



Fotomontajes feministas: dispositivos estético-políticos

Miguel Alfonso Bouhaben¹

Recibido: enero 2017 / Evaluado: marzo 2017 / Aceptado: junio 2017

Resumen. El presente artículo tiene el objetivo de estudiar los dispositivos estéticos y políticos que ponen en práctica los fotomontajes feministas de Martha Rosler y Barbara Kruger. Para ello, es necesario identificar cómo reaccionan estas obras contra el sistema impuesto por el patriarcado a través de la cultura mediática dominante. En los fotomontajes de Martha Rosler vamos a analizar los modos de cosificación de la mujer y las formas de control domopolítico que se establecen en el hogar. Además, nos adentraremos en los dispositivos de montaje y remontaje de imágenes, y de estructuración diferencial y deconstructiva, que la artista pone en práctica con fines emancipatorios. En el caso de Barbara Kruger nos centraremos en su crítica a los modos de representación de la mujer en los medios de comunicación. Asimismo, levantaremos acta de sus dispositivos de apropiación y de interrelación imagen-texto. Finalmente, haremos un balance de las implicaciones éticas y ontológicas que subyacen a estos dispositivos estético-políticos, en relación con las tesis defendidas por el feminismo.

Palabras clave: Fotomontaje; Estética y Política; Arte y Feminismo; Martha Rosler; Barbara Kruger.

Feminist photomontages: political-aesthetic devices

Abstract. This article aims to study the aesthetic and political devices that implement feminist Martha Rosler's and Barbara Kruger's photomontages. For this it is necessary to identify and react against these works system imposed by patriarchy. In Martha Rosler's photomontages we will analyze the modes of objectification of women and the ways to domopolítico control is down at home. Furthermore, we go into the fittings and reassembly of images, and differential and deconstructive structure, the artist puts into practice with emancipatory purposes. In the case of Barbara Kruger will focus on his critique of the modes of representation of women in the media. Also, get up minutes of their device ownership and image-text relationship. Finally, we will balance the ethical and ontological implications underlying these aesthetic-political devices in relation to the thesis defended by the feminism.

Keywords: Photomontage; Aesthetics and Politics; Art and Feminism; Martha Rosler; Barbara Kruger.

Sumario. 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Marco teórico. 4. Los dispositivos estético-políticos en los fotomontajes de Martha Rosler. 4.1. Dispositivos políticos: de la geopolítica a la domopolítica. 4.2. Dispositivos estéticos: el arte de la sutura. 5. Los dispositivos estético-políticos en los fotomontajes de Barbara Kruger. 5.1. Dispositivos políticos: el campo de batalla de la cultura mediática. 5.2. Dispositivos estéticos: la reapropiación y la relación imagen-texto. 6. Conclusión: implicaciones éticas y ontológicas de la práctica del fotomontaje. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Alfonso Bouhaben, M. (2017): "Fotomontajes feministas: dispositivos estético-políticos", en *Revista de Investigaciones Feministas* 8(2), 561-582.

¹ Escuela Superior Politécnica del Litoral y Universidad de las Artes de Guayaquil, Ecuador
malfonso@espol.edu.ec

1. Introducción

Desde mediados del siglo XX han proliferado multitud de teorías feministas como reacción a la dominación masculina en el ámbito académico, social, político, laboral e intelectual. Desde la segunda ola del feminismo iniciada por Simone de Beauvoir en la década de los cincuenta, y continuada por pensadoras como Betty Friedan, Kate Millet o Shulamith Firestone en los sesenta y setenta, hasta el feminismo de los años noventa, abanderado por Judith Butler, la problemática de lo femenino ha pasado a primer término, saliendo así de su pretérita marginalidad.

Estos nuevos discursos teóricos sobre lo femenino han arraigado en las producciones artísticas de las mujeres que comenzaban a hacerse cargo de las necesidades de desenmascarar las diversas formas de opresión sufridas, y con el fin de forjar una alternativa a las formas de representación de la mujer en los medios de comunicación. Opresiones que aparecen camufladas y que muchas artistas tratan de desocultar con propósitos liberadores y emancipatorios. Ahora bien, ¿cómo construir un arte verdaderamente feminista? ¿Cómo reaccionar en el terreno plástico contra la barbarie impuesta por la mirada patriarcal a través de los medios de comunicación del *mainstream*? ¿Qué dispositivos políticos y estéticos hay que poner en práctica como reacción ante las desigualdades de género en el campo social? ¿Cómo construir la crítica a la familia, a la guerra, a los medios de comunicación, al control sobre los cuerpos desde la óptica feminista? ¿Cómo construir el género al margen de los dictados androcéntricos?

2. Metodología

Para responder a estas preguntas recurriremos al análisis de los fotomontajes de dos de las más prestigiosas artistas de la actualidad, que comenzaron su obra en pleno apogeo de las corrientes feministas de la segunda ola: Martha Rosler y Barbara Kruger. Ahora bien, en el desarrollo metodológico tendremos presentes dos lineamientos claves.

En primer lugar, hay que señalar que ambas artistas van a desarrollar una obra crítica con las formas del poder masculino dominante partiendo de las técnicas del *collage*, la apropiación y el reciclaje de imágenes; con la idea de desmontarlo y desarmarlo. En estas obras se pondrán en marcha dispositivos políticos y estéticos que renovarán tanto el ámbito de las artes plásticas como el ámbito del feminismo. Recordemos que la noción de dispositivo, como defiende Giorgio Agamben en su análisis de este término foucaultiano, implica “un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no (...) siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder (...) y resulta del cruzamiento de relaciones de poder y de saber” (Agamben, 2011: 250). Sin duda, los fotomontajes feministas asumen la estructura de un dispositivo al poner en relación elementos heterogéneos y presentar una relación de poder.

En segundo lugar, tendremos en cuenta las propuestas del feminismo a la hora de desarrollar nuestra metodología analítica. Partiendo de la fórmula de Simone de Beauvoir “no se hace mujer, se llega a serlo”, Judith Butler desarrolla su teoría de los actos performativos poniendo en crisis la idea de una identidad estable de la mujer. En este sentido, para la feminista norteamericana, la identidad de la mujer se

instituye por “una repetición estilizada de actos” (Butler, 1998: 297). Ahora bien, si esta repetición estilizada de actos se asume como ruptura respecto a los modelos de dominación del cuerpo de la mujer, inherentes a la doctrina del patriarcado, entonces se hallarán nuevas posibilidades de entender el género. De este modo, nuestro esfuerzo se centrará en mostrar en el ámbito de fotografía feminista contemporánea, y en particular en las prácticas del fotomontaje desarrolladas por Martha Rosler y Barbara Kruger, el funcionamiento de estos desvíos de la norma patriarcal a partir de los actos performativos inscritos en dichos dispositivos productivos. Se trata de encontrar la lógica del sentido de dichas rupturas estéticas y estilísticas para entender si se está construyendo esa nueva posibilidad de género y, por ende, una nueva posibilidad política.

En definitiva, se trata de leer la obra de estas artistas desde las coordenadas del feminismo, con la intención de mostrar las líneas de conexión entre la estética y la política, y prestando especial atención a la producción de nuevos lenguajes expresivos, ligados a la reactualización de las técnicas del fotomontaje y críticos con los lenguajes de la cultura mediática *mainstream*.

3. Marco teórico

Las fuentes bibliográficas utilizadas en la presente investigación se localizan en tres campos diferenciados: las monografías sobre Rosler y Kruger, la bibliografía sobre cuestiones feministas y los trabajos transversales del campo de las Ciencias Sociales y las Humanidades.

