claridad, permitiendo el planteamiento y la toma de decisión en el espectador. La celebración plástica se materializa en la obra a través de la introducción de una nueva estética en la presentación de los aspectos formales, como son el formato y tamaño de presentación, así como la composición, la técnica o estructura, entre otros elementos internos de la obra. Por último, tiene en cuenta en su elaboración el encadenamiento histórico, es decir, los antecedentes históricos y los códigos propios de éstos que se presentan necesarios para poder entender la obra.

Clave 3: Junto al giro del lenguaje, también tiene lugar la rotación hacia lo geométrico, industrial o austero, hacia el minimalismo de la obra. Este minimalismo se caracteriza por la presentación que se hace en la obra del espacio, el cuerpo y el tiempo. La obra sale del museo para tomar diferentes espacios alejados del institucionalismo que representa éste espacio. Esta salida de la obra de los espacios clásicos propone, como segunda característica, la creación de una obra en la que se integre al público, participante en el proyecto. Finalmente este tipo de corriente otorga un mayor protagonismo al tiempo que encuentra en el video su mejor aliado.

Clave 4: La experiencia estética del arte contemporáneo se entiendo como el conocimiento que tiene lugar a través de la sensibilidad, es decir, con la obra busca trascender abriendo la posibilidad al espectador de razonar sobre aquello que está observando. Esta experiencia discontinua aborda el tiempo, la razón y el lenguaje en un mismo sentido. En la experiencia estética el tiempo es surrealista, y el futuro se junta con el pasado deteniéndose en la obra.

Clave 5: Esta última clave expresa la unión que se establece entre la imagen y el símbolo que esta ostenta, unión de la que surge el sentido del propio arte. La imagen representa lo materializado frente al significado que la imagen expresa de manera específica en el arte. El estudio del arte supone una tensión entre un orden codificado conocido por el público que se establece como canon cultural y lo que se encuentra fuera de este establecimiento, es decir, lo contra cultural. Esta ruptura conduce hacia la transformación de los conceptos conocidos mediante la innovación que explora los límites de lo impuesto.