

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE PSICOLOGIA  
ADRIANA DE CAMARGO ANDRADE OMATI

“A ARTE É UM COMENTÁRIO SOBRE O MUNDO”  
Uma interlocução entre a psicanálise e as obras de Barbara Kruger

SÃO PAULO  
2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE PSICOLOGIA  
ADRIANA DE CAMARGO ANDRADE OMATI

“A ARTE É UM COMENTÁRIO SOBRE O MUNDO”  
Uma interlocução entre a psicanálise e as obras de Barbara Kruger

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para graduação no  
curso de Psicologia, sob orientação da Prof. Dra. Regina Fabbrini.

SÃO PAULO  
2009

**Agradecimentos**

Agradeço, primeiramente, à Camila Pedral, primeira pessoa com quem discuti este trabalho, pela orientação e carinho.

À Regina Fabbrini, pela dedicação e supervisão sem as quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos meus pais, pelo amor e incentivo - e pela aceitação momentânea da mesa da sala coberta de livros.

A meus amigos pucanos, pelas discussões sobre nossos trabalhos e acolhimento das angústias. A meus amigos franciscanos pelas inúmeras piadinhas sobreconceitos psicanalíticos com nomes sugestivos, e principalmente, por me fazerem rir em momentos-chaves. E a todos, independentemente de procedência, pela paciência e acolhimento nos momentos de surto-pré-finalização.

A meu namorado, pelas críticas construtivas, continência e amor ao longo desses anos.

E a meu analista, por me lembrar do prazer de escrever.

## Resumo

Este trabalho nasceu de uma interrogação sobre a possibilidade de realizar uma articulação entre psicanálise e arte. A maneira de aproximação da psicanálise com a arte feita aqui é menos uma questão de interpretação - que estabeleceria uma verdade sobre a obra ou o autor e uma justificação da própria teoria - e do que um desafio de interpenetração. Para efetuar essa pesquisa, foi feito um levantamento na literatura sobre as possíveis interlocuções entre psicanálise e arte, bem como textos acerca de arte contemporânea e o trabalho da artista plástica Barbara Kruger. Considerando a arte contemporânea como produtora e questionadora de sentidos na sociedade, a intersecção feita entre psicanálise e a arte de Kruger discutida é no sentido de explicitar as visões de psicanalistas e da artista plástica sobre o mundo, contrapondo-as não de maneira a que soem complementares e explicativas umas das outras, mas como visões que podem abrir um campo de discussão entre si, e principalmente, um campo de discussão sobre o mundo de hoje. O trabalho de Kruger, seu projeto poético - princípios éticos e estéticos que direcionam o fazer do artista bem como seu momento histórico e cultural - discute o poder das imagens e signos de afetar as estruturas sociais. Sua arte é preocupada com o modo pelo qual nossos pensamentos, atitudes e desejos são determinados pelo que a sociedade dita. Kruger propõe intervir em representações estereotípicas, quebrando seu domínio, e clareando um local para um reconhecer. Para pensarmos possíveis intersecções na discussão trazida por Kruger e a psicanálise, dez obras são apresentadas e discutidas não de forma separada, mas focando na impressão geral passada por elas, bem como as características e construções que as assemelham entre si e que as tornam “parte do todo” do projeto poético da artista. Este comentário será feito à luz de alguns conceitos chaves como: a sociedade de consumo, linguagem – enquanto instância transmissora de normas e decretos sociais-, o estádio do Espelho – enquanto possibilitador de formação de uma imagem de si-, a pulsão escópica e a sociedade escópica, entre outros.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>Metodologia.....</b>	<b>3</b>
<b>I Psicanálise e Arte.....</b>	<b>4</b>
<b>I. 1 Interlocuções Possíveis.....</b>	<b>4</b>
<b>I. 2 Olho, olhar, pulsão escópica.....</b>	<b>11</b>
<b>I. 2 a Estádio do Espelho.....</b>	<b>11</b>
<b>I. 2 b Pulsão escópica.....</b>	<b>13</b>
<b>II Barbara Kruger: trajetória e projeto poético.....</b>	<b>18</b>
<b>II. 1 Trajetória da artista.....</b>	<b>18</b>
<b>II. 2 Projeto poético e político.....</b>	<b>21</b>
<b>III Apresentação das obras.....</b>	<b>30</b>
<b>IV Discussão das Obras.....</b>	<b>51</b>
<b>V Considerações finais.....</b>	<b>56</b>
<b>Referências.....</b>	<b>57</b>

## Introdução

Este trabalho nasceu de uma interrogação sobre a possibilidade de realizar uma articulação entre psicanálise e arte. Na verdade, não é de hoje que a psicanálise se ocupa da arte. O interesse de artistas em se aproximarem da psicanálise também não é novo.

As maneiras nas quais estes dois campos –psicanálise e arte- podem dialogar tem sido discutidas há tempos. Freud permeou sua obra com análises e citações de criações literárias, escreveu um ensaio sobre da Vinci e no campo das artes plásticas, fez um detalhado estudo da escultura de Michelangelo, Moisés. O interesse da arte pela psicanálise também não teve seu início com a contemporaneidade. A partir dos anos 10, artistas começaram a também se interessar pela psicanálise. . Em nome de um novo cânone estético, que se afirma por uma negação virulenta de todos os parâmetros vigentes e pela busca de uma expressão revolucionária que irromperia do inconsciente, alguns artistas de aproximaram das idéias de Freud. Inclusive, um dos expoentes da vanguarda surrealista, André Breton, ex aluno de psiquiatria e autor do Manifesto do Surrealismo de 1924 tem grande papel na divulgação da psicanálise na França, onde as resistências do meio médico e uma germanofobia disseminada levantaram barreiras à entrada da teoria de Freud. Safatle e Rivera (2006) <sup>1</sup> atribuem aos surrealistas em geral um papel importante enquanto divulgadores do pensamento psicanalítico na França. Arte e psicanálise enquanto comentadoras e representantes da cultura e do campo social estavam fadadas a se entrecruzar e comentar-se.

Hoje é claro o interesse dos dois campos na construção de um diálogo. Pode-se dizer que, mais do que isso, há um esforço por parte de ambos em deixar-se influenciar um pelo outro. Artistas como Sophie Calle <sup>2</sup> trazem às suas obras conteúdos de suas vidas vistos sob a ótica da psicanálise. Herdeiros do surrealismo citam as obras de Freud como tendo grande influência em seus trabalhos E psicanalistas tem-se ocupado de maneira bastante expressiva do campo artístico. Na pesquisa para este trabalho, muitas obras interessantes com publicações recentes foram encontradas.

É importante ressaltar que as maneiras de encontro entre a arte e a psicanálise são inúmeras e quase inesgotáveis. Ao longo da elaboração deste trabalho, constatou-se na literatura uma preocupação bastante grande da psicanálise com esta questão, principalmente

---

<sup>1</sup> Safatle, V., Rivera, T. Sobre Arte e Psicanálise, 1ª edição, São Paulo, ed. Escuta. 2006.

<sup>2</sup> Artista plástica francesa contemporânea; expôs no Museu na casa de Freud em Londres em 1999. A exposição “Appointment” consistia em objetos que relatavam experiências da vida de Calle, e principalmente, fragmentos de sua análise pessoal. Esta exposição foi transformada em um livro, “Appointment with Sigmund Freud”, de 2000, da ed. Thames & Hudson de Londres.

no sentido de não transformar a psicanálise em uma “*abordagem interpretativa e centrada na psicologização de fenômenos estéticos*” (Safatle e Rivera, 2006, p. 8). Esta tendência tinha sido predominante especialmente quando a psicanálise alcançou reconhecimento nos meios intelectuais. Felizmente, apesar de ainda presente hoje, esta maneira de encontro entre os dois âmbitos tem diminuído.

As possíveis intersecções entre os dois campos, bem como uma breve tentativa de sistematização da história da aproximação entre arte e psicanálise foi feita no capítulo I “Psicanálise e Arte” deste trabalho.

Para o aprofundamento da discussão entre a obra de Kruger e conceitos psicanalíticos, o capítulo I também é dedicado à apresentação de dois conceitos fundamentais para se pensar o trabalho de Kruger – o Estádio do Espelho- e algo próprio ao fazer artístico – a Pulsão Escópica.

A arte contemporânea, especialmente a de Kruger, foi escolhida neste trabalho como objeto de análise porque trata de voltar os olhos para a sociedade e para este fazer artístico. O projeto poético da artista será discutido no capítulo II – “Barbara Kruger: trajetória e projeto poético”, bem como um resumo de seu trajeto profissional.

### Segundo Grosnick<sup>3</sup>

Diante da importância da imagem no mundo que estamos vivendo, tornou-se necessário para a contemporaneidade insinuar uma crítica da imagem. O artista reprocessa linguagens aprofundando a sua pesquisa e sua poética. Ele tem a sua disposição como instrumental de trabalho, um conjunto de imagens. A arte passou a ocupar o espaço da invenção e da crítica de si mesmo. (2000, p. 5).

Desta maneira, é possível pensar as obras de Kruger como comentadoras e reveladoras de questões que a psicanálise se propõe a estudar. É a partir da discussão e da problematização destes pontos em comum - e inclusive da divergência de visões sobre eles - que se pretende criar um diálogo e uma intersecção entre psicanálise e a arte de Kruger. A psicanálise neste trabalho não procura explicar os porquês da obra da artista, nem tampouco a artista em si, mas pretende trazer ferramentas importantes para a discussão que o projeto poético da artista propõe. Isto se concentra principalmente no capítulo III – “Apresentação das obras” deste trabalho, onde se pretende - através de dez obras escolhidas de Kruger, de críticas relativas a

---

<sup>3</sup> Grosenick, Uta. *Zeitgenossische Kunst*, 1ª edição, Berlim, Ed. Arnoldsche Art Publishers. 2000.

estas e discussões e conceitos da psicanálise – apresentar os comentários da artista sobre a sociedade e sobre a arte contemporânea.

Kruger não é uma artista onde a estética é escolhida pelo conceito de belo. Há uma teoria e um comentário que orienta sua produção. A mensagem que procura ser passada parece ser uma escolha anterior às escolhas de texto e imagem. A obra final é uma maneira que a artista achou de dizer o que para ela precisa ser dito. Este trabalho pretende se focar principalmente nesta mensagem, nestes comentários de Kruger sobre o mundo em que vive, pareando-os e comparando-o aos comentários da psicanálise. Esta questão será explorada principalmente no capítulo IV – “Discussão das obras”, mas esta tentativa de diálogo entre a arte de Kruger e a psicanálise encontra-se presentificada ao longo deste trabalho.

A intersecção feita entre psicanálise e a arte de Kruger, que procura ser feita aqui, é no sentido de explicitar as visões de psicanalistas e da artista plástica sobre a sociedade, contrapondo-as não de maneira a que soem complementares e explicativas umas das outras, mas como visões que podem abrir um campo de discussão entre si, e principalmente, um campo de discussão sobre o mundo de hoje.

## **Metodologia**

Para efetuar essa pesquisa, foi feito um levantamento na literatura sobre as possíveis interlocuções entre psicanálise e arte, bem como textos acerca de arte contemporânea e o trabalho da artista plástica Barbara Kruger. Obras selecionadas da artista são apresentadas neste trabalho como material para discussão, sob a ótica da psicanálise. Não foram, portanto, utilizados sujeitos/ participantes para esta pesquisa teórica.

## I. Psicanálise e Arte

### I.1) Interlocuções Possíveis

Arte e Psicanálise são campos que há muito tempo se aproximam. O uso da psicanálise no campo específico da crítica da arte, em geral como instrumento interpretativo, fez-se sentir desde que a teoria psicanalítica alcançou reconhecimento nos meios intelectuais. A psicanálise também deixou-se influenciar através do campo das artes. Safatle e Rivera afirmam que o caso mais extremo disso seja Lacan, que “*chegou a repensar os modos de subjetivação disponíveis na clínica a partir do recurso à reflexão estética sobre as artes*” (2006, p. 7).

Para Frayze-Pereira<sup>4</sup> “ *muito anterior ao próprio advento da Psicologia como disciplina científica, na verdade, foi a própria Estética que se abriu à Psicologia que estava por vir*” (2006, p. 55).

Formulada no século XVII a Estética baseava-se na idéia de que

(...) a Beleza e seu reflexo nas Artes representavam um tipo de conhecimento sensível, confuso e inferior ao racional, claro e distinto, isto é, o conhecimento voltado para a verdade. Posteriormente, através da filosofia de Kant, a questão do Belo vai converter-se na questão da ‘experiência estética’ que acabará sendo diferentemente interpretada pelas diversas tendências teóricas do século XIX. E paulatinamente, a Estética filosófica abandonará o domínio metafísico para se aproximar do domínio experimental e psicológico. Não é difícil encontrar as razões dessa aproximação da Psicologia (Frayze-Pereira, 2006, p. 32).

A Estética é criada em uma época onde a Beleza e a Arte eram geralmente marginalizadas pela reflexão filosófica, que ora as cunhava de irrelevantes, ora as consideravam apenas sob o aspecto racional das normas aplicáveis ao reconhecimento de uma e à produção da outra. Baumgarten incorporou a perspectiva do Belo, como domínio da sensibilidade, relacionando-o com a percepção, os sentimentos e a imaginação (Nunes, 1989)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Frayze Pereira, J. A. Arte, Dor – Inquietudes entre estética e Psicanálise, 1ª edição. São Paulo, Ed. Cotia. 2006.

<sup>5</sup> Nunes, B. Introdução à filosofia da arte. 5ª edição. São Paulo, Ed. Ática. 2003.

Frayze-Pereira estabelece dois aspectos observadas pelas diversas tendências teóricas do século XIX, herdeiras da Estética para a experiência estética e portanto, para toda arte: um subjetivo (o artista ou o espectador que sente e julga) e outro objetivo (aquelas manifestações que condicionam o que sentimos e julgamos). A Psicologia nascente passou a se ocupar quase exclusivamente do aspecto subjetivo, mas com o advento da psicologia experimental, os psicólogos ocuparam-se também do aspecto objetivo, “(...) *como os elementos materiais (ex. sons, linhas, volume) e as relações formais (ex. ritmo, proporção, simetria) para avaliar as impressões estéticas e seus efeitos*” (Frayze-Pereira, 2006, p. 32). É importante lembrar que o advento da Psicologia como disciplina está diretamente relacionado com a pesquisa de problemas perceptivos e sensoriais cuja natureza é de ordem estética (Frayze-Pereira, 2006).

A psicanálise e a arte moderna do século XX nasceram aproximadamente na mesma época. Jean Françoise Lyotard<sup>6</sup> que afirma que pertencemos à revolução cezanniana e freudiana. A primeira, segundo ele, rompe com a organização espacial tradicional, mostrando que não há ordenação natural do espaço visual. No caso da segunda, o sujeito é de certa forma representado por este olho que não é mais ordenado, que perdeu sua estabilidade, sua posição central. Após o conceito de inconsciente nunca mais o “eu será totalmente senhor em sua própria casa.” (1980, p. 71).

Segundo Fernandes<sup>7</sup>,

(...) no campo específico da psicanálise, sempre houve um interesse especial pela arte e por seu efeito sobre o sujeito, assim como pelo impulso criativo. Freud mantém ao longo de sua obra uma proximidade com a arte e a criação artística. Dedicou-se em inúmeros artigos a estabelecer relações entre a atividade do psicanalista e a do artista. Em alguns, analisou o efeito da obra sobre ele mesmo, interpretando a obra a partir desse efeito. Em outros, analisa as implicações inconscientes do autor a partir de suas criações. Há também aqueles em que faz analogias entre a temática da obra e o método psicanalítico. Por fim, há textos em que procura abordar o impulso criativo como uma forma particular de destino pulsional”.(Fernandes, 2006, p. 6)

---

<sup>6</sup> Lyotard, J. F. Freud selon Cézanne. Des dispositifs pulsionnels. Paris, Ed. Christian Bourgois, 1980.

