

I SHOP, THEREFORE I AM: BARBARA KRUGER

Alejandra Val Cubero
alejandra.val@uc3m.es
Universidad Carlos III

Recibido: 10-01-2012

Aceptado: 15-03-2012

Resumen

La artista Barbara Kruger formada en la *Parson Design School* de Nueva York, bebió de las corrientes feministas de los años setenta y ochenta, y sirviéndose de las técnicas publicitarias con el uso de slogans directos, breves e impactantes en tonos rojos y negros, utilizó el lenguaje de los medios de comunicación para criticar, durante más de cuatro décadas, aspectos relativos a la sociedad de consumo y las relaciones de género. En la actualidad su obra ha sido fagocitada por el propio mercado artístico y es necesario abrir nuevos caminos que conozcan la lógica de la publicidad comercial y la subviertan.

Palabras clave: Barbara Kruger, arte, publicidad, género, feminismo, movilización social.

Abstract

The artist Barbara Kruger graduated from *The Parson Design School* in New York was fed from feminist currents of the 70's and 80's. She used advertising techniques with the employment of direct, short and shocking slogans, in shades of red and black. She used the language of the media to criticize, for more than four decades, the consumer society and gender relations aspects. Currently, her work has been phagocytized by the art market and it's necessary to open up new paths that know the logic of commercial advertising, in order to subvert them.

Keywords: Barbara Kruger, art, advertisement, gender, feminism, social mobilization.

1. Introducción

Hay eslóganes que mueven a la acción, pero a una acción reivindicativa y a veces molesta porque agitan la mirada del espectador, aunque sea un espectador ya persuadido por las afirmaciones del texto. Barbara Kruger desde sus inicios como diseñadora gráfica hasta la actualidad ha tratado de interpelar al público sobre temas relacionados con la sexualidad, las diferencias de género y de clase, la obsesión por el cuerpo y el consumo.

Kruger nacida en 1945 en el estado de New Jersey, se formó en una década de agitadas revueltas sociales y culturales, primero en el entorno del diseño gráfico y la publicidad y posteriormente en el de las artes. En los setenta resurgió con una fuerza desconocida hasta entonces los trabajos de las artistas deseosas de entrar en la escena pública, al tiempo que las historiadoras y críticas de arte trataron de visibilizar las obras de las creadoras pioneras, olvidadas o minusvaloradas por considerarse que su arte era un arte menor y por lo tanto insignificante.

La falta de presencia femenina en el mundo del arte llevó a Whitney Chadwick a escribir *Mujer, arte y sociedad* (1990) como respuesta a la obra de Gombrich *Historia del arte*, y el artículo de Linda Nochlin (1973): ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, publicado en la revista *ArtNews* en 1971, demostró lo insatisfactorio que resultaba el concepto de tradición para la definición de la categoría canónica de una obra de arte, porque la obra considerada como “obra maestra” servía para articular y apoyar una jerarquía de sexos. Para Nochlin eran las instituciones sociales y no una carencia innata del carácter femenino las responsables de la poca representación de su género entre los “grandes” artistas del pasado.

En este contexto reivindicativo Judy Chicago homenajeó a las artistas del pasado en *Dinner Party* (1974-1979)¹. Su obra en forma de una gran mesa triangular que reposa sobre un suelo está compuesta de múltiples baldosas triangulares, y en cada una de las novecientas noventa y nueve baldosas aparece el nombre de un personaje femenino como Safo, Aspasia, Hildegarda de Bingen, Cristina de Pizán, Mary Wollstonecraft, Emile Dickinson o Virginia Woolf, entre otras.

Las raíces ideológicas de este arte feminista del que participó Barbara Kruger hay que buscarlo en la obra *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedman, fundadora de una de las primeras organizaciones feministas en los Estados Unidos: *La Organización General para las Mujeres* (NOW), que integró a mujeres de izquierdas y formó la corriente conocida como *Feminismo Radical*. Otros ensayos de referencia para este movimiento fueron *Política sexual* de Kate Millet y *La dialéctica de la sexualidad* de Shulamit Firestone, ambas publicadas en 1970, en los que las autoras debatieron las relaciones de género desde una óptica psicoanalista y marxista.