En primer lugar, hemos manejado una serie de trabajos monográficos sobre la obra de Martha Rosler y Barbara Kruger para organizar nuestra trama teórica. Así, para el análisis de los trabajos de Rosler han tenido una especial relevancia sus textos teóricos recogidos en *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001* y los estudios de Ampe (2012), sobre *Bringing the war home: House beautiful, 1967-1972*, y de Parker (2004), sobre la política del fotomontaje. De notable importancia son los textos de Alberro (1999), que estudia la filiación entre Rosler y Brecht, de Guasch (2009), que analiza su obra a la luz de la violencia doméstica, de Merjian (2008), que estudia las relaciones de la fotografía con la guerra de Irak, y de Wark (2001), que discute sobre las relaciones entre arte conceptual y feminismo. Para algunas cuestiones biográficas hemos acudido a Cottingham(1991) y a Rush (2000). Además, hemos recurrido a bibliografía en castellano que estudia transversalmente algunos aspectos de la obra de Rosler, como son los casos de los estudios de Del Río (2007), sobre la desactivación de la función crítica de los documentos, y de Galán Serrano (2010), que estudia las relaciones entre las mujeres artistas y la arquitectura. También hemos recurrido a material de entrevistas que hemos recogido en Armstrong & De Zegher (2006) y en Blazwick (2008). En el análisis de la obra de Barbara Kruger nos hemos apoyado en los trabajos monográficos de Calak (2009), sobre *Your body is a battleground*, y en los de Linker (1990) y Maldonado (2005), que hacen un profuso recorrido por su obra. De especial relevancia son las investigaciones de Dumbadze (2005), que profundizan en las relaciones imagen-texto, y de Glasso (2012), sobre la política y la poética de la apropiación. También hemos tenido en cuenta algunos artículos que tratan cuestiones puntuales como son los de Bernárdez (2011), Caley (1986), Garb (1984), Lichtenstein (1983), Schroeder (2005),

Squiers (1999), Mulvey (2001) y Pollock (2011). así como las entrevistas recogidas en Kaminura (1987) y Perring (1999).

En segundo lugar, han sido decisivas para nuestra investigación las aportaciones recogidas de la crítica feminista. Por un lado, las aportaciones del feminismo de la segunda ola de Simone de Beauvoir (1995), que plantea que ser mujer no es algo esencial ya que implica un hacer, de Betty Friedan (1965), que crítica la mística de la feminidad y reivindica la liberación y la construcción de una identidad femenina, y de Kate Millet (1995), que crítica los dispositivos del orden patriarcal. Asimismo, hemos aplicado a nuestros análisis la lectura que hace Judith Butler (1998) de las corrientes feministas anteriores, en la medida en que crítica la noción de identidad femenina y reivindica todas las diferencias genéricas en el marco de la teoría *queer*; a la vez que hemos recurrido, de manera puntual, a algunas ideas del ciberfeminismo de Donna Haraway (1995). También hemos usado algunos trabajos de feministas españolas como Celia Amorós (2005), que recorre las diversas dimensiones del poder, y como Raquel Osborne y Cristina Molina (2008), que resumen en su investigación los hitos más significativos de la evolución del concepto de género.

Por último, hemos recogido algunas referencias de las Ciencias Sociales y de las Humanidades para profundizar en algunas problemáticas que surgían al hilo de la investigación. De Barthes (2009) hemos tomado sus ideas respecto a las relaciones imagen-texto, de Ranciere (2010), la crítica a las relaciones entre horror y espectáculo, de Foucault (2004), la cuestiones relativas a la definición de poder, de Lacan (2006), los modos como la mujer es objeto de la mirada masculina, de Benjamin (1989), las formas de la reproductibilidad en el arte, y de Agamben (2011), los análisis de la noción de dispositivo. Asimismo, algunas ideas en torno al concepto de *collage* de Abril (2003), de Godard (1970), de Deleuze (2001) y de Derrida (1974) han sido de gran importancia en el desarrollo de nuestro trabajo.

4. Los dispositivos estético-políticos en los fotomontajes de Martha Rosler

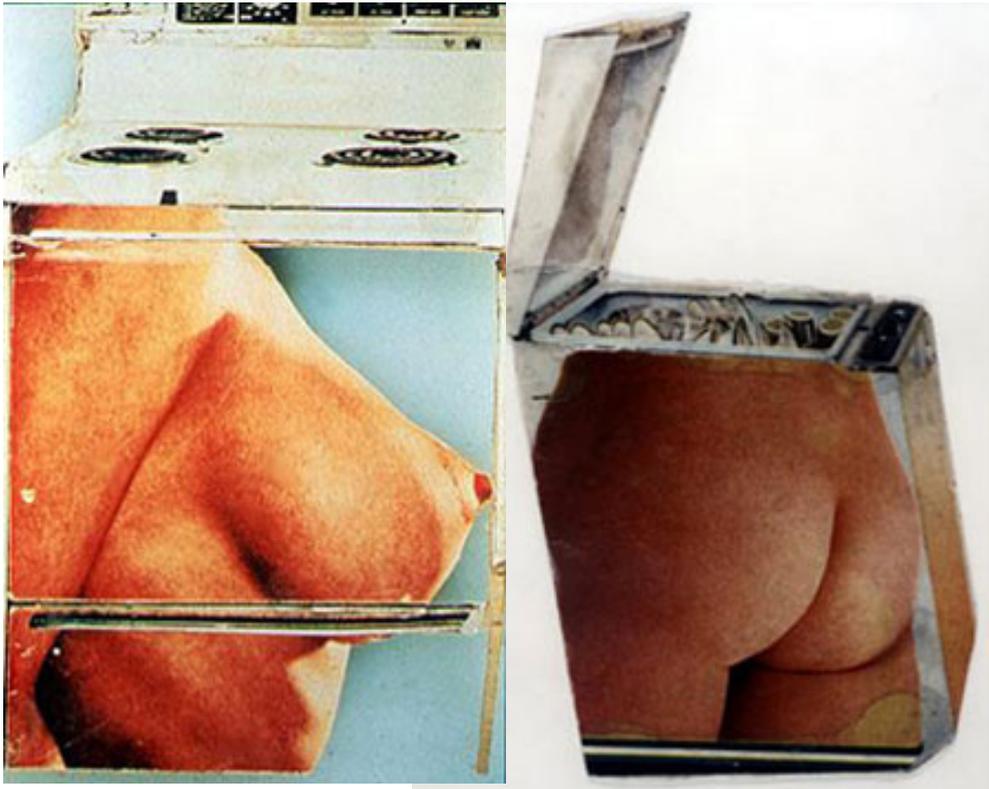
La obra de Martha Rosler está marcada por un fuerte compromiso político que no va en detrimento de sus inquietudes artísticas. Es algo esencial a la obra de las artistas feministas de los sesenta y los setenta en USA (Alario Trigueros, 2008: 52). En su práctica artística encuentra un equilibrio entre el vaciamiento de lo estético de las propuestas más radicales del *agitprop* y las formulas del “arte por el arte” desconectadas de las problemáticas sociales. Rosler es una artista sumamente prolífica que ha desarrollado una variada y profunda obra en el ámbito de la teoría artística. Ahora bien, su trabajo fotográfico, sobre todo los fotomontajes realizados entre los años 60 y 70, son el que le ha reportado mayor prestigio e impacto internacional. En ellos, crítica tanto la política exterior de USA como el rol de la mujer a través de las técnicas del *collage*, la apropiación, el remontaje y la deconstrucción.

4.1. Dispositivos políticos: de la geopolítica a la domopolítica

Para el caso que nos ocupa, es decir, para describir los modos de asunción de la crítica feminista en las prácticas artísticas, resulta esencial fijarse en cuales son los actos performativos estilizados y los dispositivos que repite la artista en su obra. En su temprana obra *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972), Rosler realiza una serie

de fotomontajes partiendo de la apropiación de imágenes de la revista *playboy* (publicación emblemática de la cultura mediática popular/patriarcal) pegadas sobre imágenes de electrodomésticos (Figura 1 y Figura 2). Estas dos imágenes conforman un dispositivo ya que mezclan dos elementos heterogéneos que determinan una relación de poder: muestran como la mujer ha sido convertida en objeto fetiche por los poderes de la política dominante y de la cultura *mainstream*. Literalmente, la mujer se ha transformado en pura carne. Una carne política circunscrita al espacio de lo privado. Una carne para no solo para ser consumida, sino también para ser domesticada.

Figuras 1 y 2. *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) de Martha Rosler. Muestra la cosificación de la mujer y su transformación en cuerpo-máquina.



A pesar de los logros conseguidos por las luchas feministas, todavía sigue latiendo en la sociedad la idea de que la mujer es un objeto, una cosa. Estos procesos de cosificación los muestra Rosler en la síntesis de las imágenes de los cuerpos y las máquinas. De este modo, la mujer es carne —pecho o trasero— que tiene una función maquina —dar calor o frío. O lo que es lo mismo: su función está circunscrita al hogar, al cuidado de los hijos y a las actividades reproductoras.