<sup>7</sup> Fernandes, S. R. A criação do sujeito – comunicação, artista e obra em progresso. Tese de Doutorado. PUC/SP 2006.

No primeiro caso, onde a obra é interpretada a partir de seu próprio efeito, a autora se refere a Freud no texto de 1914, o “Moises de Michelangelo”. Já no segundo caso, onde o objeto de análise são as implicações inconscientes do autor o texto referido é “Uma recordação infantil de Leonardo Da Vinci”, de 1910. No caso da temática da obra e o método psicanalítico, podemos pensar na análise do texto “Gradiva de Jensen”, feita em 1907. O que se evidencia a partir destas colocações é que não há um método específico e fechado no olhar da Psicanálise para a Arte, ao contrário, é esta pluralidade de encontros que torna rica a troca entre estes dois campos.

Loureiro<sup>8</sup> (1994) afirma que não há ainda um panorama estético freudiano construído,

(...) ou seja, o exame, conceitualização e problematização de temas ligados à estética, tais como origem, natureza e função da arte em geral e da obra de arte, o conceito de Belo, o processo de criação (e tudo o que mobiliza em termos do psiquismo do artista), a relação entre forma e conteúdo de uma obra de arte, o processo de fruição da obra (e tudo o que mobiliza em termos de psiquismo do público durante a recepção), a relação entre arte e saúde/doença mental, arte, ciência etc... (1994, p. 1).

Em 1908 Freud<sup>9</sup> volta o olhar da psicanálise para a Arte de uma maneira diferente. O texto “Escritores Criativos e Devaneio” distingue dois componentes do prazer estético: um libidinal, que provém do conteúdo da obra à medida que esta nos permite realizar nosso desejo, e outro proporcionado pela forma ou posição da obra, que se oferece como uma espécie de brinquedo, a partir do qual o espectador pode permitir-se ter pensamentos e condutas sem auto-acusações nem vergonha. Esta função de desvio Freud chama de “prêmio de sedução”. A suspensão de barreiras de repressão é uma grande marca na visão de Freud acerca da arte (Fernandes, 2006).

No texto “Múltiplo interesse da psicanálise” de 1913, Freud<sup>10</sup> afirma que “*as forças impulsoras da arte são aqueles mesmos conflitos que conduzem outros indivíduos à neurose e que tem movido a sociedade à criação de suas instituições*” (1980, p. 25).

Neste texto, ainda, Freud trata da dimensão social da arte. O psicanalista faz uma analogia entre as produções psíquicas individuais e as instituições sociais. É característica da

<sup>8</sup> Loureiro, I. R. B. A arte no Pensamento de Freud. Dissertação de Mestrado PUC/SP, 1994.

<sup>9</sup> Freud, S. Escritores criativos e devaneio . Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol. IX

<sup>10</sup> Freud, S. Múltiplo Interesse da psicanálise. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol II.

obra de Freud a idéia de que a civilização é construída às expensas de satisfação dos impulsos humanos. A cultura exige que o homem abdique à livre manifestação de seus impulsos, em particular dos sexuais e agressivos. Como esta renúncia causa invariável sacrifício do indivíduo, é necessário que a cultura ofereça “válvulas de escape” para esta infelicidade. A arte é para Freud também uma das vias de gratificação alternativa, pois

(...) oferece satisfações substitutivas compensadoras das primeiras e mais antigas renúncias impostas pela civilização ao indivíduo - as mais profundamente sentidas ainda- e deste modo é a única que consegue lhe reconciliar com seus sacrifícios. Porém, além disso, as criações de arte intensificam os sentimentos de identificação, dos quais tanto precisa o setor civilizado, oferecendo ocasiões de experimentar coletivamente sensações elevadas. Por fim, contribuem também para a satisfação narcisista quando representam a produção de uma civilização especial e expressam de forma impressionante suas idéias. (1980, p. 150)

Assim, a arte tem uma importante função social nessa visão da psicanálise: a de colaborar para a manutenção da coesão da sociedade, pois proporciona um alívio que ajuda a suportar as frustrações do mundo real. Freud considera as obras artísticas “satisfações substitutivas”, ilusões que são eficazes psiquicamente devido ao papel assumido pela fantasia na vida psíquica. Desta maneira a arte reconcilia o homem que “*sacrifica seus desejos em prol da civilização, com a cultura, reforçando assim seus laços de pertencimento*” (Rivera, 2002, p. 17)<sup>11</sup>.

A arte é, segundo esta visão, imprescindível à preservação da vida civilizada. Contudo, Rivera explicita uma característica do discurso de Freud acerca da função social da arte; segundo a autora Freud ignora a função da arte enquanto “*crítica e contestação radical, a função de causar estranhamento e angústia, de aprofundar diferenças, de exibir claramente as mazelas do mundo, nada disso é suposto nessa visão que só considera a arte, enquanto instituição social, em seus aspectos apaziguadores*” (p. 19. 2002). Segundo a autora, Freud “*não se debruça sobre o ‘efeito’ produzido pela arte*” (Rivera, 2002, p. 20).

Frayze-Pereira afirma que a análise exclusivamente segundo esta visão de Freud para obras de arte parece inaplicável hoje, uma vez que a Arte mudou radicalmente (2006). Sobre isto Lyotard observa: “*a obra desrealiza a realidade*” muito mais do que “*realiza as*

---

11Rivera, T. Arte e Psicanálise, 1ª edição, São Paulo, Ed. Jorge Zahar, 2002.

*desrealidades imaginárias*” (Lyotard, 1980, p. 70). Ainda, segundo Frayze-Pereira,, ater-se à noção de arte como representação e sublimação “*é ignorar a modernidade das artes*” (Frayze-Pereira, 2006, p. 58).

Tania Rivera traz à tona um dos pontos de mudança em relação à arte, principalmente no século XX, século “*em que a ilusória simetria especular entre homem e mundo é radicalmente posta em questão, ao mesmo tempo com a psicanálise e a arte moderna. ‘No século XX’, como diz Francis Ponge falando da obra de Picasso, ‘os espelhos voaram em pedaços’*” (Gagnebin apud Rivera , 2002, p. 39) Dessa maneira, segundo a autora, “*o homem não pode mais ocupar a posição de garantia fixa da representação, que começa então a ser retrabalhada sob outras bases que não a mimética Subvertem-se homem e arte, em um mesmo movimento crítico que vivemos até hoje*” (Rivera, 2002, p. 17).

Para Lebrun<sup>12</sup>, uma das características dessa nova arte contemporânea é que “*a maior parte do tempo, uma imagem nos interessa porque indica alguma coisa que não está na imagem: pelo que nos deixa adivinhar, ou pelo que continua a ocultar. Somos muito mais os detetives do sensível do que seus voyeurs*” (1983, p. 28). Devido às mudanças ocorridas na própria natureza das obras a partir das vanguardas, segundo o autor, não se pode mais esperar dos espectadores que contemplem os trabalhos, mas que passem a recolher os sinais que estes lhe apresentam (1983).

Frayze-Pereira discute que a maneira de olhar esta nova de arte também mudou. Para o autor, “*o olho que estava acostumado ao conforto da contemplação, da fruição subjetiva, surpreende-se na presença de uma arte cujo objetivo não é apenas mostrar o mundo (...)*”, mas também funcionar com o que Lebrun chama de “*arte como um analisador capaz de fazer-nos encontrar as modulações sensoriais do cotidiano – muitas das quais sem elas passariam despercebidas*” (1983, p.30).

Ainda, Grosenick afirma a cerca da mudança trazida pela arte contemporânea:

Como dispositivo de pensamento, a arte interroga e atribui novos significados ao se apropriar de imagens, não só as que fazem parte da historia da arte, mas também as que habitam o cotidiano. O belo contemporâneo não busca mais o novo, nem o espanto, como as vanguardas da primeira metade deste século: propõe o estranhamento ou o questionamento da linguagem e sua leitura. Geralmente, o artista de vanguarda tinha a necessidade de experimentar técnicas e metodologias, com o objetivo de criar novidades e se colocar à frente do progresso tecnológico. Hoje, fala-se até em ausência do "novo", num retorno à tradição. O artista contemporâneo

<sup>12</sup> Lebrun, G. A Mutação da Obra de Arte. In: Arte e Filosofia. 1ª edição. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

tem outra mentalidade, a marca de sua arte não é mais a novidade moderna, mesmo a experimentação de técnicas e instrumentos novos visa a produção de outros significados (2000, p. 5).

Apesar de não restrita ao advento da arte contemporânea, é a partir desta perspectiva de arte - enquanto um *“conhecer, pois, ao revelar um sentido das coisas, o faz de modo particular, ensinando uma nova maneira de perceber a realidade. Esse novo olhar é revelador porque é construtivo, isto é, formador”* (Frayze-Pereira, 2006. p. 43.) - que pretende-se distanciar da idéia que a *“psicanálise apresenta-se como um método que é aplicado à obra tomada como objeto, objeto que acaba convertido em simples ilustração da própria teoria psicanalítica”* (Frayze-Pereira, 2006, p 55). Ou seja, uma aproximação interessante entre Arte e Psicanálise fugiria de um interpretacionismo unilateral da segunda sobre a primeira.

Neste caso, se os que fazem uma obra de criação são sujeitos desejantes implicados em uma historia singular, que sentido terá um irmão natimorto, um pai ausente ou uma mãe fálica para uma obra que interroga o visível, um trabalho de criação que abala o sentido do mundo (...) que interesse há nisso para a arte ou mesmo para a Psicanálise? (Pequingnot-Desprats, p. 210-211, 1993, apud Frayze-Pereira. p. 56. 2006).

Neste sentido, o trabalho da Psicanálise e de sua aproximação com a Arte não é, em absoluto, *“alongar a série de diagnósticos lançados sobre as obras, seus temas ou autores”* nem tampouco lançar sobre as obras uma *“grade interpretativa que pretende esclarecer uma verdade da obra ou de seu autor”*(Frayze-Pereira, p. 56, 2006). A esta Psicanálise que Frayze-Pereira chama de *“psicanálise aplicada à arte”* pode-se lembrar do que Paul Ricoeur<sup>13</sup> denomina *“má psicanálise da arte”*, *“a psicanálise biográfica”* (Ricoeur, 1977, p. 147). André Green considera que essa *“psicanálise aplicada é uma das doenças infantis da psicanálise”* (Green, 1994, p. 14).<sup>14</sup>

Segundo Fernandes, *“em algumas abordagens o objeto privilegiado de análise é a arte mais como sintoma e não o processo criativo em si”* (2006, p. 6). Para a autora, há no texto sobre Leonardo da Vinci um *“certo furor interpretativo”*. Frayze-Pereira também acredita que a psicanálise aplicada à arte possa *“ter sido encorajada pelo ensaio de Freud sobre*

<sup>13</sup> Ricoeur, P. Da interpretação: Um ensaio sobre Freud. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1977.

<sup>14</sup> Green, A. Revelações do Inacabado. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1994.

*Leonardo*” (2006, p. 60). Contudo, ambos autores reconhecem o grande valor do texto de 1910 no sentido em que este põe à mostra uma hipótese de como as questões subjetivas estão implicadas no processo de criação. Assim, independentemente do conteúdo de suas interpretações, aponta a atividade artística como efeito de uma complexa trama psíquica, ou seja, como um processo em que se cruzam as disposições pulsionais e as implicações culturais. Desta forma, “*desvela o artista e a obra, colocando em questão o lugar idealizado, misterioso e intocável a que ambos estavam submetidos. A criação artística é efeito de um processo – processo com implicações subjetivas*” (Fernandes, 2006, p. 6). Rivera (2005) afirma que a aproximação da psicanálise com a arte torna-se menos uma questão de interpretação - em que a psicanálise teria algo a dizer sobre uma determinada obra, artista etc - do que um desafio de interpenetração.

Segundo Linker<sup>15</sup>,

O trabalho de Kruger reflete a descoberta, evidente através da arte contemporânea, do poder formativo das imagens, da capacidade dos signos de afetar profundas estruturas de crença. Contudo, ela aplica essa realização em uma agenda política. Sua arte é preocupada com o posicionamento do corpo social, com o modo pelo qual nossos pensamentos, atitudes e desejos são determinados pelo que a sociedade dita. Com seu arsenal de recursos visuais, Kruger propõe intervir em representações estereotípicas, quebrando seu domínio, e clareando um local para um reconhecer (1990, p. 12).

Para a artista, suas obras têm como propósito “*lidar com as complexidades da vida social, retratá-las e revelá-las*” (Krueger, 2006) <sup>16</sup>, o que as torna um interessante objeto de estudo para esta pesquisa.

É a partir das interlocuções possíveis da Psicanálise e Arte, especialmente no que se refere à importância e foco da arte contemporânea como produtora e questionadora de sentidos na sociedade contemporânea que pretendo discutir as obras de Kruger. Não a partir de uma fantasia de complementaridade entre os dois campos, em que um traz ao outro o que lhe falta, mas sob a égide da intersecção, de pontos em comum que se entrecruzam e se sustentam justamente por terem no horizonte a dimensão de corte, da impossibilidade de uma relação plena, estável e explicativa.

---

<sup>15</sup> Linker, K. *Love for Sale- the words and pictures of Barbara Kruger*. 1ª edição. Nova Iorque, Ed. Harry N. Abrams. 1990.

<sup>16</sup> Kruger, B. Entrevista para a revista SWINDLE. Disponível em <<http://swindlemagazine.com/issueicons/barbara-kruger/>> 2006.

A psicanálise oferece ferramentas teóricas interessantes para se pensar estas relações possíveis. Exploraremos algumas dela no item seguinte.

### **I. 1) Olho, olhar, pulsão escópica.**

Na obra de Freud, há evidências que o autor acreditava que não só o pensamento se realiza por meio de imagens ópticas, mas há uma grande ênfase no olhar como importante parte na organização do aparelho psíquico. A questão da imagem enquanto elemento crucial para a constituição do sujeito foi explorada de maneira mais aprofundada por Lacan.

Trataremos destas questões para que se possa pensar a apenas a produção de obras de arte, mas também o projeto poético de Kruger. Suas obras contam com o fascínio do olhar dos sujeitos para as mensagens, imagens e signos constantemente expostos pela cultura, especialmente aqueles que se relacionam à publicidade.

#### **I. 1. a) Estádio do Espelho**

Para a psicanálise, o estágio do espelho integra a rede de processos pelos quais deve-se passar para a constituição de uma estrutura psíquica e para que possa haver o advento do tornar sujeito do desejo. O estágio do espelho ordena-se especialmente a partir de uma experiência de identificação, o que permitirá a criança conquistar uma imagem de seu próprio corpo. Para além disso, a identificação primordial da criança com sua imagem irá promover a estruturação do “Eu”. É importante ressaltar que antes do estágio do espelho, a criança experimenta seu próprio corpo de uma maneira “esfacelada”, ou seja, sem totalidade unificada. É somente a partir do estágio do espelho que o sujeito pode ter a unidade do corpo próprio.