¹ *Dinner Party* fue realizada en madera, cerámica, tela, ganchillo, metal y pintura y se puede ver en la web de la artista: www.judychicago.com, al igual que las obras: *Womenhouse* (1971-1972), *The Birth Project* (1982-1985), *The Holocaust Project* (1985-1993) y *Resolution* (1994-2000).

El movimiento feminista de los setenta criticó los cánones del modernismo y del formalismo de Clement Greenberg como se enseñaba en las escuelas de arte, introduciendo aspectos relativos al uso de materiales y técnicas anteriormente inapreciadas o despreciadas en la creación artística, y la incorporación de las mujeres en los departamentos universitarios impulsó la creación de los estudios de género. La artista Judy Chicago aceptó un puesto como profesora en la *Fresno State Collage* en 1970 en el que las alumnas tenían talleres de escritura autobiográfica, técnicas de fotografía y de cine, investigación en historia del arte y de teatro y no se trabajaba de manera jerarquizada sino cooperativa.

El Programa Artístico Feminista se desplazó al *California Institute of Arts* (CalArts) bajo la dirección de Miriam Schapiro que puso en marcha *The Womanhouse*, un proyecto en la que participaron veintiuna estudiantes del *Feminist Art Program*. La obra duró seis semanas y consistió en la recreación de una casa de diecisiete habitaciones: en los servicios se pudo ver el trabajo de Robhun Schiff *Nightmare Bathroom*, *Lipstick Bathroom* de Camille Grey y *Menstruation Bathroom* de Judy Chicago; en la cocina, Vicki Hodgett presentó el proyecto *Eggs to Breasts* y en el salón, Beth Bacheuheimer, Sherry Brody, Karen LeCoq, Robin Mitchell y Miriam Schapiro, decoraron una elegante sala, con la cena en la mesa pero sin personas.

Desde principios de los setenta las asociaciones y exposiciones de mujeres artistas se multiplicaron. En 1969 se creó la asociación *Women Artist in Revolution* (WAR) cuya primera acción fue oponerse a la Exposición Anual del *Whitney Museum* de ese mismo año, porque incluía a ocho mujeres entre los ciento cuarenta y tres artistas seleccionados, y en otoño de 1970, el grupo *Ad Hoc Women Artist's Group* solicitó que en los museos la presencia femenina fuera igualitaria. En abril de 1971 se creó *Women in the Arts* (WIA), una especie de lobbying de mujeres artistas que pedían mayor presencia en los museos y que dio lugar a la exposición *Women Choose Women* en el *New York Cultural Center*.

La revista *Times* utilizó como portada el retrato que Alice Neel hizo de Kate Miller con el texto: *The Politics of Sex. Kate Miller of Women's Lib*, y ese mismo año un grupo de mujeres expusieron bajo el título *We Are Black Women Artist* en el *Acts of Arts Gallery en New York*². Dexta Frankel comisionó la exposición en el *Long Beach Museum of Art: 21 Artist: Invisible-Visible*, en 1972, al tiempo que se creaba la sala *Artists in Residence Gallery*, una galería gestionada por mujeres y solo para mujeres artistas que tuvo una gran repercusión en los periódicos. Propuestas, exhibiciones y publicaciones que fueron recogidas en las influyentes revistas *The Feminist Art Journal* (1972-1977), *The Women Artist Newsletter* (1975-1990), *The Womanart* (1976), *The Woman Space Journal* (1973) y *The Women's Art Journal*, creada en 1980 y todavía en activo.