La teórica del feminismo Celia Amorós (2005), haciendo balance de las diversas formas de lucha feminista que afloran en los años sesenta y setenta, critica estos modos de cosificación y alienación en su análisis de la obra de Simone de Beauvoir: “En su obra *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir puso de manifiesto que los varones han constituido sus propios parámetros y valores como lo que define lo

genéricamente humano. Precisamente por eso han conseguido autoinstituirse en sujetos y en la conciencia esencial, adjudicándoles a las mujeres la posición del objeto y la inesencialidad” (Amorós, 2005, 15). Esta lucha por la visibilización de una identidad femenina es parte del proyecto de la denominada segunda ola del feminismo, que comienza con de Beauvoir y que tiene su continuación más representativa en las obras de Betty Friedan, Kate Millet y Shulamith Firestone, tiene como objetivo la vindicación de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres.

Asimismo, estos procesos de cosificación y objetualización de la mujer son parte de la estrategia sistemática puesta en marcha por el patriarcado, sobre todo a través de los medios de comunicación. Kate Millet entiende que “el rasgo más característico y primordial de nuestra cultura radica en su enraizamiento patriarcal” (Millet, 1969: 21). El concepto de patriarcado es uno de los más operativos de la crítica feminista, pues sirve para definir como el poder masculino ha usurpado el lugar de lo universal. Todas las instituciones políticas y sociales se levantan sobre los cimientos de la opresión del sexo femenino: “el ejército, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, la política, todas las vías del poder, incluida la fuerza coercitiva de la policía se hallan enteramente en manos masculinas (Millet, 1969: 33). Ahora bien, todas estas formas de poder se establecen en el núcleo familiar, que es el lugar de normativización y de regulación política. Para Shulamith Firestone la familia “es, simultáneamente, un *espejo* de la sociedad y un lazo de unión con ella; en otras palabras, constituye una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado” (en Amorós, 2005: 18)

Podemos afirmar que, para las teóricas feministas de la segunda ola, el hogar familiar es el espacio estratégico de control político-social del patriarcado. Nosotros definimos esta práctica de dominio masculino como domopolítica, en la medida en que la condición política y ciudadana de la mujer —de sujeto de la ciudad, de la *polis*— se ajusta únicamente al ámbito de la casa —del *domus*. En otras palabras, la domopolítica localiza a la mujer en el escenario del hogar y, por ello, la crítica feminista lo primero que se planteó en los sesenta y setenta fue buscar los modos y las formas para descentrar, desviar, desfundamentar y desinstitucionalizar el papel de la mujer configurado por el sistema patriarcal.

Así, podemos comprobar como lo que ponen en juego estos fotomontajes de Rosler es la cuestión de la identidad. Lo femenino ha sido construido por las prácticas y los discursos dominantes del patriarcado como una identidad natural incuestionable, con unas cualidades bien definidas, que configuran estereotipos: la mujer ha de hacerse cargo de los hijos y del hogar; mientras que el varón ha de trabajar y mantener a su familia. De este modo, la mujer había sido convertida en objeto pasivo tanto en el ámbito productivo —dedicada a la reproducción, los cuidados y el mantenimiento del hogar— como en el ámbito representativo, donde ocupa el lugar pasivo de lo mirado en los medios de comunicación. Así, los medios de comunicación construían una mujer para el consumo y la contemplación de la mirada masculina, a la vez que era expulsada de las actividades de poder: desde la participación en la guerra hasta la promulgación de leyes. En definitiva, los fotomontajes *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* corroboran las tesis feministas y reinciden en la idea de que la mujer es un cuerpo programado. Un cuerpo-máquina domopolítico, relegado y encerrado en el hogar; un cuerpo-máquina, acláremoslo, que nada tiene que ver con el cuerpo-máquina *cyborg* que vindica Donna Haraway, y que, indudablemente, supone una estrategia emancipadora.

Estos fotomontajes tempranos de la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* sientan las bases de la técnicas formales y de la crítica feminista de las series

posteriores: tanto de *Bringing the War Home: House Beautiful* (La guerra en casa: la casa feliz), que la artista realizó entre 1967 y 1972, como del *remake* que, décadas más tarde, la artista reedita en *Bringing the War Home: House Beautiful, New Series* (2004), teniendo en cuenta esta vez las coordenadas de las nuevas tácticas geopolíticas de USA en la invasión de Irak tras el ataque a las Torres Gemelas. En ambas series, se muestran dos temáticas conjugadas: la crítica a la política internacional de USA y la crítica al rol de la mujer en la sociedad patriarcal. Analicemos brevemente algunos de los fotomontajes más significativos.

En *Bringing the War Home: House Beautiful* la artista distribuye en los plácidos hogares estadounidenses las imágenes de la guerra de Vietnam con la idea de hacer estallar las contradicciones y de producir un efecto crítico en la conciencia del espectador. Esta conjunción de lo disjunto es lo que configura el dispositivo. De este modo, podemos ver como en la Figura 3 aparece una mujer limpiando unas cortinas con una aspiradora, mientras que tras la ventana los soldados estadounidenses se preparan para otra batalla. Es justamente la discontinuidad espacio-temporal de ambas imágenes y su posterior sutura la que revela el arte del montaje de Rosler y sus tesis fundamentales: la guerra está en casa, pues el confort de USA es directamente proporcional a la desgracia de los vietnamitas; pero también, la guerra está entre géneros: entre mujeres recluidas en el interior del hogar y hombres que luchan en el exterior. En la Figura 4, Pax Nixon, la mujer del presidente de USA, sonríe en el salón de su casa. La escenografía presenta todo tipo de lujos. Pero en uno de los cuadros aparece un vietnamita muerto que Rosler ha recortado y dispuesto quirúrgicamente en esa escena tan opulenta. Nuevamente, el dispositivo coagulado en la imagen resultante localiza a la mujer en el interior del hogar con la intención de generar un discurso ético y crítico respecto a las prácticas imperialistas. Sin duda, el feminismo que profesa Rosler siempre ha estado en la trinchera de la lucha por los derechos civiles y de la lucha antibelicista

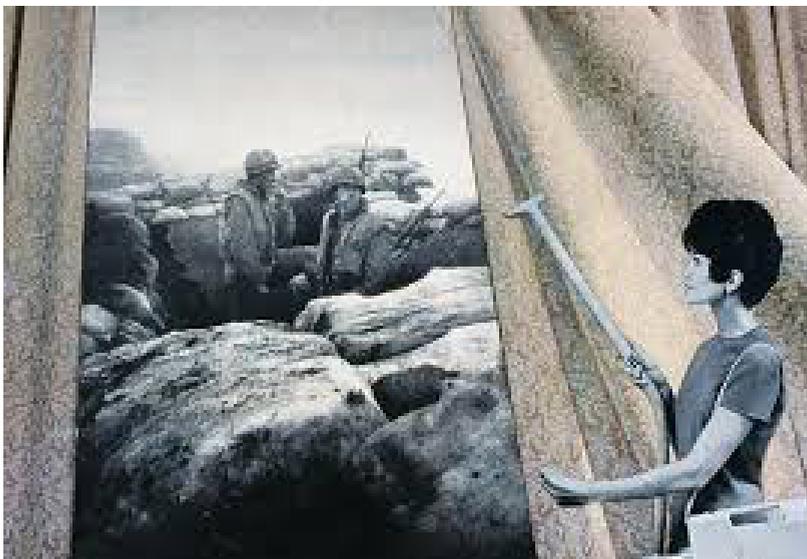


Figura 3. “Cleaning the Drapes” de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) de Martha Rosler. La guerra también está en el hogar, aunque sea tras la ventana.



Figura 4. “First Lady (Pat Nixon)” de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72) de Martha Rosler. La guerra también está en el hogar, aunque sea enmarcada en un cuadro.

