



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ISADORA FERNANDES SOUZA

O CORPO COMO DESTINO: DESDOBRAMENTOS DA FOTOGRAFIA DE
FRANCESCA WOODMAN

CAMPINAS
2019

ISADORA FERNANDES SOUZA

O CORPO COMO DESTINO: DESDOBRAMENTOS DA FOTOGRAFIA DE
FRANCESCA WOODMAN

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA POR ISADORA FERNANDES SOUZA E ORIENTADA PELO PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA.

CAMPINAS

2019

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4638-8974>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

So89c Souza, Isadora Fernandes, 1991-
O corpo como destino : desdobramentos da fotografia de Francesca Woodman / Isadora Fernandes Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Mauricius Martins Farina.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Woodman, Francesca, 1958-1981. 2. Fotografia. 3. Subjetividade na arte. 4. Corpo como suporte da arte. 5. Feminismo na arte. I. Farina, Mauricius Martins, 1961-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body as fate : unravelling Francesca's Woodman photography

Palavras-chave em inglês:

Woodman, Francesca, 1958-1981

Photography

Subjectivity in art

Body art

Feminism in art

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Mauricius Martins Farina [Orientador]

Paulo Cesar da Silva Teles

Luciano Vinhosa Simão

Data de defesa: 31-01-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ISADORA FERNANDES SOUZA

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURICIUS MARTINS FARINA

MEMBROS:

1. Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
2. Prof. Dr. Paulo Cesar da Silva Teles
3. Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 31/01/2019

Para a Singh e para o Bruno, meus companheiros de mil vidas.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001;

Ao meu orientador, Prof. Mauricius Farina, pelo incentivo e pela confiança depositada nesse trabalho e por toda a franqueza durante a orientação;

À Profa. Marta Strambi, que possibilitou que os primeiros passos desta pesquisa fossem dados e que sempre se mostrou disponível;

À Profa. Maria de Fátima e ao Prof. Felipe Salles pelas críticas e sugestões realizadas durante a qualificação, indispensáveis para o prosseguimento do trabalho;

À minha querida amiga Natália Singh, por estar sempre presente, além de dar todo o apoio e amparo possível;

Ao Felipe Abreu, que além de sempre inspirador, caminhou comigo nesse processo e se manteve próximo pra ouvir sobre todas as dificuldades;

Ao Pedro, que me emprestou livros essenciais para o texto, logo no início;

À Isabella Pedicini, pelos e-mails, abertura e incentivo;

Aos meus amigos que, muitas vezes sem saber, ofereceram apoio incondicional entre cafés, conversas, inspirações, livros, com suas artes ou simplesmente pela leveza e pela presença;

Aos meus pais Angela e Irineu, pelo apoio incondicional e confiança sempre, e ao meu irmão Bruno, também meu melhor amigo, confidente e crítico.

Resumo

Esta pesquisa investiga a obra da fotógrafa americana Francesca Woodman (1958 – 1981). São abordados processos de subjetivação da identidade, direcionando os questionamentos críticos que a artista faz da fotografia como artifício ao utilizar seu corpo como assunto, tensionando a definição do autorretrato. Partindo desta exploração do corpo, são abordados pontos como a dimensão conceitual poética, o uso do *blur* nas imagens enquanto recurso de ruptura, a investigação do espaço fotográfico bidimensional e a exploração das dimensões de achatamento da imagem. Pontua-se sobre a importância do tempo e espaço e seu significado dentro das fotografias. Considerando a década de produção das imagens e a aproximação com o uso do corpo na arte, discute-se também o interesse na obra da fotógrafa pela crítica feminista, criando comparativos de análises com as artistas Cindy Sherman e Ana Mendieta.

Palavras-chave: Francesca Woodman, fotografia, subjetividade, corpo.

Abstract

This study investigates the work of the American photographer Francesca Woodman (1958 – 1981). The processes of identity subjectivation are addressed, pointing to the critical questions the artist brings about photography as artifice by using her own body as subject, tensioning the definition of the self-portrait. Starting from this body exploration, themes like the conceptual poetic dimension, the use of the blur as a rupture mechanism, the investigation of the photographic bidimensional space and the exploration of the flattingness of the image are covered. The importance of time and space and its meaning within the photographs are also addressed. Considering the decade the images were made and its approximation with the use of the body in art, discussions about the interest in Francesca's work by the feminist critique are also pointed out, comparing her work with the artists Cindy Sherman and Ana Mendieta.

Keywords: Francesca Woodman, photography, subjectivation, body.

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Self portrait at thirteen</i> , Francesca Woodman, 1972.	5
Figura 2: <i>Francesca faz esboços em um museu em Verona, Itália</i> , George Woodman, 1966.	7
Figura 3: <i>From Eel series</i> , Francesca Woodman, 1978.	10
Figura 4: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1977-78.	11
Figura 5: <i>some disordered interior Geometries</i> , Francesca Woodman, 1981.	12
Figura 6: <i>From Glove series</i> , Francesca Woodman, 1977-1978.	13
Figura 7: <i>Giuseppe Gallo, Bruno Ceccobelli, Francesca Woodman, Angelo Segneri e Gianni Dessi durante a instalação da exposição "Five Young Artists" na Galeria Ugo Ferranti, Roma</i> , George e Betty Woodman, 1978.	14
Figura 8: <i>Exposição na Woods-Gerry Gallery, RSID</i> , George e Betty Woodman, 1978.	15
Figura 9: <i>Blueprint for a Temple</i> , Francesca Woodman, 1980.	17
Figura 10: <i>About being my model</i> , Francesca Woodman, 1976.	23
Figura 11: <i>Uma e três cadeiras</i> , Joseph Kosuth, 1965.	25
Figura 12: <i>Polka dots</i> , Francesca Woodman, 1976.	29
Figura 13: <i>Self-deceit #1</i> , Francesca Woodman, 1978.	30
Figura 14: <i>Self-deceit #2</i> , Francesca Woodman, 1978.	31
Figura 15: <i>Self-deceit #3</i> , Francesca Woodman, 1978.	32
Figura 16: <i>Self-deceit #4</i> , Francesca Woodman, 1978.	32
Figura 17: <i>Self-deceit #5</i> , Francesca Woodman, 1978.	34
Figura 18: <i>Self-deceit #6</i> , Francesca Woodman, 1978.	34
Figura 19: <i>Self-deceit #7</i> , Francesca Woodman, 1978.	35
Figura 20: <i>The Human Condition</i> , Duane Michals, 1969.	36
Figura 21: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1972-1975.	37
Figura 22: <i>Death comes to the old lady</i> , Duane Michals, 1969.	38
Figura 23: <i>House #4</i> , Francesca Woodman, 1976.	43
Figura 24: <i>House #4</i> , Francesca Woodman, 1976.	44
Figura 25: <i>House #4</i> , Francesca Woodman, 1976.	48
Figura 26: <i>Splitting</i> , Gordon Matta-Clark, 1974.	49
Figura 27: <i>From Space²</i> , Francesca Woodman, 1976.	53
Figura 28: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1976.	55

Figura 29: <i>From Angel Series</i> , Francesca Woodman, 1977.....	56
Figura 30: <i>Sala suprematista exposição 0,10</i> , 1915.....	57
Figura 31: <i>Visão da instalação “Swan Song”</i> , George e Betty Woodman, 1978...58	
Figura 32: <i>Strike: To Roberta and Rudy</i> , Richard Serra, 1969-1971.....	59
Figura 33: <i>Then at one point I did not need to translate the notes, they went directly to my hands / I could no longer play I could not play by instinct / And I had forgotten how to read music</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	65
Figura 34: <i>some disordered interior Geometries</i> , Francesca Woodman, 1981.	66
Figura 35: <i>some disordered interior Geometries</i> , Francesca Woodman, 1981.	67
Figura 36: <i>some disordered interior Geometries</i> , Francesca Woodman, 1981.	69
Figura 37: <i>Space²</i> , Francesca Woodman, 1976.....	77
Figura 38: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1976.	78
Figura 39: <i>Charlie the model #2</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	79
Figura 40: <i>Charlie the model #3</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	80
Figura 41: <i>Charlie the model #4</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	81
Figura 42: <i>Charlie the model #5</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	81
Figura 43: <i>Charlie the model #6, #7, #8, #9</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	83
Figura 44: <i>Charlie the model #11</i> , Francesca Woodman, 1976-1977.	84
Figura 45: <i>Retrato de Lewis Payne</i> , Alexander Gardner, 1865.	87
Figura 46: <i>S.O.S Starification Object Series</i> , Hannah Wilke, 1974-82.	92
Figura 47: <i>A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man</i> , Francesca Woodman, 1976.	99
Figura 48: <i>A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man</i> , Francesca Woodman, 1976.	100
Figura 49: <i>A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man</i> , Francesca Woodman, 1976.	102
Figura 50: <i>Untitled Film Still #10</i> , Cindy Sherman, 1978.	103
Figura 51: <i>Alma Silueta en Fuego</i> , Ana Mendieta, 1975.....	106
Figura 52: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1976.	108
Figura 53: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1972 - 1975.....	108
Figura 54: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1980.	109
Figura 55: <i>Untitled</i> , Francesca Woodman, 1976.	112
Figura 56: <i>Glass on body</i> , Ana Mendieta, 1972.	113

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 • Francesca	16
Capítulo 2 • Processos de subjetivação na fotografia de Francesca Woodman	32
2.1 Dimensão conceitual.....	34
2.2 <i>Blurring</i> – fronteiras de dissolução do eu	37
2.3 A entropia informe na série <i>House</i>	50
2.4 Espaço e Tempo ressignificados	65
Capítulo 3 • Corpo-espço: exatamente como uma mulher	102
3.1 Crítica, feminismo e estética.....	102
3.2 Cindy Sherman – identidades múltiplas e o espelhamento reverso	114
3.3 Ana Mendieta – dimensões da experiência corpórea	116
Considerações Finais.....	126
Referências Bibliográficas	128
Bibliografia.....	133

Introdução

Recentemente, a obra de Francesca Woodman vem adquirindo maior notabilidade no meio artístico contemporâneo, com exposições que ganham atenção pelo mundo¹. No ano de 2016, a TATE Modern promoveu uma grande exposição coletiva chamada *Performing for the Camera*, contando com obras de diversas artistas mulheres (entre elas Cindy Sherman, Hannah Wilke e Claude Cahun), evidenciando, sobretudo, duas questões relativas a fotografia nas artes visuais: a fotografia enquanto finalidade para um ato performático (não necessariamente apenas enquanto mecanismo de registro para *happenings* e performances, embora também considerassem este uso) e a fotografia enquanto meio de discussão pontuando questões relativas a identidade. No que concerne a identidade, essa ideia se estendia tanto para a relação que se constrói entre o retrato e o retratado (artista) ao se auto fotografar, quanto para os limites do eu ampliado para escala social: a questão da identidade de gênero.

A forma como Woodman organiza seus autorretratos, além dos recursos que usa em suas composições, colocando-se enquanto objeto passível de observação dentro da fotografia, são essenciais para fomentar o que se pretende discutir neste trabalho. As questões centrais para esta discussão encontram-se, como evidenciadas por Ted Baker (2016)² (curador da referida exposição na TATE) a respeito de ter elegido Woodman como uma das principais artistas para entender o seu recorte curatorial, em: 1) o uso do corpo como objeto investigativo - o que traz, por si só, enquanto corpo feminino, questões ligadas à sexualidade, ao gênero e à representação e 2) a resistência do eu no autorretrato e a problematização da identidade – o corpo que se funde ao cenário, que é frequentemente apresentado como objeto instável, efêmero, de um sujeito que se desfaz através das técnicas de longa exposição ou cortes abruptos na composição.

Embora a obra de Francesca seja extensa, apenas uma pequena parte de suas fotografias foi publicada ou exibida, um número que gira em torno de 120

¹ Nos últimos anos podemos apontar exposições que receberam atenção internacional, como a realizada no Foam Museum, em Amsterdam, em dezembro de 2015; e a mostra que aconteceu em 2012 no Guggenheim Museum em Nova York. O trabalho de Woodman também foi exibido em 2016 em Paris, na Fondation Henri Cartier-Bresson. Em 2017 algumas fotografias de Woodman foram exibidas no Brasil pelo Sesc São Paulo, na segunda edição do Frestas, Trienal das Artes.

² Em artigo escrito para o site da TATE, disponível em <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/performing-for-the-camera-5-key-artists>>. Acesso em 20 de novembro de 2017.

imagens.³ É importante salientar que suas investigações começam ainda enquanto adolescente, por volta dos treze anos, e se estendem ao longo de sua curta vida (terminada aos vinte e dois, idade em que a artista comete suicídio), onde grande parte de suas fotos mais conhecidas foi produzida enquanto Woodman era estudante de fotografia na Rhode Island School of Design (RISD), em Providence, Rhode Island, entre 1975 e 1978 – sendo que um ano deste período consiste o que foi estudante de intercâmbio em Roma, na Itália. Essa condição confere às suas fotografias um caráter experimental nato de muitos estudantes, o que não impede que suas experimentações se apresentem de forma rica enquanto objeto de discussão sobre características formais e conceituais no campo da fotografia. Infelizmente, grande parte do fascínio advindo da obra de Woodman reside no suicídio da artista em 1981, o que produz com frequência leituras que consideram seu trabalho apenas a partir deste trágico evento, constituindo uma visão romantizada onde seus autorretratos e os elementos que os compõem são interpretados como fonte de antecipação de sua morte. É frequente que aspectos formais e poéticos das fotografias sejam utilizados como indícios de distúrbios psicológicos que apontavam para o suicídio. Há um certo apelo ao autobiográfico quando se pensa o autorretrato, uma vez que o artista utiliza sua própria imagem enquanto meio expressivo, pois isso confere à fotografia um caráter pessoal e intimista, o que leva a uma tendência a relacionar a vida do artista como um todo com sua obra. Há também um estereótipo comum do artista que, visto como à frente de seu tempo, falha em obter reconhecimento em vida e é impelido ao suicídio, sendo reconhecido posteriormente como um gênio incompreendido.

Entretanto, os autorretratos de Francesca não devem ser entendidos apenas sob essa ótica simplista e encarcerados numa visão limitante, uma vez que apresentam uma qualidade poética, formal e conceitual muito mais significativas e profundas que uma interpretação de viés autobiográfica sustentada por suposições e alusões categóricas. A própria questão da autobiografia em sua obra evidencia-se de forma complexa, associando-se aos elementos particulares de sua poética de maneira não óbvia.

³ Dado apresentado por Chris Townsend no livro *Francesca Woodman*, Londres: Phaidon, 2006, p. 6. Estima-se que a artista criou mais de 800 fotos. O arquivo era mantido por George e Betty Woodman, agora falecidos, e atualmente são mantidos por Katarina Jerinic, na Francesca Woodman Foundation.

Este estudo propõe uma análise das fotografias de Woodman a partir dos pontos previamente colocados, argumentando sobre as questões de identidade trazidas pelo uso recorrente do autorretrato pautado principalmente pelo uso do corpo, diminuindo a ênfase no caráter pessoal da vida da artista, e tratando-a enquanto linguagem de manifestação visual, focando na qualidade fotográfica e poética.

O primeiro capítulo, intitulado “Francesca” pontua brevemente a biografia da fotógrafa, tratando sobre os principais acontecimentos de sua vida, as primeiras leituras de seu trabalho, exposições das quais participou e demais eventos que a influenciaram até o ano de sua morte em 1981. Aponto para um pequeno panorama de suas guinadas poéticas, a fim de dar ao leitor um conhecimento prévio para as análises que faço a seguir.

No segundo capítulo começo a tecer uma análise formal sobre o trabalho, explorando os principais recursos que Woodman utiliza para criar a dimensão subjetiva de suas fotos, por isso os reúno sob o título “Processo de subjetivação na fotografia de Francesca Woodman”. Aqui, divido os subcapítulos de forma a explorar algumas de suas principais e mais conhecidas séries, como *Self-deceit*, *House* e *Charlie the model*, discutindo as indagações formais que Francesca escolhe fazer em tais fotografias. Falo da dimensão conceitual em sua obra e do frequente uso do *blur* como ferramenta poética. Pontuo também sobre a influência do surrealismo sobre a fotógrafa, utilizando o conceito de *informe* de Georges Bataille segundo a interpretação da crítica Rosalind Krauss. Analiso o fotolivro *some disordered interior Geometries* e a profunda relação de Woodman com o espaço, característica mais importante e pouco explorada de sua poética, criando um paralelo entre o período pós-minimalista na arte comparando a interpretação do espaço em sua obra com as dos artistas Richard Serra e Gordon Matta-Clark. Ao final do capítulo discuto sobre a ocorrência da morte e como ela é frequentemente lida na obra de Woodman, um tema que a artista inclusive aborda em algumas fotografias. Para elucidar a dimensão do suicídio na leitura, crio um comparativo com a fotógrafa Diane Arbus.

Finalmente, no terceiro capítulo, “Corpo-espaço: exatamente como uma mulher”, discorro sobre a aproximação da obra de Woodman com a questão de gênero e pontuo como suas fotografias costumam ser interpretadas a partir de uma análise de perspectiva feminista. Buscando compreender esse posicionamento sublinho os potenciais elementos em Woodman que a fazem se encaixar nessa

perspectiva. Analisando o contexto das décadas de 1970 e 1980, faço uma varredura pelas abordagens da crítica feminista da época, influente na leitura do trabalho de Woodman até hoje, criticando seus reflexos nas leituras contemporâneas da obra. A partir do uso do corpo como território de exploração poética, crio então comparativos com artistas da mesma época cujas obras se aproximam de Woodman por este ponto de partida comum, mas se distanciam quanto aos caminhos e resultados obtidos. Essas artistas são frequentemente referenciadas pela crítica feminista, sendo elas Cindy Sherman – cujo cerne do comparativo reside na questão da identidade e despersonalização – e Ana Mendieta – cuja dimensão performática do trabalho e profunda relação com a experiência corporal servem para elucidar esses mesmos pontos na fotografia de Woodman.