La obra de Barbara Kruger se inscribe en este contexto de reivindicación social y solidaridad artística, las mujeres con inclinaciones creativas se reunían, discutían y se manifestaban junto otros grupos de mujeres haciendo gala de la frase “lo personal es político”,

² En esta sala presentaron sus obras Faith Ringgold, Kay Brown, Pat Davis, Mai Mai Leabua y Dingo McCannon.

y entendían que los avances en materias sociales, legislativas o culturales relativas a la igualdad debían reclamarse desde todos los frentes posibles. Desde este posicionamiento las obras de Kruger beben de las corrientes publicitarias de finales de los setenta con el uso de slogans directos, breves e impactantes que fragmentan la intencionalidad propia de la publicidad comercial: crear ciertos imaginarios en donde las mujeres representan un cierto tipo de roles de sumisión y control.

2. Formación, profesión y primeras obras

Barbara Kruger procedía de una familia de clase media americana y trabajó como telefonista y dependienta antes de integrar *The Parson Design School* en 1965. En la escuela conoció a la fotógrafa Diane Arbus que acababa de realizar su exposición *New Documents* en 1967, y colaboró con el profesor y diseñador gráfico de la revista *Harper's Bazaar* Martin Israel, que le abriría las puertas a la revista de moda *Mademoiselle*, mientras trabajaba, como directora de arte, en otras revistas como *House&Garden* y *Aperture*.

En estos años la relación entre el mundo del diseño y del arte era muy estrecha y fue inevitable que los publicistas bebieran de los trabajos de los artistas plásticos y viceversa. Los aires reivindicativos que circulan por los ambientes newyorkinos fueron decisivos en el transvase de simbología de la obra de Kruger: los iconos publicitarios devienen emblemas artísticos que critican la sociedad de consumo, el estilo de vida americano, o las relaciones de género.

La estancia de Kruger a partir de 1976 y durante tres cursos académicos en la universidad de Berkeley supuso un punto de inflexión en su obra, alejándose del mundo del diseño, y adentrándose en un tipo de creación más crítica: subvertir las reglas de la creación publicitaria para hacer aún más visible la propia retórica del consumo de masas, ideas que puso de manifiesto en su primer ensayo *Picture/Readings* (1978), texto en el que comentaba fotografías de lugares públicos y analizaba su repercusión social. Desde este momento el uso de la palabra junto a la imagen sería uno de los emblemas distintivos de su obra. (Squiers, 1999).

En California se respiraban intensas bocanadas de aire contracultural, Kruger lee a los clásicos de la sociología y del psicoanálisis: Barthes, Walter Benjamín, Foucault, Kristeva y Lacán, acercándose a la semiótica y al pensamiento posestructuralista, y junto a Cindy Sherman y Sherrie Levine, con las que colaboraría en múltiples ocasiones, puso en marcha el grupo *The Women's Artists*, para comisariar exposiciones relacionadas con el papel que los medios, el cine o la publicidad otorgaban a la mujer³. Los primeros trabajos de Kruger datan de

³ Barbara Kruger comisarió la exposición en el *Kitchen Center* de Nueva York y *Pictures and Promises. A Display of Advertising, Slogans, and Interventions en 1977* junto a artistas que trabajaban con anuncios de revistas y periódicos, fotografías y carteles.

1969 y una de sus primeras exposiciones individuales tuvieron lugar en la *Artists Space and Fischbach Gallery* en 1973, en la ciudad en New York, en el que puso en tela de juicio las supuestas diferencias de valoración que existían entre arte y artesanía y artes “mayores” y artes “menores”.

3. Your body is a battleground: el arte sale a la calle

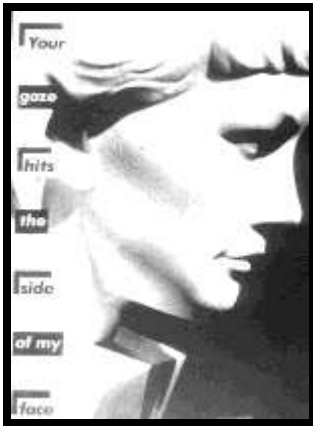
El crítico de arte Douglas Crimp manifestó que las fotografías ya no podían tener como meta producir originalidad, porque las fotos eran siempre repeticiones o cosas “ya vistas”, las fotografías debían simular y representar imágenes comunes o volver a fotografiar imágenes inalteradas de fotógrafos de reconocida calidad estética (Crimp: 1993).