La manera de construir los fotomontajes en *Bringing the War Home: House Beautiful, New Series* (2004) sigue la misma línea procesual. Ahora bien, en Figura 5 y Figura 6 observamos que se da cierta evolución. Se ha pasado de la cultura de la televisión y los periódicos de la guerra de Vietnam a la cultura de internet y los teléfonos móviles. Sin embargo, el proceso creativo no cambia. Rosler reniega de la novedad del Photoshop y prefiere seguir la cultura del cortar y pegar del *collage*, no sólo porque es más afín a la cultura del “hazlo tú mismo” (Merjian, 2008: 60), que ella reivindica, sino también porque así se muestran las suturas y las marcas diferenciales entre imágenes, algo determinante en la construcción heterogénea y múltiple del dispositivo. Unas marcas que determinan una función política en los *collages* de Rosler, herederas del *ready-made* de Marcel Duchamp y del *détournement* situacionista, que parte de una imagen creada por el capitalismo con el fin de distorsionar su significado de manera crítica.

Si nos preguntamos por las motivaciones que tiene la artista para hacer estas imágenes, la respuesta la encontramos tematizada en el nombre de las propias series. En ellas, se trata de mostrar que tanto la guerra de Vietnam como la de Irak están en casa, lo que conlleva establecer una correlación estructural entre la hegemonía geopolítica de USA en el mundo y la domopolítica o ejercicio de control de las mujeres en el espacio doméstico. Anna María Guasch entiende que la obra de Rosler define una “geopolítica del espacio” (Guasch, 2009: 40). Añadimos nosotros que en Rosler esa geopolítica deviene domopolítica, pues estos fotomontajes muestran las suturas entre el espacio interior del hogar —espacio de la mujer según la distribución patriarcal— y el espacio exterior de la guerra —lugar del varón—, entre el ama de casa que pasa la aspiradora por las cortinas y la imagen, tras las ventanas, de soldados del ejército estadounidense en Vietnam, entre la Primera Dama Pax Nixon en su salón lleno de lujos y la mujer vietnamita muerta que aparece en el cuadro en blanco y negro, entre la chica hedonista que se hace un *selfie* y los tanques y las llamas, en-

tre la mujer sonriente que hace la cama con despreocupación y la mujer desolada en medio del horror. Es decir, configuran un dispositivo político contra las estructuras de poder y contra la cultura mediática *mainstream*.



Figura 5. “Photo op” de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful, New Series* (2004). Los nuevos hábitos de consumo.



Figura 6. “Gray Drape” de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful, New Series* (2004). Nuevamente el horror tras la ventana.

4.2. Dispositivos estéticos: el arte de la sutura

Por otro lado, hay que apuntar que los dispositivos políticos se efectúan mediante dispositivos estéticos. Los fotomontajes son un arte de suturas que revelan una potencia estética sin obviar su función política. Ahora bien, estas suturas funcionan como una frontera que relaciona aquello que se quiere ocultar: lo invisible. En este sentido, las dicotomías entre interior/exterior, hogar/guerra, hombre/mujer, público/privado, *ell@s/nosotr@s*, consumismo/muerte no son más que simulacros que bloquean el acceso al descubrimiento de las verdaderas relaciones de poder. Por tanto, estas separaciones ilustran una falsedad. Así, en Figura 3, Figura 4, Figura 5 y Figura 6, Rosler crea un efecto en el que se evidencian las suturas entre las fotos de guerra y de lo cotidiano. De alguna manera muestra como la guerra también está en casa, como el núcleo familiar deviene campo donde se ejerce una violencia física y simbólica, es decir, como el espacio doméstico, íntimo y personal también es, el lugar de lo político. Sin duda, como afirma Kate Millet (1969), “lo personal es político”. En suma, la recontextualización de imágenes naturalistas de la guerra y del hogar familiar permitía obtener nuevas perspectivas de lo cotidiano.

Ahora bien, ¿cómo compone la artista estas imágenes? ¿Qué materiales utiliza en la estructuración de sus fotomontajes? ¿Cómo instituye el dispositivo estético? En primer lugar, se trata de extraer y apropiarse de los elementos heterogéneos para conformar el dispositivo estético. Las fuentes de las que se apropia Rosler son las ilustraciones de la revista *House Beautiful*, que representan el confort doméstico y la idealización de la vida privada norteamericana, mientras que las fotografías de guerra las extrajo de la revista *Life*, donde aparecen las imágenes del horror de la guerra (Galán, 2010: 32). Todo un ejercicio de deconstrucción a través del material fotográfico de dos revistas de la cultura *mainstream*. En segundo lugar, se trata de establecer entre las imágenes un contrabalanceo, un error visual, un no-lugar que es, precisamente, el que dispara la actividad del espectador. Es el lector de las imágenes el que elabora la síntesis entre ambas. Así la artista, como sujeto activo y comprometido con la sociedad, distribuye dos tipos de imágenes entre las cuales se da un vínculo político perverso. Por tanto, el dispositivo estético se cimienta en estas dos: el recorte de elementos heterogéneos de la cultura *mainstream* y su reconfiguración con fines de contrapoder.

Asimismo, Rosler hace hincapié, siguiendo las tesis de Walter Benjamin, en la imposibilidad de la fotografía para mostrar la verdad. Para ella, es mejor partir de imágenes manipuladas donde sea visible dicha manipulación, donde no se oculten las suturas, las diferencias (Rosler, 2004: 278). Se trata de incorporar las fotografías de la cultura mediática a sus obras de manera alterada para mostrar la verdad de la realidad social (Parker, 2004: 99) y para interrogarlas acerca de su significado dentro de la sociedad. Una interrogación que hace pensar por medio de la concatenación de imágenes y que la inscribe dentro de las corrientes de fotoconceptualismo (Wark, 2001). Liberar las imágenes de la cultura mediática para desenmascarar la realidad: tanto la realidad de la manipulación de la opinión pública respecto a la guerra, como la manipulación del imaginario colectivo que impone un rol determinado a la mujer. En estas series de fotomontajes, lo primordial es hacer coexistir imágenes diferentes de la realidad social actual por medio de la coexistencia de elementos descontextualizados, algo que la artista ha absorbido de multitud de fuentes en un afán casi enciclopédico: del surrealismo, del dadaísmo, del pop art, del cine de Jean-Luc Godard y del teatro de Berthold Brecht, entre otros.

Martha Rolser asume, sin duda, el legado de los *collages* surrealistas y de los *readymades* dadaístas (Ampe, 2012), y de algún modo, también de los artistas del *pop art*

(Parker, 2004), pero con una vocación de subversión política feminista. “Estos fotomontajes, influenciados por el *collage* surrealista de Max Ernst, así como *collages* pop pintadas de James Rosenquist, son estrategias de disyunción y distanciamiento para crear imágenes de crítica social” (Wark, 2001: 44). La diferencia con el dadaísmo y el pop art radica en que Rosler tiene en cuenta el color, la escala y la perspectiva de las fotografías, que usa con la idea de crear una puesta en escena coherente, crítica y racional. Rosler no duda en defender que Max Ernst es una de sus máximas influencias junto con Jeff Wall, que trabajaba con imágenes prediseñadas (Blazwick, 2008, p. 2). Ahora bien, Rosler está más ligada a las prácticas de Jeff Wall, pues la manera de relacionar las imágenes creaba un espacio racional, mientras que el fotomontaje dadaísta dinamitaba toda regla lógica y, por tanto, no se adecuaba a sus objetivos artísticos.

Estos dispositivos estéticos tienen una deuda con el cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, otro maestro del *collage* en el campo cinematográfico, y una de las referencias ineludibles para la artista norteamericana (Cottingham, 1991). De hecho, llegó a conocerlo cuando éste fue a la Universidad de California a impartir una conferencia sobre el cine de Roberto Rossellini (Rush, 2000). Así, podemos ver como Rosler recoge aquel principio de Godard (1970) que enunciaba que para hacer cine político no se trataba de mostrar imágenes, sino relaciones entre imágenes. De Brecht, sin embargo, extrae la ya clásica idea del distanciamiento. Alexander Alberro escribe que para Rosler “era imperativo que el arte tratara sobre cuestiones actuales, ya que su principal misión era educar al público a partir del distanciamiento brechtiano para impedir la catarsis, la identificación del espectador.” (Alberro, 1999: 72). Por esta razón, en sus fotomontajes siempre hace uso de imágenes del presente.