A partir dessa estrutura busco criar um movimento interpretativo acerca da obra de Francesca Woodman apresentando alguns ângulos pouco explorados na literatura referente a artista, e confrontando outros recorrentes. Sobretudo, busco com esta dissertação contribuir para a divulgação da obra de Francesca, apresentando para o público brasileiro um trabalho um pouco mais completo a seu respeito, já que a literatura sobre a obra da artista em língua portuguesa é escassa. Este estudo, porém, não tem intenção de se limitar rigorosamente a nenhuma dessas abordagens e interpretações, tampouco de agir como resposta interpretativa definitiva, delimitando a visão e espaços acerca da obra, uma vez que se propõe a apresentar possibilidades interpretativas sobre o trabalho de Woodman a partir de um contexto que absorve a contingência dessas análises.

Capítulo 1 • Francesca

You can not see me from where I look at myself.

Você não pode me ver de onde eu me olho.

- Francesca Woodman



Figura 1: *Self portrait at thirteen*, Francesca Woodman, 1972.

Em 1972, em Boulder, Colorado (EUA), uma garota se fotografa. Arruma sua câmera num suporte qualquer, provavelmente uma mesa, posiciona o cabo disparador e, posando, aperta-o. Tem treze anos e se lança num ritual que hoje já conhecemos bem, bombardeados como somos por imagens alheias em redes sociais. Um misto de autoafirmação a uma ânsia confusa de definir a autoimagem, capturar um momento de transformação que se esvai a cada segundo. Porém, esta garota que se fotografa não o faz de forma afirmativa – parece escapar como o tempo, uma alusão irônica à grande qualidade da fotografia de supostamente congelá-lo. Ao observarmos a imagem não vemos uma menina com clareza alguma, nem sequer a percebermos enquanto menina.

Na fotografia *Self portrait at thirteen*, de Francesca Woodman (Fig. 1) há uma pessoa sentada e seu rosto é encoberto por uma massa de cabelos. Não somente oculto, o rosto também parece se desviar num movimento, virando-se para o lado, enquanto que o tronco se mantém posicionado para frente, um dos braços casualmente apoiado no encosto de um sofá. Esse movimento congelado nos lembra um desviar brusco e ao mesmo tempo natural, um movimento que costumamos fazer ao perceber uma fotografia na qual não queremos aparecer. Esse corpo, porém, já nos apresenta uma contradição: o outro braço segura um cabo disparador, o que indica que é a própria pessoa que captura a imagem que se desvia dela. Apesar desta presença chamar-nos a atenção, ela não o faz pela presença física – não se avoluma no enquadramento e não parece ser percebida de imediato. Nosso olhar parece direcionar-se a ela mais pelo hábito da figura humana que por seu posicionamento na imagem. Não está centralizada, espreme-se no lado esquerdo, e atrás dela há uma profusão de objetos pela metade: uma cadeira, um quadro, uma porta, vigas das paredes, coisas que dão a impressão deste corpo sentado ser ele também uma coisa, tão casualmente posicionado no cenário quanto qualquer outro objeto da sala.

A maior parte da imagem é ocupada por cinzas e brancos que sugerem os contornos difusos de um ambiente. Na parte direita da fotografia há o pedaço do sofá onde a pessoa se senta, percebido como uma massa preta, enquanto a base da imagem está borrada, o borrão por si só ocupando um terço dela. Quase como um alvo, no centro, estende-se uma linha também preta, que culmina na mão da pessoa: o cabo disparador. Apesar de a fotografia ser auto representativa, o sujeito ali sentado escapa de qualquer identificação, a figura não domina de forma alguma o ambiente em que aparece e seu gênero é desconhecido à primeira vista. Até suas roupas parecem mascará-lo: um suéter pesado bem delineado pelos contornos nítidos do tricô, mas que do corpo que o veste só revela as mãos longas, e calças largas cujas sombras fundem-se às do sofá em que se senta.

Neste enquadramento, o sujeito autorretratado então quase não se afirma, o que parece ser afirmado é o próprio ato de se autorretratar no enfoque da mão que dispara o cabo. Ainda enquanto autorretrato, ele nos causa um estranhamento, já que não sacia no espectador nenhuma curiosidade a respeito do retratado. É por esta imagem, pela evocação deste enquadramento, no interesse cru pela luz e

forma, figura e composição, que inicia-se o percurso poético de Francesca Woodman, em seu primeiro autorretrato.

Francesca nasceu em 3 de abril de 1958, em Denver (Colorado, EUA). A família que a gerou era composta de artistas: Betty Woodman, ceramista e professora de arte, e George Woodman, pintor que posteriormente se envolveu com fotografia guiado pelos interesses da filha. A família sempre pareceu incentivar os filhos para, se não seguir o caminho da arte, ao menos valorizá-la. Charles Woodman, irmão mais velho de Francesca, faz uma alusão a essa afirmação, dizendo que sentia até certa pressão dos pais para que trilhasse um caminho relacionado à arte.⁴

Não só por ter crescido num ambiente familiar onde estava constantemente em contato com atividades e realizações artísticas, Francesca também foi influenciada desde cedo pelos ambientes escolares somados às escolhas de seus pais. No período de 1965 e 1966 a família residiu em Antella, na região da Toscana, Itália. Lá, Francesca frequentou uma escola pública onde aprendeu o italiano. Este curto período também foi influente na vida da fotógrafa por encantá-la pela arquitetura local e pelo contato frequente que passou a ter com arte clássica. É



Figura 2: Francesca faz esboços em um museu em Verona, Itália, George Woodman, 1966.

apontando em diversas fontes que a família se hospedava por muitos verões na região florentina da Itália. George Woodman também comenta que durante estas estadias, era comum visitarem museus, onde a menina se debruçava sobre os papéis tentando imitar em seus desenhos os vestidos das obras vitorianas que via (Fig. 2). Charles Woodman cita Antella como o ambiente inicial onde

Francesca começou a explorar a fotografia enquanto experiência poética.⁵

Em 1972, após um tempo de volta aos EUA, Francesca começou a frequentar uma escola particular para meninas: a Abott Academy, em Andover, Massachusetts. Esta escola oferecia cursos de arte e este

⁴ WOODMAN, C. **The Woodmans**: depoimento. [2010] Entrevistador: Scott Willis. EUA, 2010. Vídeo (82min). Entrevista concedida ao documentário *The Woodmans*.

⁵ Em artigo para o FOAM Museum, disponível em < <https://www.foam.org/museum/programme/the-story-of-francesca-by-charlie> >. Acesso em: 15 de janeiro de 2018.

ano é o que coincide com o de seu primeiro autorretrato. Lá, ela foi muito influenciada por uma professora chamada Wendy Snyder, também fotógrafa, a quem posteriormente reencontrou na Rhode Island School of Design (RISD) em Providence. Ainda em Andover, ela se matriculou em aulas de fotografia com Don Snyder na Philips Academy (à qual a Abbot Academy se fundiu em 1973). Foi aí que começou seu interesse praticamente obsessivo pela fotografia e neste período a artista transformou seu quarto em uma sala escura para revelar seus negativos.

Wendy Snyder ficou reconhecida como retratista e talvez esta tenha sido sua principal influência sobre Francesca. Além disso, seu próprio trabalho é lembrado como retentor de um forte caráter experimentalista, o que conseqüentemente a fotógrafa deve ter transmitido e incentivado em seus alunos nas diversas instituições nas quais foi professora.

Depois de um período em Boulder, por volta de 1975, após se formar na escola, Francesca mudou-se para Providence, Rhode Island, para frequentar uma das melhores faculdades de arte da época, a Rhode Island School of Design (RISD). Matriculada no curso de fotografia, “lá, ela se apaixonou pelos trabalhos de Man Ray, Duane Michals e Weegee” (PEDICINI, 2012, p. 22, tradução nossa⁶), cujas influências são claras em seus trabalhos. O período em que esteve na RISD foi o de maior produção artística, originando as imagens mais conhecidas da fotógrafa. Ali, o trabalho de Woodman começou a amadurecer suas características singulares mais notáveis: o autorretrato como gênero recorrente, os nus, o feminino, a relação entre sujeito e objeto e sua questão representativa, a composição espacial apurada.

Durante o período em que estudou na RISD Francesca conheceu a maioria das personalidades que a influenciaram e a acompanharam até 1981. Uma delas é Sloan Rankin, de quem Woodman foi uma amiga muito próxima. Rankin aparece como modelo em algumas imagens e também auxiliava Francesca criativamente. Ela é entrevistada no documentário *The Woodmans* (2010) e é uma referência importantíssima para mapear o trabalho de Francesca, já que conviveu diariamente com ela pela maior parte de sua vida. Rankin fala sobre o processo criativo de Francesca, especialmente sobre a relação entre o corpo e a fotografia na obra⁷. Pela RISD Woodman também conheceu o artista Benjamin Moore, com quem se

⁶ “She became passionate about the work of Man Ray, Duane Michals, and Weegee.”

⁷ Rankin redigiu um pequeno texto intitulado “*Peach Mumble - ideas cooking*” publicado no livro *Francesca Woodman*, Zurich: Scala, 1998. Esse texto é frequentemente citado como referência sobre as intenções poéticas de Woodman.

envolveu romanticamente, e a escritora Betsy Berne, com quem residiu em Nova York em 1980. Algumas dessas personalidades assinam textos sobre a artista em catálogos expositivos e é através delas que conhecemos um pouco mais do processo criativo de Francesca.

No ano de 1977 e 1978 Francesca reside em Roma, na Itália, em um programa de intercâmbio oferecido pela RISD. Ela viaja juntamente de Sloan Rankin e ambas frequentam o campus localizado na Palazzo Cenci, no centro histórico de Roma. Este foi um período muito importante, e como aponta Isabella Pedicini “representa um rito de passagem fundamental para ela enquanto mulher e enquanto artista” (2012, p. 23). Foi lá que Francesca se aproximou de outros artistas, e que encontrou grandes referências e inspirações para sua obra, além de ter feito sua primeira exposição solo.

Ainda sobre o período em Roma, há um lugar que foi extremamente influente na construção das imagens e dos interesses particulares de Woodman, a livraria Maldoror. A livraria foi inaugurada em 1977 na Via del Parione, 41. O nome já sugere a predileção dos proprietários pelo movimento surrealista e por obras de vanguarda: ele deriva de um livro de poemas escrito em formato de prosa, chamado *Os Cantos de Maldoror* (*Le chants de Maldoror* no original), assinado pelo Conde de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), de 1869. Considerada uma obra revolucionária do ponto de vista estilístico, foi também precursora cardinal do surrealismo, referenciada por André Breton, influenciando assim diversos artistas e escritores. Odilon Redon ilustrou uma das muitas edições do livro e esse teve desdobramentos que influenciaram também os simbolistas. Outras edições contaram com ilustrações de Salvador Dali e René Magritte.

A livraria era decorada com objetos peculiares, cartazes antigos e mantinha um ar decadente que a tornava levemente bizarra. Apresentava-se como um sebo, vendendo volumes antigos sobre arte e literatura, além de objetos diversos. Os objetos estranhos de segunda mão, garimpados em mercados de pulga, eram uma alusão aos artistas surrealistas, que enalteciam esta prática. Woodman também possuía um interesse particular por objetos antigos e não usuais, tendo coletado muitos deles durante esta época, posteriormente utilizando-os em algumas composições fotográficas. Suas roupas, quase sempre de segunda mão e chamativas nas imagens onde aparece vestida, eram também advindas dos

tttmercados de pulga que frequentava em Porta Portese e pareciam evocar a era vitoriana e o romantismo.

Baudelaire enalteceu a atividade de perambular pela cidade e o interesse por objetos peculiares em suas reflexões sobre o artista moderno em *O Pintor da Vida Moderna*, sugerindo um paralelo entre o *flaneur* e o novo espírito artístico, influenciado pelos ares da cidade. Os surrealistas deram continuidade a este hábito e, seguindo este paralelo, Woodman costumava perambular também pelos mercados da Piazza Vittorio e lá conseguia inspirações e material para algumas imagens, como as enguias que utilizou em uma série conhecida como *Eel series* (Fig. 3) e uma tartaruga empalhada, que veio de um *set* de filmagem que se desfez de alguns objetos (Fig. 4). A artista frequentemente se via numa profusão de inspirações alimentada pelo novo ambiente.

Os proprietários da Maldoror eram dois jovens chamados Giuseppe Casetti e Paolo Missigoi, de quem Francesca logo se aproximou. A curadoria de livros realizada por eles abrangia nomes e títulos não muito populares para a época, como os textos futuristas de Boccioni e Bragaglia, por quem tinham muita predileção; misturando em suas prateleiras autores como



Figura 3: *From Eel series*, Francesca Woodman, 1978.

Rimbaud, Bataille, Nietzsche, Kierkegaard e artistas como Man Ray, de Chirico e Max Klinger. Havia também manuais fotográficos de autópsias criminais do século XIX, enciclopédias de medicina da era vitoriana e volumes de literatura fantástica. Francesca manteve contato com os proprietários da Maldoror e as trocas entre eles potencializaram seu trabalho tanto neste período quanto posteriormente, em cartas. A artista costumava frequentar a livraria diariamente. Ainda em Roma, por intermédio de Giuseppe e Paolo, Francesca conheceu a artista Sabina Mirri, de quem se aproximou muito e manteve contato após a volta para os EUA. Sabrina também aparece em algumas de suas imagens.



Figura 4: *Untitled*, Francesca Woodman, 1977 – 1978.

A Maldoror parece ter renovado e aprofundado um fascínio inicial de Woodman pelo surrealismo e a aproximado também de novos interesses estéticos e conceituais. Pedicini fala sobre o período em que Woodman frequentou a Maldoror:

(...)Woodman encontrou algo familiar, ou ao menos algo pelo qual sentia uma forte afinidade. Ela mergulhou em um mundo de arte e literatura, livre de dogmas e aberto à imaginação irrestrita. (...) Os proprietários (...) trouxeram sua amiga americana a um mundo que olhava de volta para os surrealistas, para um domínio artístico profundamente ligado aos sonhos e ao inconsciente. (PEDICINI, 2012, p. 27, tradução nossa⁸).

O livro de artista *some disordered interior Geometries* (Fig. 5), um de seus trabalhos mais conhecidos e um dos poucos a ser publicado quando a artista ainda se encontrava em vida (impresso na Philadelphia por uma editora independente chamada Synapse Press, no início de 1981), foi construído a partir de interferências de fotografia e texto sobre as páginas de um livro datado do início do século XX, cujo volume original consiste num livro de exercícios de geometria para crianças da escola elementar. O caderno possuía páginas escritas à mão, numa caligrafia elegante e evocativa de um período longínquo. Francesca trabalhou-o aplicando quinze fotografias ao longo de suas páginas, intervindo nelas como se fossem um diário, criando um diálogo entre o texto do caderno e suas próprias imagens, evocando questões sobre suas próprias noções do espaço em confronto com as definições da geometria tradicional.

⁸ "(...) Woodman identified something familiar, or at least something for which she felt a strong affinity. She plunged into a world of art and literature which was free from dogma and open to unfettered imagination.(...) the owners(...)brought their American friend into a world which looked back to the Surrealists, and into an artistic realm profoundly characterized by dreams and the unconscious."

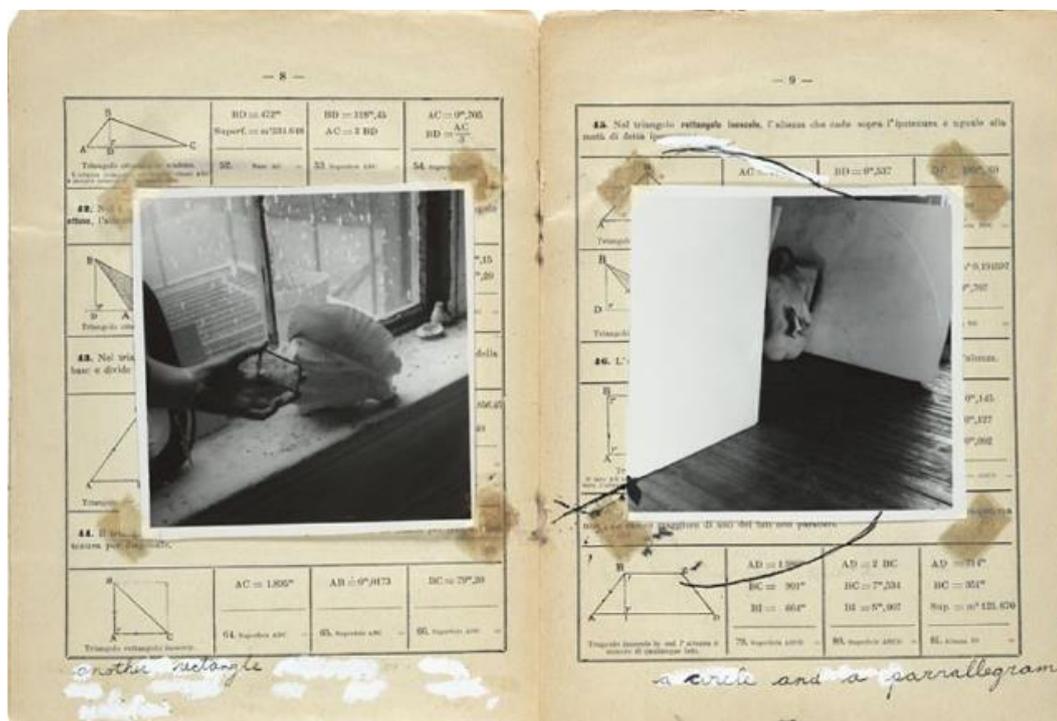


Figura 5: some disordered interior Geometries, Francesca Woodman, 1981.

Os anos 1970 foram um marco na produção de livros de artista, lançando os primeiros passos do que hoje aproximamos mais da definição de fotolivros⁹, e Francesca parece ter explorado um pouco mais desta mídia com outros volumes adquiridos na Maldoror. Alison Dunhill (2008, p. 2) diz que “Woodman produziu seis livros de artistas em vida, onde cinco deles utilizavam como base algum objeto encontrado”. Fora o livro já referido, existem as seguintes obras sem publicação, a maioria delas produzidas em Roma: *Portrait of a Reputation*, realizado entre 1976 e 1977; *Angels, Calendar*, de 1978, o qual contém algumas das imagens mais conhecidas da fotógrafa e trabalha a relação entre texto e imagem de forma semelhante à que artista apresenta em *Some disordered interior Geometries; Equasioni* (também conhecido como *Portrait Friends Equasions*), onde ela tece outro diálogo entre a matemática, tema do livro original, e imagens; e os livros produzidos posteriormente em Nova York entre 1979 e 1981: *Dettati*, *Them*, e *Raffaello*.