Lacan afirma que

O estágio do espelho é um drama cujo alcance interno se precipita da insuficiência para a antecipação e que, para o sujeito, tomado no equívoco da identificação espacial, urde os fantasmas que se sucedem de uma imagem esfacelada do corpo para uma que chamaremos ortopédica de sua totalidade. (Lacan, 1954, p. 97)

Dör<sup>17</sup> (1989) ressalta três momentos que pontuam esse processo de aquisição da imagem corporal: o primeiro se caracteriza por uma percepção da criança acerca de seu próprio corpo como a de “*um ser real de quem ela procura se aproximar ou apreender*”, ou seja, um outro real e não uma imagem. (Dör, 1989, p. 79). Há nesse primeiro momento uma confusão entre o si e o outro. É característica da criança nessa fase, segundo o autor, o estabelecimento de uma “*relação estereotipada que a criança tem com seus semelhantes, e que atesta, sem equívoco, que é sobretudo no outro que ela se vivencia e se orienta no início*”. Podemos lembrar aqui do exemplo dado por Lacan<sup>18</sup> nos Escritos: “*a criança que bate diz ter sido batida, e a que vê outra cair, chora.*” (Lacan, 1948, p. 113).

Este primeiro tempo, onde a criança é assujeitada do registro do imaginário é substituído por um momento crucial para o processo identificatório. Aqui, a criança é levada a descobrir que o outro do espelho não é um outro real, mas uma imagem. É possível ao sujeito então, “*diferenciar a imagem do outro da realidade do outro*” (Dör, 1989, p. 80).

Já no terceiro momento, é possível à criança ter certeza de que a imagem do espelho não é apenas uma imagem, mas a imagem de si própria. Agora é possível que a criança tenha uma experiência de corpo unificado. Assim, “*a imagem do corpo é, portanto, estruturante para a identidade do sujeito, que através dela realiza assim sua identificação primordial*” (Dör, 1989, p. 80).

Faz-se necessário ressaltar alguns pontos. A partir do estágio do espelho, como descrito, é possível antecipar uma unidade que antes, o sujeito não tinha. Para Hornstein<sup>19</sup> “*a partir da assunção dessa forma visual de si mesmo, o eu se antecipa uma unidade que ele ainda não possui, que é ideal. A fase do espelho constituirá um paradigma da constituição do eu, que privilegia o outro humano em tal constituição*”. Assim, a imagem do espelho funciona como modelo das imagens, as representações aportadas pelo outro significativo na constituição do eu. Portanto, “*assim como a imagem do espelho, forma visual completa, antecipa uma unidade que o bebê ainda não possui, o discurso da mãe, suas fantasias e projetos para seu filho antecipam uma identidade que ele ainda não tem*” (Hornstein, 1989, p. 164).

---

<sup>17</sup> Dör, J. Introdução à Leitura de Lacan - O Inconsciente Estruturado como Linguagem. 3ª edição, Porto Alegre, Artes Médicas. 1989.

<sup>18</sup> Lacan, J. Escritos. 4ª edição, São Paulo, Ed. Perspectiva. 1998.

<sup>19</sup> Hornstein, L. Introdução à Psicanálise., 1ª edição. São Paulo, Ed. Escuta. 1989

É a partir do estágio do espelho que se forma a matriz das identificações ideais. Para Hornstein, quando os enunciados atribuídos à criança “*são formulados pelo outro de quem se depende afetivamente, convertem-se em imagens identificatórias (...)*” (1989, p. 165).

O tornar-se sujeito desejante é, portanto ligado aos significantes transmitidos e atribuídos pelas figuras parentais, transmissoras de valores pessoais, sociais e estruturas simbólicas. Até mesmo antes de nascer o sujeito encontra um lugar já designado na cadeia significante dos pais, representantes do Outro simbólico. Portanto, é através da relação do bebê com as figuras parentais (e, portanto, com o Outro primordial) que se transmite uma cadeia significante, ou seja, a linguagem e um acesso à ordem simbólica. O Outro primordial, que carrega também a dimensão de outro semelhante, é o representante do universo simbólico que antecede a criança, e responsável por inseri-lo na condição humana.

Assim, as inscrições simbólicas que o bebê sofre vão constituí-lo como sujeito. Os agentes responsáveis por estas inscrições, e representantes do Outro primordial, tem em suas ações características determinadas não só pela sua história particular, mas também pelo contexto social e cultural no qual se inserem. Veremos que a proposta de Kruger toca nesta questão. Suas obras abordam este contexto quase diretivo, especialmente ditado pela mídia, atravessa a existência e aspirações humanas de maneira brutal. A artista procura fazer uma quebra no espelho narcísico proposto pela mídia, onde aqueles que não se identificarem com as imagens mostradas são inadequados ou indesejados. Esta discussão será feita de maneira mais aprofundada no Capítulo IV- “Discussão das Obras”.

A partir desta breve apresentação do estágio do espelho podemos pensar o conceito de pulsão escópica. Para Quinet<sup>20</sup>, “*o semelhante é o protótipo do estágio do espelho, e sua ordem especular é marcada como ordem escópica, que vem a ser o registro do olhar*” (2002, P. 156).

### **I. 1. b) Pulsão escópica**

Ao se dizer “objeto da pulsão escópica”, o que se toma como objeto é o olhar:

O objeto de uma pulsão é a coisa em relação à qual ou através da qual a pulsão é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável numa pulsão, e

---

<sup>20</sup> Quinet, A. Um Olhar a mais - ver e ser visto na psicanálise. 2ª edição. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2002.

originalmente, não está ligado a ela, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação. (Freud, 1980, p. 143) <sup>21</sup>.

É aqui que se introduz a diferença entre o conceito de ver e o de olhar. Ver é entendido como ver o mundo diante de si, uma ação puramente fisiológica, como descrito em “As Pulsões e seus Destinos” de Freud, enquanto que olhar implica algo mais. Algo mais este que é da ordem do pulsional. Quando estamos cegos na consciência, olhamos desde o inconsciente. Este é um olhar entendido como ato pulsional, bem como objeto da pulsão.

Em “As Pulsões e seus Destinos”, Freud enumera as etapas da constituição do olhar como pulsão escópica. Adiante, seguem as etapas da pulsão escópica como estabelecidas por Freud:

- a) Olhar, como atividade dirigida a um objeto estranho (Objekt).
- b) Abandono do objeto, reversão da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo; inversão em passividade e instauração de um novo alvo: ser olhado.
- c) Introdução de um novo sujeito a quem o sujeito se mostra para ser olhado por ele.

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise restituir uma atividade para o olho como fonte de libido – e não mais como fonte de visão –, uma vez que o escopismo é constituinte da própria libido, do próprio desejo.

A psicanálise tem como postulado a idéia de que o objeto que deveria ter miticamente trazido uma primeira satisfação está perdido para sempre – o que também implica a idéia da impossibilidade de satisfação completa da pulsão –, os objetos que a pulsão encontra para se satisfazer serão sempre objetos substitutos.

É nessa medida que, no que diz respeito à pulsão escópica, será o olhar que o sujeito teria um dia miticamente encontrado e logo perdido – o olhar da mãe – que o fará partir em sua busca. É exatamente pelo fato de que o olhar é um dos suportes do desejo do Outro que o sujeito é afetado pelo olhar enquanto objeto de desejo do outro.

Freud entende que “olhar e ser olhado” é um binômio inseparável. Tomando de exemplo o exibicionismo, que seria a primeira vista um desejo de ser olhado. O exibicionismo implica olhar para o próprio corpo por meio da partilha da fruição da visão de sua própria exibição, por meio de um processo de identificação com “uma pessoa estranha”. Este binômio “olhar e ser olhado” é constituinte da pulsão escópica.

---

<sup>21</sup> Freud, S. As pulsões e seus destinos. (1915) Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol XIV  
A tradução da Ed. Imago traduz indistintamente “Trieb” e “Instinkt” por “pulsão”. Contudo, nessa citação, corrigimos o termo para o conceito correto, “pulsão”.

Assim, não há fase escópica do desenvolvimento libidinal, ou seja, não sendo da ordem da necessidade, a pulsão escópica não se ancora em nenhuma função fisiológica, como, por exemplo, a pulsão oral – a criança que pede o seio à mãe –, ou mesmo a pulsão anal – a mãe que pede as fezes à criança.

A pulsão indica, portanto, que o sujeito é visto, que existe um olhar dirigido a ele, um olhar que não podemos ver porque está excluído de nosso campo de visão. Este olhar nos dá a distinção entre aquilo que pertence à ordem imaginária e o que pertence a ordem do real, onde a pulsão se manifesta.

Segundo Quinet,

O real pode ser definido como o registro em que a pulsão se manifesta: o que nos é mostrado e o que vemos pertence à ordem imaginária. Nosso mundo visível é um mundo de imagens cuja geometria é dada pelo espelho e o estádio do espelho é, de fato, um protótipo da ordem imaginária, em que o eu é constituído em relação ao semelhante, que está no centro da constituição do eu (2002, p. 156).

Para que o olhar seja considerado objeto pulsional, o próprio olho deve tornar-se zona erógena. O olhar enquanto gozo, enquanto realização da pulsão escópica, coloca-se no lugar de alguma outra coisa, coisa esta que, é de natureza sexual.

Escreve Daniela Scheinkman:<sup>22</sup>

Creemos que é a partir da relação sujeito/objeto que melhor podemos compreender o processo da pulsão escópica. [...] o olhar se constitui como objeto desligado, produto de uma operação lógica das duas operações em questão: o sujeito e o objeto. Há, por conseguinte, um percurso na relação sujeito/objeto, nesse processo de inversão, e, ao mesmo tempo, uma esquizo que se instaura a partir do que Lacan retoma de Freud: o “novo sujeito”. (Scheinkman, 1995: p. 32)

Ainda segundo Scheinkman, o objeto da pulsão (olhar) se constitui por subtração do Outro:

É a partir da perda que o objeto da pulsão se constitui, por subtração do Outro. No que concerne à pulsão escópica, seu objeto é realmente o olhar: ele é subtraído

---

<sup>22</sup> Scheinkman, D. Da pulsão escópica ao olhar - um percurso ,uma esquizo. 1ª edição. Rio de Janeiro, Imago. 1995.

daquele que desempenha, nesse momento, o papel do Outro, que assim o constitui como objeto. (Scheinkman, 1995: p.36-37)

Nasio<sup>23</sup> discute a pulsão escópica como uma relação circular entre o sexuado no sujeito e no outro, vê o sujeito do olhar como que pregado, pendurando-se da tela do outro. Nessa relação, desaparecem os conceitos de dentro e fora, de interno e externo, de modo que aquele que olha, na verdade, encontra-se ali, naquilo que é olhado. Na perspectiva do imaginário, o eu é a imagem percebida, o eu está na imagem percebida, e essa imagem percebida é o eu. Nisto, segue Lacan<sup>24</sup>:

Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométral desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro (Lacan, 1964, p. 94)

Por trás desse eu-imagem, a sexualidade na figura do falo imaginário. Por trás deste, o gozo que ao se entremostrear produz a experiência da fascinação, experiência no limite do imaginário, entre a visão e o olhar.

Merleau-Ponty<sup>25</sup> aponta para um olhar “preexistente”, um olhar que nos encara do mundo exterior. Ainda, o filósofo acredita que o visível depende do olho daquele que vê. Para Quinet (2002), isto indica que na visão de Merleau-Ponty há uma “perspectiva platônica, com um ser absoluto que tudo vê”, e ainda, “*um ser imaginário por trás do olhar eterno. Entretanto, este ser não existe. O que existe é a cisão entre o que se vê e o olhar, um olhar que não é apreensível nem visível, um olhar cego que está apagado do mundo.*” (p. 155). É dessa maneira que a pulsão se manifesta na ordem escópica.

Se para Merleau-Ponty existe um onividente universal, para Lacan há a preexistência de um dado-a-ver. Assim, na relação inicial com o mundo, algo é dado-a-ver àquele que vê. Ou seja, “*a preexistência de um olhar é correlativa do dado-a-ver do sujeito*” (Quinet, 2002, p. 155).

Mas em relação a “isso olha”, “isso” leva não apenas ao que Lacan diz sobre a preexistência de um olhar, mas também, e pela mesma via, ao olhar do Outro sobre o sujeito:

---

<sup>23</sup> Nasio, J-D. O Olhar em Psicanálise. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar. 1995.

<sup>24</sup> Lacan, J. Seminário 11. 3ª edição. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 1990.

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, M. O Visível e o Invisível, 2ª edição. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000

*“O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar - eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte.”*  
(Lacan, 1990, p. 73).

O conceito de sociedade escópica é proposto por Quinet como modo de ressaltar a influência e significação do olhar na subjetividade contemporânea. O autor traz a idéia de que a pulsão escópica na pós modernidade ganhou contornos assustadores.

Nossa sociedade é batizada pelo autor de escópica por sustentar-se principalmente no ver e ser visto, fato que abala o sujeito submetido à presença de um olho observador, presente em locais os mais diversos e às vezes acompanhado do imperativo: Sorria, você está sendo filmado! Quinet propõe considerar como cogito de nossa sociedade escópica “sou visto logo existo”, em lugar do cogito cartesiano “penso logo existo”.

Para Quinet

É o olhar, excluído da simbolização efetuada pela cultura sobre a natureza, que retorna sobre a civilização, trazendo o gozo do espetáculo e o imperativo do supereu de um empuxo-a-gozar escópico: um comando de dar-a-ver, seja de mostrar-se inocente, seja de tornar-se visível. De toda forma, na sociedade escópica, para existir é preciso ser visto pelo Outro. E assim se instaura a renovação do velho cogito religioso: o Outro me vê, logo eu existo. Tende-se aí a uma paranóia em massa (2002, p. 280).

A questão da necessidade de ser visto e ver é explorada por Kruger extensivamente em seu projeto poético, que é discutido no capítulo seguinte. A articulação entre a visão de Quinet e Kruger será discutida novamente no capítulo IV – “Discussão das Obras”.

## II. Barbara Kruger: trajetória e projeto poético

### II. 1) Trajetória da artista

Bárbara Krueger é considerada uma das artistas contemporâneas mais importantes e vanguardistas. Em 2007, foi honrada na 51ª Bienal de Veneza com o prêmio “Leão de Ouro” pelo conjunto de sua obra.

Nascida em Newark, em Nova Jérsei nos Estados Unidos, em 1945, Krueger deixou a cidade em 1964 para estudar na Universidade de Siracusa. Depois de um ano, mudou-se para Nova Iorque para estudar na academia Parsons de Design. Lá, estudou com duas de suas maiores influências a fotógrafa Diane Arbus e a designer gráfica Marvin Israel, antiga editora da revista Harper’s Bazaar nos anos 60. Esta última não só apresentou à aluna as revistas de moda de vanguarda – que, segundo Linker, formavam “*um dos desenvolvimentos culturais mais salientes da época*” (1990, p. 14) - mas também tomou um interesse pessoal por Kruger, apresentando-a para fotógrafos, e encorajando-a a montar seu portfólio de design pessoal. Diane Arbus é citada por muitos historiadores de arte como uma das principais influências sobre Kruger. Segundo Linker, Arbus foi “*importante não só como exemplo de uma artista mulher importante mas também como uma dos poucos fotógrafos a expor o complexo, sórdido (e para Arbus totalmente fascinante) lado obscuro da vida suburbana*” (1990, p. 14).

Terminados os estudos, Kruger trabalhou na revista de moda Mademoiselle. Ela começou na revista desenhando pequenos anúncios, sendo promovida para chefe de design em um ano. Segundo Carol Squiers “*Kruger aos 22 anos estava desenhando sozinha uma revista de moda de alcance nacional*” (Squiers apud Linker, 1990, p. 14). Nesse época Kruger também começou a fazer trabalhos como free-lancer desenhando capas de livros.

Kruger descreve sua experiência como designer gráfica como “*a maior influência em meu trabalho como artista plástica*”, notando que esta experiência “*se tornou, com alguns ajustes, meu ‘trabalho’ como artista*” (Kruger, 1994, p. 15)<sup>26</sup>.