En definitiva, si bien es cierto lo que afirma De Zegler (1999) cuando escribe que el principio operativo en las series de *collages* de Rosler es el montaje, también hay que puntualizar que su manera de montar es más bien un remontaje, un acto performativo destructor que rehuye de la captación de lo real y que se adhiere a las tácticas de apropiación. Estos elementos visuales funcionan como diferencias que se integran para explotar la realidad, que se montan con la idea de desmontar las formas de representación de la guerra y de la mujer en la sociedad norteamericana de los sesenta. Todo su arte es un arte de lo diferencial: un arte de la deconstrucción de las representaciones de la cultura mediática con fines emancipatorios.

5. Los dispositivos estético-políticos en los fotomontajes de Barbara Kruger

De manera similar a Rosler, Barbara Kruger compone sus obras partiendo de dos temáticas conjugadas fundamentales. Su obra se puede leer como una crítica a los medios de comunicación de masas y como una crítica a los roles de la mujer en clave feminista. Asimismo, su *modus operandi* en el ámbito estético está determinado por sus dispositivos de reapropiación y su forma de relacionar de manera asincrónica los textos y las imágenes.

5.1. Dispositivos políticos: el campo de batalla de la cultura mediática

Para Kruger los dictados de la publicidad y de la cultura mediática ejercen un poder narcotizante y alienante sobre los individuos, imponiendo así unos valores que

aplanan y reducen todo carácter diferencial. Sobre todo a partir de materias audiovisuales, los medios de comunicación construyen mensajes impactantes con fines de control político e ideológico, reforzando así estereotipos sociales que configuran la realidad. Por ello, los dispositivos estético-políticos que pone en marcha en sus fotomontajes van a tener como objetivo la crítica del capitalismo —fundamentalmente del consumo, del control social y de la competitividad— y la crítica al papel de la mujer en las sociedades contemporáneas. Los fotomontajes de Kruger pretenden visibilizar aquello que no se ve, poniendo en crisis las presuntas certezas que nos transmiten las imágenes del universo *mainstream*. Como veremos, todos sus dispositivos de producción artística pretenden subvertir el poder hegemónico que reproduce la estructura política y económica del capitalismo contemporáneo (Glassco, 2012: 2)

De este modo, Kruger sostiene que en las sociedades capitalistas contemporáneas el poder se establece a través de los medios de comunicación. Estos se encargan de distribuir unos códigos y unos valores artificiales que reducen la experiencia vital a clichés preestablecidos y que generan una profunda enajenación en los individuos. En esta crítica a los estereotipos se vislumbran sus lecturas de uno de los pensadores que más influjo ha tenido en su formación: Michel Foucault. Para el filósofo francés, los modos de dominación y de autoridad que se ponen en marcha en los procesos sociales están en todos los lados y conforman a los sujetos: “Nosotros tenemos también nuestro Gulag: está en nuestras puertas, en nuestras ciudades, en nuestros hospitales, en nuestras prisiones; está aquí, en nuestras cabezas” (Foucault, 2004: 89). Kate Linker (1990) entiende la obra de Kruger desde la definición foucaultiana de poder y considera que, para ella, el poder no se localiza en instituciones específicas, sino que se dispersa a través de una multiplicidad de sitios, que operan en la gama de procedimientos discursivos que rigen la sexualidad, la moral, la familia, la educación y así sucesivamente. Concebido de esta manera, el poder no puede ser centralizado; más bien, es difuso y descentralizado, y, en consecuencia, anónimo: existe menos como un cuerpo que como una red de relaciones e instituciones sociales unificadoras.

Ahora bien, aparte de Michel Foucault, Barbara Kruger reconoce la influencia que tuvieron en su obra otros representantes del estructuralismo francés como Roland Barthes y Jacques Lacan, que conocía de su etapa estudiantil en Berkeley y de la Teoría crítica, fundamentalmente, de Walter Benjamin (Maldonado, 51). Ya hemos apuntado de manera sucinta como para Foucault los sujetos se construyen por las fuerzas que el poder distribuye en todo el espectro social, un poder que para Barthes (2009) se ejerce a través del lenguaje y que para Lacan (2006) es fruto de la mirada masculina que hace de la mujer un ser pasivo. De Benjamin (1989) le interesan sus influyentes análisis de la reproductibilidad técnica del arte.

Todos estos aspectos van a estar cristalizados en el trabajo de la artista según los lineamientos de una perspectiva feminista. Kruger va a manipular y reformular los estereotipos de lo femenino inscritos en la cultura mediática americana y europea a través de la inversión de la fórmula que John Berger plantea en su crítica a los modos de ver patriarcales: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen” (en Calak, 2009: 156). De este modo, la artista reivindica la construcción una voz femenina, que ha sido silenciada por el poder dominante masculino, mediante dispositivos estético-políticos que pongan de manifiesto un carácter activo de la mujer y un compromiso político y artístico en las antípodas del cliché social que hacía de la mujer, como pensaban las feministas de la segunda ola, un objeto para la contemplación. Ahora bien, la crítica feminista de la segunda ola también tenía como objetivos, como ya hemos

apuntado, la búsqueda de una identidad femenina, la crítica a la familia y al instinto maternal y la lucha por el derecho al aborto, sin olvidar el derecho al trabajo y poder económico. Veamos de qué modo asume dicha crítica en su obra.

En el fotomontaje *We construct the chorus of missing persons* (Figura 7) aparece la imagen fotográfica, en blanco y negro y en perspectiva frontal, de una joven con el pelo casi borrando su rostro, y surcada por un texto que, material y literalmente, corta ciertas partes de su anatomía: “We construct” corta la cabeza, “the chorus of” corta la boca y “missing persons”, a la base, corta el pecho. Ante esta imagen seccionada y escindida se abren dos cuestiones: ¿Quiénes somos “nosotros”? ¿Quién es el “coro de personas desaparecidas”? Sin duda podemos leer en esta imagen una crítica a los modos de silenciamiento de la mujer: un coro, una voz que ha desaparecido. Además, la disposición estética de los elementos verbales da cuenta de que ese silenciamiento se da en varios niveles: mental (el cerebro corta), expresivo (la boca cortada) y vital (el pecho cortado). Ahora bien, ese nosotros no tiene por qué leerse únicamente en clave feminista: puede ser cualquiera que sea silenciado, cualquier minoría sexual, racial o política exiliada del ejercicio de poder y el control de lo político patriarcal. O justo por eso, podemos definirlo como un nosotr@s feminista, pues el feminismo se ha ocupado de la imbricación entre el género, la raza y la clase social. Siempre se trata de los otros contra el hombre blanco, occidental y heterosexual. Entre otras, la feminista chicana María Lugones (2008), que relee el sistema de la modernidad/colonialidad del poder de Anibal Quijano desde el feminismo decolonial con el fin de “entender los procesos de entrelazamiento de la producción de raza y género” (Lugones 2008, 77)

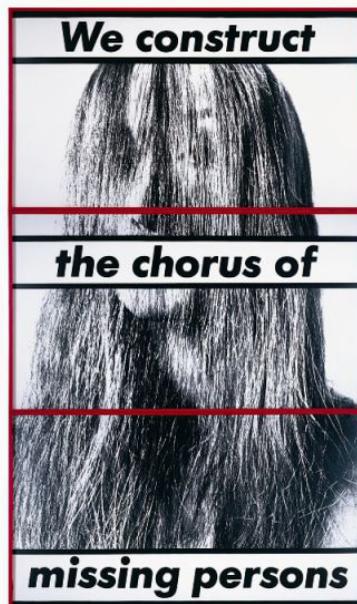


Figura 7. *We construct the chorus of missing persons* de Barbara Kruger.
El silenciamiento de la mujer en la sociedad patriarcal.

Este fotomontaje ejemplifica una de las ideas latentes en el discurso artístico de Kruger: la crítica a la idea de genio romántico y a la creatividad propias del patriar-

cado, vindicando así los dispositivos del fotomontaje como un arte menor, rebelde, productivo y transgresor respecto a las prácticas artísticas asociadas a lo masculino. Griselda Pollock (2011), apoyándose en la concepción foucaultiana de sexualidad, critica la construcción dicotómica de la Historia del Arte, que es fuertemente patriarcal: “Intentan también atar todas las divisiones ideológicas entre, por un lado, el arte, lo grandioso, lo sublime, el genio, el hombre, y del otro, lo popular, lo insignificante, lo decorativo, lo sentimental, la feminidad” (Pollock, 2011: 3). Además, igual que Rosler, Kruger usa los dispositivos estéticos del fotomontaje con la idea de conformar un dispositivo político: una conciencia crítica en el espectador respecto a las formas en que la sociedad trata/maltrata a las mujeres (Calak, 2009: 158) y que no tienen otro fin que el de “deconstruir la imagen prototípica de las mujeres” (Bernárdez, 2011: 140). Se trata de deconstruir la imagen social de la mujer mediante la deconstrucción de las imágenes producidas por los medios de comunicación aliados de los valores impuestos por el poder masculino. Es decir, Kruger elabora una deconstrucción ontológica de la cultura mediática del patriarcado (dispositivo político) desde las coordenadas de una deconstrucción artística (dispositivo estético).