Foi na Maldoror que Francesca realizou sua primeira exposição solo em março de 1978. “Em Roma, a fotógrafa americana envolveu-se numa cena artística que retornava para o figurativo, seguindo a grande era da desmaterialização do objeto de arte” (PEDICINI, 2012, p. 38, tradução nossa¹⁰). Assim, ela se aproximou

⁹ “Fotolivro é um tipo particular de livro de fotografia, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual.”, segundo Badger, em artigo publicado na revista ZUM. BADGER, Gerry. “Porque fotolivros são importantes”. In: *Revista ZUM*. V. 8, 2015. Disponível em < https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=fotolivros >. Acesso em: 16 de janeiro de 2018.

¹⁰ “In Rome, the American photographer became involved in an art scene that was returning to the figurative, following the great era of the dematerialization of the art object”.

de muitos pintores, como foi o caso de Edith Schoolss, pintora alemã, escritora e jornalista educada na cena da *action painting* americana, que Francesca conheceu numa palestra sobre história da arte italiana e cujo estúdio situava-se numa localização próxima ao apartamento da fotógrafa.



Figura 6: *From Glove series*, Francesca Woodman, 1977-1978.

Tanto com Schoolss quanto com Mirri, Francesca travou embates sobre seus trabalhos e ideias. Sabina Mirri foi também sua modelo, aparecendo numa série conhecida como *Glove Series* (Fig. 6), além de pequenos vídeos. Por meio de Mirri, Woodman conheceu os pintores da cena romana, o *San Lorenzo Group* ou *Nuova Scuola Romana*. Entre eles estava Giuseppe Gallo, pintor com quem a fotógrafa

costumava trabalhar. Os artistas do grupo San Lorenzo dividiam um ateliê

numa fábrica de massas desativada, a Pastificio Cerere. Ela serviu de cenário para muitas imagens de Woodman e hoje funciona como centro cultural e abriga estúdios diversos de arte e *design*. Gallo possibilitou que Francesca participasse da exposição *Five Young Artists*, pois trabalhava para o galerista responsável pela mesma, Ugo Ferranti. Ela era a única mulher e fotógrafa, em meio a Gallo e aos pintores Bruno Ceccobelli, Angelo Segnari e Gianni Dessì (Fig. 7).

Em 1979 a artista se graduou em belas artes com habilitação em fotografia, após retornar a Providence nos EUA e concluir as últimas disciplinas na RISD. Ainda no verão de 1979 hospedou-se em Stanwood, Washington, com o então namorado Benjamin Moore, trabalhando numa série que explorava o corpo em comunhão com a natureza, um tema já abordado por ela anteriormente e depois retomado numa residência artística. Na mesma época Francesca produziu uma série de fotos onde os dois aparecem juntos.¹¹

¹¹ A relação com Moore tornou-se polêmica quando o interesse pela biografia de Woodman foi retomado. Sugere-se que o suicídio da artista estivesse ligado a decepção amorosa. Porém, Benjamin não deu nenhum tipo de depoimento ou contribuiu com textos a respeito da fotógrafa. Ele é o único envolvimento romântico referido pela família e amigos de Woodman, e que aparece documentado através de seu trabalho.

Em novembro do mesmo ano, durante a exposição de graduação realizada na Wood-Gerry Gallery, em Providence, Francesca expôs uma série intitulada *Swan Song*. Este evento apontou alguns interesses formais da fotógrafa com relação à exposição de suas obras, estendendo sua relação com o espaço para além da que até então ela experimentara apenas pelos limites da imagem fotográfica impressa. Francesca escolheu impressões em grande formato (a maior delas tinha a dimensão de 1 m²)



Figura 7: Giuseppe Gallo, Bruno Ceccobelli, Francesca Woodman, Angelo Segneri e Gianni Dessi durante a instalação da exposição "Five Young Artists" na Galeria Ugo Ferranti, Roma, George e Betty Woodman, 1978.

dispondo-as dispersamente, quebrando o padrão usual de mostrá-las ao nível do olhar do espectador, posicionando algumas impressões muito alto, próximas ao teto, e outras no nível do chão (Fig. 8). Algumas imagens formavam duplas, outras se apresentavam sozinhas. Havia uma relação entre a composição das imagens e o espaço de exibição, cuidadosamente planejada. Ao longo do perímetro da sala Francesca criou uma linha com as folhas de contato que acompanhavam os rodapés das paredes.

"Swan Song" homenageava Marcel Proust, e também se referia ao canto do próprio pássaro, ao vôo do teto até o chão. Ela também criou uma alusão ao movimento dentro do ambiente, abrangendo tanto as fotografias como o espaço em torno delas. Mais do que uma exposição, era uma verdadeira instalação. (PEDICINI, 2012, p. 23, tradução nossa).¹²

¹² "Swan Song" paid homage to Marcel Proust, and also referred to the bird's actual song and to its flight from the ceiling to the plinth of the floor. She also alluded to movement within this environment, which encompassed the photographs as well as the space around them. More than an exhibition, it was a true installation".

Após a formatura, Francesca se mudou com a amiga Betsy Berne para Nova York. Alugaram um apartamento pintado de verde e rosa na *12th street*, cenário das raras imagens coloridas feitas por ela. O período em Nova York foi tumultuado e a artista se dividia entre buscas por emprego, tentativas de expor em galerias e de se integrar na cena artística. Também foi um período que representou uma curta transformação em seus interesses artísticos, onde Francesca se distanciou das fotografias de caráter intimista carregadas de simbologias e de uma aura decadente onde aparecia nua.



Figura 8: *Exposição na Woods-Gerry Gallery, RSID, George e Betty Woodman, 1978.*

Nesta época, ela se fotografou cada vez menos. Procurando unir seus interesses fotográficos com uma atividade rentável, mantendo a qualidade conceitual e experimental de seu trabalho, Francesca flertou um pouco com a fotografia de moda, construindo um pequeno portfólio inspirando em Deborah Turbeville, utilizando modelos ao invés de fotografar a si mesma. Turbeville foi uma entre os fotógrafos a quem Woodman submeteu seu portfólio buscando oportunidades como assistente de fotografia.

Na primavera de 1980, começou a trabalhar no *Temple Project* (Fig. 9), onde recriou uma espécie de fachada de um templo grego com colagens de impressões agigantadas de suas imagens, misturando o corpo feminino a elementos arquitetônicos. Este trabalho representa a guinada em seus interesses e em sua

poética e foi uma de suas últimas obras. Nela, suas modelos eram embrulhadas em tecidos drapeados, posicionadas de forma vertical, servindo como cariátides. Investigando os caminhos desta série, Woodman descobriu a cianotipia e a diazotipia¹³ e utilizou essa última técnica para imprimir as 29 imagens que compunham o projeto quase que em tamanho real, prosseguindo com o interesse de criar impressões em grande formato que constituíssem uma espécie de instalação ao interagirem com o espaço, originário da exposição de graduação de 1979. Em uma carta a Giuseppe Gallo, Francesca conta que este projeto foi exposto numa galeria em Nova York. Ela parecia orgulhosa, porém sublinhava que a atenção que recebeu das críticas viera das fotografias pequenas que fizera anteriormente, chamando-as de “tradicionais”¹⁴, o que evidencia seu desejo em quebrar o tradicionalismo na exposição e construção de imagens fotográficas. Apesar de ter interrompido momentaneamente sua poética com os autorretratos, o corpo feminino continuava recebendo enfoque em seus trabalhos. Conforme a descrição apresentada pelo Met Museum, havia também a contínua relação entre o corpo e arquitetura:

Inspirando-se nos padrões preto e branco das azulejarias comuns aos banheiros dos apartamentos de Nova York, Woodman procurou evocar um passado distante e a calma contemplativa que associava a ele através dos mais fracos vestígios remanescentes da vida cotidiana. (2012, tradução nossa¹⁵).

Ainda em 1980, Woodman participou de uma espécie de residência artística em Peterborough, New Hampshire, chamada *MacDowell Colony*. A residência é

¹³ A cianotipia é um processo de impressão que produz imagens em tons azuis, descoberto no século XIX. Utilizada inicialmente para reproduzir desenhos e diagramas, serviu também para imprimir fotografias. Seus principais componentes químicos são o iodeto de amônio férrico e o ferrocianeto de potássio, que criam uma solução fotossensível que é aplicada numa superfície (papel, tecido). Obtém-se uma imagem pela exposição da superfície sensibilizada à uma fonte de luz ultravioleta (como a luz solar), resultando numa impressão de contato da superfície fotossensível com o negativo ou objetos. Já a diazotipia foi um processo criado alternativamente à cianotipia. O processo aplicado é o mesmo, porém o negativo é projetado sobre papel foto sensibilizado com sais de diazônio, mudando a coloração da impressão obtida.

¹⁴ “I haven’t really worked since July. I’m pretty happy with my new projects. Last winter and spring, I made these Greek temples, with this process I invented using the paper that architects use, I wrote to Ugo and some galleries, I was pretty ambitious, and finally I showed half of one in a gallery here in New York. But of course the critics wrote about my little “traditional” photographs in a different gallery, and not about that one.” (WOODMAN, 1980 apud PEDICINI, I., 2013, p.24).

¹⁵ “Taking inspiration from the black-and-white patterned bathroom tiling familiar to New York City tenement apartments, Woodman sought to summon the ancient past and the contemplative calm she associated with it from its most faint surviving traces in everyday life.” Em artigo online disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284114>.



Figura 9: *Blueprint for a Temple*, Francesca Woodman, 1980.

conhecida como a mais antiga colônia artística dos EUA. Francesca ficou lá por um mês e desenvolveu uma série que explorava a relação de seu corpo com os elementos naturais das paisagens da colônia, no característico processo de transfiguração de um para o outro. Ela criou também outro trabalho de instalação, intitulado *Tree Piece*, onde estabeleceu uma relação entre os objetos cotidianos e a natureza, devolvendo materiais comuns para seus lugares de origem. O intuito principal era criar uma forma de retornar os pés de uma mesa de madeira para seu lugar original, as árvores. Esse trabalho encerra uma preocupação de dimensão

escultórica e conceitual e Woodman ainda utilizou fotografias para construí-lo. O processo de impressão escolhido foi a dizeotipia, posteriormente exibidas pelo Alternative Museum em Nova York, numa exposição coletiva intitulada *Beyond Photography 80*.

Além dessa exposição, ainda em vida, Woodman teve seus trabalhos exibidos pelo galerista Daniel Wolf em 1980 em duas mostras: *Friends of the Gallery* e *Pictorialism*.

Em janeiro de 1981, o livro de artista que Woodman produziu em Roma, *some disordered interior Geometries* foi publicado pela Synapse Press. No dia 19 do mesmo mês, a artista cometeu suicídio ao atirar-se da janela de seu apartamento. A causa de seu suicídio é desconhecida e ela não deixou nenhuma nota ou carta. A única referência a morte deixada por ela estava em uma carta endereçada a alguma amiga, enviada antes do suicídio, que dizia:

Minha vida neste ponto é como os sedimentos que ficam numa xícara de café muito velho e eu prefiro morrer jovem deixando várias conquistas, por exemplo

alguns trabalhos, minha amizade com você e outros artefatos intactos, ao invés de apagar estabranadamente todas essas coisas delicadas (tradução nossa¹⁶).

Sabe-se que a fotógrafa já havia passado por uma outra tentativa de suicídio, dado comentários realizados por seus familiares e amigos próximos, tendo retornado à casa de seus pais por um período onde fez tratamento com psicoterapia. Seu pai sugere que a causa do suicídio possa ter sido a recusa de um subsídio artístico oferecido pela *National Endowment for the Arts*, num processo no qual Woodman se aplicou. Alguns textos relacionam o suicídio a uma ruptura de relacionamento amoroso, mas não existem fontes confiáveis que possam comprová-lo. Peter Davidson, um amigo dos pais de Woodman, conta num pequeno relato como descobriu a respeito da morte de Francesca e comenta: “eles me disseram que houve grandes problemas, as coisas estiveram feias, houve terapia, as coisas melhoraram, a guarda foi baixada e Francesca pulou de uma janela. Ela estava a poucos meses de completar vinte e três anos.” (2000, tradução nossa¹⁷).

A primeira exposição póstuma do trabalho de Francesca Woodman ocorreu em 1986, organizada conjuntamente por Ann Gabhart e Rosalind Krauss. *Francesca Woodman: Photographic Work* foi exibida primeiramente na Hunter College Art Gallery em Nova York e depois no Wellesley College Museum em Massachusetts. O catálogo contou com textos de Rosalind Krauss e Abigail Solomon-Godeau. Estes textos foram os responsáveis por moldar a maneira com que o público passou a receber a obra de Francesca Woodman, sendo o texto “*Just like a woman*” de Solomon-Godeau o responsável por tê-la aproximado da crítica feminista.

A leitura das obras de Woodman enquanto trabalhos experimentais de caráter estudantil é introduzida por Rosalind Krauss no ensaio publicado no mesmo catálogo, intitulado “*Francesca Woodman: Problem Sets*”. Essa visão é continuamente abordada e autores como Chris Townsend argumentam que Woodman nunca se compreendeu como uma artista completa, mesmo que esta seja a visão que hoje atribuímos a ela. Quando morreu em 1981, Francesca ainda estava

¹⁶ “My life at this point is like very old coffee-cup sediment and I would rather die young leaving various accomplishments, i.e. some work, my friendship with you, some other artefacts intact, instead of pell-mell erasing all of these delicate things.” Disponível em: < <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/9279676/Blurred-genius-the-photographs-of-Francesca-Woodman.html> >. Acesso em 18 de dezembro de 2017.

¹⁷ “They told me that there had been great trouble, things had been bad, there had been therapy, things had gotten better, guard had been let down, and Francesca had jumped from a window. She was a couple of months short of her twenty-third birthday.” DAVID, Petterson. “Girl, seeming to disappear - Francesca Woodman's work presents femaleness without satire or an agenda”. In: *The Atlantic*. v. 285, n. 5, p. 108-111. Disponível em <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2000/05/girl-seeming-to-disappear/378185/>>. Acesso em 18 de dezembro de 2017.

aprendendo, experimentando, associando referências, construções e conteúdos; a experimentação ainda era uma questão muito presente em sua obra, senão seu combustível de produção. “O que ela apresentava enquanto exercício estudantil, vemos como um projeto final; o que era um experimento cru, percebemos como uma peça finalizada”. (TOWNSEND, 2006, p. 6, tradução nossa¹⁸).

Porém, o que a curta produção de Woodman parece nos mostrar e suas tentativas de se introduzir no circuito artístico de 1980 soam contrárias a essa ideia. Enquanto estudante, Woodman ainda sofria influências diretas de seus professores e amigos artistas e, ainda como sugere Townsend (ibid., p. 7), estava num processo de assimilação de suas referências e da própria história da arte, produzindo com estes conhecimentos imagens que aspiravam ser mais que meramente imagens. E, embora realizada primeiramente por uma estudante e posteriormente artista iniciando sua carreira, a obra de Woodman claramente desponta características marcantes que possibilitam uma forte conexão entre as imagens, sugerindo uma unidade poética entre elas.

Após a exposição no Wellesley College Museum, o trabalho de Woodman começou a circular entre exposições coletivas e algumas individuais em galerias e em 1997 entrou para o grupo de novas aquisições do MOMA. Em 1998 a Foundation Cartier pour l'art contemporain em Paris lançou a mostra *Francesca Woodman*, reunindo um maior número de imagens, circulando pela Europa. O trabalho de Woodman seguiu participando de mostras ao redor do mundo por meio de galerias e museus e em 2011 o Guggenheim Museum trouxe a Nova York uma retrospectiva sob o nome da fotógrafa¹⁹, atraindo grande atenção do público. Em 2012 a galeria Mendes Wood exibiu algumas imagens de Woodman em São Paulo, sendo esta a primeira exposição realizada no Brasil e na América do Sul.

Em 2010, Scott Williams produziu o documentário *The Woodmans*, analisando mais profundamente a vida e o processo criativo da artista. O documentário combina entrevistas com a família e amigos de Woodman e também exhibe alguns trechos dos vídeos desenvolvidos por ela. A obra de Woodman segue instigando e fascinando pessoas, seja dentro do mundo da arte ou fora dele. Seu

¹⁸ “What is intended as a student exercise, we may apprehend as an independent project; what was a raw experiment, we may understand as the finished article (...)”

¹⁹ Esta exposição acontece primeiramente no San Francisco Museum of Modern Art, em São Francisco, Califórnia, EUA.

trabalho ainda participa de exposições pelo mundo, muitas delas combinando os temas da autorrepresentação, corpo, gênero e linguagem fotográfica.

Capítulo 2 • Processos de subjetivação na fotografia de Francesca Woodman

Am I in the Picture? Am I getting into it or out of it? I could be a ghost, an animal or a dead body, and not just a girl standing on the corner...

Eu estou na imagem? Estou entrando ou saindo dela? Eu poderia ser um fantasma, um animal ou um cadáver, e não apenas uma garota parada nos cantos...

- Francesca Woodman

Grande parte da obra de Woodman são autorretratos, logo há uma forte questão relacionada ao corpo, uma vez que a característica principal de um autorretrato é o uso da imagem do próprio artista. O corpo em Woodman é a ferramenta, o objeto investigativo, por meio da qual são direcionadas diversas questões que posso dividir amplamente em: problematização do autorretrato (consequente colapso entre sujeito e objeto e subjetivação do eu ali apresentado), conflitos e reflexões sobre a representação e expressão do feminino e, finalmente, performatividade na imagem fotográfica. Para Townsend (2006, p. 56), a obra de Woodman “carrega uma crítica recorrente sobre a incapacidade da fotografia de identificar um assunto verdadeiramente”. Entretanto, essas questões em sua obra se relacionam de forma intrínseca independente da forma como são condensadas em assuntos, e nos apresentam diversos caminhos como opções conclusivas, como se suas imagens refletissem um fluxo de construções visuais enquanto respostas a pensamentos em torno de um ponto de partida comum – a fotografia.