Quando Kruger se voltou ao mundo da arte em 1969, foi sob a influência do Pop e do Minimalismo, e pela manifestação inicial de Arte Conceitual. Ainda, foi em um terreno de dominância masculina que ainda não havia experimentado as mudanças sociais transformadoras dos anos 70, que dariam novo ímpeto à prática feminista (Linker, 1990, p. 27).

---

<sup>26</sup> Kruger, B. Remote Control – Power, Culture and the world of Appearances. 1ª edição. Ed.MIT Press, 1994.

A artista começou a também escrever textos poéticos, apresentando-os em declamações de poesia, principalmente no Artists Space de Nova Iorque. Também publicou seus poemas na pequena e desconhecida revista de poesia, Tracks.

Nessa época, Kruger começou a estabelecer uma reputação no mundo da arte. No final dos anos 70, começou a escrever para a revista de arte Artforum e em outras publicações, principalmente sobre cinema, televisão e cultura pop. Uma obra sua, “2 am Cookie” foi incluída na bienal do museu Whitney e também nessa época suas primeiras exposições individuais foram sediadas. A primeira na galeria alternativa de Nova Iorque, Artists’ Space em 1974 e a segunda na Fischbach Gallery em 1975. Contudo, seu trabalho original nesta ocasião parecia para a própria artista um “*poutpourri de exercícios decorativos*” (Kruger apud Linker, 1990, p. 15). Desencantada com seu trabalho, no outono de 1976, Kruger se mudou para a Universidade da Califórnia, em Berkley. Lá ela ocupou um cargo de professora por quatro anos.

Na Califórnia, Kruger abandonou seu trabalho como artista por um ano e segundo ela mesma, passou esse ano “*repensando minhas conexões com meu trabalho, o mundo da arte e, mais importante, com os jogos e relações que congelam, dispersam e fazer o mundo girar*” (Kruger, 1994, p. 25). Quando ela retornou à produção artística, seus trabalhos não tinham quase nenhuma semelhança com “*trabalho manual quase de artesanato, mas sim com fotografia, fotografias de prédios residenciais na Califórnia, que em muito se assemelhavam com lápides*” (Linker, 1990, p. 16). Em 1977 ela publicou essas fotografias em um livro chamado Piture/Readings (Fotos/Leituras), colocando as fotos opostas à pequenas narrativas de sua autoria que indicavam possíveis pensamentos dos habitantes do prédio. Segundo Linker, “*pela primeira vez em sua arte, imagens e textos brincam em contraponto; o texto não só opõem um interior vivo com a forma exterior, mas traz elementos sensíveis ou audíveis que permanecem sem serem vistos ou ouvidos, indicando o poder da arquitetura sobre a atividade social*” (1990, p. 14).

Relações sociais experimentadas nas atividades do dia a dia dominaram o trabalho de Kruger nos anos seguintes. Ela adereçou esse tema em várias formas e mídias, mantendo o formato de painéis que se opõem ou compondo instalações e performances que se utilizavam de projeções de slides e videotapes ou leituras ao vivo. Um grupo de quatro painéis feitos nessa época, chamado "The Hospital Series" (A série de Hospital) em muito se assemelha com suas produções atuais (Linker, 2006).

No final dos anos 70, Kruger se associou com um grupo de artistas que incluía Ross Bleckner, Barbara Bloom e David Salle, todos do California Institute of the Arts. Ao grupo

inicial se acrescentaria depois Richard Prince, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth e Sherrie Levine entre outros, que estavam desenvolvendo o que Kruger chama de "um tipo vernacular de signagem" (Kruger apud Linker, 1990, p. 17).

A questão para estes artistas não era apenas "as estratégias de apresentação de e da mídia, mas também a realidade da mediação, ou melhor, do controle do real exercido pelos vários sinais circulando na sociedade" (Linker, 1990, p. 17). Muito destes artistas estavam interessados em semiótica, e a maioria deles estava preocupada em expor a suposta neutralidade de signos e exame do regime do significado estabelecidos através da representação. (Grosnick, 2000). Kruger nota a importância da exibição *Pictures* (Figuras), organizada pelo crítico de arte Douglas Crimp para a galeria Artits' Space em 1977, que tratava da questão da representação como construção da realidade. (Kruger, 1994).

Este interesse é evidente em "*Pictures and Promises, A Display of Advertisings, Slogans and Interventions*" (Figuras e Promessas; uma disposição de Anúncios, Slogans e Intervenções), onde Kruger foi curadora na Kitchen Center for Video and Music no começo de 1981. Nesta exposição, a linguagem da mídia e suas estratégias já fazem parte do repertório da artista (Linker, 1990). Delimitando o âmbito das inclusões da exposição (anúncios de revistas e jornal, trabalhos artísticos, comerciais de TV, posters, fotografia "comercial", insígnias do mundo corporate e signagens públicas), Kruger comentou sobre a "desmisfitização da linguagem visual popular" de artistas contemporâneos, descrevendo a mudança crítica causada pelo reposicionamento do discurso social. Segundo a artista "*As qualidades de citação dessas palavras e figuras as removem e seus 'originais' de uma posição aparentemente natural dentro do discurso dominantes sociais diretivos, para o âmbito do comentário*" (Kruger, 1994, p. 43). Ela depois comenta que a apropriação de estratégias da mídia permitiram uma contraposição à suas "promessas fascinantes", carregando "*um duplo adereçamento, um pareamento da bajulação, do 'wishful thinking' com a crítica de sabermos melhor*" (Kruger, 1994). Segundo Linker, a estratégia de Kruger como artista também é aí encapsulada: "*seduza, depois intercepte*" (Linker, 1990, p. 17).

Em 1981, Kruger foi incluída na *Public Address*, uma exposição de grupo na Annina Nosei Gallery. As obras expostas apresentavam o que hoje é conhecido pelo seu "look" característico. Fotos em preto e branco retiradas de anúncios de revistas e jornais, almanaques de fotografia, informativos entregues pelo governo antigos ou similares com faixas de frases provocativas em branco em vermelho com a fonte Futura Bold Oblique.

Na década de 1980, Kruger fez uma série de sortidas artísticas a locais exteriores, como a fachada do Museu de Arte Contemporânea em Los Angeles e o anfiteatro em frente

ao Museu de Arte da Carolina do Norte, em Raleigh. Nesta época, Kruger procurou abandonar um pouco as instituições e galerias de arte e fazer intervenções urbanas. Em 1986, carros circulavam pela rua de Nova Iorque com cartazes de Kruger afixados entre os faróis do veículo aonde se lia: “Don’t be a fool” (Não seja pateta). Outra obra concebida por Kruger foi um saco de compras onde se lia: “Compro, logo existo”. Quando foi uma das poucas artistas mulheres a serem selecionadas para expôs na Documenta VII em Kassel, na Alemanha Orienta em 1982, ela distribuiu posters pela cidade com os dizeres: "Your moments of joy have the precision of military strategy", (Seus momentos de alegria tem a precisão de estratégia militar – Fig 1). Kruger fez também um painel tipo billboard para a praça Times Square em Nova York, e lançou alguns livros. Segundo Linker, "*com rapidez impressionante, Kruger expandiu seu foco para adereçar as etiquetas globais de poder*" (1990, p. 34).

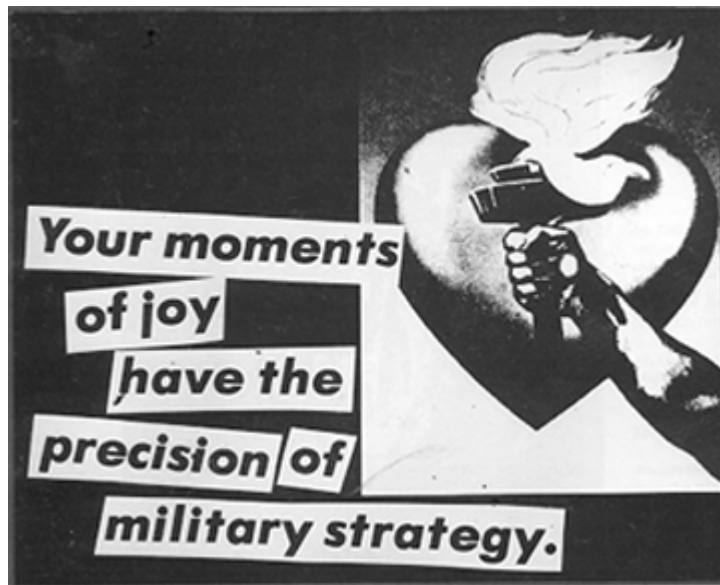


Fig. 1 – “Your moments of joy have the precision of military strategy

## II.2) Projeto poético e político

Entende-se por projeto poético aqueles “*princípios éticos e estéticos que direcionam o fazer do artista; norteiam o momento singular que cada obra representa*” (Fernandes, 2006, p. 8). Ou seja, o projeto poético do artista se constitui dos princípios que orientam seu fazer;

os “*princípios direcionadores sob os quais sua obra é realizada*” (Salles, 2000, p. 8)<sup>27</sup>. Para Fernandes, o “*projeto poético aponta as questões que mobilizam o artista e que este quer produzir com sua arte*” (2006, p. 8). O conceito saiu da crítica genética, disciplina que surge em 1968 na França com a função de se dedicar aos estudos do processo de criação.

Salles (1998)<sup>28</sup> relaciona o projeto poético do artista com o contexto no qual ele e sua obra se encontram. Segundo a autora, “*esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um tempo e um espaço que inevitavelmente afetam o artista*” (1998, p. 37). Ainda, tanto a obra final em si quanto os chamados “documentos de processo”, ou seja, anotações, esboços e rascunhos que fazem parte do processo criativo da obra final são “*registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio destas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas*” (Salles, 1998, p. 37).

Desta maneira, não se pode pensar o artista em um contexto isolado e a obra de arte como descontextualizada de um tempo/espaço característicos. Deve-se considerar no projeto poético do artista o “contexto, no sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico” (Salles, 1998, p. 38).

Salles (1998) afirma ser importante observar como o espaço e tempo no qual o artista está envolvido se apresenta na obra. “*Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta*” (Salles, 1998, p. 38). Contudo, este projeto é constituído ao longo do processo, em constante fluxo de sistematização e pode se alterar ao longo do tempo. O artista pode ainda não conhecer este projeto de antemão, mas suas tendências poéticas são delineadas em seu fazer (Fernandes, 2006).

O projeto poético está relacionado com princípios não só estéticos, mas também éticos do artista: seu “*plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista*” (Salles, 1998, p. 38). Segundo Salles, esse grande projeto

(...) vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no ‘conteúdo’ das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização desse projeto. (1998, p. 38).

<sup>27</sup> Salles, C. A. Crítica genética: uma nova introdução. 1ª edição. São Paulo, Ed. Educ. 2000.

<sup>28</sup> Salles, C. A. Gesto Inacabado. 1ª edição. São Paulo, Ed. Annablume. 1998.

É impossível pensar a arte de Kruger sem o contexto em que esta se encontra. Um dos pressupostos de seu projeto poético é discutir a própria sociedade e os valores, costumes e maneirismos culturais presentes na contemporaneidade. Segundo Linker,

O trabalho de Kruger reflete a descoberta, evidente através da arte contemporânea, do poder formativo das imagens, da capacidade dos signos de afetar profundas estruturas de crença. Contudo, ela aplica essa realização para uma agenda política. Sua arte é preocupada com o posicionamento do corpo social, com o modo pelo qual nossos pensamentos, atitudes e desejos são determinados pelo que a sociedade dita. Com seu arsenal de recursos visuais, Kruger propõe intervir em representações estereotípicas, quebrando seu domínio, e clareando um local para um reconhecer (1990, p. 12).

Em consequência deste projeto poético, Kruger é caracterizada por Linker como uma “comentadora social e uma agitadora política”. Seu trabalho tem um lugar e papel estratégicos no discurso contemporâneo de arte. (Grosnick, 2000). De um lado, testemunha a recente aplicação da prática artística contemporânea, apontando para a expansão da cultura para a política; mas também manifesta e demonstra mudanças nas últimas duas décadas, que estão indissolúvelmente ligadas ao fenômeno do pós-moderno (Linker, 2006). Seu maior foco é menos o tema moderno do sujeito criativo de produção do que a produção do próprio sujeito, *"uma vez que questiona as maneiras pelas quais nossas identidades são construídas pelas representações na sociedade. Kruger investiga o obscuro desse processo, examinando como a representação legisla, define sujeitos"* (Linker, 2006, p. 12).

Para Lowry (2007) <sup>29</sup>, Kruger distila imagens e palavras nas quais a cultura visual nunca está distante das estruturas *"políticas, sexuais e econômicas que nos informam nossas vidas"* (2007, p. 23).

Becker (2005) <sup>30</sup> discute que a arte de Kruger examina a forma como as imagens da violência, do poder e da sexualidade são produzidas e tornadas visíveis pelo mass media na nossa sociedade. Segundo a autora,

Kruger assume a priori a posição de que a nossa visão de realidade, as idéias de normalidade, os papéis estáveis assumidos por cada um dos sexos e a aceitação da

<sup>29</sup> Lowry, H. 50 women artists you should know. 1ª edição. Londres, Ed Prestel. 2007.

<sup>30</sup> Becker, I. Barbara Kruger. In Mulheres Artistas nos séculos XX E XXI. 1ª edição. Lisboa. Ed. Taschen. 2005.

violência diária são constantemente recriadas e influenciadas pelas imagens e pela linguagem. As suas fotografias granulosas em preto e branco reproduzem modelos que são, por sua vez, reproduzidos e divulgados pelo mass media. envolvem sobretudo fotografias dos anos 40 e 50, prospectos e instruções de utilização que espalharam lugares-comuns e estereótipos de uma forma particularmente sucinta. (...) Kruger procura a voz para além dessas fotografias (Becker, p. 184. 2005).

Ou seja, a artista usa estas fotografias de maneira especial: transforma e desloca o conteúdo das imagens a uma esfera crítica e constrói composições que questionam os valores e funções sociais. Para Keehn<sup>31</sup>, a arte de Kruger não procura falar exclusivamente aos críticos de arte e académicos. Ela fala para a cultura popular em sua própria linguagem, subvertendo a mass media ao *“lutar com as suas próprias (da mídia) armas”* (2008, p. 83).

Como dito anteriormente, a arte de Kruger depende de um sentido amplo do contexto político no qual se insere, e em uma redefinição do sujeito como construção de forças sociais (Linker,1990). Ela desenvolve esse foco através da concepção de poder, que similarmente a visão de Foucault é oposta a concepção de poder constituída e personificada por uma instância soberana, estado ou aparato jurídico. Para Kruger, poder não é localizado em uma instituição específica, mas disperso, descentralizado através de uma multiplicidade de redes como a família, mídia, educação etc (Linker, 1990). Percebido desta maneira, poder não pode ser centralizado, ele é difuso e em conseqüência, anônimo; *“ele existe menos como um ‘corpo’ do que uma rede de relações abrangendo aparatos sociais e instituições”* (Linker, 1990, p. 27).

De acordo com Foucault<sup>32</sup>, esse poder é uma estratégia operando através de *“dispositivos, manobras, táticas, técnicas e funcionamentos”* (1977, p. 25). Ele sujeita tanto o indivíduo como a sociedade, assim *“relações de poder (...) investem [no indivíduo ou grupo], o marca, tortura, força a executar tarefas, fazer cerimônias, emitir sinais”* (Foucault, 1977, p. 26). Foucault enfatiza que o poder não é exercido através da violência física, mas através de efeitos simbólicos e que sua eficácia deriva da utilidade com a qual penetra nos mecanismos de intercambio social:

O que o autoriza é simplesmente o fato de que não pesa como uma força que diz não, mas que atravessa e produz coisas, induz prazer, forma conhecimento, produz discursos; deve ser considerado como uma rede produtiva que atravessa o corpo

<sup>31</sup> Keehn, A. Barbara Kruger. 1ª edição. In Icons of Art II. Londres, Ed. Preston, 2008.