Kruger flanqueada por esta teoría reutiliza textos e imágenes de los años cuarenta y cincuenta a los que añade un texto propio, siempre en tonos rojos o negros y siempre con la tipografía *Future Bold Italic*, que será el logo de su obra durante más de cuarenta años, adoptando la técnica del collage como medio para exponer temas controvertidos relativos al sexo, la religión, el poder, la avaricia o los estereotipos raciales o de género, y poniendo de manifiesto el poder que se ejerce por medio del lenguaje y los efectos de “la mirada” sobre el cuerpo femenino.

La artista conocía a la perfección la técnica del diseño publicitario: la importancia de la marca, del mensaje conciso, del poder de los colores y la manera de exponer y de ver, y por ello emplea el mismo lenguaje de los medios de comunicación con la intención de criticar la sociedad de consumo, con el uso de pronombres directos a través de los cuales interpela al espectador y espectadora.

Una de las primeras obras de Kruger de comienzos de los ochenta *Your Gaze Hits the Side of my Face* (1981), coincidió con la llegada a la Casa Blanca del Republicano Ronald Reagan, quien permanecería como presidente durante ocho años instaurando un periodo de exaltación de los valores tradicionales y de orgullo nacional. En esta obra Kruger toma el rostro de una escultura clásica griega de mármol en la que pone de manifiesto la importancia que la cultura occidental otorga a la mirada sobre los sentidos del tacto o el oído.

En la década de los ochenta el cuerpo pasó a convertirse en el centro de todas las miradas y ataques, la noticia de una enfermedad que sería conocida como sida apareció publicada por primera vez en el verano de 1981 en el *New York Times* y alertaba de la existencia de una patología que afectaba a la comunidad gay americana bajo nombres tan dispares como *Gay Related Immune Deficiency* o *Gay Cancer*, enfermedad que no se hizo pública hasta 1987, cuando el presidente Reagan habló por primera vez de este asunto en la tercera Conferencia Internacional sobre el sida celebrada en Washington.

Your gaze hits the side of my face*We have received orders not to move**You are not yourself*

Fuente: Barbara Kruger: <http://www.barbarakruger.com/>

Esta obra es una de las primeras que hacen referencia al poder de la mirada y a la dominación masculina. En 1975 la teórica fílmica y feminista británica Laura Mulvey (1975) había publicado el artículo “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” en la revista *Screen* bajo la propuesta que en el cine clásico de Hollywood la figura de la mujer aparecía como objeto de deseo por parte del espectador, que no era otro que un espectador masculino. En este collage se juega con la imagen clásica de las esculturas griegas y su inmovilidad, y es el slogan lo que hace que la mujer recobre la palabra y se vuelva hacia nosotros, porque nuestra incisiva mirada le está molestando.

Un año más tarde a la obra *We have received orders not to move* (1982) que presentaba la fotografía de una mujer sentada, con la espalda encorvada y las piernas y torso adornado de púas, le seguiría *You are not yourself* (1984) donde un espejo roto muestra diversas imágenes del rostro femenino, un rostro manipulado e irreconocible en un momento en el que el líder neoliberal y todo su equipo trataban de acallar las conquistas del movimiento feminista. Ronald Reagan se opuso al aborto y excluyó de su agenda pública las peticiones de los movimientos minoritarios, imponiendo una cultura racista, machista y excluyente.