No caso dos autorretratos, ao analisarmos as fotos de Woodman de forma geral, percebemos que, apesar de capturar a si mesma, ela parece escapar diante de nossos olhos. Seu rosto e/ou cabeça são cortados das composições, ou o corpo dissolve-se em borrões de movimentos rápidos capturados em longa exposição, transformando-se em imagens quase abstratas, como um fantasma em movimento. Em outras imagens, ela se funde à arquitetura, às formas e objetos, aos entornos. Essas características já podiam ser observadas de forma mais crua em seu primeiro autorretrato, *Self Portrait at thirteen* (Fig. 1).

De imediato, percebemos a contradição do autorretrato: Woodman se auto fotografa e nos apresenta seu corpo, porém esta imagem supostamente congelada para sempre também nos escapa e não nos revela esse sujeito. O sujeito em sua obra é instável, volátil: resiste à identidade e até mesmo à forma física, fugindo do conhecimento do espectador. Agindo simultaneamente como a fotógrafa invisível por trás de câmera e como modelo que se captura por ela, Woodman torna-se sujeito e objeto, criadora e assunto; sua presença se fragmenta entre pequenos papéis cujas definições se chocam.

Esperando mostrar-se como um corpo, mas também como algo mais, a artista ultrapassa os limites de sua anatomia e constantemente explora as possibilidades de sua própria forma. Ela usa seu corpo, empurra-o, dilata-o, coloca-o forçosamente ao centro, e então o esconde. Francesca fotografa Francesca, mas não apenas Francesca; este é o motivo por que tende a cortar sua cabeça de seus retratos, deixando sua figura livre para experimentar as mais diversas possibilidades de existência. (PEDICINI, 2012, p. 89, tradução nossa.)²⁰

Embora a questão auto representativa seja imediatamente percebida, nem sempre o “eu” enquanto tal é o tópico principal abordado nas fotografias. “Os repetidos atos de autorrepresentação em Woodman eram motivados pela preocupação em explorar o processo pelo qual qualquer ideia de “eu” é sempre deslocada da imagem” (RICHES, 2004, p. 15, tradução nossa²¹). Assim, a ideia do sujeito em Woodman desloca-se daquela onde há a construção de uma *persona* do artista e não apresenta qualquer preocupação em evidenciar qualidades que a destaquem de maneira excêntrica ou peculiar. Também não há uma questão autobiográfica propriamente dita, como podemos notar em outras fotógrafas como Nan Goldin, onde a questão poética mora justamente na mescla entre vida e arte, e as fotografias são simultaneamente documentos declarados de sua vida cotidiana e objeto artístico. Existe obviamente um tom autobiográfico em Francesca Woodman (como é inegável à maioria dos artistas), uma vez que as fotografias materializam

²⁰ "Waiting to appear as a body, but also as something else, the artist escapes the boundaries of her anatomy and continually explores the possibilities of her own form. She takes the body, pulls it, dilates it, puts it forcefully in the center, and then hides it. Francesca photographed Francesca, but not just Francesca; this is why she tended to exclude heads from her portraits, freeing the figure to experience all the different possibilities of existence."

²¹ "Woodman's repeated acts of self-representation were instead motivated by a concern to explore the process through which any sense of 'self' is always displaced from the image".

um “tom” intimista, pessoal, que nos torna próximos dela enquanto espectadores, e nos causa uma vontade de conhecê-la, de adentrar em seu mundo.

Ao mesmo tempo, esses autorretratos não se preocupam com a questão primária do eu *per se*, ou com a autoafirmação da artista por meio da imagem. Isso mostra que Woodman, ao trabalhar suas imagens, também colocava em questão a definição primordial da Fotografia, aquela ligada à verdade e ao real e às origens do dispositivo fotográfico no século XIX, além de afastá-la da imagem de tom documental comum às produções artísticas que envolviam o corpo em 1960 e 1970.

2.1 Dimensão conceitual



Figura 10: *About being my model*, Francesca Woodman, 1976.

Em uma fotografia intitulada *About being my model* (Fig. 10), realizada em Providence em 1976, vemos três mulheres nuas segurando diante de suas faces um retrato frontal, encobrendo-as. O rosto da imagem impressa segurado por elas repete-se, estando também fixado na parede logo atrás, numa versão um pouco

menos ampliada. Todos os corpos nus são nítidos e estão bem enquadrados e, ironicamente, a imagem com menos definição é a fotografia do rosto. Uma das três mulheres, apesar de também estar nua, destoa das demais por vestir meias e sapatos. Ela é Francesca Woodman e o rosto multiplicado pela imagem também é o dela.

Quando Francesca esconde sua identidade atrás de uma fotografia de si própria, logo traz à mente perguntas interessantes para compreender sua obra: o autorretrato é apenas uma imagem ou é o próprio retratado? Qual o significado de uma fotógrafa esconder-se atrás de uma imagem que fez de si e, posteriormente tornar esse ato uma nova imagem?

As demais modelos na fotografia também representam Woodman a partir do gesto de segurar o rosto da artista no lugar de seus próprios, o que lhes toma a própria identidade, numa alusão quase infantil a uma máscara. Todas elas representam Francesca, inclusive ela mesma, criando um paradoxo sobre a auto representação. Woodman é sua própria modelo ao mesmo tempo que não é ela mesma, parafraseando visualmente a ideia de Barthes onde "a fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade" (BARTHES, 2006, p. 20). Francesca divide-se num duplo, é objeto e assunto da fotografia, fazendo de seu corpo uma presença fragmentada, posicionada entre a natureza da imagem fotográfica e a construção subjetiva da imagem pelo pensamento artístico, o que resulta em uma reflexão que se aproxima da arte conceitual, mas delimitada pelas definições do autorretrato.

Paralelamente, há a imagem sozinha na parede, sem que um corpo a segure. Esta imagem sugere uma crítica à fotografia por si só (a fotografia enquanto corpo), uma imagem impressa que também é uma representação, com uma fisicalidade diferente daquela encarnada pelo corpo físico, aludindo também a adaptação do tridimensional (o corpo físico) para o bidimensional (o papel, a fotografia impressa).

About being my model lembra, em sua dimensão conceitual, a obra *Uma e Três Cadeiras* de Joseph Kosuth, de 1970 (Fig. 11). A obra de Kosuth é constituída por três objetos: uma cadeira, a fotografia desta mesma cadeira e a definição da palavra cadeira retirada de um dicionário. Kosuth questiona a representação e a materialidade do objeto, mediado por uma definição lógica do que ele é, afirmada pela linguagem.

Woodman, por sua vez, questiona a representação e a materialidade da fotografia e seu assunto, mas o faz através da própria imagem e da mídia que a produz (numa crítica metalinguística), sendo a imagem impressa a materialidade máxima que a fotografia pode atingir. Não só sobre a fotografia, Woodman se estende na questão do gênero do autorretrato e discute a identidade apresentando formas de subjetivá-la, assim como fez Kosuth com a cadeira e seus respectivos meios de representação. A questão representativa se alonga pela facilidade da substituição, o “eu” do autorretrato é facilmente permeável por representatividades do mesmo (como se fossem clones surgindo pela imagem), porém afirmando que o “eu” desse “auto” se encontra completamente fora de qualquer representação.

Como condensa Archer, esta obra parece questionar: “até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas?” (ARCHER, 2008, p. 82).



Figura 11: *Uma e Três Cadeiras*, Joseph Kosuth, 1965.

2.2 *Blurring* – fronteiras de dissolução do eu

O sujeito nas imagens de Woodman é quase sempre dissoluto, e a dissolução ocorre por meio de distorções no corpo. O “eu” de Francesca em *About being my model* se constrói em três corpos distintos, contando com o corpo da própria artista, elemento principal em suas fotografias e responsável por esse jogo com a identidade (não apenas aqui, mas em todos os demais autorretratos) com um eu que não se apresenta apenas enquanto tal, mas que se figura enquanto objeto reflexivo. Leila Reinert, em seu artigo sobre uma reflexão do uso do autorretrato na arte contemporânea, discute:

O corpo, como objeto histórico, é visto como uma realidade multifacetada e seu conhecimento processual, tanto quanto é processual a constituição do sujeito social, é tão diversificado quanto as bases culturais que o constituem e transformam. Se antes ele era a fronteira do eu, fundado no fechamento da carne sobre ela mesma, hoje, capturado, o corpo é manifestação “aparente” de um estado de ser. A subjetividade foi reduzida ao corpo, a sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde, a sua longevidade. Ou seja, é como se ele não portasse mais uma intimidade psíquica, tornando-se uma pura exterioridade. (REINERT, 2007, p. 2)

O corpo de Woodman em *About being my model* é multifacetado, e sua construção é alterada pela exterioridade dos outros corpos, assim como sua identidade particular. A subjetivação dessa identidade única, ironicamente, é afirmada por sua própria fisicalidade. O corpo é exterior, a “intimidade psíquica” se perde nos muitos corpos da foto, porém existe uma força na imagem: nós enquanto espectadores nos relacionamos à imagem e queremos extrair mais dela do que apenas uma potência representativa.

Embora o corpo pareça se dissociar de uma *persona*, esse corpo que foge de sua identidade no momento em que a imagem fotográfica é capturada continua a instigar no observador questionamentos a respeito de *quem* é aquela pessoa, constituindo a complexidade da autorrepresentação e até mesmo a delicada fronteira entre o autorretrato e o espectador. Sloan Rankin, amiga de Francesca, foi uma das modelos da fotografia. Ela conta que a imagem foi preparada previamente e que Woodman criou um estudo antes de executá-la: “esta é uma imagem sobre

fisicalidade, e [Woodman] escreve, abaixo do estudo, uma foto sobre ser minha própria modelo” (1998, tradução nossa).²² Townsend escreve que a quarta figura deveria ser segurada por uma terceira modelo, que não compareceu no dia. Também aponta que, a princípio, Francesca não havia planejado estar na foto, criando um acaso curioso que permitiu uma crítica mais acirrada sobre a autorrepresentação na imagem fotográfica. “Esta imagem preocupa-se com a quantificação: ela examina a discrepância entre a capacidade da fotografia de medir o eu e a real presença do corpo (...) é uma fotografia sobre o artifício da fotografia” (TOWNSEND, 2006, p. 57, tradução nossa²³).

Além das tensões criadas por Woodman sobre as definições e conceitos da fotografia, há uma série de imagens clicadas que se caracterizam pela presença de uma distorção visual na figura principal do autorretrato: “Embora Woodman sempre estivesse se fotografando, ela o fazia de uma maneira a se tornar irreconhecível muitas das vezes, isto é, enquadrando e direcionando a fotografia de tal forma que o corpo não era apresentado em sua totalidade, ou não era imediatamente identificável” (PEDICINI, 2012, p. 61, tradução nossa²⁴).

Sua linguagem auto representativa evoca o retrato de um processo de desaparecimento, uma das características cruciais de sua poética. Transformando-se em objeto, Francesca não nos fala de si, ela trata da problemática do autorretrato enquanto linguagem, utilizando o elemento essencial para tal: o próprio corpo. Este corpo guia-se não pela afirmação material, mas sim pela fuga, ao negar em grande parte sua fisicalidade dentro da mídia que mais poderia afirmá-la. Assim, ela assume uma presença invisível não somente enquanto fotógrafa, mas enquanto matéria presente, como modelo.

Roland Barthes em suas reflexões sobre a fotografia em *A Câmara Clara*, refere-se ao retratado como retentor de uma identidade imprecisa. Ele localiza dentro do retrato fotográfico um confronto entre quatro “personagens” envolvendo a figura do retratado: “eu sou simultaneamente aquele que julgo ser, aquele que eu

²² “It is a picture about physical measurement, and [Woodman] writes, under the sketch, a picture about being my own model.”

²³ “This image is concerned with measurement: it examines the discrepancy between the photograph’s capacity to measure the self and the body’s real presence. (...) it’s a photograph about photography’s artifice.”

²⁴ “While Woodman was always shooting herself, she did so in a manner which often rendered her unrecognizable, that is, by framing and directing the photograph in such a way that the body was either not presented in its entirety, or not immediately identifiable.”

gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele se serve para exhibir a sua arte” (BARTHES, 2006, p. 22).

Como essa questão pode ser discutida dentro do autorretrato e, mais precisamente, dentro da obra de Woodman, uma vez que os papéis de fotógrafa e retratada se fundem em algo único, porém não afirmativo? Nas fotografias onde podemos perceber a distorção da imagem do corpo mais enfaticamente, o que parece interessar a ela é o momento exato onde ocorre a transformação do sujeito em objeto, congelado precisamente num retrato. O sujeito que se apresenta mediante a fuga nos faz refletir sobre a subjetivação do indivíduo e questiona o conceito de identidade dentro do autorretrato como gênero fotográfico. Ainda em Barthes encontramos uma pista: “a Fotografia (...) representa esse momento deveras sutil em que, a bem dizer, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objeto” (ibid., p. 22).

A transfiguração de sujeito em objeto na imagem fotográfica também está presente no discurso de Jean Baudrillard e o autor segue o pensamento de Barthes da fotografia como agente de transformação de “um em um outro”, refletindo sobre o jogo da fotografia e sua alteridade com a realidade imanente do mundo físico:

Não é uma questão de ser objetivo, é uma questão de se tornar um objeto. No processo fotográfico, não se trata de considerar o mundo como um objeto, de agir como se ele já estivesse lá como objeto, mas de **torná-lo** objeto, ou seja, de torná-lo outro, de exumar a alteridade enterrada sob sua alegada realidade. (BAUDRILLARD, 1997, p. 30, tradução e grifo nossos²⁵).

Em Woodman esse processo de transformação é a presença constante na obra poética. Ao deslocar-se da abordagem do objeto enquanto assunto único da imagem, ela nos apresenta um interesse genuíno pela fotografia como objeto. Ela procura nos mostrar como adaptar o corpo a um papel e como explorar os limites desse corpo dentro do espaço fotográfico, um espaço bidimensional que só se torna possível na fotografia impressa. Para isso, Woodman utiliza recursos visuais, como distorções na imagem por meio de borrões (o *blur*) e cortes de enquadramento, cria processos de metamorfose e encena formas de interação com a arquitetura e os

²⁵ “It’s not a question of being objective, it’s a question of becoming an object. In the photographic process it’s not a question of considering the world as an object, of acting as if it was already there as an object, but of making it become an object, in other words, of making it become other, of exhuming the alterity buried beneath its alleged reality.”

espaços que lhe servem como cenário. Analisarei esses aspectos de suas imagens separadamente a seguir.

Uma das características visuais peculiares das imagens de Woodman que nos direcionam ao desvio da forma do corpo e, conseqüentemente, da identidade é



Figura 12: *Polka dots*, Francesca Woodman, 1976.

o *blur*, uma espécie de dissolução física do corpo, a transformação em borrão (Fig. 12). Inicio a primeira parte da discussão dessa questão analisando esta característica em fotografias de períodos distintos.

Na série *Self-deceit*, clicada em Roma em 1978, composta de uma sequência de nove imagens, presenciamos claramente o jogo de fuga entre o corpo difuso da fotógrafa e a ironia do

autorretrato, sendo o *blur* o recurso visual que o direciona. O título, traduzido grosseiramente, seria algo como “autoengano”. A palavra “*deceit*” no inglês sugere a ideia de duplicidade, de um ato onde a oclusão da verdade está implícita e é comumente acompanhado da sugestão de fraude. Esse “engano” implica na existência de um outro, ou quando utilizado para se referir a um sujeito específico, fala de sua propensão a comportamentos que induzem a mentira, fraude. Na série, o uso do termo “*self*” indica que Woodman trava um embate consigo mesma. Talvez o engano que Francesca nos sugere seja a ilusão da própria fotografia em capturar o referido “*self*”, uma vez que ela atinge os olhos do espectador, esse outro que a palavra “*deceit*” nos sugere. O controle sobre a identidade do retratado perde-se completamente no momento em que essa imagem passa a atingir o outro, como diz

Barthes “porque ignoro o que a sociedade faz com minha fotografia, o que lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras do mesmo rosto)” (2006, p. 22).



Figura 13: *Self-deceit #1*, Francesca Woodman, 1978.

Vemos Francesca interagir com um velho pedaço de espelho sem moldura no decorrer das imagens. Sabemos disso pois a imagem inicial *Self-deceit #1* (Fig. 13) é a única em que o reflexo está presente, onde vemos o corpo da artista em contornos difusos, engatinhando, assemelhando-se a posição corporal que um animal curioso assume ao se confrontar visualmente pela primeira vez. Esse reflexo, porém, pouco nos revela. Ao invés de nos mostrar o corpo e o rosto, ele nos apresenta um fragmento, como se o corpo estivesse dividido: o que se vê do lado de

dentro do espelho e o que se vê fora. O espelho, objeto utilizado por Woodman em diversas imagens, reforça a ideia da falácia ao ofuscar ainda mais esse sujeito, deslocado de sua função primordial enquanto objeto justamente no momento em que tenta exercê-la, uma vez que o espelho é instintivamente associado a auto representação e autoafirmação.

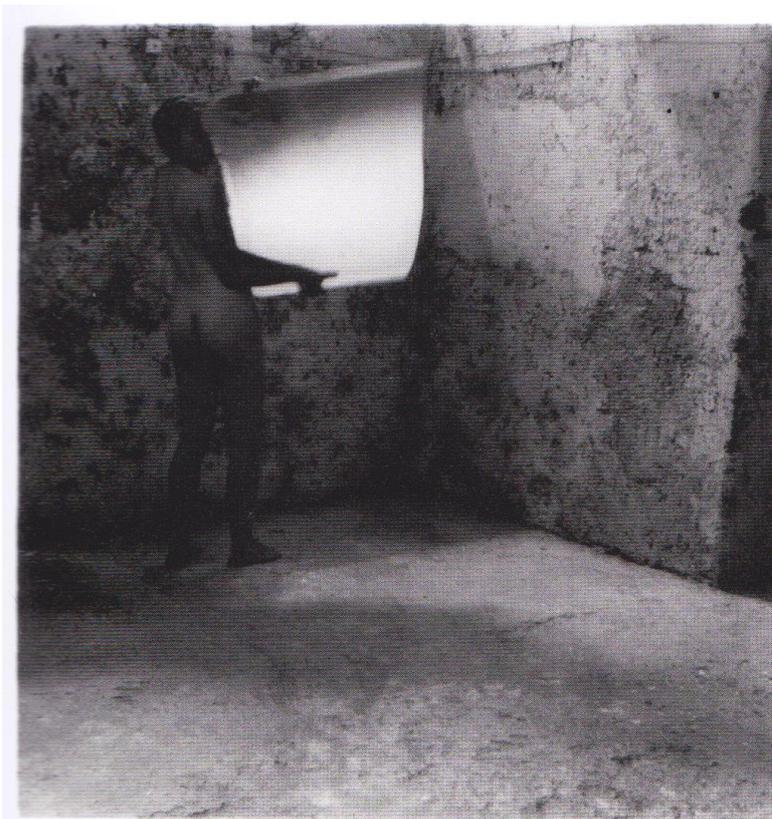


Figura 14: *Self-deceit #2*, Francesca Woodman, 1978.