<sup>32</sup> Foucault, M. Vigiar e punir 2ª edição. Petrópolis, Ed. Vozes, 1977

inteiro, mais do que um instrumento cuja função é a repressão (Foucault, 1977, p. 36).

Para Barthes<sup>33</sup>, a linguagem é o instrumento através do qual poder é inscrito. Segundo o autor, “*Linguagem é legislação, o discurso, seu código. Pronunciar um discurso não é, como muitas vezes repetido, comunicar; é subjulgar*” (1977, p. 67).

A atenção de Kruger se assemelha a de Foucault quando se volta para o controle e o posicionamento do corpo social. Esta atenção se foca no controle que é instrumentalizador para a produção de sujeitos normatizados que podem ser inseridos na ordem ideológica, social e econômica (Bryson, 1983)<sup>34</sup>. O historiador Norman Bryson (1983) elaborou as implicações do tema de Foucault na obra de Kruger, argumentando que na cultura Ocidental, baseada na cultura visual, o controle físico é uma maneira pouco freqüente de subjugação e dominação; a autoridade é investida no significante ou símbolo, e reconhecimento se torna a questão central de interação. Bryson descreve esse modo de dominação como “gerencial”, notando que nele

o grupo dominante deve justificar sua autoridade através de valores sociais e culturais, de diferentes maneiras. Gerenciamento, mais do que controle, é a forma costumeira de expressão de autoridade, uma vez que força física como modo de subjulgar ficou quase impossível. A sociedade inteira deve submeter-se a isto, se sua regulação se tornará efetiva: um exercício velado de poder se cria, através de mecanismos que obedecem um novo imperativo: não encostar no corpo físico (1983, p. 150).

Segundo Linker, é “*esta maneira velada de subjugação, evidente tanto na moda quanto no entretenimento e em outras áreas, que torna essas esferas separadas em um âmbito público integrado.*” (1990, p. 28). Bryson conclui que é o reconhecimento público de ficções consensuais são os pilares da formação social (1983). O projeto poético de Kruger se relaciona com a quebra da impassividade engendrada pela imposição das normas sociais.

Kruger expõe o estereótipo como o primeiro instrumento dessa submissão, o clichê ideológico que, como Bryson observa “*conhece apenas um modo de adereçamento: exortação*” (1983, p. 151). Kruger aborda o estereótipo em seu significado semiótico como um código, convenção ou padrão através do qual o poder é imposto (Linker, 1990).

---

<sup>33</sup> Barthes, R. O prazer do texto. 1ª edição. Lisboa, Edições 70 1973.

<sup>34</sup> Bryson, N. Vision and Painting: the logic of the Gaze. 1ª edição. Yale University Press. 1983.

O estereótipo é visto por Kruger em seu significado semiótico como um código, convenção ou padrão através do qual o poder é imposto (Linker, 1990). Para Kruger, o estereótipo produz sujeitos dóceis e submissos, sem qualquer capacidade de transformação, e ela se refere em mais de uma ocasião ao domínio do estereótipo como “silhuetas sem corpos”.

O estereótipo aparece em muitas facetas na obra de Kruger; como gestos (aperto de mãos no quadro “Admit nothing/blame everyone/be bitter” (Não Admita nada/ culpe a todos/ seja amargo – Figura 2) , ou um contínuo de comandos sociais (como as frases diretivas de livros de auto-ajuda no quadro “What me worry?”- ou seja “O que eu me preocupar?”) entre outros. Já que muito da arte de Kruger trabalha com representações da feminilidade, ela freqüentemente invoca estereótipo em suas formas mais “*insinuantes, como paradigmas da identidade que são socialmente inscritos*” (Bryson, 1983, p. 156).

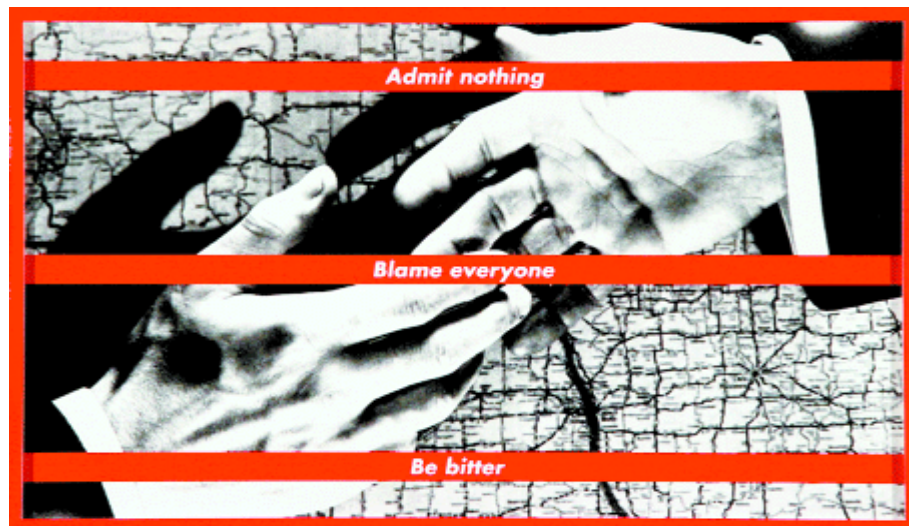


Figura 2 – “Admit nothing, Blame everyone, Be bitter”

Para Linker, o estereótipo na concepção de Kruger

(...) faz uso do arsenal de seu poder retórico para solicitar e seduzir, engajando o espectador através das particularidades de seus detalhes, apenas para recolher-se nas reduções reduzidas e des-corporalizadas da imagem generalizada, na pose. Nas mãos de Kruger essas artimanhas são tanto mimicadas quanto capturadas: ela assume a técnica exortativa do estereótipo, empregando sua qualidade de importância e exposição, apenas para bloquear a fascinação exercida por ele, com a intrusão de textos contrários e divisivos (1990, p. 29).

Para Kruger, esta ação serve para inibir estas imagens, para “*interceptar o silêncio da imagem com a estranha impertinência e os incômodos embaraços da linguagem*” (Kruger, 1994, p 34).

Em muitos textos, Kruger descreve seu foco como o “panorama das relações sociais mediadas pelas imagens”. No livro de 1994, *Remote Control*, Kruger diz a respeito de Warhol que o artista parece entender, como ela, que o “*contínuo somido do poder reside não nas quentes expulsões de verborragia, mas nos elegante e muda servidão da linguagem de sinais*” (1994, p. 24).

A maior parte do trabalho de Kruger consiste em fotos preto e branco com faixas em branco em vermelho com a fonte Futura Bold Obliqué. “*Imitando as estratégias de publicidade, desenvolveu a sua própria imagem de marca artística, uma espécie de identidade associando o preto, o branco e elementos vermelhos*” (Becker, 2005,P. 189). Ainda, a autora acredita que o design característico das obras e o tom agressivo dos textos, imediatamente reconhecíveis, enfatizam e reforçam a brutalidade e a força gráfica dos códigos visuais (Becker, 2005).

Becker (2005) observa que desde o final dos anos 70 a artista tem usado pronomes pessoais para representar o espectador. O intercambio dos pronomes I/YOU fazem referencia não só à linguagem da propaganda, mas implica o leitor diretamente na obra e na mensagem que ela pretende passar. Segundo Linker, esta escolha evidencia a preocupação da artista com o “lugar” do sujeito na representação. I/YOU não indicam objetos que existem independentemente do discurso, mas sim “*sugerem a posição de parceiros em uma conversa*” (1990, p. 64).

Florêncio (2004)<sup>35</sup> acredita que a utilização da fotografia é excelente meio para o projeto poético de Kruger. Segundo a autora “*a fotografia tem sido um campo de experimentação intersemiótica, no qual é possível observar a presença de interfaces entre regimes de significação distintos, que se articulam de formas diversificadas, especialmente na fotografia a partir da década de 70*” (Florêncio, 2004, p. 1). A autora acredita que a intertextualidade e a narratividade tem se manifestado como uma tendência na fotografia de arte contemporânea, marcando a “*organização discursiva do gesto de produção e a produção de sentido que se realiza na obra*” (Florêncio, 2004, p. 2).

Segundo a autora

---

<sup>35</sup> Florêncio, I. Intertextualidade e Narratividade como Recursos Discursivos na Fotografia de arte contemporânea. Disponível em <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_670.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_670.pdf)> 2004

A fotografia é pensada como um tipo de organização discursiva, ou cadeia, cujo significado resulta de um entrelaçamento das camadas de sentido que esta abriga. O simples ato de reconhecimento de sua camada analógica com o real não permite ao leitor dessa imagem compreender a sua porção simbólica. Assim, a designação e identificação de coisas exteriores à representação não são suficientes para acessar a esfera mais profunda da significação, que muitas vezes requer o re-conhecimento dos elementos interdiscursivos utilizados pelo artista. Tomamos a fotografia como um texto, no qual se inscrevem múltiplas referências. Vista como um texto intersemiótico, a fotografia torna-se um campo rico para se refletir sobre a imbricação de sentidos que orienta a produção de certos artistas que utilizam a fotografia como recurso expressivo.(2004, p.3)

Ao observar as obras de Kruger, percebemos a marca daquilo que Florêncio chama de “intertextualidade como justaposição de símbolos”, ou seja, “*um gesto de subversão de sentido da imagem e do texto, que entram em relação discursiva dentro da obra, produzindo um terceiro sentido*” (Florêncio, 2004, p. 1). No caso de Kruger, as palavras resignificam a imagem fotográfica ao fundo.

Utilizando-se de formas de expressão pluri-artísticas, o movimento Dadá constituiu o antecedente maior na criação e utilização de foto-textos. A inserção de letras ou de fragmentos de texto na aplicação da técnica de colagem introduziu uma escritura que representa uma modalidade particular da foto-montagem. A inscrição de letras e de sugestões fonéticas nas obras gráficas de Raoul Hausmann<sup>36</sup> ou de Kurt Schwitters<sup>37</sup> desenvolveram um novo campo de representação gráfica, que seria acrescida de manifestações performáticas e vocais. Para de Ângelo<sup>38</sup>,

(...) as relações entre imagem e texto, desde então, têm-se operado segundo os eixos do legível, do visível e do audível, sem que haja verdadeiramente uma hierarquia entre estes modos de apreensão. A plasticidade da escritura tem incitado muitos artistas e escritores, a explorarem outras dimensões gestuais e a inventarem escrituras para além de todo conteúdo semântico determinado (2006, p.2).

---

<sup>36</sup> Artista plástico austríaco, participante ativo do movimento Dadá em Berlim (1886-1971).

<sup>37</sup> Pintor alemão, participante dos movimentos Dadá, constutivismo e surrealismo.

<sup>38</sup> De Ângelo, R. Fotografias e Texto: conexões e interações na arte contemporânea. Disponível em <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_491.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_491.pdf)>. 2006.

De Ângelo se refere aos artistas da Bauhaus<sup>39</sup> quando diz que "*nos foto-textos, o tema é introduzido, em termos básicos, através da fotografia, cabendo ao texto, muitas vezes de forma irônica, uma linha-guia para a ação*" (2006, p. 3), mas este recurso pode ser facilmente observado nas obras de Kruger. Para o autor, as interações estabelecidas entre a fotografia e o texto na obra de arte contemporânea têm possibilitado o desenvolvimento de um processo dialético entre estas linguagens de expressão e promovido o aparecimento de novos processos de criação (de Ângelo, 2006).

Florêncio afirma acerca da obra de Duane Michels<sup>40</sup>, que a autora afirma assemelhar-se na questão da intertextualidade com as obras de Kruger:

(...) na fricção de um discurso (visual) com um outro (verbal), novos sentidos são produzidos. O significado surge então como um lume de sentido, resultante desta fagulha semiótica gerada pela interdiscursividade presente na obra. (...) No trabalho de Kruger o sentido inicial de uma imagem apropriada da mídia pública é subvertido pela justaposição de um slogan. O seu gesto de re-significação se realiza pela subversão de sentido (da imagem e do texto) que ela produz ao relacionar os dois (...). Aqui, a intertextualidade aparece como recurso discursivo que solicita ao leitor uma reflexão. (2004, p. 9).

Acerca disto, Janson<sup>41</sup> afirma que o texto e a imagem do trabalho de Kruger costumam não ter uma ligação direta, num esforço para causar ansiedade nos observadores, procurando provocar reflexão e um certo desconforto em relação à sociedade (2005).

É importante lembrar que Kruger não é a fotógrafa das imagens que utiliza. Seu trabalho começa alterando e reutilizando imagens, tirando-as do contexto para resignificá-las através da justa e contraposição com os textos. Kruger concorda com Barthes quando este diz que "*a imagem (...) tem sempre a última palavra*" (1983, p. 86).

Para Kruger, "*fazer arte é objetificar sua experiência do mundo, transformando o fluxo de momentos em algo visual, ou textual, ou musical, o que seja. Arte cria um tipo de comentário*" (Kruger, p. 78, 1994).

---

<sup>39</sup> Bauhaus: escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo.

<sup>40</sup> Fotógrafa americana que trabalha com foto-sequências.

<sup>41</sup> Janson, H.W., Janson, Anthony F. History of Art. 6a edição. Ed. Harry N. Abrams, Inc., 2005

### III) Apresentação das obras

Nesse capítulo, pretendo comentar a partir de meu entendimento e ponto de vista dez obras de Kruger, feitas entre os anos de 1981 e 1989, utilizando-me de discussões acerca delas feitas por autores, críticos de arte e dos comentários da própria artista. As obras foram selecionadas a partir de seu tema, e procurei com esta seleção abarcar a maioria das questões trabalhadas por Kruger. É importante manter em mente a frase da artista para uma entrevista na revista SWINDLE quando se observa suas obras: *“Imagens e palavras tem o poder de nos dizer quem somos e quem não somos, e eu tento atrair e capturar esse poder. Eu tento fazer trabalhos sobre quem somos um para os outros”* (2006, p. 1).