El fotomontaje *You are not yourself* (Figura 8) es paradigmático para entender estos modos de deconstrucción ontológica. La imagen fragmentada de la mujer, tomada de la cultura mediática, es reconfigurada como un espejo roto. Así, la artista muestra como hay que subvertir la imagen de la mujer según el sistema patriarcal. Es decir, en la sociedad contemporánea dominada por la mirada masculina, la mujer se convierte en objeto de deseo, lo cual produce una profunda e intensa cosificación que hace de ella un objeto para ser contemplado. Laura Mulvey estudia como la mirada masculina y activa proyecta sus fantasías sobre la figura femenina y pasiva: “En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “sermirada-idad”” (Mulvey, 2001: 370). Por ello, todos los estereotipos sociales, los cánones de belleza o los clichés familiares son interpretados por Kruger como simulacros, espejismos y ficciones orientadas al ordenamiento del cuerpo femenino y a su subsunción a los dictados de los varones. Y a su deseo de posesión escópica.



Figura 8. *You are not yourself* de Barbara Kruger.
La crítica a la imagen patriarcal de la mujer.

La metáfora del espejo no es baladí en la medida en que es el elemento que permite reflejar un objeto y devolver una imagen sin fisuras. Pero esa identidad ficcional se desquebraja. Volviendo a Simone de Beauvoir: la mujer no es lo que define el patriarcado, sino un hacer a la conquista de una identidad que siempre está por hacer.

Por otro lado, es importante apuntar la importancia que tiene el uso de los pronombres, un estilema recurrente en toda su obra. “Los pronombres han generado la fuerza de mi trabajo” (en Perring, 1999: 7). Son directos y cortantes como una cuchilla y sirven para informar al espectador del poder alienante de la imagen, en la medida en que produce una interpelación que capta su atención. Therese Lichtenstein (1983) apunta que este deseo de experimentar con las palabras tiene un propósito de cambio social y pretende alterar la posición de la mujer dentro de una hegemonía cultural patriarcal.

Examinemos otros dos fotomontajes que muestran dos de las reivindicaciones más repetidas por las teóricas feministas. En *Your every wish is our command* (Figura 9) observamos la crítica de la artista al patrón cultural de la mujer-madre, esto es, a la construcción del imaginario dominante de una madre supuestamente instintiva, buena y abnegada. En la imagen fotografía aparecen la mano de una madre conectada con la de su hijo cortadas por la materia verbal: “Your every wish” corta la unión de las manos, mientras que “is our command” se dispone en la base, cortando así la muñeca de la madre. Está escrito literalmente: el deseo del niño ata a la madre como una orden que somete a la mujer, que le corta las venas. De una manera bastante explícita, Kruger muestra como la identidad femenina no se ciñe al ejercicio del instinto maternal, lo que le acerca a las posiciones críticas con la mística de la feminidad defendidas por Betty Friedan: “De acuerdo con la mística de la feminidad, la mujer no tiene otra forma de crear y de soñar en el futuro. No puede considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido” (Friedan, 1965: 78). Y finalmente, en *Your body is a battleground* (Figura 10), que en su origen es un cartel de apoyo al aborto para una manifestación, se defiende el derecho de la mujer a elegir sobre todo lo relativo a su cuerpo. El dispositivo dual de la imagen, con una mitad en positivo y otra en negativo, muestra como el cuerpo de la mujer es un campo de batalla: una pugna entre lo que imponen las normas patriarcales, que tratan de legislar sobre él, y la lucha por la liberación que reivindican las mujeres.

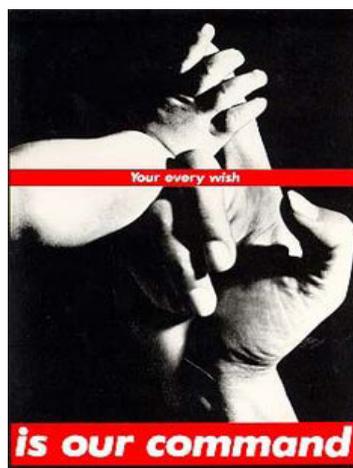


Figura 9. *Your every wish is our command* de Barbara Kruger.
La crítica al instinto maternal.

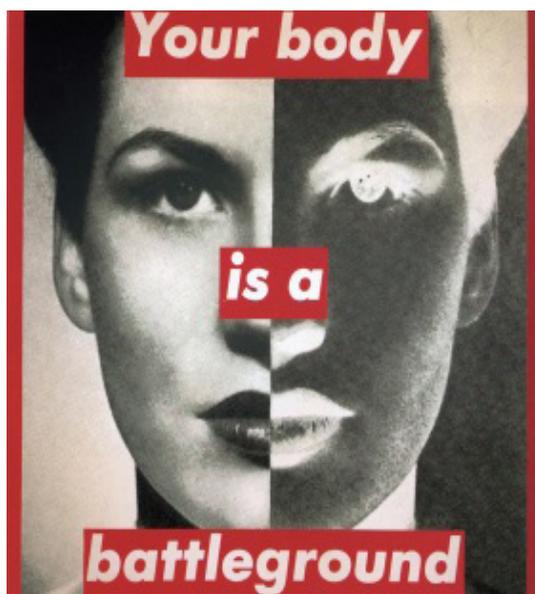


Figura 10. *Your body is a battleground* de Barbara Kruger.
La mujer tiene que decidir sobre su cuerpo.

En suma, estos fotomontajes desvelan su manera de revocar las construcciones del género, de la sexualidad y de la identidad en la publicidad de cara a cuestionar el uso de los espacios públicos en la cultura de consumo.

5.2. Dispositivos estéticos: la reapropiación y la relación imagen-texto

Una de las cualidades distintivas del trabajo de Kruger es la forma que tiene de enfrentarse a los medios de comunicación de masas con sus propias armas. A sabiendas de que las estrategias comunicativas de la publicidad en la cultura mediática son altamente persuasivas, ella parte de esas mismas tácticas para que su mensaje tenga una mayor audiencia. Así, su dispositivo de producción consiste en deconstruir las formas imperantes de los medios de comunicación por la vía del ejercicio crítico al poder de los medios —que no hacen más que sostener y fundamentar los valores y los códigos normativos de la cultura dominante— abriendo así un espacio “que el/la espectador/a pueda habitar” (Bernárdez, 2011: 141). Un espacio de pensamiento crítico contra la hegemonía de la ideología dominante que configura un dispositivo estético a partir de dos prácticas específicas: la reapropiación y remontaje de imágenes; y la relación fracturada entre la imagen y el texto.

Como hemos visto en los ejemplos anteriores (Figura 7-Figura 10), los fotomontajes de Kruger comparten siempre dos elementos materiales: fotografías en blanco y negro, y frases cortas con tonalidades blancas, rojas o negras. Entre estos elementos se da siempre un cortocircuito de sentido, un contraste, un desvío entre imagen y texto que despierta en el espectador una actividad emotiva e intelectual.

Ahora bien, hay que apuntar que las fotografías no son obra de la artista, sino elementos recogidos de revistas, de fotogramas filmicos o imágenes de publicidad de la cultura mediática. Imágenes que siempre son recortadas, ampliadas y recombinadas.

Por ello, estas prácticas conforman dispositivos estéticos que suponen una apropiación de un objeto ajeno que es recontextualizado en una nueva unidad de sentido. Por otro lado, hay que señalar que estas apropiaciones revelan un trasfondo ideológico ligado, como hemos visto, a la crítica de los medios de comunicación, de los poderes establecidos y de la imagen pública de la mujer en la sociedad contemporánea. Es una suerte de reproducción de la reproducción, una táctica y una condición que pone en crisis las relaciones entre original y copia, entre la creación aurática y su plagio.