Nas demais imagens a artista constrói uma forma de interagir com o espelho deslocando-o de sua funcionalidade, o que se concretiza por meio da negação do reflexo. O espelho passa a assumir uma característica material puramente tridimensional, aparentando ser uma superfície sólida densa e por vezes luminosa. Ao negar a característica essencial do espelho como objeto, ou seja, a

capacidade de refletir a imagem do mundo real para um tipo de dimensão paralela, Woodman também nos nega sua própria identidade.

O corpo da artista em sua totalidade, mesmo fora da dimensão do espelho, não nos revela muito além daquele primeiro contato. Na sequência *Self-deceit #2* (Fig. 14) ela segura o espelho diante de si, posicionada de costas, criando com a cabeça e o tronco uma leve torção lateral. Essa imagem se constrói na sombra, com exceção do espelho, que se assume como uma superfície luminosa. O corpo aqui é escuro, engolido pela penumbra. Na parede e no chão, percebemos que a própria sombra do espelho delimita um espaço, a quina das duas paredes. Esse é o espaço de ação onde as demais imagens se seguem.



Figura 15: *Self-deceit #3*, Francesca Woodman, 1978.



Figura 16: *Self-deceit #4*, Francesca Woodman, 1978.

Na fotografia *Self-deceit #3* (Fig. 15), Woodman se põe em frente à parede, comprimindo-se contra ela. Com os braços pendendo para baixo e em pé sobre o espelho, um pé dentro e outro fora do espaço por ele delimitado, a cabeça levemente virada para a quina da parede – um posicionamento que pode ser lido tanto como de saída quanto de entrada dessa superfície que se encontra abaixo do corpo. Na imagem *Self-deceit #4* (Fig. 16), o corpo de Woodman é nítido, mais claro que nas imagens anteriores. Ela segura o espelho diante de seu rosto, cobrindo também o pescoço e ombros. A placa aqui é de um branco intenso e, pela posição das mãos que seguram esse espelho voltado levemente para baixo, o branco compacto poderia ser a imagem refletida de seu corpo, sobretudo por percebermos que o tronco e os pés da artista estão encobertos por um pó branco, da mesma tonalidade.

Posteriormente, na sequência *Self-deceit #5* (Fig. 17) e *Self-deceit #6* (Fig. 18) Woodman trabalha o deslocamento entre os entornos do espelho como objeto, transitando pelo lugar formado entre este objeto e as paredes: escondendo-se atrás dele num movimento, como se estivesse adentrando-o, e depois agachando-se ao lado dele, o formato de suas costas e ombros assemelhando-se levemente ao corte rudimentar da placa. Até então, percebemos esses movimentos como se ela estivesse estudando-o, espreitando-o e buscando adentrá-lo fisicamente. Woodman explora os limites físicos da materialidade, mas imortaliza esse momento numa dimensão à parte, não palpável e física que não é a do reflexo, mas a da fotografia – que é aquela que torna possível a existência desses demais espaços construídos a partir de um jogo de luz e contrastes. Não vemos seu rosto em nenhuma imagem além da primeira e na maioria delas também não vemos a totalidade do seu corpo.

A imagem intitulada *Self-deceit #7* (Fig. 19) é a que nos apresenta melhor a ideia do *blur*, da distorção fantasmagórica do corpo. Em meio às texturas de uma parede extremamente gasta, um borrão difuso nos sugere a anulação da dimensão física do corpo. A percepção do borrão enquanto corpo que se desfaz só é possível a partir da sequência, também responsável pela sugestão de movimento. Parece haver um deslocamento do corpo imaterial em direção ao espelho, posicionado logo ao lado. Os brancos e cinzas levemente estourados se apresentam intensos em contraste com os demais tons. Ele parece nos refletir de volta uma segunda pessoa: há no reflexo a sugestão de outros pés, ou talvez um punho cerrado.

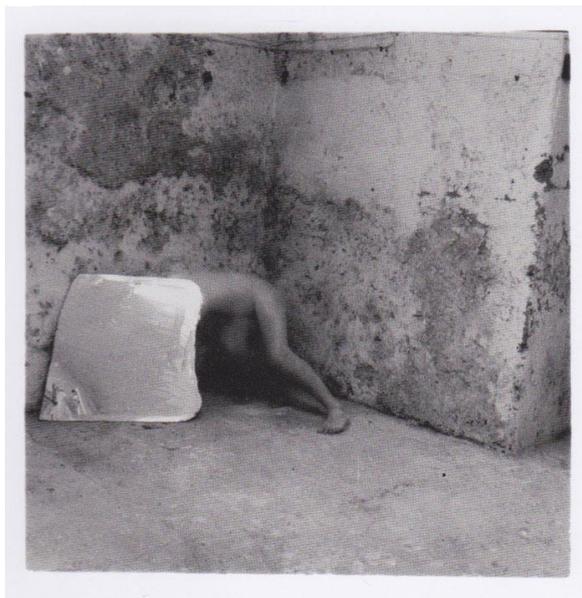


Figura 17: *Self-deceit #5*, Francesca Woodman, 1978.



Figura 18: *Self-deceit #6*, Francesca Woodman, 1978.

O reflexo aqui é presente, mas se nega a ser mostrado. Além disso, sabemos que esse reflexo não é o dela, justamente por observarmos a artista posicionada ao lado do espelho, o que cria essa impossibilidade física da reflexão da própria imagem. Sugiro que Woodman conclui que mesmo a dissolução da forma não é o suficiente para adentrar o espaço interior do espelho. Talvez a sequência fotográfica seja sua maneira de adentrar essa nova dimensão da imagem e de descobrir essa identidade imprecisa, ou mesmo esse lugar imaterial que se faz existir pela materialidade de um papel. O recurso final do *blur*, a transformação em um corpo dissoluto, dramatiza como a artista explora o espaço (imaterial) de suas fotografias com o próprio corpo (físico), invertendo e mesclando essas polaridades.

O tema da desapareição nesta série se assemelha à sequência *The Human Condition* (Fig. 20), de Duane Michals. Ao longo de seis imagens, Michals cria uma sequência ilustrando a desapareição de um homem em uma estação de trem, que é absorvido por uma luz superior e transforma-se em uma nebulosa. As semelhanças com Michals residem não apenas no interesse pela desapareição, mas também na narrativa sequencial. Michals foi uma referência para Woodman ao longo de sua formação poética, influenciando sobretudo na questão narrativa que se constrói a partir da serialidade.



Figura 19: *Self-deceit #7*, Francesca Woodman, 1978.

A desapareição enquanto um tipo de movimento sequencial sempre parece ter interessado a fotógrafa, como aponta Isabella Pedicini (2012, p. 34). Baudrillard (1997, p. 28), ao escrever sobre “a arte da desapareição”, diz que o processo de desaparecimento deve deixar alguma espécie de vestígio. Para ele, a própria fotografia encarna a desapareição: qualquer objeto fotografado é simplesmente o vestígio que fica do desaparecimento de todo o resto. A relação entre o desaparecimento e a fotografia enquanto meio possibilitador para o ato surge naturalmente, uma vez que a linguagem fotográfica se sobrepõe à escrita e à pintura, dada sua natureza instantânea e irreversível, encerrando nela um tipo de

mágica da ausência. Não seria a própria imagem fotográfica impressa o vestígio que um possível processo de desaparecimento deixou para trás?

O autor ainda aponta o negativo como ferramenta potencial da desapareição: o negativo possui encarcerado em si um momento, aquele onde o mundo e/ou o objeto desaparecem na imagem:

A fotografia retém o momento de desapareição, ao passo que na imagem sintética, o que quer que seja, o real já desapareceu. Este ligeiro deslocamento dá ao objeto a magia, o discreto charme de uma existência anterior. (ibid., p. 30, tradução nossa²⁶).

Não podemos afirmar categoricamente que Woodman possuía um pensamento artístico a respeito da fotografia como mídia que possibilita um processo de desapareição assim como Baudrillard, porém, podemos ver em suas imagens movimentos de um pensamento visual semelhante. É notável como a artista busca trabalhar um momento de desaparecimento, não apenas através da narrativa e sequencialidade como Duane Michals, mas também individualmente dentro do campo da imagem: cada elemento da narrativa visual de desapareição em *Self-deceit* explora um momento exato de desfiguração do corpo, de uma tentativa (ou performance?) de ser absorvida pelo espaço bidimensional, podendo ser observado de maneira independente da sequência. A sequência em Woodman evidencia e alonga uma característica já presente em

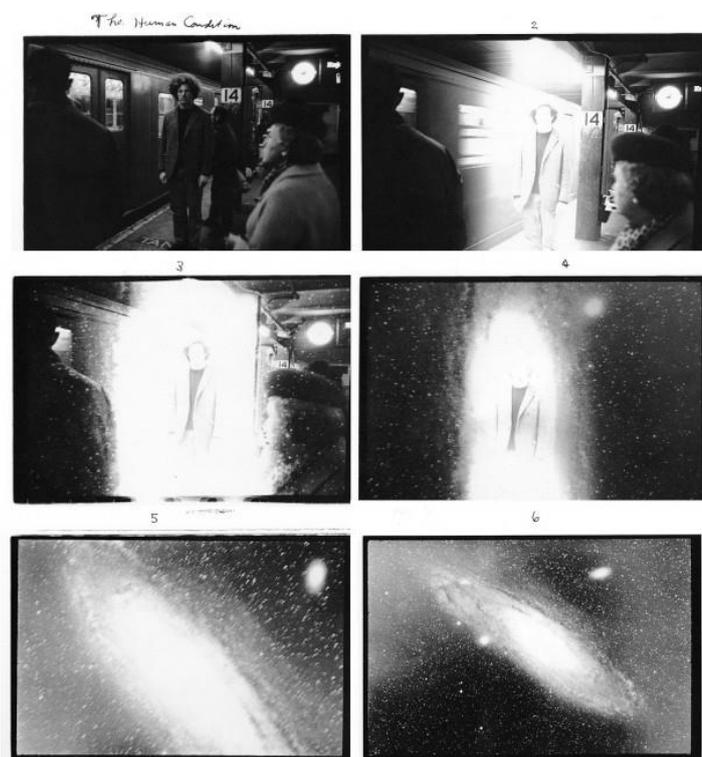


Figura 20: *The Human Condition*, Duane Michals, 1969.

²⁶ “The photograph retains the moment of disappearance, whereas in the synthetic image, whatever it is, the real has already disappeared. This slight displacement gives the object the magic, the discrete charm of a previous existence”.

cada foto, enquanto que Duane Michals a constrói como se fosse uma pequena história, somente possível pelo conjunto de fotografias.

Woodman por sua vez utiliza a câmera e seus recursos como ferramentas de deslocamento particulares: ao manipular a luz e o movimento para obter efeitos de borrões, criando assim um senso de fragmentação entre sombras, e utilizando o corte e o enquadramento para re-situar o corpo, ela nos apresenta não só traços de uma narrativa de desaparecimento, mas encena uma linguagem de violência do fotografar, que conseqüentemente a faz dissolver-se ou fundir-se à imagem. A desaparecimento do eu não é fluida e muitas vezes não é apenas uma questão narrativa sequencial leve.

A partir do texto de Baudrillard, também seria possível criar um paralelo metalinguístico, onde a própria linguagem fotográfica por si só encarcera o processo de desaparecimento e a artista vale-se dela para criar esse processo poeticamente,



Figura 21: *Untitled*, Francesca Woodman, 1972-1975.

amarrando a linguagem e suas particularidades à imagem *per se*. Fotografar é fazer desaparecer e ela se deixa literalmente desaparecer nesse processo fotográfico. O título da obra sugere um outro ato de apagamento, o da identidade: o ato de tentar fotografar-se é por si só evasivo, a encenação do autorretrato só pode construir uma figura quase mística, uma identidade falsa, um engano. Esse processo de desaparecimento só reproduz o drama da autorrepresentação, uma vez que depende do momento do negativo para existir.

Assim, uma das principais características do momento de desaparecimento costuma se exprimir através da desfiguração da forma. Como na série *Self-deceit*, na imagem *Sem Título* (fig. 21), clicada em Boulder, Colorado; Francesca nos traz novamente a dissolução do corpo como potência de deslocamento.

Nesta fotografia, a artista atravessa o espaço vazado de uma lápide. Seu corpo é mais uma vez um borrão imaterial, estando especialmente indefinido nas regiões do tronco e da cabeça. Os membros são o que nos dão a confirmação do corpo humano – sempre parece existir em suas fotografias algum elemento na figura do próprio corpo que o afirme: o corpo, por mais que esteja num processo dissoluto, nunca deixa de se mostrar enquanto tal.

A análise mais comum e banal que podemos fazer desta imagem, à princípio, seria a desse corpo que busca transcender de matéria para espírito, encorajados não apenas pelo cenário do cemitério, mas especialmente pela posição corporal: ao se encaixar no centro da lápide, a posição de Francesca nos transmite a ideia de dualidade, de algo que fica para trás enquanto a outra metade se projeta para frente. A morte, numa tradição religiosa (especialmente a católica) se liga ao abandono do corpo, a ressignificação da matéria, e fala da separação de corpo e espírito. Usualmente a metáfora imagética do espírito é a de um corpo transparente, sem forma, difuso e etéreo. Porém, não se abandona a imagem e o tom figurativo do indivíduo, o que se perde dele é a materialidade. Numa outra fotografia de Michals, *Death comes to the old lady* (Fig. 22) esse recurso se apresenta ilustrativamente: tanto na sequencia, quanto nas figuras da morte e da velhinha que deixa seu corpo.

A questão da dualidade entre os limites da matéria são o que mais me interessa nessas



Figura 22: *Death comes to the old lady*, Duane Michals, 1969.

imagens: existe a ideia dicotômica entre a desfiguração da matéria e a afirmação do corpo como matéria presente. Nas fotos de Francesca Woodman, o corpo, por mais que esteja dissoluto, borrado e aplicado com a técnica do *blur* nunca deixa de se afirmar enquanto tal, seja por sua presença na imagem ou seja por um caráter performativo de movimento (sendo o movimento uma consequência do corpo físico, da matéria). Por isso a ideia de “transcendência” no sentido religioso da morte, do escape do corpo para o espírito não parece uma consideração plausível ao analisarmos as imagens de Francesca, mostrando-se rasa uma vez que perscrutamos a lógica da imagem. Woodman com certeza lida com a ideia dos limites em suas fotos, mas esses limites falam de outros lugares: não apenas os limites do corpo, mas tratam um lugar literal: o espaço.

2.3 A entropia informe na série *House*

A revista *Documents* foi editada entre 1929 e 1930 por Georges Bataille²⁷. Embora tenha contado com diversos contribuintes ao longo de sua existência, Bataille é o autor que nos interessa para traçar uma análise do uso do *blur* e da desfiguração da matéria em Woodman. A publicação, de cunho surrealista, surge como uma divergência ao *Segundo Manifesto Surrealista* publicado por André Breton em 1930 (artista cuja influência sobre Woodman foi notável). A revista misturava assuntos diversos (tendo como subtítulo os temas “*Arqueologia, Belas Artes e Etnografia*”), além de criar uma construção gráfica e editorial baseada na relação entre texto e imagem, especialmente a fotografia; assumindo assim um forte caráter experimental e se introduzindo de certa forma na onda de criação fotográfica do Surrealismo. Em *Documents*, Bataille iniciou uma experimentação acerca do conceito e da organização dos dicionários, criando uma seção que figurava ao fim de cada volume da revista, justamente intitulada “*Dicionário*”. Nela, Bataille organizou algumas palavras confrontando suas definições do ponto de vista arquivista e semântico:

O “Dicionário” deixa ver o modo como Bataille, valendo-se de uma concepção particular de documento combina nos verbetes materiais e

²⁷ Para informações aprofundadas sobre a revista, checar o trabalho “O “Dicionário” de *Documents* (1929-1930) e a *Antropologia de Georges Bataille*”, de Maria Victória Gaburro de Zorzi.

objetos heterogêneos rompendo com hierarquias e classificações prévias provenientes do universo erudito no qual se formara ensaiando uma espécie de procedimento para aproximar o “inaproximável”, comparar o incomparável. (ZORZI, 2013, p. 94)

Em seus textos, Bataille contrastou as formalidades mais óbvias e convencionais de um dicionário com um efeito de surpresa, acrescentando um tom ácido e irônico em suas definições. Embora organizasse os textos em forma de verbetes, eles não seguiam nenhuma ordem ou lógica aparente. O *Dicionário* não se propunha a ser apresentado em totalidade, possuindo apenas algumas palavras esparsas; além de ser escrito sob diversas vozes, havendo alguns verbetes repetidos. Os textos também não excluíam a presença da redundância e sequer eram apresentados em ordem alfabética ou por compatibilidade entre assuntos.

Assim Bataille nos introduz dentro do *Dicionário* o conceito de *informe*, que também fala diretamente de suas próprias intenções ao introduzir esses pequenos escritos na revista:

Informe

Um dicionário começaria a partir do momento em que não se atribuiria mais significado às palavras, mas tarefas. Assim, o *informe* não é apenas um adjetivo que possui um significado dado, mas é um termo utilizado para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e é esmagado por toda a parte, como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para que homens acadêmicos se satisfaçam, é necessário que o universo tome forma. Toda a filosofia não possui outro objetivo: é uma questão de dar uma roupagem ao que existe, uma roupagem matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe*, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro. (BATAILLE, 1929, p. 382, tradução nossa²⁸.)