#### a. Your Body is a Battleground (Seu Corpo é um Campo de Batalhas) (1989)

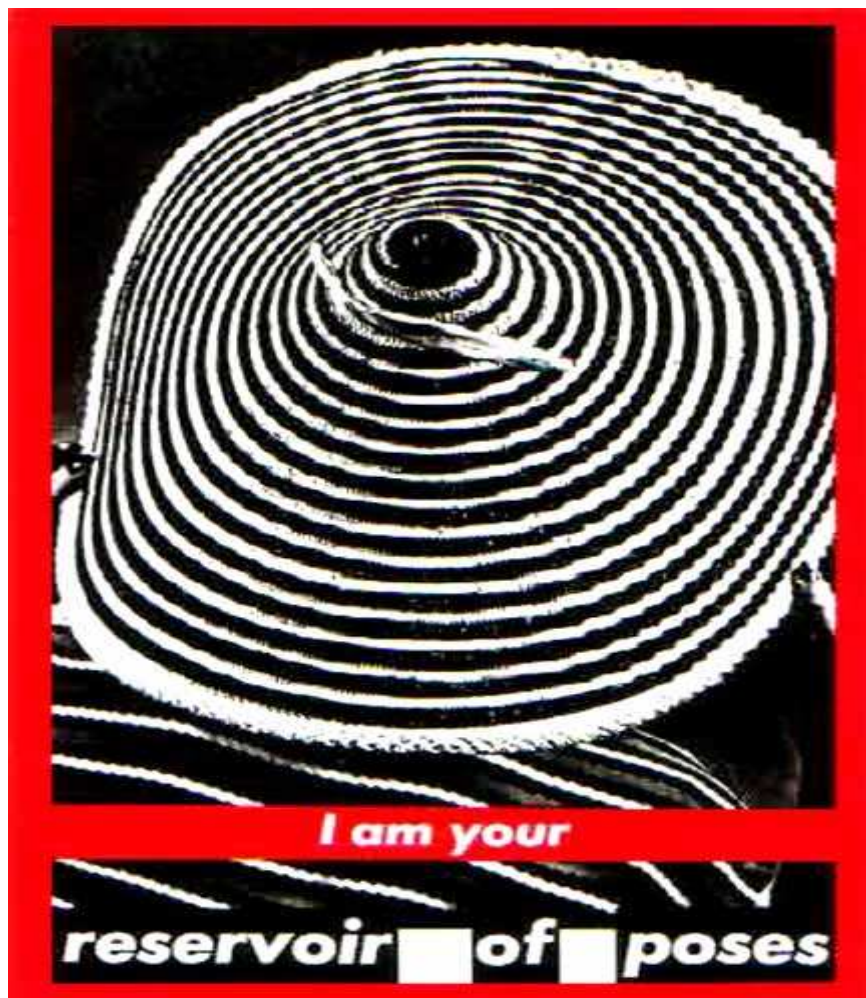


Essa obra é possivelmente a mais conhecida de Kruger. Foi utilizada por manifestantes de uma campanha para a manutenção do direito ao aborto em Nove de Abril de 1989, em Washington, EUA. A passeata buscava manifestar-se contra a intenção do governo Bush de eliminar a decisão Roe Vs. Wade, que estabeleceu a base para os direitos de aborto no país. O cartaz divulgando a passeata foi feito por Kruger especialmente para o evento, e ela estava na comissão de organização das manifestações marcadas para o dia nove.

Kruger é notoriamente conhecida por seu ativismo em questões de gênero e no movimento feminista. A artista, escrevendo sobre o radialista norte-americano Howard Stern diz concordar com ele quando este afirma que *“qualquer mulher votando para o governo Bush deve enviar sua vagina por envelope para a Casa Branca, porque estará dando ao governo controle sobre seu corpo”* (Kruger, 1994, p.29).

A obra escolhida para ilustrar o cartaz, mostrando a figura de uma mulher com cores diferentes de cada lado, parece cindi-la ao meio. Me parece que Kruger quer tanto com esse recurso quanto com a frase *“Seu corpo é um campo de batalha”* demonstrar que não apenas as decisões da política governamental mas também as representações e papéis atribuídos às mulheres incidem sobre o corpo feminino de maneira brutal. Ou seja, estas tensões de forças políticas e sociais não apenas circundam os indivíduos mas os fazem *“sentir na pele”*, os atravessam, constituem e marcam. Para Kruger é necessário participar ativamente dessa batalha.

b. I am your reservoir of poses (Eu sou seu reservatório de poses) (1983)



Segundo Linker “a principal preocupação de Kruger é a coerção atingida através a forma mais prevalente de imagética: a da mulher”(1990, p. 78). A obra de 1983 que tem o título traduzido por “Eu sou seu reservatório de poses” trata exatamente disso. Kruger discute com essa peça o que Irigatay observa: “no momento em que o olhar e a visão dominam, o corpo perde sua materialidade” (Irigatay, 1985, p. 48)<sup>42</sup>. Kruger se refere muito à esse tema em suas observações sobre o papel atribuído á mulher de objeto de beleza (se esta se encaixar em certo padrão, claro) que tem como função ser observado. O escritor britânico John Berger<sup>43</sup> observa: “Homens agem e mulheres aparentam. Homens olham e observam mulheres. Mulheres observam serem observadas” (1974, p. 50). Desvencilhando-se dessa

<sup>42</sup> Irigatay, L. *Speculum of the Other Woman*. 1ª edição. Ithaca Cornell University Press, 1985

<sup>43</sup> Berger, John. *Modos de ver*. 2ª edição. São Paulo, Ed. Rocco. 1974.

questão feminino/masculino é possível aqui pensarmos a questão da pulsão escópica e o binômio ver e ser visto discutidos no capítulo I. 1. b “Pulsão Escópica”.

Irigatay fala da prevalência em nossa cultura do visual sobre os outros sentidos como o toque, olfato, audição, paladar. A predominância do olhar causa, para ela, um empobrecimento das funções corporais, e dessa maneira, pode-se pensar que há, novamente, o que Linker chama de “redução do corpo para a sua transformação em imagem” (1990, p. 78).

Kruger discute que

porque as mulheres são retratadas pelas suas silhuetas e delineações de seus corpos, elas são negadas o acesso ao ‘abstrato’ (...). Sua objetificação garante que elas sejam apenas vistas, e não ouvidas. Desencorajadas de se definirem através de sua produção, as mulheres são celebradas principalmente por sua capacidade reprodutiva (1996, p. 46).

Ao longo do trabalho de Kruger, a questão da mulher como objeto de observação e imagem de beleza aparece fortemente, como na obra que será discutida a seguir.

- c. Your gaze hits the side of my face (Seu Olhar Atinge Minha Face de Lado) (1981)



Essa obra desenvolve claramente o que Kruger parece querer dizer sobre o poder do olhar de prender, ou petrificar seu objeto, no caso, a mulher. Segundo Linker, “*ao longo de sua arte, as mulheres aparecem em poses estáticas, segundo as convenções clichês da representação popular*” (1990, p. 62). Apesar de Kruger utilizar-se dessas imagens ela o faz não de uma maneira a admirarmos a beleza nelas contidas, mas para causar estranheza e choque, principalmente com a justaposição dos textos.

Freud comentou nos Três Ensaios sobre a Sexualidade sobre os prazeres do olhar, que pode assumir formas passivas e ativas. Voyeurismo garante prazer uma vez que o indivíduo se posiciona contra um outro, submetendo o outro a um olhar distanciado e controlador – enquanto que o desejo de ser sujeito e objeto do olhar caracteriza o exibicionismo. O consentimento da mulher nessa posição de “outro” é reproduzido não só em convenções estéticas (como o nu artístico, quase sempre feminino) mas também em propaganda,

fotografia de moda e as prescrições do decoro social (Linker, 1990). Para Kruger um dos lugares mais evidentes dessa posição é em filmes hollywoodianos, onde o duo do papel da mulher passiva contrapondo o papel masculino ativo é repetido; “*a figura silenciosa e estereotípica que acomoda o olhar masculino*” (1994, p. 66).

Contudo, a obra não se restringe apenas à posição da mulher na sociedade contemporânea. Construiu-se nas últimas décadas uma nova cartografia do social no Ocidente, onde a subjetividade é fragmentada. Esta fragmentação não é uma nova maneira de subjetivação, mas a “*matéria prima por meio da qual outras modalidades de subjetivação são forjadas*” (Birman, p. 23. 2001)<sup>44</sup>. Ainda, todas elas têm um ponto em comum: o eu está em posição privilegiada. Este autocentrismo do eu assume formas inéditas, se considerarmos a tradição ocidental do individualismo, iniciada no século XVII, (Birman, 2001).

Em nossos tempos, o autocentrismo se conjuga de maneira paradoxal com o valor da exterioridade, em oposição à subjetividade construída nos primórdios da modernidade - na qual a noção de interioridade e reflexão sobre si mesma eram eixos constitutivos (Birman, 2001).

A subjetividade assume assim uma “*configuração decididamente estetizante, em que o olhar do outro no campo social e mediático passa a ocupar uma posição estratégica em sua economia psíquica*” (Birman, p. 23. 2001). Ainda, Birman afirma que a cultura do narcisismo e a sociedade do espetáculo enfatizam a exterioridade e o foco no eu. Sendo assim, “*os destinos do desejo assumem, pois, uma direção marcadamente exibicionista e autocentrada, na qual o horizonte intersubjetivo se encontra esvaziado e desinvestido das trocas inter-humanas*”. (Birman, p. 25. 2001)

No caso desta obra, o texto “Your gaze hits the side of my face” contém um trocadilho: “Seu olhar atinge minha face de lado” pode ser interpretado também como atingir no sentido de bater fisicamente.

---

44 Birman, J. Mal estar na atualidade. 3. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

- d. You Are Seduced By the Sex Appeal of the Inorganic (Você é Seduzido Pelo Sex Appeal do Inorgânico) (1981)



Na década de 80, Kruger começou a trabalhar com um novo tema - ainda que nas mesmas características visuais que a tornam suas obras facilmente reconhecíveis. Suas obras começaram a adereçar a questão do consumo e o que Baudrillard<sup>45</sup> chama de “*objetos reais como forma de satisfação e seu prestígio semiótico*” (1981, p. 147). Ou seja, objetos tem agora a função não só de satisfação mas também como representante de valores de quem os consome. O valor pessoal torna-se atrelado ao “ter” e não mais ao “ser”.

Esta obra também nos remete ao conceito de objeto fetiche: aquele que serve como um “substituto do falo; o falo da mulher (mãe) que o menino outrora acreditou e que não deseja abandonar” (Freud, p.77, 1980)<sup>46</sup>. Ou seja, o objeto fetiche é aquele cuja função é operar sobre o efeito da angústia da castração. Freud evidencia isto no texto de 1927, “Fetichismo”. Para o autor, “O fetiche então se torna um símbolo de um triunfo sobre a ameaça de castração e serve de proteção contra ela” (Freud, p. 78, 1980).

<sup>45</sup> Baudrillard, J. Simulacros e Simulação. 2ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Antropos. 1981.

<sup>46</sup> Freud, S. Fetichismo. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol. IX

Se pensarmos esta obra de Kruger sob este prisma, a questão do consumo de objetos inorgânicos pode ser vista como uma tentativa de garantir que, comprando, não se tem que lidar com a castração, não passaremos pela falta.

Kruger trata nessa obra justamente a “sedução do sex appeal do inorgânico”. Com as luvas femininas e masculinas entrelaçadas, tem-se a impressão de afeto passado pelos objetos. O que Kruger critica é justamente a idéia de que os objetos que consumimos nos seduzem pelo que eles podem nos garantir: não apenas aparentarmos um ideal na maioria das vezes estereotípico, mas também se tem a impressão que a posse dos objetos em si nos trarão o que desejamos (Linker, 1990).

A capacidade que a mercadoria possui de encobrir, de mistificar o que existe por trás dela (luta de classes, trabalho social, mais-valia, etc.) é o que Marx chamou de “fetichismo da mercadoria”. Como disse o filósofo: *“uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”*. (Marx, p. 160).<sup>47</sup>

Ao tratar os objetos como transmissores de afeto, e não mãos humanas, por exemplo, Kruger parece também fazer um comentário sobre o tipo de relação estabelecida atualmente.

Lasch<sup>48</sup> e Debord<sup>49</sup> apresentam instrumentos teóricos agudos para entender a sociedade atual. A noção de sociedade de espetáculo, cunhada por Debord, indicaria a demanda do espetacular como estilo de ser das individualidades e da relação entre estas. A idéia de sociedade de espetáculo é ligada com a exibição e a teatralidade, pelas personas e suas máscaras, assim como as metáforas do exibicionismo e da mise-em-scène se remetem também à exterioridade.

Desta maneira, forma-se um tipo de sujeito que exalta seu próprio eu e estetiza sua própria existência. Segundo Birman (2001), pode-se correlacionar as interpretações entre Debord e Lasch na medida em que na exigência de transformar sua própria vida em obra de arte, evidencia-se um narcisismo que o indivíduo deve cultivar nesta sociedade do espetáculo. O sujeito é então regulado pela sua performatividade em relação ao outro, que torna-se apenas *“um objeto predatório para o gozo daquele e o enaltecimento do eu. As individualidades se transformam, tendencialmente, em objetos descartáveis, como qualquer objeto vendido nos supermercados e cantando em prosa e verso pela retórica da publicidade”*. (Birman, 2001, p. 27). Ainda segundo o autor, *“pela promoção do narcisismo e pelo engendramento da cena*

---

<sup>47</sup> Marx, K: Manuscritos Económicos-Filosóficos, 6ª edição. São Paulo. Editora Ciências Humanas.

<sup>48</sup> Christopher Lasch foi um histórico, crítico e filósofo norte americano (1932-1944).

<sup>49</sup> Guy Debord foi um escritor, sociólogo, cinegrafista francês (1931-1994).

*fosforescente, o que esta sempre em questão é uma concepção do desejo fora da referencia alteritária, pelo qual se esvazia a relação de responsabilidade do sujeito com o outro”(2001, p. 28).*

e. I Shop Therefore I Am (Compro Logo Existo) (1987)



Esta talvez seja a segunda obra mais conhecida de Kruger. “Compro, logo existo” é uma clara referência à famosa máxima de Descartes, “penso logo existo”. Segundo Linker,

definindo consumo como o patamar da identidade, o trocadilho radicaliza a proposição de Descartes, que indicava consciência e conhecimento e com isto, instituiu nosso senso de self moderno. Mas nas mãos de Kruger, essa ação faz mais do que parodiar o *cogito* de Descartes, que inscreveu a predominância do humano sobre os objetos que o cercam através de uma propensão ao pensamento. Aqui, o indivíduo é deslocado dessa posição central pelo objeto, que agora estabelece sua prioridade e soberania sobre o sujeito; como Kruger nota, o mundo do consumo é um lugar onde as coisas reinam supremas (2006, p. 78).

Esta imagem foi concedida pela autora para um saco de compras de uma loja de departamento nova-iorquina. É interessante notar que a mão possivelmente infantil da

fotografia parece estar escolhendo e comprando o texto da artista. Essa distribuição da obra em produto parece querer confundir os limites entre arte, mercadoria e comércio.

Kruger cita Taylor para falar da cultura de consumo. Segundo ele “*O acúmulo de propriedade busca garantir a identidade e a apropriação de si próprio. Quando sujeitos buscam satisfação no consumo de objetos, essa luta se expande no domínio econômico*” (Taylor, apud Kruger, 1989, p. 27).

Segundo Bauman<sup>50</sup>, o mercado de consumo é um dos grandes reguladores da subjetividade na contemporaneidade. Para ele, existem impulsos sedutores deste mercado, que tem eficácia proporcional à sua exposição. Assim, estes impulsos são transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que os ouvirão. O consumo abundante é

(...) lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e à fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos e adotar certos estilos de vida é condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana (Bauman, p. 56. 200).

Desta maneira, o consumir torna-se um artifício para a sociedade do espetáculo na medida em que o que se possui é o que se aparenta ser.

Se o consumo é a medida de uma vida bem-sucedida, da felicidade e mesmo da decência humana, então foi retirada a tampa dos desejos humanos: nenhuma quantidade de aquisições e sensações emocionantes tem qualquer probabilidade de trazer satisfação da maneira como o “manter-se ao nível dos padrões” outrora prometeu: não há padrões a cujo nível se manter – a linha de chegada avança junto com o corredor, e as metas permanecem continuamente distantes, enquanto se tenta alcançá-las (Bauman, 2000).

---

<sup>50</sup> Bauman, Z. Modernidade Líquida, 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar. 2000.