We not need another hero (1985) será la respuesta de Kruger a la visión militarista del gobierno americano, en el que un niño muestra a una niña su fuerza física ante el asombro de la joven. Para la artista, la violencia y la fortaleza, cualidades presumiblemente masculinas, eran innecesarias, la sociedad americana necesitaba reflexión como medio de acceder a la acción y en este contexto, Kruger consideraba que el arte era un vehículo necesario de reivindicación y de movilización social. No valía el arte por el arte, un arte estético desprovisto de carga crítica y el artista debía comprometerse con su tiempo, tal y como lo expuso en una de las obras más conocidas *Your Body is a Battleground* (1989) que nos habla de cuerpo, de sus derechos y de diferencia sexual en un contexto reaccionario al cambio.

We don't need another hero*Your body is a battleground*

Fuente: Barbara Kruger: <http://www.barbarakruger.com/>

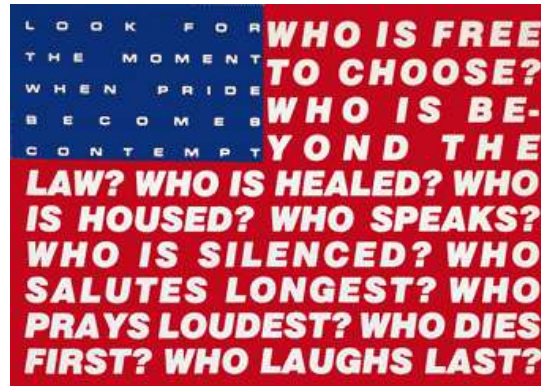
El cartel *Your body is a battleground* se diseñó como póster para la marcha pública que tuvo lugar el nueve de abril de 1989 en Washington DC en apoyo al derecho al aborto, y se convirtió el emblema de los movimientos feministas de finales de los ochenta⁴. Su posicionamiento político a favor de los derechos de las mujeres se puso de manifiesto en múltiples ocasiones, como fue el caso de la obra : *Untitled / Pro-life for the unborn, Pro-death for the born* (2000), slogan que aparecía junto a la imagen de Bush hijo como crítica de las medidas adoptadas por el entonces presidente que criminalizaban a la mujer que abortaba.

4. Los noventa: de las obras gráficas a las instalaciones

You know, the bottom line is, 'How can I be the most effective?' And it's a conflation of issues of meaning. How meaning is made through the visual, through sounds, through still and moving pictures. There is no recipe, you just try and see what works. Entrevista a Barbara Kruger (Tillman, 1999: 192).

La sociedad americana creció a principios de los noventa a pasos agigantados. El estilo de vida americano giraba entorno a un consumo centrado en la ostentación de la riqueza que Kruger recogió en la obra *I shop therefore I am* (1987) en la que juega con la célebre frase de Descartes *Pienso, luego existo*. En el collage una mano en primer plano sujeta un cartel con la irónica frase, desacreditando a la sociedad de consumo y al estilo de vida americano.

⁴ El original se encuentra en la colección de la *BroadArt Foundation* en Santa Mónica, CA.

I shop therefore I am*Question?*

Fuente: Barbara Kruger: <http://www.barbarakruger.com/>

Los noventa supondrán un giro en su obra con cambios más técnicos y de realización que de contenido. Kruger saca sus obras a la calle abandonando los pequeños formatos e introduciendo sus mensajes en los espacios públicos: estaciones de tren y de metro, parques, autobuses, edificios municipales, autopistas....

De esta manera estaba haciendo guiños al movimiento feminista y a uno de sus mayores logros: la apropiación de la calle y del espacio público. Ver y que se nos vea, pero con un deseo de alterar lo que pareciera inamovible.

En *Question?* (1991) toma prestado uno de los iconos americanos más reconocibles e introduce en ella las preguntas: *Who is free to choose? Who is beyond the law? Who is housed? Who speak? Who is silenced? Who salute longest? Who prays loudest? Who dies first? Who laughs last?* La bandera máxima expresión de la dominación visual americana es ultrajada y logra un nuevo significado que el espectador/as debe rebatir. Las obras de Kruger son abiertas: la intencionalidad de la artista es conseguir respuestas activas, aunque solo sea por el tiempo que dura la visualización de sus carteles.