28

“Informe

Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droit dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pur que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat”.

Uma relação notável entre o conceito do *informe* batailliano e as artes visuais ocorreu na exposição *L'Informe: Mode d'emploi*, realizada em 1996 no Centre Pompidou em Paris, sob curadoria de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. No livro *The optical unconscious* publicado em 1993, Krauss lançava o primeiro esboço sobre sua concepção do comportamento do dispositivo do *informe* batailliano, que foi então aprofundado para criar o recorte curatorial. Paralelamente, Georges Didi-Huberman publica uma leitura sobre o *informe* no ano anterior à exposição (1995), no livro *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille, na tradução em português). Embora surgisse um despertar de interesse aparente pela concepção de Bataille e sua relação com as imagens e a arte contemporânea, os autores citados divergem em suas leituras, criando dois caminhos de aplicação para o conceito.

Para Didi-Huberman, o *informe* opera como uma espécie de metáfora, guiado pela ideia da semelhança e dessemelhança, principalmente em relação às medidas humanas:

O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer *deformação* para nomear tudo isso – de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se *abre*, se ‘desmente’ e se revela ao mesmo tempo; em que a forma se *esmaga*, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se *aglutina*, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga – para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e devoração. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 148-149).

É justamente nesse ponto em que a leitura de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, condensada no catálogo *Formless: a user's guide* difere do crítico: ao assumir a ideia de deformação, "a menor alteração à anatomia humana, em uma pintura, por exemplo, seria dita a participar do informe – o que se resume a dizer que a arte figurativa moderna, em sua quase totalidade, seria arrastada para tal

definição" (BOIS, 1997, p. 80, tradução nossa²⁹). Essa divergência deriva da interpretação da seguinte afirmação de Bataille, onde ele nos diz que: “o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe*, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro” (1929, p. 382), partindo da contradição onde “não se assemelha a nada” e “é qualquer coisa como” evocam justamente os conceitos de semelhança e dessemelhança. Enquanto Didi-Huberman se atém ao conceito de semelhança, Yve-Alain Bois e Krauss enxergam o potencial contido em “*qualquer coisa como*” enquanto uma operação:

O catarro ou a aranha esmagada não são temas (...) eles escapam à geometria, à ideia, à morfologia. Metáfora, figura, tema, morfologia, significado – tudo o que se assemelha a alguma coisa, tudo o que se reúne sob a unidade de um conceito – é isso que a operação *informe* esmaga, e coloca de lado com uma piscadela irreverente: isso não é nada além de lixo. (BOIS, 1997, p. 79, tradução nossa³⁰)

Por ter sua área de expertise na análise de obras surrealistas, especialmente na área da fotografia, escolhi a abordagem de Krauss para lançar um olhar interpretativo sobre as fotografias de Woodman, uma vez que a fotógrafa foi completamente influenciada pelo surrealismo e seus fotógrafos, sendo alguns deles abordados por Krauss em sua primeira análise do *informe* (Brassaï, Man Ray, Hans Bellmer). É importante salientar, então, que a divergência do catálogo com o livro de Didi-Huberman tem sua raiz na crítica ao modernismo³¹, uma vez que Krauss buscava refutar em seus escritos a lógica modernista estruturalista herdada de Clement Greenberg. O catálogo *Formless* é então estruturado de forma a refutar “quatro postulados modernistas”, para os quais os autores separam as operações do *informe* em quatro possibilidades: horizontalidade, baixo materialismo, pulsação e entropia.

²⁹ “the slightest alteration to the human anatomy, in a painting for example, would be said to participate in the formless – which comes down to saying that modern figurative art, in it’s quasi-totality, would be swept up into such a definition.”

³⁰ “the spit or the crushed spider are not themes (...) they scape from geometry, the idea, morphology. Metaphor, figure, theme, morphology, meaning – everything that resembles something, everything that is gathered into the unity of a concept – that is what the *informe* operation crushes, sets aside with an irreverent wink: this is nothing but rubbish.”

³¹ E, de certa forma, o próprio trabalho de Woodman trabalha uma crítica ao modernismo, por valer-se de estruturas fotográficas comuns ao surrealismo e subvertê-las, não se classificando enquanto obra de cunho surrealista, mas não se dissociando completamente delas.

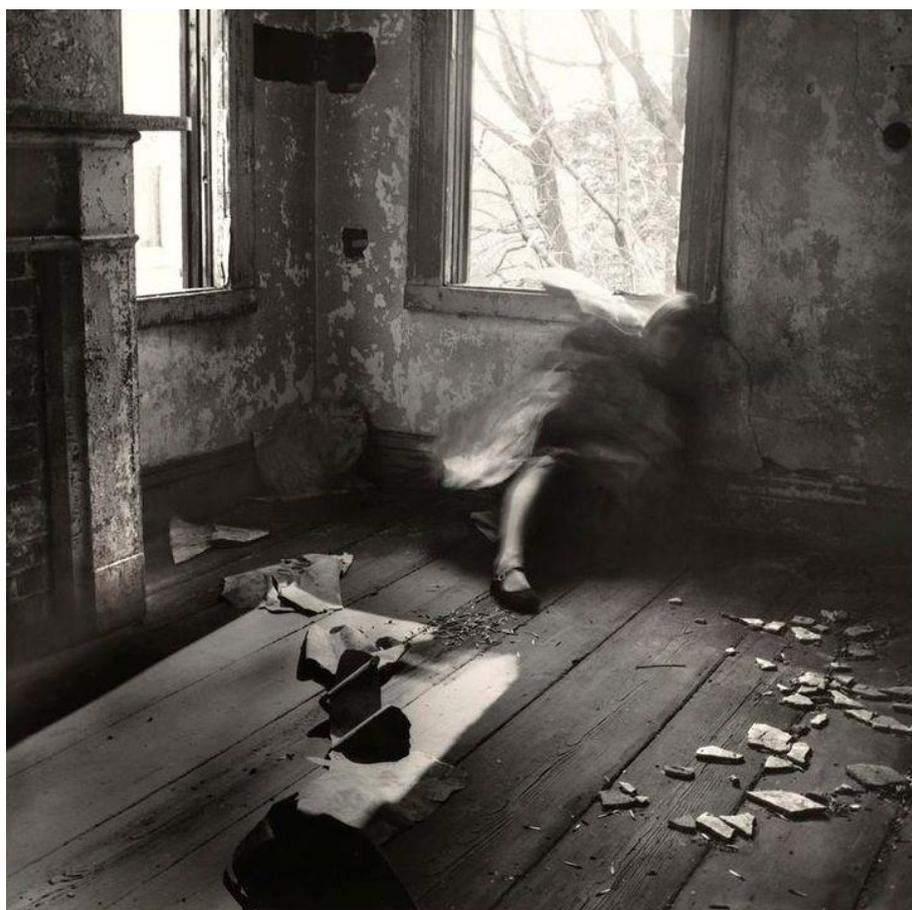


Figura 23: *House #3*, Francesca Woodman, 1976.

Dentre essas operações, a entropia é a que mais se aproxima dos processos de subjetivação do eu em Woodman. A entropia se caracteriza por uma energia degradante, constate e irreversível “que continuamente aumenta o estado de desordem e de não diferenciação no interior da matéria” (BOIS, 1997, p. 34, tradução nossa³²). Os pontos principais atribuídos às obras reunidas sob a operação da entropia são: degradação (onde estão trabalhos de Gordon-Matta Clark, cuja ação poética envolvendo o conceito físico e mental do espaço e a predileção por escombros e prédios desestruturados se aproxima de Woodman em alguns aspectos, abordados posteriormente), redundância, acumulação e profusão infinita, inversão, dilaceramento, desgaste, subutilização. Como essas características se adaptam e se moldam na poética de Francesca?

Existe em Woodman uma tentativa constante de disrupção com a ordem da matéria, seja ela referente ao espaço ou ao corpo (ou ambos), de maneira que seu trabalho não trata simplesmente da “desfiguração da forma” e de maneiras de alterar

³²

“a continually increasing state of disorder and of nondifferentiation within matter.”

a figura humana, mas fala sobre a quebra de uma lógica de interação entre corpo e espaço.

O corpo e sua interação com o espaço é amplamente explorada na série *House*, realizada em Rhode Island em 1975. Na fotografia *House #3* (Fig. 23) Woodman se apoia numa parede abaixo de uma janela, assumindo a característica aparência etérea em função do *blur*. Ela parece se fundir à parede, as tonalidades de cinza das roupas e os borrões de movimento dos braços e pernas se misturam aos cinzas e brancos da parede pontilhada por uma textura descascada. A degradação do cenário é um elemento visual mais potente à primeira vista que a presença da artista: os escombros espalhados pelo chão de tábuas de madeira rachada, os descascados das paredes, as texturas de desgaste na moldura das janelas, buracos e rachaduras que expõem de relance a estrutura da construção. A presença de Woodman surge quase como uma surpresa, como se ela repentinamente emergisse de uma dimensão de dentro da parede. Existe uma leve sugestão de rosto nessa imagem, o que dá um tom fantasmagórico à presença.

Já na foto *House #4* (Fig. 24), o corpo, apesar de mais perceptível ao olhar, cria um movimento contrário: como se escapasse, fugindo para dentro de um



Figura 24: *House #4*, Francesca Woodman, 1976.

espaço imerso em sombras entre uma lareira deslocada e uma parede gasta. Há uma dimensão vertiginosa nessa imagem, causada não apenas pelo movimento da fotógrafa capturado em longa exposição, mas pelo estranhamento visual advindo do deslocamento da lareira em relação à inclinação do enquadramento, perceptível nas linhas da parede, rodapé e janelas.

A degradação também se faz aparente nesta sequência, com o papel de parede de textura floral *vintage* que se desprende, as mesmas texturas e rachaduras localizadas, mais escombros e pedaços espalhados pelo chão (além da própria lareira arrancada de uma posição estática).

Ambas as imagens sugerem de imediato um movimento de fusão do corpo com o espaço. Roger Caillois, sociólogo que trabalhou com Bataille em alguns momentos de sua vida, além de ter contribuído com a publicação surrealista *Minotaure* editada por André Breton, lançou em 1935 um artigo intitulado “Mimetismo e psicastenias lendárias”. Nele, Caillois busca demonstrar através de diversos exemplos utilizando insetos como o mimetismo animal (a camuflagem) se apresenta não como um mecanismo de defesa, mas enquanto um comportamento natural que “parece ter por objetivo ser de fato assimilado ao ambiente” (2003, p. 98, tradução nossa³³). Seguindo uma abordagem quase batailliana, Caillois sublinha que o mimetismo animal não ocorre apenas entre o vegetal e a matéria intactos, mas acompanha os pormenores dos detalhes, seja no vegetal corrompido ou na matéria decomposta. Caillois compara então a condição do inseto que se transforma num ambiente com a percepção de espaço dos esquizofrênicos, onde o indivíduo “sente que ele mesmo está se tornando o espaço” (2003, p. 100, tradução nossa³⁴), e sua consciência espacial fragmenta-se – o indivíduo sabe onde está mas não sente que está onde está. Yves-Alain Bois aproxima o artigo de Caillois da operação do *informe* enquanto entropia, uma vez que o mimetismo parece direcionar uma condição visual de figura e fundo, já que lida diretamente com a questão do limite (ou seja, do contorno da forma), gerando uma fusão entre ambos.

Observando as imagens de Francesca, é possível enquadrar o direcionamento de Caillois nas fotografias³⁵ da série *House* e até mesmo apontar a

³³ “It seems that the goal is indeed to become assimilated into the environment”.

³⁴ “He feels that he is turning to space himself”.

³⁵ Curiosamente Caillois faz em seu artigo uma aproximação entre o mimetismo na natureza e a fotografia, apontando as dimensões escultóricas da possível imagem. É interessante como o autor reconhece imediatamente na linguagem fotográfica um mecanismo essencial de reprodução da forma e cria um jogo de reflexão entre o objeto bidimensional que a fotografia gera e o objeto real, tridimensional (no caso o animal em processo de mimetismo). Ele diz: “*Morphological mimicry could then be genuine photography, in the manner of chromatic mimicry, but photography of shape and relief, on the order of objects and not of images: a three-dimensional reproduction of volume and depth: sculpture-photography, or better yet teleplasty, if the word is shorn of all psychic content*” (p. 96) (O mimetismo morfológico pode ser então genuinamente fotografia, na forma de mimetismo cromático, embora seja uma fotografia de forma e relevo, na ordem de objetos e não de imagens: uma reprodução tridimensional de volume e profundidade: fotografia-escultura, ou melhor ainda, *teleplastia*, se a palavra for destituída de todo conteúdo psíquico). É interessante como o jogo entre tridimensional e bidimensional é sempre explorado por Woodman, mesmo nessa série onde a artista cria fusões com o espaço, e essas fusões acontecem num espaço tridimensional, mas se concretizam propriamente na fotografia, passando a existir apenas bidimensionalmente.

ruptura do contorno pelos movimentos do corpo de Woodman. Assim como comentado sobre a série *Self-deceit*, a fotógrafa parece performar um ato de desaparecimento e despersonalização, mas em *House* (cujo caráter narrativo independe de uma questão de ordem sequencial) Woodman utiliza além de seu corpo o próprio espaço físico do ambiente, causando movimentos de adentramento e saída centralizados nas imagens #3 e #4. Agindo sobre um espaço abandonado, Woodman causa uma ressignificação deste por meio da interação com seu corpo, mesclando aos limites do mesmo a extensão do cenário, como se ambos se tornassem uma unidade confusa no momento da fotografia.

A psicastenia, termo presente no título do artigo de Caillois, refere-se a um tipo de psicose determinada pela perda do sentido de realidade e gradual perda de personalidade. A relação da psicastenia com o mimetismo se encerra então num processo de “despersonalização através da assimilação com o espaço” (ibid.). A questão da personalidade e da percepção da mesma pelo indivíduo nos remete à reflexão da identidade, implícita nas fotografias de Woodman³⁶ mediante a utilização da linguagem do autorretrato, que todavia se torna de certa forma uma questão secundária à primeira vista (pois ela continua presente), uma vez que nosso olhar é seduzido pela estética decadente do ambiente. O ambiente (a casa abandonada, os escombros, a sujeira) não pode ser percebido meramente como cenário e sequer pode ser entendido enquanto tema. O assunto em questão se encontra na *relação única* entre Woodman e esse espaço decadente, talvez de forma egoísta e autocentrada, uma vez que seu corpo não representa qualquer organismo maior que ela mesma e encerra sua própria percepção em si, atentando para o frágil limite desse contorno de si, seja ele meramente físico ou metalinguístico (o autorretrato) – como o esquizofrênico “desmarginalizado” de Caillois, que embora seja consciente de sua unidade e da unidade do espaço, sente seus limites físicos se esvaírem e se misturarem, bagunçando conseqüentemente sua noção de identidade e unicidade.

Uma leitura inicial da série *House* feita por Abigail Solomon-Godeau associava o contraste entre o corpo feminino jovem de Woodman e a casa velha destruída com uma relação de dominância patriarcal, onde o corpo era engolido pela

³⁶ É importante salientar que, embora o conceito de Caillois surja de um termo psiquiátrico, o paralelo que busco traçar com Woodman não se aproxima dela num nível diagnóstico. O que Caillois procura transcrever é um tipo de sensação, baseado num relato advindo de um distúrbio psiquiátrico. Essa mesma sensação, levada para os domínios da poetização é o cerne do paralelo das análises de imagens aqui descritas. Woodman leva a sensação para os limites da forma, da imagem fotográfica.

casa. Para Solomon-Godeau as imagens consistiam numa metáfora da absorção da mulher por espaços onde ela era renegada, onde “o corpo da mulher é fisicamente devorado pela casa. Como em *The Yellow Wallpaper*, de Olive Schreiner, o espaço de reclusão feminina e de exclusão do mundo não apenas emprisiona, mas consome.” (SOLOMON-GODEAU, 1986, tradução nossa³⁷). Outros estudos como a tese de Harriet Riches dão prosseguimento a essa interpretação, utilizando o espaço doméstico (e o espaço de interiores no geral, quase sempre presente nas imagens de Woodman) como uma metáfora da opressão feminina, uma vez que a mulher ocidental sempre esteve confinada a espaços domésticos caseiros, sendo a reclusão doméstica uma ferramenta do patriarcado dominar e controlar seus corpos.

Entretanto, essa abordagem dá um tom limitante à presença potencial do espaço em Woodman e, além disso, o próprio conceito de *informe* segundo a leitura proposta por Bois e Krauss não admite metáforas. Mesmo que a obra de Woodman comporte leituras feministas em muitos aspectos, não é o caso da relação corpo-ambiente em *House*. George Baker (2003) identifica como é importante deslocar a ótica interpretativa advinda do feminismo dos anos 1980 para demais questões (mais contemporâneas, considerando também a própria evolução do feminismo) no trabalho de Francesca, sendo uma delas a experimentação do espaço. Para ele, a investigação do espaço é parte crucial do trabalho (2003, p. 63) e essa investigação interessa basicamente ao corpo: como um corpo se sente em determinado espaço? É nessa questão que o mimetismo de Caillois (enquanto assimilação de um corpo num determinado ambiente) se reafirma. Quanto à dimensão pessoal (a que chamei de egoísta) desse experimento de Woodman, Baker diz:

É isso também que torna tão difícil a redução do trabalho de Woodman a um registro da experiência corporal ou autobiográfica, a uma documentação simplista do eu. Se alguma coisa, ela estava documentando os limites da experiência corporal, a impossibilidade de constituir o *self*. (BAKER, 2003, p. 65, tradução nossa³⁸).

³⁷ “(...)the woman’s body is physically devoured by the house. As in Olive Schreiner’s *The Yellow Wallpaper*, the space of woman’s seclusion and worldly exclusion not only imprisons, but consumes.”

³⁸ “This would also be what makes it so hard to reduce Woodman’s work to a sincere recording of bodily or autobiographical experience, to a simplistic documentation of the self. If anything, she was documenting the limits of bodily experience, the impossibility of constituting the self.”