- f. When I Hear The Word Culture I Take Out My Checkbook (Quando Escuto a Palavra Cultura Saco Meu Talão de Cheques) (1985)



Baudrillard discute que o “*consumo define precisamente o palco onde a mercadoria é imediatamente produzida como signo, como valor cultural, e onde a cultura é produzida como mercadoria*” (1981, p 54). Com esta obra, Kruger deixa claro que para ela, a cultura de consumo também englobou a arte. Segundo a artista “*É claro que um trabalho artístico pode ser uma mercadoria em potencial, um vetor para a especulação financeira e câmbio*” (1994, p. 6).

Escrito em letras pequenas ao lado da boca do boneco de ventríloquo, quase imperceptível vem a frase “We mouth your words” ou seja, “Nos verbalizamos suas palavras”. Kruger deixa claro sua insatisfação com a posição do artista de passividade com a posição de fabricante, de boneco de ventríloquo de uma sociedade onde o artista procura apenas encaixar-se e vender suas obras como mercadoria.

## Segundo Japiassu <sup>51</sup>

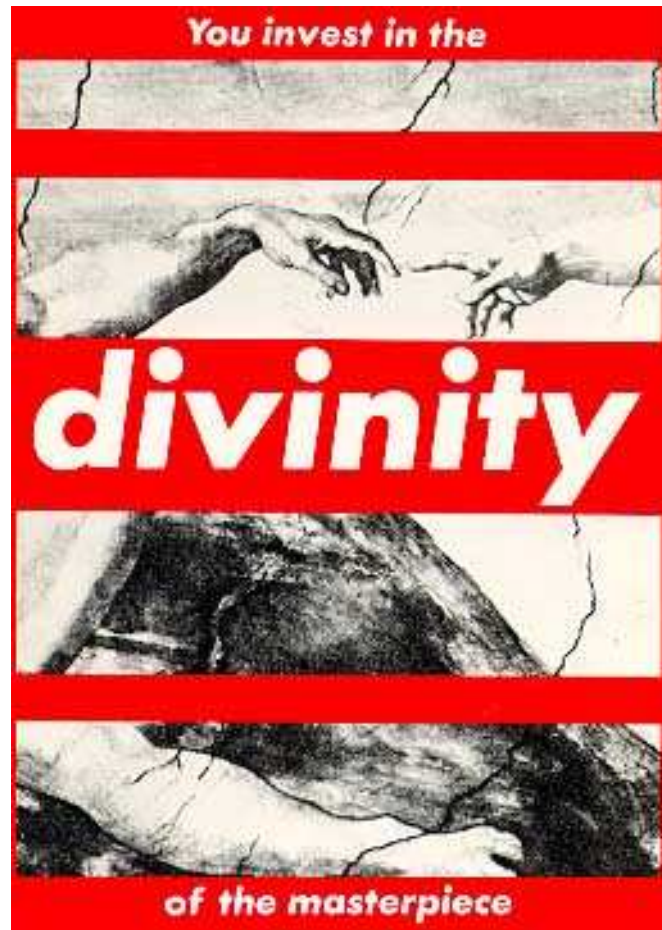
O entendimento de arte como mercadoria, sujeita a oscilações de mercado e à especulação financeira em torno do valor agregado às obras pelo nome dos seus criadores, gera a necessidade de o artista chamar a atenção para si próprio, às vezes a qualquer custo. E este custo tem sido o seu comprometimento com as "griffes" criadas em torno de uma arte-espetáculo, pretensamente de vanguarda, o seu negócio e a sua técnica de vender pelo melhor preço. (2002, p. 1)

Assim, o papel de “vendedor” e “show-man” dos artistas são condição para que sua arte seja olhada e mais importante, comprada.

---

<sup>51</sup> Japiassu, C. Os mecanismos de marketing na arte contemporânea. Disponível em <<http://www.umacoisaeoutra.com.br/cultura/embuste.htm>>. 2002.

- g. You Invest in The Divinity Of The Marterpiece (Você Investe na Divindade da Obra de Arte) (1982)



Kruger apropria-se aqui da bem conhecida imagem da capela Sistina na qual Deus cria Adão. Ou vice-versa? O que Kruger parece colocar aqui é uma discussão de quem cria quem? O artista cria as obras ou ao fazer arte, suas obras lhe garantem o cobiçado status de artista?

Com esta obra, Kruger volta seu olhar crítico para o status da arte contemporânea como mercadoria, novamente. Assistimos à crescente transformação da arte num verdadeiro acervo de mercadorias. Grande parte do que é produzido em termos culturais e artísticos é massificado, padronizado e colocado para consumo popular. O “espírito de mercadoria” permeia a produção artística.

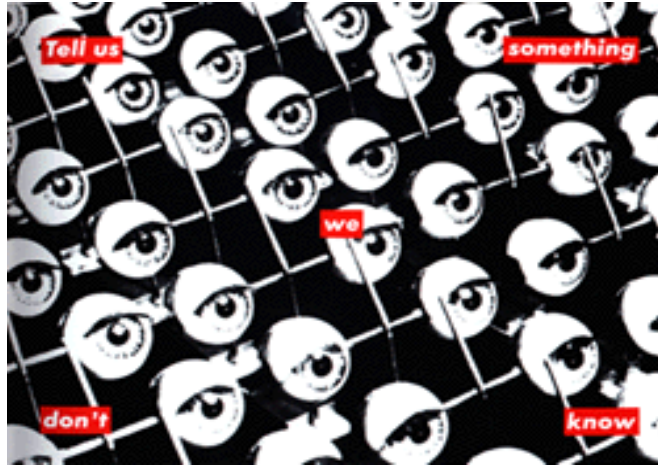
Segundo Japiassu

Há um público consumidor de arte acrítico, na expectativa do novo porque o novo em arte significa o lançamento de um produto no mercado, com seu potencial de faturamento e sucesso. Como todos os produtos de consumo, a rápida obsolescência da arte cria condições para novos lançamentos. Então é preciso desenvolver produtos que não durem demasiado, de tal forma que possam vir a impedir novos

lançamentos. Assim tem sido nas fábricas e lojas que vendem mercadorias caras e também nessa arte dos dias de hoje. Em paralelo, a mídia promove espontaneamente essas experiências porque elas trazem consigo a essência da notícia - surpreende, são inéditas, chocam e por isso interessam aos leitores. (2002, p. 1).

Dessa maneira, a produção de arte e o próprio artista entram no esquema de comércio, onde a função da obra é a geração de renda para o autor e a garantia de status para quem a possuir.

h. Tell Us Something We Don't Know (Nos Diga Algo que Não Sabemos)  
(1987)



A imagem de pares de olhos, com a justaposição da frase “Diga-nos algo que não sabemos” parece dar a impressão da voracidade pelo entretenimento. Tem-se ainda a idéia de passividade com a frase, como se os olhos estivessem esperando pacientemente por algo para observar. Esta obra parece ainda apontar para a tendência da sociedade em valorizar quase que excessivamente o binômio “ver e ser visto”, referente ao conceito de Pulsão Escópica. Para Kruger, um dos agentes que procura satisfazer esta procura é a mídia.

Segundo a artista,

a tentativa bem sucedida da mídia em apagar nossas responsabilidades de pensar e desejar das nossas vidas cotidianos produziu uma nação (aqui Kruger se refere aos EUA, mas pode-se estender essa idéia para a sociedade contemporânea em geral) de sentadores de sofás amolecidos, facilmente regulados pelos mais cinicamente vagos slogans e habilmente manipulados pelos álibis de moralidade e falso patriotismo. Para colocar de forma clara, não há ninguém em casa. Estamos ausentes de nosso presente. Estamos em outro lugar, não no real, mas no representado. (...) E para aqueles que entendem como imagens e palavras moldam concensos, nos somos alvos imóveis esperando para serem ligados e desligados pela sedução do controle remoto. (Kruger, 1994, p. 5)

O que Kruger parece querer problematizar nessa obra é exatamente essa relação de sociedade ociosa em relação à sua própria capacidade crítica, que aguarda para ter suas idéias, opiniões e personalidade formada pela sociedade e principalmente pela mídia.

Segundo a artista, pela mídia

somos capturados por um discurso que expõe julgamentos com a velocidade de balas, resolutos em sua retidão. (...) Eventos atuais, lutas políticas e sexualidades são criadas, renovadas ou canceladas como seriados. E talvez isso faça algum sentido porque estupidez parece saber traduzir tudo de guerra até a paz, da vida até a morte, em uma grande e as vezes triunfante, as vezes trágica, as vezes sexy mas raramente 'inassistível' comédia de situações. E isso não é engraçado. (1994, p. 37).

i) *Surveillance Is Your Busywork* (A Vigilância é Seu Trabalho) (1988)



É importante ressaltar que *busywork* em inglês refere-se não apenas à trabalho em seu sentido genérico, mas trabalhos que tem como característica o consumo de grande tempo para ser executado, e também e de certa maneira, inútil ou improdutivo.

Kruger trata aqui da questão da vigilância de maneira clara, ao contrapor a imagem de um homem com o que parece ser uma lente de aumento com a frase. Kruger usou esta obra de maneiras diferentes: como outdoors nos Estados Unidos, Austrália, Nova Zelândia, Irlanda e Grã Bretanha e também como placa de anúncio em metro dos Estados Unidos. A estratégia de Kruger em diversificar a apresentação dessa obra parece ter como intenção não apenas atingir um público diferente mas também chamar a atenção para o fato de que a vigilância a que a artista se refere está em toda parte.

A vigilância para Kruger é aquela de que nos fala Foucault. A vigilância contínua é o meio que torna possível o pleno controle dos indivíduos. Ela representa um novo ponto de vista do poder, um poder que, em vez de punir um indivíduo que pratique qualquer ato ou infração, tem suas ações previstas, antevistas pelo sistema. A vigilância permite um controle dos atos e do grau de engajamento de cada indivíduo ao sistema de poder instaurado. Antevê e determina o que pode e o que não pode o indivíduo fazer. O controle, o monitoramento dos

indivíduos torna possível também a correção de suas tendências, reorientando-as na direção estipulada pelo poder panóptico. O indivíduo é fixado dentro do sistema de produção, construindo sua visão de mundo dentro das normas e saberes constituídos (Foucault, 1975).

Kruger indaga acerca da formação de gostos e preferências, principalmente na televisão:

Porque somos mostrados uma imagem e não a outra? Porque um som e não o outro? Essas decisões revelam uma teia de preferências que são determinadas por relações econômicas e sociais – filtradas através do discurso do “gosto” – e emergem como opinião, mas nunca são chamados assim. Nesta constante vigilância do gosto que patrulha os limites internos e externos de nossas vidas, dita-se nossos inimigos e preferências, nossos passados e nossos futuros (1994, p. 43).

Essa vigilância para a artista não se relaciona com forças sociais externas, mas sim com a idéia de que “*se alguém não está nos observando, estamos observando a nos mesmos*” (1994, p. 45). Ou seja, a vigilância torna-se parte dos sujeitos, e o padrão de comportamento ditado é meta a ser atingida.

- j. We Have Recieved Orders Not to Move (Recebemos ordens de não nos mexermos) (1982).



Kruger escolhe, não por acaso, a figura de uma mulher para esta obra. A imagem é uma evocação da paralisia dos sujeitos contemporâneos e também parte de uma retórica feminista, remetendo às estruturas patriarcais de controle que desempenham a função de manter a mulher “em seu lugar”.

Contudo, pode-se pensar que o projeto poético e “missão” da artista evidencia-se nessa obra. Segundo Linker, a “*missão de Kruger é erodir passividade engendrada pela imposição das normas sociais*” (1996, p. 28). Com alfinetes espetados ao longo do corpo, a figura da imagem é aprisionada e não parece ter escolha a não ser resignar-se em sua postura incômoda.

O que Kruger procura causar com sua arte é a reflexão acerca dessas condições e mitos que aprisionam o sujeito contemporâneo. Segundo a artista em entrevista para a revista SWINDLE, “*O que eu acho que estou tentando fazer é criar momentos de reconhecimento. Tentar detonar algum tipo de sentimento ou entendimento da experiência de viver*”. Kruger parece esperar que o mundo consiga usar esse reconhecimento incômodo para movimentar-se,

e sair do estado “*de espectadores semi-despertos que olham mas não vêem, que são ‘feitos’, mas não fazem*” (1994, p. 39).

#### IV- Discussão das Obras

Na discussão das obras apresentadas neste trabalho o enfoque será feito no conjunto que compõe o projeto poético da artista. Desta maneira, não nos ateremos a discutir as obras de forma separada, mas sim a impressão geral passada por elas, bem como as características e construções que as assemelham entre si e que as tornam “parte do todo” do projeto poético da artista.

Como discutido no Capítulo II.2 – “Projeto Poético e Político”, Kruger tem como questão central em seu trabalho a discussão da mídia como (re)produtora de discursos e decretos sociais. A artista se ocupa, especialmente, da imposição de características – de corpo, de consumo, de personalidade etc. - com as quais a sociedade deve se identificar (Linker, 1990). O que Kruger comenta é que não há ameaças diretas de repressão a quem não procura encaixar-se nisso, mas há a ilusão de que apenas se estas diretrizes forem seguidas se alcançaria a “felicidade”.

Para fazer esta discussão, Kruger propõe uma semelhança formal como caráter identificatório de sua obra. Esta padronização não é acidente: ao assemelhá-las em estilo, Kruger as aproxima da linguagem da mídia, que frequentemente usa a repetição de artifícios visuais e maneiras de apresentação para facilitar a assimilação de seus conteúdos. Ainda, este artifício, nas mãos da artista, estereotipa suas obras, que se tornam facilmente reconhecíveis como “uma obra de Barbara Kruger”. Esta estratégia não se refere apenas a criar um estilo próprio e particular, mas visa trazer à tona a visão de Kruger acerca da função da arte contemporânea: dar ênfase no conteúdo, e não à forma de apresentação. Podemos ainda especular que esta estratégia também se relaciona com a tendência de estereotipia na sociedade discutida por Kruger em seu projeto poético. Padronizando suas obras, Kruger discute não apenas essa tendência na vida das pessoas, mas no próprio fazer artístico.

Ainda, os textos que sobrepõem às imagens têm a função de discutir a linguagem da mídia: os slogans diretivos, quase sempre com pronomes pessoais implicam os observadores de suas obras de maneira similar a como a mídia implica seus espectadores, tal qual as imagens fortes e capturantes.

Uma das questões mais explorada pela artista é a procura da mídia em transmitir imagens que possam capturar identificações dos espectadores. A questão da imagem ideal, tão discutida pela artista, vai de encontro ao conceito da psicanálise do estágio do Espelho. É a

partir da imagem especular, da imagem atribuída à criança por outrem que se obterá a imagem de si mesmo. Faria<sup>52</sup> (2003) exemplifica:

Lacan, como Freud, ressalta o papel da mãe como aquela que, na relação com a criança, oferece algo além da simples satisfação das necessidades. A mãe ocupa-se da criança nomeando-a, significando seus gestos, seus choros, e através deste contexto marcadamente simbólico, oferece à criança uma determinada imagem de si mesma. É dessa forma que a mãe, como metáfora do espelho, fornece à criança o ponto de partida para uma primeira e rudimentar identificação (2003, p. 48).

Lacan afirma que o estágio do espelho é indissociável da questão da identificação. Ele deve ser entendido como *“uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem”* (Lacan, 1998, p. 97). Como discutimos no capítulo I. 1 a) “Estádio do Espelho”, a partir do estágio do Espelho, podemos pensar que quando se encontra uma imagem de si mesmo com a qual é possível identificar-se é que se pode construir um entendimento acerca de si e do mundo (Dör, 1989).

Kruger aponta que a mídia tem na contemporaneidade um papel similar a este do Espelho. A mídia para a artista tem o papel de apresentar modelos e imagens com as quais podemos (devemos?) identificar-nos.