A comienzos de los años noventa comienza a realizar instalaciones de gran formato y en galerías de arte, con el objetivo de atacar al espectador por la fuerza de las imágenes, del ruido y de los textos, en un intento de producir ansiedad, claustrofobia y miedo. La galería neuyorquina *Mary Boone* será una de las centros artísticos que acompañan a la artista en esta etapa, y mientras sus primeras instalaciones siguen los presupuestos de sus carteles –uso de la misma tipografía, colores, y textos -, con el cambio de siglo introduce mensajes más elaborados para que las sensaciones del público sean también auditivas.

La obra *Twelve* (2004) muestra doce escenas cortas representadas por actores profesionales que acontecen al mismo tiempo, o el proyecto *The Global Shrink* (2010) compuesto por cuatro instalaciones digitales con los textos: *SHOVE IT!, FEAR IT! BUY IT! BELIEVE IT!* como música de fondo.

Mary Boone Gallery. Instalación 1999

Mary Boone Gallery. *The Globe Shrinks* 2010

Fuente: Barbara Kruger: <http://www.barbarakruger.com/>

5. A modo de conclusión

Barbara Kruger se ha servido de su obra gráfica y audiovisual para criticar aspectos relativos al género, la cultura y la raza durante toda su trayectoria creativa, y halla su razón artística en la consciencia crítica de denuncia sociocultural, al apropiarse de una manera de construir imágenes propias de los medios hegemónicos. Para Kruger la sociedad está controlada por los códigos dictados por dichos medios y por la publicidad y por ello, la artista denuncia la manipulación sexista del lenguaje publicitario, del cine y de las revistas de moda, al igual que hicieron otras artistas de su generación.

Martha Rosler por medio de las performances se burla de la lógica del ama de casa como reflejó en *Semiotics of the Kitchen* (1975), en la que sugiere que todo lo que ocurre en la cocina es sólo un fetiche, o Cindy Sherman quien se burló de los estereotipos femeninos presentados y representados por el cine clásico de Hollywood tal y como recreó en sus series de fotografías en blanco y negro *Untitled Film Still* (1977-1980), que daría paso a las series en color y mayor formato *Centerfolds* (1981) donde usa como referente gráfico y compositivo las páginas centrales de la revista de *Play Boy*⁵.

Desde diferentes ópticas y por medio de técnicas diversas las artistas americanas activas en los ochenta y noventa trataron de poner al descubierto el sexismo, el racismo, el tráfico de influencias y la falta de representatividad femenina y de las minorías en la sociedad americana, y en el mundo artístico en particular.

La artista afroamericana Adrian Piper en *My Calling Card* (1986) alertó a la audiencia blanca sobre condición de la identidad negra con frases del tipo: *Dear Friend, I am black*. O el grupo de las *Guerrilla Girls*, formado por mujeres que aparecían cubiertas con una máscara de gorila para preservar su identidad, realizaron el cartel de su primera exposición en el *Whitney*

⁵ En los trabajos posteriores *Fashion* (1983-1984), *Fairly Tales* (1985), *Disasters* (1985) y *Disgust Pictures* (1986-1990) Sherman expone temas que la sociedad no acepta abiertamente como la sangre menstrual, la anorexia, o la bulimia.

Museum of American Art en 1991, en el que podía leerse: *Relájese Senador Helms, su lugar está en el mundo del arte, porque el número de negros aquí es el mismo que el de las fiestas que hace usted en el jardín de su casa.*

Barbara Kruger escribe, enseña, expone y sigue movilizándose y saliendo a la calle cuando se tratan temas relativos al sida, los conflictos bélicos o el aborto, quizá porque vivió en primera línea la pérdida de muchos amigos y los desastres de la Guerra de Vietnam⁶. Las obras de Kruger consiguen la sonrisa del espectador contemporáneo, sus ensayos, sin embargo, han perdido fuerza, quizá porque estemos más acostumbrados a un discurso que enfatiza el poder de los medios tradicionales.