Baker também aponta essa possibilidade em um comentário de Sloan Rankin, que afirma: “você não acreditaria quantas vezes eu tive que rolar sobre algum material como farinha ou serragem para Francesca, ou fazer algo corporal – experimentar, sentir, estar numa sala sem aquecimento em janeiro, completamente nua por horas esperando pela luz certa” (2003, p. 63). Esse comentário salienta como as imagens de Woodman “são profundamente engajadas em explorar os



Figura 25: *House #4*, Francesca Woodman, 1976.

limites da experiência corporal” (ibid.) e sua relação com as limitações de capturar uma essência de identidade numa imagem.

Em uma outra foto com o mesmo título *House #4* (Fig. 25), observamos uma profusão de texturas. Essa fotografia é interessante por não utilizar o recurso do *blur* como as demais, mas ainda assim esforçar-se em esconder o

corpo enquanto parte do ambiente, apresentando uma

nitidez assustadora do mesmo. E é essa própria nitidez que age como agente de camuflagem. No chão estão pedaços retorcidos do papel de parede com sua textura floral. As paredes são salpicadas de descascados, formando um tipo de padrão disforme, e na quina percebemos os pequenos detalhes de arabescos de um rodapé arrancado. No canto esquerdo, drapeados de tecidos que parecem dialogar com o papel no chão: estampado floral, retorcidos, amassados, marcas, vincos. O tecido se faz perceber então como roupas: os sapatos da artista, marcados pela presilha nos tornozelos³⁹ alegam a presença do corpo que as veste, ao passo que fundem-se à sombra do chão.

³⁹ É interessante notar como nessa série os membros inferiores, especialmente os pés com os característicos sapatos “mary jane” parecem ser o elemento afirmativo do corpo. Na imagem #3, o pé de Francesca é o elemento do corpo que mais se sobressai, resistindo ao efeito do *blur*. Na imagem #4, as pernas



Figura 26: *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974.

O diálogo criado por Woodman ao propor uma fusão entre corpo e ambiente quase que em totalidade, e sobretudo o enquadramento focalizado nos escombros pode se aproximar de Gordon Matta-Clark, artista que atuou também na década de 1970 criando indagações mordazes sobre o espaço e a arquitetura, trabalhando indiretamente a ação corporal

sobre eles. O comparativo com o artista ocorre pela relação temporal, onde características da obra de Matta-Clark podem se enquadrar na definição do que o crítico Robert Pincus-Witten (1987) chamou de pós-minimalismo⁴⁰. Pincus-Witten reforça como artistas a partir de 1966 passam a introduzir no trabalho artístico uma preocupação com o processo físico envolvido na obra, além de postular também sobre as novas dimensões escultóricas introduzidas, pontuando reflexões acerca do espaço, que vão além da lógica formalista proposta pelo minimalismo.

Matta-Clark causava intervenções no espaço de prédios e casas abandonados, sendo conhecido principalmente pelos cortes que realizava nessas estruturas, como na obra *Splitting* (Fig. 26). A obra de Matta-Clark dependia da fotografia como complemento da intervenção física, já que o artista previa a efemeridade latente nos trabalhos (agindo apenas sobre estruturas condenadas a demolição) e a fotografia agia então como um registro e documentação do processo (algo muito característico das produções da década).

Ann Daly cria uma aproximação entre trabalho de Woodman e Matta-Clark ao afirmar: “ambos enfatizavam as propriedades palpáveis e de ruínas do espaço – seu

apresentam a mesma característica, mostrando-se quase estáticas em relação ao brusco movimento do torso. Os sapatos estão sempre bem delineados e destacam-se no contraste dos demais tons de cinza com sua matiz preta profunda. Em outras imagens clicadas na casa e em demais fotografias em que Woodman trabalha com elementos de escombros de construções abandonadas, os pés da artista sempre se sobressaem como elementos nítidos.

⁴⁰ PINCUS-WITTEN, Robert. **Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966–1986**. Michigan: UMI Research Press, 1987.

potencial de romper a *gestalt* ou forma através de uma dissipação e aniquilação extravagantes” (2003, p. 65, tradução nossa⁴¹). Essas particularidades tanto em Woodman quanto em Matta-Clark agem como operações do *informe* em sua natureza entrópica, onde os limites da matéria são testados, se misturam e desordenam. Não apenas isso, a ação sobre a própria arquitetura cria uma ruptura da ordem, uma vez que a arquitetura é uma maneira de organizar o espaço.

Robert Smithson, artista associado sobretudo a *land art*, atuante nas décadas de 1960 e 1970, postulou sobre a natureza entrópica da matéria. Em um artigo publicado originalmente na revista *Artforum* em 1967, Smithson exemplifica o processo de entropia pelo seguinte comparativo:

Imagine uma caixa de areia dividida pela metade, com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr centenas de vezes em sentido horário dentro da caixa, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso fazemos com que ela corra em sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original mas sim a obtenção de um grau maior de cinzas e um aumento da entropia. (SMITHSON, 1967, p. 74, tradução nossa⁴²).

A perda do momento soa como uma característica latente da fotografia, um momento que não volta mais, mas que se aprisiona (como o referido momento do negativo de Baudrillard), não seria então a própria fotografia retentora de uma natureza entrópica? Woodman causa uma operação de entropia no momento em que combina o movimento à linguagem fotográfica, resultando numa forma que não pode ser desfeita ou mesmo recriada, é uma forma tão efêmera e fadada a não mais existir quanto as intervenções de Matta-Clark. Não apenas a efemeridade, essa forma nasce da fusão entre um espaço abstrato e um espaço físico. Ambos os artistas trabalham com a “corporificação”⁴³, criando uma tradução do espaço conceitual numa experiência espacial física. O corpo em Matta-Clark, porém, tem um caráter de desaparecimento diferente, onde a ação do corpo do artista embora presente

⁴¹ “they both emphasize palpable and ruinous properties of space – its potential to disrupt and dissolves Gestalt or form through an extravagant dissipation and annihilation”

⁴² “Picture in your mind’s eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.”

⁴³ O sentido que quero dar à palavra nessa leitura é o de transferir para o corpo, de dar a alguma coisa a presença e a ação de um corpo; é a de uma dimensão que torna físico algo que é intangível e traz para essa dimensão corporal um conceito abstrato.

(por sua ação direta sobre o objeto ser crucial e o ponto de partida da obra) se oculta do resultado fotográfico final e do objeto de arte propriamente dito – e conseqüentemente do resultado de fusão da forma. Enquanto as obras físicas de Matta-Clark e todo o processo de destruição latente nelas manifestam esta operação *informe*, as fotografias de Woodman são como fragmentos que aprisionam um processo entrópico em movimento.

O espaço em Woodman e em Matta-Clark, por dependerem intrinsecamente da relação com o corpo, extenuam o engajamento entre obra, espectador e espaço como discussão iniciada no minimalismo, excedendo o entendimento da experiência sensorial ao lhe acrescentarem novas indagações e sensações, afirmando que “o indivíduo é constituído de uma transformação constante e móvel da própria experiência sensorial do espaço e da interação com objetos” (BAKER, 2003, p. 65, tradução nossa⁴⁴). Matta-Clark diz em entrevista a Donald Wall sobre sua concepção de espaço:

(...)o espaço, para mim, deveria estar em metamorfose perpétua em virtude das pessoas que continuamente agem no espaço que as rodeia. Uma casa, por exemplo, é definitivamente uma entidade fixa na mente da maioria das pessoas. E não deveria ser necessariamente. Então, um dos efeitos do meu trabalho é dramatizar os meios, ou encenar os meios de alterar esse senso de estase. (MATTA-CLARK, 1976 apud WALKER, 2009, p. 114, tradução nossa⁴⁵).

Constatamos então uma afinidade entre os dois artistas no que concerne o tensionamento do conceito de espaço: ambos partem de uma dimensão “virtual” (conceito) e tentam torná-la física em outra leitura daquele espaço, onde o corpo é o ponto de partida para entendê-lo. Porém, enquanto Matta-Clark fala diretamente sobre a arquitetura e encerra em seu trabalho uma dimensão escultórica usando a fotografia como registro do tempo físico, Woodman estressa os conceitos da realidade fotográfica usando o espaço arquitetônico e uma noção fotográfica de tempo.

⁴⁴ “one is constituted in a constant, mobile transformation of one's own sensory experience of space and interaction with objects”.

⁴⁵ “(...) space, to me, should be in perpetual metamorphosis by virtue of people continually acting on the space that surrounds them. A house, for instance, is definitely a fixed entity in the minds of most people. It shouldn't needn't be. So one of the effects of my work is to dramatize the ways, or stage ways in altering that sense of stasis.”

Encontramos um paralelo relacional entre corpo e espaço em Merleau-Ponty, ao discutir em *Fenomenologia da Percepção* como o sujeito (logo, corpo) se estabelece no espaço. Para ele, o espaço se constrói a partir da experiência humana, dependendo da ação de um sujeito para existir. “O contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações de espaço ordinárias [geométricas] não transpõem. Isso ocorre porque suas partes se relacionam umas às outras de uma maneira original.” (MARLEAU-PONTY, 1996, p. 143).

O corpo é seu próprio espaço e ativa o espaço em torno dele. Há uma relação simbiótica de significação: o corpo interfere no espaço e o espaço interfere no corpo, um habita no outro uma troca simbólica entre o físico e o metafísico. Os artistas trabalham com as bordas desses significados, transformando esses espaços, borrando essas definições. Como escrito pela própria artista em seus diários, muito provavelmente sobre a série *House*:

Estou interessada na forma com que as pessoas se relacionam ao espaço. O melhor jeito de fazer isso é retratar suas interações com os limites desses espaços. Comecei a fazer isso com as imagens fantasmagóricas, pessoas desaparecendo em uma superfície plana – isto é, transformando-se na parede atrás do papel ou de uma extensão na parede no chão. E também vídeos – pessoas se tornando, ou emergindo do ambiente. (WOODMAN, p.244, tradução nossa⁴⁶).

A questão do tempo é essencial nessa perscrutação do espaço. Além da associação óbvia entre ambos os conceitos, seja conceitual ou concretamente, o tempo é o agente de mudança no espaço físico, em qualquer matéria. Tempo e fotografia são conceitos praticamente únicos, tempo e efemeridade – suas existências dependem um do outro. Como afirma Merleau-Ponty, “Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 149).

⁴⁶ “I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces. Started doing this with ghost pictures, people fading into a flat plane – i.e. becoming the wall under wallpaper or of an extension of the wall onto floor.(...)Also video-tapes – people becoming, or emerging from environment.” Retirado de: TOWNSEND, Chirs. “Journal Entries” in **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2006.

A fotografia *From Space²* (Fig. 27) é a que deixa mais aparente a fusão entre corpo e ambiente. Nela, Woodman literalmente se deixa camuflar ao colocar em frente ao seu corpo nu os pedaços do papel de parede. Os elementos de degradação do espaço continuam em evidência nas paredes, rachaduras, craquelados e escombros, além do próprio papel. O movimento nessa imagem pode ser lido tanto como uma tentativa de tentar esconder-se e desaparecer atrás do papel, como de transformar-se na própria parede. Caberia uma frase de Caillois sobre o sujeito em dissociação: “ele é similar, não similar a alguma coisa em particular, mas



Figura 27: *From Space²*, Francesca Woodman, 1976.

simplesmente similar. E ele sonha com espaços que o ‘possuam espasmodicamente’.” (2003, p. 100, tradução nossa⁴⁷). Mas essa tentativa de camuflagem mostra-se também num estado confuso de reconstrução da matéria: assume-se que o papel esteve uma vez colado a ela, porém a tentativa de reconstrução é interrompida pelo corpo e pelo próprio estado do tempo nos objetos. O elemento de mais peso visual na foto é o tempo.

2.4 Espaço e Tempo ressignificados

A questão fenomenológica do espaço (a presença do corpo como agente ressignificador do espaço e de elementos arquitetônicos), como discutido na série *House*, habita outros trabalhos ao longo da produção de Woodman. Existe neles um elemento em especial que se repete pelas imagens como possibilidade de desconstrução da “planicidade” inerente de outros elementos usuais do espaço arquitetônico, como as paredes e o chão (e, por que não, também da “planicidade” da própria fotografia): as quinas.

Woodman frequentemente se posiciona neste local específico nos interiores que fotografa. A imagem *Sem título* (Fig. 28), aparentemente realizada na mesma casa abandonada que as demais fotos da série *House*, é uma das poucas onde Woodman se revela de forma tão nítida e estática. As janelas que deixam entrar uma luz esbranquiçada e o corpo que se agacha evidenciam a presença da quina das paredes descascadas, cujo papel se enrola, criando um movimento de queda. O vestido amassado com seus vincos profundos parece ser uma extensão desse espaço arquitetônico degradado.

Nessa fotografia a questão geométrica do espaço é evidenciada pelas linhas da sala, das paredes e janelas, que criam um tipo de grade de orientação para o olhar do espectador. Especialmente o rodapé e as molduras da janela agem como linhas guias, convergindo para a quina, que termina centralizada.

⁴⁷ “The body and mind thereupon become dissociated; the subject crosses the boundary of his own skin and stands outside of his senses. (...) He is similar; not similar to anything in particular, but simply *similar*. And he dreams up spaces that “spasmodically possess” him”.



Figura 28: *Untitled*, Francesca Woodman, 1976.

Ao escolher as quinas, Woodman parece questionar a fixidez do espaço arquitetônico, já que o ângulo gerado pelo encontro das paredes cria não só uma noção de profundidade na imagem bidimensional, mas também uma dimensão vertiginosa de movimento em relação ao corpo quando a artista se desloca por ela. Além disso, fotografando esse espaço que se torna um jogo de pontos de fuga quando planejado pela impressão da foto, Woodman gera uma quebra do formato quadrado/retangular da imagem fotográfica, que facilmente se alinharia com a dimensão plana e retangular de uma parede, ou mesmo de uma sala, uma vez que quinas são usualmente enquadradas de maneira a formarem um ângulo reto bidimensional.

A fotografia *From Angel Series* (Fig. 29), clicada em Roma, explicita a interação entre corpo-espaço de maneira mais específica, criando uma analogia direta. O espaço da quina associa-se pontualmente às pernas, que são arestas do corpo humano terminando num vértice – o sexo, as virilhas. Nessa imagem, Woodman se posiciona com as pernas abertas em “V”, encostada na quina do espaço. No chão há duas marcas profundas, como rastros, que se complementam à forma das pernas, que configuram uma sugestão do espaço negativo das mesmas. Woodman trabalhou não apenas com fotografias, mas também com pequenos vídeos cujo foco era seu corpo engajado em alguma ação, normalmente interagindo com objetos ou com o próprio ambiente, assim como nas fotos.

Num vídeo *Sem Título*, produzido provavelmente na época da RSID em Providence, Woodman explora escancaradamente a relação entre as quinas do ambiente arquitetônico e a suposta quina de seu corpo, conectando-se à investigação da fotografia *From Angel Series*. O vídeo consiste numa filmagem em sequência da quina do estúdio da artista (coberta de mofo e os



Figura 29: *From Angel Series*, Francesca Woodman, 1977.

costumeiros elementos de deterioração do espaço) e das pernas de Woodman filmadas em primeira pessoa. Vestida de jeans e usando meias, ela inicia a sequência enquadrando inicialmente os pés apoiados na parede e passa para um novo *take* onde filma a virilha, aproximando vagarosamente o foco até destacar o formato “V” formado pelo vinco do tecido junto a virilha, o que estabelece um tipo de circuito entre a parede e o corpo, de maneira que ambos se alinhem numa analogia visual geometricamente. O vídeo foi exibido na exposição do Guggenheim Museum em 2012.

A quina, na história tanto da pintura como da escultura, foi um elemento importante para romper com a tradicional apresentação horizontal-vertical no espaço expositivo ou compositivo. Utilizada como recurso expositivo por Malevich durante a exposição suprematista *0,10* (Fig. 30) em 1915, a quina ocasionava o deslocamento tridimensional de uma pintura extremamente plana: o *Quadrado Preto*, que também gerava uma ruptura da altura expositiva tradicional por estar pendurado num ponto alto da parede. Woodman repetiu uma fórmula semelhante quando expôs o trabalho *Swan Song* (Fig. 31) na Wood-Gerry Gallery, na RSID, como conclusão do curso de fotografia em 1978. Posicionando as imagens quadradas ampliadas em grande formato (algo não usual para ela naquele momento), a artista criou uma instalação onde as imagens fotográficas dialogavam diretamente com o espaço físico.

A disposição espacial da série de Woodman forçava o espectador a



Figura 30: Sala suprematista exposição *0,10*, 1915.

perscrutar o espaço físico, o que criava uma diferenciação no processo contemplativo da fotografia pelo espectador, já que as fotos são normalmente exibidas como imagens estáticas que devem ser contempladas passivamente, respeitando a relação horizontal-vertical (plano 2D da imagem e parede – espectador que as observa em pé, parado).

Colocando as fotografias sem molduras na interseção das paredes da galeria, Woodman alinha os vértices dos quadrados da imagem impressa com os da quina, conferindo uma dimensão escultural aos papéis (o que novamente poderia aproximá-la de Matta-Clark, que trabalhava com indagações de cunho escultórico relativas ao espaço). Em uma das imagens da exposição é possível reconhecer que um grande espelho quadrado também foi exibido no espaço, o que Tonwnsend (2009, p. 49) interpreta como sendo uma analogia à fotografia.

Com essa exposição-instalação, Woodman se insere em um momento pós-minimalista de experimentação e percepção do espaço e da linguagem artística.



Figura 31: Visão da instalação “Swan Song”, George e Betty Woodman, 1978.

Muitos artistas⁴⁸ durante e pós-minimalismo exploraram a combinação entre o objeto escultórico e a quina dos espaços expositivos como uma relação potencial de ressignificação do espaço, sendo um deles Richard Serra. Serra é um exemplo interessante pois, antes de tudo, era amigo da família Woodman e frequentava a casa da família ocasionalmente, o que por consequência torna fácil presumir que Francesca estava em contato com sua obra e tinha ciência das explorações e pesquisa

poética acerca do espaço propostas pelo artista.