Para além disto, é possível pensar que o que se pretende é que o sujeito se dirija ao outro da alteridade como um outro eu. Ou seja, o outro da alteridade perde a configuração do diferente, da diversidade, e torna-se uma confirmação, um duplo do próprio sujeito. Esta relação imaginária garantiria que todos tivessem o mesmo ideal de eu: aquele da convenção social, explorado e vendido pela mídia. Kruger discute que uma das formas de garantir isto é a propagação massiva de estereótipos. Comportamentos, pensamentos, aparências, desejos: tudo é passível de ser estereotipado. Desta maneira, garante-se que todos sejam iguais e, ainda, passíveis de controle. É essa vigilância, esse controle que Kruger tenta explicitar com seu projeto poético e que vão de encontro com as idéias de Foucault de controle social.

Kruger, Lacan e Foucault não diferem muito acerca do papel da linguagem na questão da transmissão de normas sociais. Todos os três não ignoram que há um campo simbólico que é constituído pela comunicação, códigos e leis variáveis de cultura para cultura; trata-se portanto, de uma instituição coletiva com regras impostas aos indivíduos e transmitidas ao

---

<sup>52</sup> Faria, M. R. Constituição do Sujeito e Estrutura Familiar – o complexo de Édipo de Freud a Lacan. 1ª edição. Ed. Cabral, 2003.

longo das gerações (Lacan, 1998). A linguagem dá acesso a este sistema de representações que ao nomear, distancia as coisas de sua pura realidade. Os signos e representações da mídia estão invariavelmente inseridos na linguagem, e para Kruger são excelentes manipuladores desta.

Kruger se preocupa com a linguagem enquanto reprodutora de sentidos impostos e como maneira de reproduzir e impor as normas sociais. Contudo, não se pode ignorar que entrar na linguagem é também tornar-se sujeito. É a partir dos significantes que se organiza o mundo: para Lacan (1998), sem o mundo das palavras não existe o mundo das coisas. Ou seja, sem a significação de um objeto, sem palavras que o recortem, não é possível percebê-lo.

Se a linguagem é reprodutora de normas do social, sem ela não há o discurso que determina o homem. Os significantes e sua cadeia tem função fundamental na organização subjetiva e na constituição de um sujeito. A alienação inicial do sujeito no discurso do Outro, na cadeia significante na qual se insere é inclusive condição fundamental para que surja esse sujeito. É apenas ao responder aos sentidos que lhe são atribuídos que ele se constitui. Dessa forma, para Lacan, é somente na relação com a alteridade que a criança se inscreve na ordem significante.

Mas que alteridade seria essa, se todos se assemelharem a um mesmo ideal de eu? O que aconteceria se as identificações elegessem sempre os mesmos objetos? O que Kruger critica é a resposta de atender a qualquer e toda imagem e qualquer e todo discurso que demandem uma identificação. Para a artista, sem haver escolha, fica-se se preso a um enunciado do Outro que não deixa espaço para sujeito.

Um desses enunciados, bastante discutidos na obra de Kruger é a questão do olhar na contemporaneidade. Como Quinet, Kruger não ignora a forte tendência na sociedade de um escopismo cada vez mais exacerbado.

O conceito de Quinet sobre a sociedade escópica - ou seja, aquela na qual é necessário ver e ser visto para existir - encontra claras repercussões no projeto poético de Kruger. Seria a necessidade de exposição não apenas uma maneira de satisfazer o desejo escópico de ser visto, mas também uma maneira de garantir que se está dentro do padrão desejado e valorizado?

O “exibicionismo” da contemporaneidade, que vem invariavelmente ligado à perda da privacidade, é frequentemente visto por Kruger como uma obediência às regras; não só porque o socialmente valorizado é ser visto, mas ao ser visto, garantimos que os outros nos vejam como valorizados. A mídia funcionaria aí não só como Espelho refletor de imagens

identificatórias, mas também garantiria que a fama – ou seja, ser visto – garante felicidade e completude.

A questão da completude também é relacionada por Kruger com a sociedade de consumo. Para a artista, há uma forte tendência em se acreditar que, comprando e consumindo objetos, se pode finalmente ser feliz. Bauman<sup>53</sup> (1998) discute o papel da mídia nesta questão:

Os impulsos sedutores, para serem eficazes, devem ser transmitidos em todas as direções e dirigidos indiscriminadamente a todos aqueles que ouvirão. (...) O consumo abundante é-lhes dito e mostrado, é a marca do sucesso, e a estrada que conduz diretamente ao aplauso público e a fama. Eles também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana. (1998, p. 56)

Mas, que objetos são esses valorizados pela sociedade de consumo? Para a psicanálise são aqueles que entrariam como uma condição imaginária para a completude. Ou seja, os objetos que, para além de demonstrarem socialmente o valor da pessoa que os tem, funcionariam como objetos que dariam a ilusão de tamponarem a falta.

No texto de 1958 “A significação do falo”, Lacan distingue uma diferença de função do falo nos campos simbólico e imaginário. O falo imaginário é o significante de completude. É um objeto presente ou ausente, ameaçado ou preservado. Este falo imaginário adquire a condição de operador simbólico. Ou seja, o falo imaginário é aquele que se torna o padrão simbólico que possibilitará que quaisquer objetos sejam sexualmente equivalentes, ou seja, referidos à castração. Para Lacan<sup>54</sup>, “*o que é preciso reconhecer é a função do falo, não como objeto, mas como significante do desejo, em todas as suas metamorfoses*” (1999, p. 55)

O falo é também a figura simbólica do falo imaginário. O significante da falta, responsável por fazer a falta circular. Ao mesmo tempo, o falo simbólico equivale à lei.

Nasio<sup>55</sup> (1997) exemplifica:

(...) a criança se aloja na parte faltosa do desejo insatisfeito do Outro materno. Assim se estabelece uma relação imaginária consolidada entre uma mãe que acredita ter o falo e o filho que acredita sê-lo (...). O agente dessa operação de corte (a castração

---

<sup>53</sup> Bauman, Z. O mal-estar da pós modernidade. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1998.

<sup>54</sup> Lacan, J. Seminário 5: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar. 1999.

<sup>55</sup> Nasio, J.D. Lições sobre os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1997.

que incide sobre o vínculo mãe-filho) é em geral, o pai, que representa a lei da proibição do incesto. Ao lembrar a mãe que ela não pode reintegrar o filho em seu ventre e ao lembrar o filho que ele não pode possuir a mãe, o pai castra a mãe de qualquer pretensão de ter o falo e ao mesmo tempo, castra o filho de qualquer pretensão de ser o falo para a mãe. A palavra paterna que encarna a lei simbólica consome, portanto, uma castração dupla; castrar o Outro materno de ter o falo e castrar criança de ser o falo (1997, p. 36).

Assim, o falo simbólico significa e lembra que todo desejo do homem é um desejo sexual, isto é, não um desejo genital, mas um desejo tão insatisfeito quanto o desejo incestuoso a que o ser humano teve de renunciar.

Portanto, para Lacan, o falo é o significante do desejo, ou seja, todas as experiências erógenas da vida infantil e adulta permanecerão marcadas pela experiência crucial de se ter tido que renunciar ao gozo com a mãe e aceitar a insatisfação do desejo. Assim, o falo imaginário só existe como falo simbólico, já o falo simbólico, por ser o significante do desejo, confunde-se com a lei separadora da castração.

A sociedade de consumo procura vender uma saída para a castração. A idéia de que ao comprar/consumir determinado objeto poderíamos ser novamente completos, não castrados, e não mais faltantes é bombardeada na mídia. Kruger não deixa esta idéia escapar em suas obras, e deixa bastante explícita a condição imaginária de completude na qual estes objetos são colocados. Aqui, a questão não é mais *ser* e sim *ter*. E, especialmente, aparentar ter.

Em conclusão, as obras de Kruger e a psicanálise interseccionam-se em alguns pontos interessantes, que se postos em questão, antes de revelar algo sobre a artista ou sobre a teoria comentam algo sobre a contemporaneidade. É, portanto, através de um encontro entre os dois campos que se pode criar algo revelador, um comentário, uma discussão. Uma distancia possível que não nos reduza a uma imagem unificante e única.

## V- Considerações finais

Este trabalho se fez a partir das questões suscitadas acerca do trabalho de Kruger e de seu possível diálogo com a psicanálise. Como discutido no capítulo I. 1 – “Interlocuções Possíveis”, a arte, especialmente a contemporânea, além de uma maneira de sublimação importante é contestadora e reveladora de tendências, fatos e características sociais. A psicanálise é um instrumental crítico capaz de auxiliar na compreensão e discussão destas questões, e, ao desafiar-se em tentativa de interpenetração com o campo artístico contribui para uma discussão potente.

A arte de Kruger, seu projeto poético, mais do que contextualizados em uma realidade social são agudos observadores e críticos desta. Seguindo a tendência atual na arte contemporânea, a artista é questionadora de sentidos e dogmas da sociedade contemporânea.

As observações de Kruger acerca da sociedade contemporânea são neste trabalho, contrastadas e comentadas a partir da ótica psicanalítica, com ênfase nos conceitos de pulsão escópica e do estágio de Espelho, que tratam da questão do “ver e ser visto” e identificação através de imagens atribuídas por um outrem, respectivamente.

Pontalis<sup>56</sup> (1991), ao descrever sua “caminhada incerta” acerca de seus comentários feitos no livro “Perder de Vista” sobre as obras de escritores e pintores relata que procurou não “*chamá-los em meu socorro, mas, para com o risco de me contradizer no percurso, manter-me em diversos lugares heterogêneos, passíveis de produzir efeitos diferentes ou até antagônicos*” (1991, p. 220). Ao longo deste trabalho, procurou-se encontrar estes lugares de intersecção ou afastamento entre a teoria psicanalítica e o projeto poético de Kruger, procurando não utilizar as obras da artista como fieis reflexos da teoria, capazes de ilustrá-la placidamente, confirmando de maneira talvez mais sublime a sua excelência e correção.

Esperamos que os campos da psicanálise e da arte continuem dialogando de maneiras que relevem algo de novo sobre ambos e ainda, sobre o mundo.

---

<sup>56</sup> Pontalis, J. B. Perder de Vista. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1991.

## Referências

Barthes, R. *O prazer do texto*. 1ª edição. Lisboa, Ed. Edições 70. 1973.

Baudrillard, J. *Simulacros e Simulação*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Antropos. 1981

Bauman, Z. *Modernidade Líquida*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar. 2000.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós modernidade*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1998.

Becker, I. *Barbara Kruger*. In *Mulheres Artistas nos séculos XX E XXI*. 1ª edição. Lisboa Ed. Taschen. 2005.

Berger, J. *Modos de ver*. 2ª edição. São Paulo, Ed. Rocco. 1974.

Birman, J. *Mal estar na atualidade*. 3. edição. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira. 2001.

Bryson, N. *Vision and Painting: the logic of the Gaze*. 1ª edição. Yale University Press. 1983

De Ângelo, R. *Fotografias e Texto: conexões e interações na arte contemporânea*. Disponível em <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_491.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_491.pdf)> 2006. Acesso em 8 Outubro 2009.

Dör, J. *Introdução à Leitura de Lacan - O Inconsciente Estruturado como Linguagem*. 3ª edição, Porto Alegre, Artes Médicas. 1989.

Faria, M. R. *Constituição do Sujeito e Estrutura Familiar – o complexo de Édipo de Freud a Lacan*. 1ª edição. São Paulo. Ed. Cabral, 2003.

Fernandes, S. R. *A criação do sujeito – comunicação, artista e obra em progresso*. Tese de Doutorado. PUC/SP 2006.

Foucault, M. *Vigiar e punir*. 2ª edição. Petrópolis. Ed. Vozes, 1977

Frayze-Pereira, J. A. *Arte, Dor – Inquietudes entre estética e Psicanálise*, 1ª edição São Paulo, Ed. Cotia, São Paulo, 2006.

Freud, S. *As pulsões e seus destinos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol XIV

\_\_\_\_\_. *Escritores criativos e devaneio*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol. IX

\_\_\_\_\_. *Fetichismo*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol. IX

\_\_\_\_\_. *Multiplo Interesse da psicanálise*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Rio de Janeiro, Editora Imago, 1980. Vol II.

Green, A. *Revelações do Inacabado*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1994.

Grosenick, Uta. *Zeitgenossische Kunst*, 1ª edição, Berlim, Ed. Arnoldsche Art Publishers, 2000.

Hornstein, L. *Introdução à Psicanálise*. 1ª edição. São Paulo, Ed. Escuta. 1989

Irigatay, L. *Speculum of the Other Woman*. 1ª edição. Ithaca Cornell University Press, 1985

Janson, H.W., Janson, Anthony F. *History of Art*. 6ª edição. Ed. Harry N. Abrams, Inc., 2005

Japiassu, C. *Os mecanismos de marketing na arte contemporânea*. Disponível em <<http://www.umacoisaeoutra.com.br/cultura/embuste.htm>. 2002>. Acesso em 8 Out. 2009

Keehn, A. *Barbara Kruger*. 1ª edição. In Icons of Art II. Ed. Preston, Londres, 2008.

Kruger, B. *Entrevista para a revista SWINDLE*. Disponível em <<http://swindlemagazine.com/issueicons/barbara-kruger/>>. 2006. Acesso em 8 Out 2009.

\_\_\_\_\_. *Remote Control – Power, Culture and the world of Appearances*. 1ª edição. Ed. MIT Press, 1994.

Lacan, J. *Escritos*. 4ª edição, São Paulo, Ed. Perspectiva. 1998.

\_\_\_\_\_. *Seminário 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar. 1999.

\_\_\_\_\_. *Seminário 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1990

Lebrun, G. *A Mutação da Obra de Arte*. In: *Arte e Filosofia*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 1983.

Linker, K. *Love for Sale- the words and pictures of Barbara Kruger*. 1ª edição. Nova Iorque, Ed. Harry N. Abrams. 1990.

Loureiro, I. R. B. *A arte no Pensamento de Freud*. Dissertação de Mestrado PUC/SP, 1994.

Lowry, H. *50 women artists you should know*. 1ª edição. Londres, Ed Prestel. 2007.

Lyotard, J. F. *Freud selon Cezàgne. Des dispositifs pulsionnels*. Paris, Ed. Christian Bourgois, 1980.

Marx, K. *Manuscritos Económicos-Filosóficos*. 6ª edição. São Paulo, Ed. Ciências Humanas.

Merleau-Ponty, M. *O Visível e o Invisível*. 2ª edição. São Paulo, Ed. Perspectiva. 2000

Nasio, J-D. *O Olhar em Psicanálise*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre os 7 Conceitos Cruciais da Psicanálise*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1997.

Nunes, B. *Introdução à filosofia da arte*. 5ª edição. São Paulo, Ed. Ática. 2003

Pontalis, J. B. *Perder de Vista*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1991

Quinet, A. *Um Olhar a mais - ver e ser visto na psicanálise*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Ed. Jorge Zahar. 2002.

Ricouer, P. *Da interpretação: Um ensaio sobre Freud*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Imago.1977.

Rivera, T. *Arte e Psicanálise*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2002.

Safatle, V; Rivera, T. (org). *Sobre Arte e Psicanálise.*, 1ª edição, São Paulo. Ed. Escuta, 2006.

Salles, C. A. *Crítica genética: uma nova introdução*. 1ª edição. São Paulo, Ed. Educ. 2000.

\_\_\_\_\_. *Gesto Inacabado*. 1ª edição. São Paulo, Ed. Annablume. 1998.

Scheinkman, D. *Da pulsão escópica ao olhar - um percurso, uma esquizo*. 1ª edição. Rio de Janeiro, Ed. Imago. 1995.