En su libro recopilatorio *Remote Control: Power, Cultures and the World*, escrito en 1994, Kruger no hace distinción entre el lado poético y político del lenguaje y a modo de breves piezas ironiza con el modo en el que la televisión y el cine norteamericano utilizan la nostalgia para re-construir el pasado, aunque también elogia las piezas audiovisuales que consiguen evadirse de la lógica imperante y romper ciertas convenciones ligadas a las identidades como sucede en la película *A Question of Silence* (1982) de la directora holandesa Marleen Gorris.

El trabajo de Kruger insta a la espectadora a tener una examinación activa de los estereotipos sociales, y de esta manera le empodera y le da voz. Sus creaciones se convirtieron en mensajes críticos contra la opresión patriarcal a través de una simple composición. Su intención, acorde con la ideología feminista y artística de los ochenta, era dismantelar las estructuras sociales hegemónicas a través del arte, y en el caso concreto de Kruger, era la fotografía el medio más adecuado para promover la transformación, porque la artista sabía que el poder no era unidireccional, tal y como lo expuso la crítica Kate Linker:

“To Kruger, power is not localized in specific institutions but is dispersed through a multiplicity of sites, operating in the range of discursive procedures that govern sexuality, morality, the family, education and so on. Conceived in this manner, power cannot be centralized; rather, it is diffuse, decentralized, and, in consequence, anonymous: it exists less as a ‘body’ than as a network of relations unifying social apparatuses and institutions” (Linker, 1990: 27).

En estos años en los que navegamos sin timón aparente sobre oleadas de recortes sociales que tiñen de conservadurismo todo el panorama político, es más necesario que nunca nuevas propuestas artísticas rompedoras que estén en sintonía con las peticiones de los colectivos más minoritarios. Parecen tiempos poco propicios para los movimientos de mujeres, pero tampoco lo fueron los ochenta y las voces alternativas surgieron con mucha fuerza.

⁶ Kruger realizó uno de los carteles de la manifestación de San Francisco sobre el sida *Arts Against AIDS* en 1989.

Si Barbara Kruger es en la actualidad una artista reconocida por la crítica que vive de su arte, exhibe, crea y publica, y ha sido galardonada con el León de Oro en la 51 Bienal de Arte de Venecia, también es cierto que su arte ha sido fagocitada por la sociedad de consumo que ha fotocopiado sus propuestas a camisetas, posters, llaveros y chapas.

El camino quizá sea trabajar en colectivo: las artistas entrando de nuevo en los interiores de los medios de comunicación y la publicidad para dar luz a nuevas ideas transgresoras que pongan en evidencia las intenciones menos aparentes de dichos medios, para que sus voces – nuestras voces- se oigan de muy diversas maneras y se unan a las de otros movimientos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Crimp, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press.
- Chadwick, Whitney (1990): *Mujer, arte y sociedad*. New York, N.Y.: Thames and Hudson.
- Firestone, Shulamit (1970): *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Morrow.
- Friedan, Betty (1963): *The feminine mystique*. New York: Norton.
- Kruger, Barbara (1994): *Remote control: power, cultures, and the world of appearances*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Linker, Kate (1990): *Love For Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*. New York: Harry Abrams, Inc.
- Millett, Kate (1970): *Sexual Politics*. New York: Doubleday.
- Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En *Screen*, Vol. 16, nº 3, pp. 6-18.
- Nochlin, Linda (1973): "Why Have There Been No Great Women Artists?". En Thomas B. Hess y Elizabeth C. Barker (eds): *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan, pp. 1-39.
- Squiers, Carol (1999): "Who Laughs Last?: The Photographs of Barbara Kruger". En Ann Goldstein (ed): *Barbara Kruger [Thinking of You]*. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 140-148.
- Tillman, Lynne (1999): "Barbara Kruger (Interview)". En Ann Goldstein (ed): *Barbara Kruger [Thinking of You]*. MIT Press: Cambridge, MA, p. 192.