Además, los recursos visuales de Kruger son reterritorializados del ámbito del diseño y de la publicidad de la cultura *masintream* pero desviados tras un proceso de interiorización que revela una función inversa. Como afirma Kamimura (1987) en su entrevista con Kruger, la tarea de la obra (o al menos una de las tareas) es un desplazamiento político de la modalidad tradicional/dominante de la representación de la mujer según la cultura mediática, una tarea que la artista logra mediante tácticas de reapropiación. Y es justamente esa reapropiación de otras imágenes la que establece lazos afectivos con el espectador debido a que son “imágenes con las que todos hemos crecido, imágenes que han dictado nuestros deseos” (Squiers, 1999: 144). Así, los dispositivos estéticos de Kruger no parten de un ideal de creación, no consideran que para hacer arte haya que partir siempre de una manifestación original, sino de un arte compositivo partiendo de materiales ya codificados que la artista resignifica. La reapropiación, la reutilización y el reciclaje de imágenes son prácticas habituales de las nuevas formas artísticas que tienen antecedentes muy antiguos como explica Gonzalo Abril (2003) al estudiar “trabajo de los intersticios, las fisuras, los intermedios” (Abril, 2003: 13) en los orígenes del texto informativo.

Respecto al uso de textos sobre las imágenes cabe decir que lo que Kruger pretende es establecer una fricción. Ésta posibilita que lo que muestra la imagen descubra algo oculto en su interacción con las palabras. Se trata de generar dudas sobre los estereotipos de la cultura mediática, determinando así una oposición sumamente problemática. Los textos desvían y redirigen las imágenes. Es más: hacen que éstas no sean tan poderosas como las palabras. De alguna manera, le resulta más fácil expresar sus ideas con palabras: “Kruger siente que la escritura es capaz de transmitir sus ideas de una manera más satisfactoria. Las palabras son rápidas mientras que las imágenes son lentas” (Dumbadze, 2005: 153). Asimismo, estos fotomontajes producen un nuevo contacto, una relación asincrónica entre las imágenes de la mirada patriarcal y las palabras de las mujeres representadas que dan espesor al dispositivo. Las palabras, más violentas y revolucionarias, retuercen las sutilezas de la imagen. No se trata, por tanto, de explicar la imagen, sino de subvertirla (Garb, 1984: 64). Kruger trata de poner en marcha lo que Roland Barthes llama retórica de la imagen: esas tácticas por las que las fotografías nos imponen su mensaje por medio de las palabras. Para Barthes “el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros” (Barthes, 2009: 40).

En definitiva, su trabajo consiste en jugar con los significados de las imágenes y con la multiplicidad de lecturas que se entrecruzan en su diálogo con lo verbal. Un juego que no levanta acta de respuestas verdaderas, sino de preguntas y de dudas. En una entrevista la artista afirma que “las palabras son poderosas, y las decimos todo el tiempo, entonces: ¿por qué no hacer uso de ese medio? Me interesan más las preguntas que las respuestas. Todo el mundo tiene respuestas, y yo creo que es más productivo y atractivo para mí pensar sobre preguntas y dudas; pero no al punto tal

de que se vuelva algo contraproducente o destructivo, sino que sea, en definitiva, una fuerza equilibradora” (en Kurcfeld, 2002).

6. Conclusión: implicaciones éticas y ontológicas de la práctica del fotomontaje

Los dispositivos estético-políticos de Martha Rosler y Barbara Kruger van a tener una serie de implicaciones éticas y ontológicas que es necesario reseñar.

Respecto a las implicaciones éticas, hay que señalar que aunque la vocación de la obra de Rosler es decididamente emancipatoria, pensadores como Jacques Rancière (2010) cuestionan estos dispositivos de apropiación de las imágenes del horror, ya que alimentan el círculo vicioso del terror y el consumo. Sin duda, la obra de Rosler es un ejemplo de la difícil convivencia del arte político con el museo, debate iniciado en el contexto de los años 60 y 70 y que sigue hoy vigente. Si bien es cierto que Rosler critica las imágenes de la guerra y del hogar en tanto imágenes orientadas a su consumo en la esfera de la cultura mediática, hay que tener presente que las nuevas imágenes producidas por ella, los propios fotomontajes resultantes, también serán consumidos en diferentes espacios expositivos. En primer lugar, por lectores de la prensa alternativa que en los sesenta pedía un cambio social en USA y, en segundo lugar, por los espectadores de las galerías de arte donde posteriormente expone su obra la artista. De este modo, se establece una peligrosa equivalencia entre la protesta y el espectáculo (Ranciere, 2010: 33). Esta tesis tiene implicaciones éticas que no hay que soslayar. La propia Rosler (1981) cuestiona la naturaleza moral del uso estético de estas imágenes documentales de la guerra, pues de alguna manera pueden desafectar al espectador. O más bien, pueden hacer que el dolor ajeno ejerza un hechizo y una fascinación que desarmen los argumentos latentes en los fotomontajes. Así, lo ve Susan Sontag cuando dice: “Sin duda la fuerza del documental deriva en parte de que las imágenes pueden ser más inquietantes que los argumentos que la envuelven” (en del Río, 2007: 89). Por ello, la propia Rosler (1981) afirma que las nuevas prácticas artísticas tienen que desligarse de la cultura mediática y de la institución arte. Tienen que mostrarse cercanas a una forma de no-arte.

En los juicios críticos de la obra de Barbara Kruger nos encontramos con una polémica similar. Si bien es cierto que en sus inicios el trabajo de la artista era expuesto en publicaciones marginales y contestatarias, a medida que entró en la esfera de la cultura comercial del mundo del arte, fue criticada por participar de ese espacio de consumo que ella misma cuestionaba. Ella esquivo estas contradicciones afirmando que “fuera del mercado no hay nada” (en Squiers, 1999: 144) y, por tanto, ser parte del mercado era una manera de difundir su mensaje dentro del sistema. Esta postura podría parecer una manera de estetizar el sistema antes que producir una crítica al mismo, lo que hace pensar que su práctica sea algo maniquea y contradictoria al utilizar métodos que son a la vez seductores y críticos. Así lo ve la artista Chatherine David que asegura en una entrevista que “artistas como Barbara Kruger tienen un discurso muy ideológico, pero me parece que, en definitiva, más que producir una crítica real, participan de la estetización del sistema (en Guasch, 2005: 299). En la misma tónica, para Schroeder es cuestionable su práctica estético-política ya que “ella arroja una visión crítica de la estrategia de marca, mientras que al mismo tiempo que se beneficia del mercado para su arte provocador” (Schroeder, 2005: 1297)

Las implicaciones ontológicas de los dispositivos estéticos de apropiación de los fotomontajes de Rosler y Kruger para el feminismo giran en torno al problema de la identidad. ¿Cómo interpretar estas técnicas diferenciales y deconstructivas del fotomontaje a la luz de los problemas en torno a la identidad femenina? ¿Pueden estas formas artísticas disruptivas abrir nuevos espacios para la reflexión feminista? ¿Cabe la posibilidad de que estos dispositivos estéticos abran el camino a una nueva manera de entender los géneros? Las feministas de la segunda ola desarrollan su reflexión en un espacio complejo donde hay muchos asuntos implicados en cuanto a las consideraciones en torno a la igualdad y la diferencia, un periodo más heterogéneo y complejo donde las problemáticas sobre el género y el sexo se intersectan con las de raza y clase social.

Y es justamente en ese caldo de cultivo donde Rosler pone en práctica su técnica del fotomontaje: una técnica que, como hemos descrito, consiste en distribuir diferencias, lo cual permite un diálogo con el feminismo practicado por Judith Butler. Para Butler el orden patriarcal ha impuesto unas diferencias sexuales como una suerte de anterioridad ontológica que permite que los cuerpos adquieran un significado. Es más, esa división prediscursiva es la que permite organizar los roles sociales y, en consecuencia, entender el trabajo familiar como algo natural y no como un constructo social. Pero tales identidades constituidas no son más que inscripciones significativas que tienen como finalidad última el disciplinamiento social de los géneros. Por tanto, el modo de luchar contra dichas identidades preconstituidas es desviándola. Escribe Butler que “si el cimiento de la identidad de género es la repetición estilizada de actos (...) entonces, en la diferentes maneras posibles de repetición, en la ruptura o la repetición subversiva de este estilo se hallarán posibilidades de transformar el género” (Butler, 1998: 297). Estos esfuerzos se enmarcan en la dicotomía masculino/femenino que Butler critica al considerar una ficción. Por ello, la tarea que se tiene que plantear el feminismo es la de deconstruir y desmontar la noción de género. Reformularla: pues el género es su expresión y sus expresiones que no tiene porqué ajustarse a la dualidad masculino/femenino. Hay toda una serie de multiplicidades sexuales ajenas al territorio dual-heterosexual y tematizadas en la teoría *queer*. Para Butler, la teoría *queer* “enriquece la teoría feminista al no restringir el significado de género y de identidad de género a categorías simples que no abarcan la realidad verdaderamente existente” (Osborne & Molina, 2008: 155).

Podemos afirmar que, desde el punto de vista temático, las prácticas del fotomontaje de Rosler y Kruger tienen una filiación mayor con el feminismo de la segunda ola, en la medida en que son propuestas que siguen la tesis de Millet de que lo personal es político. Podemos entrever cierta filiación lógica dado que ambas comparten un mismo tiempo histórico, las décadas de los sesenta y setenta. Ahora bien, desde el punto de vista de las formas dichas prácticas están más ligadas a las tácticas deconstructivistas del género y la identidad que propone Judith Butler. Sería objeto de otro trabajo investigar esta filiación, lo cual excede nuestras actuales pretensiones teóricas. Aunque podemos anticipar que entre las influencias de Judith Butler están Jacques Derrida (1974), que en su obra *Glas* puso en práctica los dispositivos del *collage*, y Gilles Deleuze (2001), que en *Diferencia y repetición* apelaba a hacerse cargo de las innovaciones del *collage* para hacer filosofía. Sin duda estos procesos de deconstrucción y de diferenciación en el ámbito de la ontología, inspirados en parte por las tácticas del *collage*, han sido decisivos para el feminismo que vindica Butler.

Un feminismo que reivindica que no hay una identidad de la mujer, sino miles de expresiones diferenciales.

Referencias bibliográficas

- Abril, Gonzalo (2003). *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.
- Agamben, Giorgio (2011). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, 73, 249-264. Recuperado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018701732011000200010&script=sci_arttext#notas
- Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. San Sebastian: Editorial NEREA.
- Ampe, Megan (2012). *Martha Rosler's Bringing the war home: House beautiful, 1967-1972: An interrogation of the American Dream*. Oregon: University of Oregon.
- Alberro, Alexander (1999). *La dialéctica de la vida cotidiana: Martha Rosler y la estrategia del señuelo*. En Martha Rosler (Ed.). *Posiciones en el mundo real* (pp. 72-112) Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.
- Amorós, Celia (2005). Dimensiones del poder en la teoría feminista. *RIFP*, 25, 11-33. Recuperado en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:filopoli-2005-25-F9DB3A11-C078-AB0D-74AF-21ECF9ECC717/dimensiones_poder.pdf
- Armstrong, Carol y De Zegher, Catherine (2006). *Women Artists at the Millennium*. Cambridge: MIT Press.
- Barthes, Ronald (2009). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bernárdez, Asunción (2011). *Arte posmoderno ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información*. En Asunción Bernárdez, Antonia Fernández Valencia y Marián López Fernández Cao (Eds.). *Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina* (123-150.) Madrid: Fundamentos.
- Blazwick, Iwona (2008). Taking Responsibility, interview with Martha Rosler. *Art Monthly*, 314, 1-7. Recuperado en <http://www.artmonthly.co.uk>
- Butler, Judith (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/42625381>
- Calak, Katherine (2009). *Barbara Kruger, your body is a battleground*. New York: The State University of New York.
- Caley, Shaun (1986). Barbara Kruger. *Flash Art*, 128, 55.
- Cottingham, Laura (1991). The War is Always Home: Martha Rosler. Recuperado en <http://www.martharosler.net/reviews/cottingham.html>
- De Beauvoir, Simone (1995). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Del Río, Víctor (2007). La desactivación de la función crítica en la imagen documental. *Azafea, revista de filosofía*, 9, 83-92. Recuperado en http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-3563/article/viewFile/642/816
- Deleuze, Gilles (2001). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, Jaques (1974). *Glas*. Paris: Galilée.
- Dumbadze, Alexander Blair (2005). *How Images Became Text in Contemporary American Art*. Austin: University of Texas.

- Foucault, Michel (2004). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- Friedan, Betty (1965). *La mítica de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- Galán Serrano, Julia (2010). Mujeres artistas y arquitectura. *Asparkia*, 21, 25-46. Recuperado en <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/225860>
- Garb, Tamar (1984). Barbara Kruger at the ICA. *Artscribe International*, 45, 64-65.
- Glassco, Michael Alan (2012). *Contested images: the politics and poetics of appropriation*. Iowa: University of Iowa.
- Godard, Jean-Luc (1970). Godard chez les feddayin. *L'express*, 27 julio 1970, 23.
- Guasch, Anna María (2005). *El arte del último siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, Anna María (2009). Sobre violencia doméstica. *Cultural ABC*. 7 de marzo de 3, 40.
- Haraway, Donna (1995). Manifiesto cyborg. En *Donne, technologie e biopolitiche del corpo*, 120.
- Kamimura, Masako (1987). Review: Barbara Kruger: The Art of Representation. *Woman's Art Journal*, 8, 40-43. Recuperado en http://www.jstor.org/stable/1358339?seq=1#page_scan_tab_contents. doi: 10.2307/1358339.
- Kurcfeld, Michael (2002). Interview with Barbara Kruger. Recuperado en <http://www.pbs.org/wnet/egg/217/kruger>
- Lacan, Jaques (2006). *Obras escogidas I*. Barcelona: RBA.
- Lichtenstein, Therese (1983). Barbara Kruger. *Arts Magazine*, 9, 4.
- Linker, Kate (1990). *Love For Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*. New York: Harry Abrams, Inc.
- Lugones, María (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa* 9, 73-101. Recuperado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006
- Maldonado, Concepción Citlali (2005). *La fotografía de Barbara Kruger. Una visión fenomenológica desde Meleau Ponty*. México: Universidad Iberoamericana.
- Merjian, Ara H. (2008). Diminishing returns. *Modern Painters*, April 2008, 54-61. Recuperado en https://www.academia.edu/2901094/Diminishing_Returns_The_Iraq_War_and_Artistic_Response_Five_Years_On
- Millet, Kate (1995). *Política Sexual*. Madrid: Cátedra.
- Mulvey, L. (2001). *Placer visual y cine narrativo*, 365-377. En Brian Wallis (Ed.). *Arte después de la modernidad*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Osborne, Raquel y Molina, Cristina (2008). Evolución del concepto de género, 1. *Empiria*, 15, 147-182. Recuperado en <http://www.redalyc.org/html/2971/297124045007/>
- Parker, Wendy Ann (2004). *Political photomontage: transformation, revelation, and "truth"*. Iowa: University of Iowa.
- Perring, Christian (1999). *Review - Thinking of You*. Massachusetts: The MIT Press.
- Pollock, Griselda (2011). ¿Puede la Historia del arte sobrevivir al feminismo? *Estudios online sobre arte*. Recuperado en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm>
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosler, Martha (1981). Hot Potatoes: Art and Politics. *Block*, 4, 159-211.
- Rosler, Martha (2004). *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge and London: MIT Press.
- Rush, Michael (2000). Art/architecture; A Pure Artist Is Embraced by the Art World. *New York Times*, July 9. Recuperado en <http://www.nytimes.com/2000/07/09/arts/art-architecture-a-pure-artist-is-embraced-by-the-art-world.html>
- Schroeder, Jonathan E. (2005). The artist and the brand. *European Journal of Marketing*, 39, 1291-1305. doi: 10.1108/03090560510623262.

Squiers, Carol (1999). Who Laughts Last?. En *Barbara Kruger*. Massachusetts: The MIT Press.

Wark, Jayne (2001). Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson. *Woman's Art Journal*, 22, 44-50. Recuperado en http://www.jstor.org/stable/1358731?seq=1#page_scan_tab_contents. doi: 10.2307/1358731.