Em *Strike: To Roberta and Rudy* (Fig. 32), Serra posiciona um objeto de aço semelhante a uma fatia retangular, extremamente alta e fina na quina da galeria, criando um abrupto corte no espaço. Serra criava diversos verbos transitivos para descrever seu processo e sua obra artística, sendo esta uma peça que se aglutina ao verbo “*to cut*”, cortar. A escultura força uma percepção de espaço diferente por parte do espectador ao obrigá-lo a andar em torno dela, fazendo-o perceber por meio da perscrutação do espaço em relação ao objeto a divisão entre plano, quina e plano novamente. Serra criou uma série de peças que questionam os parâmetros estáticos da escultura, causando um engajamento entre o espectador e o espaço em seu entorno. Para Woodman, essa dimensão do corte espacial e o engajamento com o espaço acontece “em uma mídia que, ao mesmo tempo que expressa a reorientação do espaço figurativo, o suprime dimensionalmente” (TOWNSEND, 2009, p. 49, tradução nossa⁴⁹).

⁴⁸ Alguns exemplos são Robert Morris, com sua escultura de quina *Sem Título* (1964), um objeto triangular feito de madeira, e Dan Flavin com as lâmpadas neon, como em *red out of a corner (to Annina)* (1963). Ou a instalação *Ennead* de cordas suspensas mergulhadas em látex de Eva Hesse, 1966.

⁴⁹ “in a medium that, at the same time as expressing the reorientation of figurative space, suppresses its dimensionality.”

Já no vídeo *Frame* (1969), Serra demonstra diretamente a disparidade entre o espaço visual da câmera (virtual) e o espaço real, percebido diretamente pelo corpo. Ele se posiciona fora do enquadramento limitado pela câmera e ocasionalmente vemos suas mãos e braços. Primeiramente, ele tenta medir o perímetro da área registrada pelo enquadramento retangular da

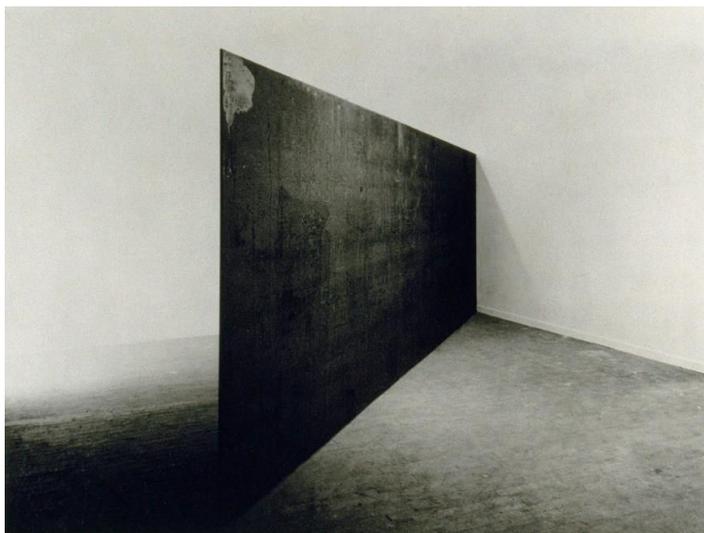


Figura 32: *Strike: To Roberta and Rudy*, Richard Serra, 1969-1971.

câmera, focada numa superfície branca e plana. Na sequência, o ângulo do enquadramento sob a mesma superfície é alterado e Serra realiza uma nova medida. O espectador do vídeo continua enxergando um retângulo, mas Serra reporta as medidas de um trapézio. Depois, ele mede a esquadria real de uma janela (que forma por si mesma um tipo de moldura da paisagem fora dela), para então medir as dimensões da projeção de um filme da mesma janela sobre a parede. Essa ação de comparação e medida atesta como o vídeo é uma representação bidimensional de uma realidade tridimensional, e como ele distorce as dimensões e a percepção dessa realidade – ou seja, o vídeo não é capaz de criar uma transcrição precisa da realidade.

Assim como em *Frame*, o que interessa Francesca é a dimensão desse espaço fotográfico, tanto poeticamente enquanto conceito quanto como a própria definição do espaço físico uma vez que ele se entranha nos limites da imagem: a relação do espaço real com aquele que se adapta para o papel.

No livro de artista *some disordered interior Geometries*⁵⁰ (publicado em 1980 pela Synapse Press) ela investiga a dimensão de achatamento do tridimensional para o bidimensional utilizando seu corpo como parâmetro, criando também um diálogo com o espaço. Este trabalho consiste em intervenções de textos e fotografias realizadas por Woodman diretamente sobre as páginas de um livro de geometria para estudantes da escola elementar, datado do início do século XX.

⁵⁰

Numa tradução literal “algumas geometrias interiores desordenadas”.

Originalmente intitulado *Esercizi Graduati di Geometria*, Woodman o conseguiu em uma de suas visitas à Maldoror, em Roma. Ao longo do pequeno livro de artista, ela propõe respostas assim como novos questionamentos aos exercícios e teoremas originais por intermédio de suas fotografias, recriando-os, referenciando-os ou confrontando-os em autorretratos onde ela interage com objetos ou com a dimensão espacial fotográfica criada a partir dos cenários. Como Serra, ela critica a correspondência entre geometria e espacialidade por meio de associações realizadas a partir da bidimensionalidade forçada pela fotografia ao adaptar o mundo tridimensional para o papel.

A geometria, porém, é entendida por ela onde “em nível estético, as imagens impostas trabalham simultânea e audaciosamente para construir uma série de respostas às formas geométricas ilustradas e descritas no livro original, recriando-as e referenciando-as através das imagens de seu próprio corpo” (DUNHILL, 2008, p. 3, tradução nossa⁵¹). Há uma questão linguística no livro que reforça este interesse: a palavra *corpo*, em italiano, é usada para significar simultaneamente corpo físico e forma. Em inglês, língua materna da artista e a que ela utiliza ao escrever sobre o livro original, temos as palavras “*body*” e “*shape*”, significando respectivamente corpo e forma, não permitindo a ambiguidade e o jogo de palavras do italiano. O corpo visto como forma e conseqüentemente sua relação com a memória e identidade são as chaves do pensamento poético por trás da obra. Observando as fotos fixadas no livro juntamente das anotações, pode-se perceber um movimento reflexivo em torno destes pontos.

O próprio título que Woodman escolhe dar ao trabalho é alusivo da ligação entre espaço e identidade. “*Interior*” pode ser interpretado tanto como os próprios interiores onde a artista se coloca para fazer as imagens quanto como uma sugestão do estado interior sentimental, psicológico. Essa interpretação dúbia parece ser encorajada pela artista nas anotações feitas à mão ao longo das páginas. Esses escritos são percebidos como pequenas poesias intimistas acerca das imagens, distorcendo os conceitos da geometria euclidiana, criando contrapontos a eles e aproximando-os de um movimento reflexivo metafísico pessoal. Assim como “*disorder*” no título, a narrativa visual que a artista escolhe tecer na sequência das

⁵¹ “On an aesthetic level the superimposed images work simultaneously and audaciously to construct a series of responses to the geometric forms illustrated and described in the source work by re-creating or referencing them through the imaging of her own body.”

páginas também é desconexa, desordenada. A ligação mais aparente entre as imagens ao longo do livro são os comparativos geométricos realizados na composição das fotos, uma evidência visual que se sustenta pelos textos e ilustrações originais no fundo das páginas, lidos junto das anotações da fotógrafa.

Francesca escreve pelas páginas como se fossem uma espécie de diário onde anota seus pensamentos, descaracterizando o teor formal de exercícios ao qual o livro foi primariamente destinado, embora também estivesse respondendo diretamente a eles. Na leitura de Alison Dunhill:

O diálogo verbal e visual de Woodman cruza com o contexto primário do livro, seguindo e liderando, às vezes apagando, às vezes enfatizando os símbolos e geralmente obliterando os espaços para as respostas do aluno original em sua busca auto-imposta por respostas diferentes. (2008, p. 17, tradução nossa⁵²).

O diário é um elemento interessante na poética de Woodman. Muito do que pode ser mapeado sobre sua obra e seu pensamento artístico está contido nos diários que a artista escreveu ao longo de sua vida⁵³. As anotações intimistas que vemos em *some disordered interior Geometries* feitas à mão (o que nos remete novamente à referência em Duane Michals e à questão narrativa, já que o artista escrevia na borda de suas fotos, mapeando a leitura sequencial) são um elemento recorrente nas fotografias como um todo, ditando muitas vezes a maneira como são apreendidas pelo espectador.

Além disso, a escrita e o tom pessoal (e por vezes desconexo) de um diário nos revelam um outro lado de Francesca: a pessoa, o que parece encorajar aproximações autobiográficas com o trabalho. Somos seduzidos pelo pouco que ela nos revela, assim como a fotógrafa faz (especialmente) com seu rosto e corpo nas imagens. A autobiografia em Woodman, porém, deve ser entendida de forma mais simplista e natural: ela estava sempre trabalhando com o que tinha à sua volta, mas não necessariamente criando trabalhos a respeito de sua vida. Os cenários de suas imagens são lugares familiares para a artista (seu estúdio pessoal, os estúdios da

⁵² “Woodman’s verbal and visual dialogue intersects with the book’s primary context by following and leading, sometimes erasing, sometimes emphasizing the symbols and usually obliterating the spaces for the original student’s answers in her self-imposed quest for some different answers.”

⁵³ Alguns poucos trechos foram publicados no livro “Francesca Woodman”, de Chris Townsend, Phaidon, 2009. Os diários completos permanecem sem publicação até o momento que este texto foi redigido.

RISD, a casa dos pais, o estúdio de Giuseppe Gallo em Roma), os modelos eram seus amigos e demais pessoas com quem ela se relacionava cotidianamente. Muitas ideias nasciam de conversas com esses mesmos amigos ou advinham de interesses particulares da artista, como a literatura. Seus trabalhos estavam continuamente ligados à realidade que a cercava e, como ela mesma escreve em uma nota de seu diário, “A fotografia está muito conectada à vida. Eu tiro fotos da realidade conforme a filtro na minha mente” (WOODMAN, 1973 apud TOWNSEND, 2009, p. 243, tradução nossa⁵⁴). Assim, algumas fotografias carregam um tom desordenado de diário pois contêm nelas pequenos fragmentos que não deixam de retratar um determinado momento cotidiano.

Os textos e a relação com a literatura são também elementos cruciais na construção do trabalho, particularmente em *some disorder interior Geometries*. Woodman é especialmente interessada na escritora Gertrude Stein, em quem também se baseou para compor algumas entradas de seu diário. Dunhill (2008, p.14) cita um comentário de George Woodman sobre essa influência: “Quando estava com dezoito anos, ela reconheceu Gertrude Stein como modelo para as entradas (dos diários), entradas que, tiradas de contexto, podem soar bizarras em dicção, lógica e ortografia. Ela se referia a essas afetações de estilo como ‘*steinwriting*’⁵⁵. Os próprios diários de Woodman contêm algumas alusões esparsas à “musa”, como: “Eu só queria que Stein estivesse aqui pra me sacudir e me beijar.” (WOODMAN, 1973 apud TOWNSEND, 2009, p. 243, tradução nossa⁵⁶) e:

[C.] acabou de mencionar um poema sobre uma espiral. É nisso que se baseia toda a escrita de Gertrude Stein. Eu pensei em um tapete se tecendo e destecendo, mas isso é muito romântico para como eu me sinto sobre Stein. Tem uma certa honestidade sobre ela, dedicando-se igualmente a discutir sobre quando ela percebeu que era um gênio e sobre os méritos da avareza. Ela diz e não pergunta. Eu sou uma pessoa de perguntas. Isso é apenas outra forma de covardia. então é claro que eu gosto de escritores fortes. (ibid., tradução nossa⁵⁷).

⁵⁴ “Photography is too connected with life. I take pictures of reality as filtered through my mind.”

⁵⁵ “By the time she was in her eighteenth year, she acknowledged Gertrude Stein as the model for (journal) entries that, taken out of context, might seem bizarre in diction, logic and orthography. These affectations of style she referred to as her *Steinwriting*.”

⁵⁶ “I only wish Stein was here to shake me and kiss me”.

⁵⁷ “[C.] just mentioned a poem about a helix. That is what Gertrude Stein’s writing is all about. I had thought of a tapestry weaving in and out but really that is too romantic for how I feel about Stein. She has a certain honesty about her, devoting equal time to a discussion of when she first realized she was a genius and the

A fixação por Stein nos ajuda a mapear algumas questões na obra de Francesca: a escritora é uma figura importante para o movimento feminista americano, especialmente discutida na década de 1970, além de utilizar recursos literários que podemos identificar visualmente em Woodman, como a fragmentação narrativa e a suspensão de temporalidade. A exploração do espaço nas fotografias e a própria fragmentação da presença da artista encontra semelhanças no estilo da escrita de Stein:

Explorando experiências, e não significados, os textos steinianos não reproduzem uma presença realística; antes, presentificam momentos de percepção capturados em seu imediatismo e, contrariamente à condição estática de um quadro frontal, focalizam igualmente o movimento do que circunda a pessoa/objeto retratado, criando um tipo de paisagem dinâmica onde as palavras individuais não significam, são. (STILA, 2009).

O livro *Tender Buttons* de Stein compartilha com Woodman elementos fortíssimos. O livro é dividido em três seções: “*Objects, Food, Rooms*” (Objetos, Comida, Salas). Apenas os temas do cotidiano que Stein escolhe são o suficiente para iniciar esse comparativo, sendo recorrentes na obra de Woodman⁵⁸. As poesias de Stein são desconexas, às vezes contêm frases repetitivas, e buscam compactar em palavras experiências e percepções múltiplas, desafiando a representação e descrição das ações dentro da literatura, advertindo para a incapacidade da narrativa tradicional de conter a experiência física. Embora Stein trabalhe dentro da literatura utilizando a distorção de palavras e significados, percebemos esse paralelo em Woodman, cuja fotografia é quase sempre uma crítica a (suposta) capacidade representativa da mesma.

Tender Buttons é comumente associado a uma construção cubista da literatura, onde a fragmentação é o recuso estilístico que Stein utiliza para gerar essa ruptura com a escrita tradicional, criando uma quebra praticamente espacial no texto. A fragmentação advém da pintura cubista e sua tentativa de representar

merits of avarice. She says and does not ask. I am an asking person. That is just another variety of milksop. so of course I like strong writers”.

⁵⁸ A relação que Woodman cria com a comida em suas fotografias é semelhante à que a artista busca explorar com os objetos. A comida surge em diversas formas: melões, limões, enguia, peixe, farinha. Também figura secundariamente em elementos como xícaras e pratos. A comida é sempre tratada em relação ao corpo, como todo o resto. Isabella Pedicini (2012, p. 35) comenta sobre a relação de Woodman, seus amigos e a comida – a artista sempre escrevia bilhetes com pequenas receitas a seus amigos italianos, além de atribuir grande importância aos momentos em que cozinhava juntamente deles. A relação de Woodman com a comida é frequentemente citada por ela mesma em seus diários.

simultaneamente diversas perspectivas e pontos de vista de um mesmo assunto. O cubismo explorava a noção de percepção do espaço arquitetônico e se enveredava numa constante busca pela geometrização das formas orgânicas, criando um certo movimento múltiplo de representação na imagem pictórica. Woodman examina itens muito semelhantes, mas sob uma perspectiva contemporânea dos anos 1970, pincelada por influências advindas das vanguardas modernistas.

Há uma pequena série fotográfica (Fig. 33) criada a partir de um poema escrito por Woodman para uma disciplina cursada por Sloan Rankin na RISD⁵⁹, cujo estilo é muito semelhante às poesias de Stein. As legendas das imagens em sequência dizem: *Then at one point I did not need to translate the notes, they went directly to my hands / I could no longer play I could not play by instinct / And I had forgotten how to read music*⁶⁰. As imagens não ilustram literalmente o texto e percebemos ao longo delas a mesma investigação da relação corpo-espaço e corpo-objeto.

Voltando à discussão do espaço em *some disordered interior Geometries*, nas páginas 6 e 7 (Fig. 34) temos o texto original em italiano, que diz: “A área de um paralelogramo é igual ao produto de sua base pela altura / o quadrado considerado losango tem por superfície o subproduto de uma diagonal por si mesma⁶¹”. Em cada página há uma fotografia centralizada e abaixo delas lê-se a seguinte anotação feita à mão por Woodman: “Estas coisas chegaram da minha avó, elas / me fazem pensar sobre onde eu me encaixo na estranha geometria do tempo”⁶². As fotos dessas páginas estão cercadas de diagramas de losangos, quadrados e triângulos, impressos na página original. Essa “estranha geometria do tempo” na qual a fotógrafa se pergunta onde poderia se encaixar pode até mesmo ser percebida

⁵⁹ Woodman agia como escritora fantasma de Rankin, falando disso inclusive em seu diário: “I am [my friend’s] ghost writer for poetry – I guess I’m glad I’m not in the poetry class alone since it is mostly my lines which come back circled in red. But I enjoy it, it gives me a chance to ruminate on things. Like charlie gave my parents a salt lick for Christmas to feed the deer and when they licked the depression is like those on each of these marble steps” (WOODMAN apud TOWNSEND, 2009, p. 245). (Eu sou uma escritora fantasma de poesia (para minha amiga) – acho que estou feliz de não estar na aula de poesia sozinha já que são minhas linhas que voltam circuladas de vermelho na maioria das vezes. Mas eu gosto. Isso me dá uma chance de ruminar sobre as coisas. Como charlie deu para os meus pais uma pedra de sal no Natal para alimentar os veados e quando eles a lamberam a depressão é como aquelas em cada um desses degraus de mármore).

⁶⁰ Então em certo ponto eu não precisei mais traduzir as notas, elas foram diretamente para minhas mãos / Eu não posso mais tocar eu não poderia tocar por instinto / E eu esqueci como ler música.

⁶¹ “L’area d’un paralelogramo e eguale al prodotto dela base per l’altezza / il quadrate considerate quai rombo he per superficie il semiprodotto d’una diagonal per se stessa”.

⁶² “These things arrived from my grandmother’s they / make me think about where I fit in the odd geometry of time”.



Figura 33: *Then at one point I did not need to translate the notes, they went directly to my hands / I could no longer play I could not play by instinct / And I had forgotten how to read music, Francesca Woodman, 1976-1977.*

visualmente: o tempo de captura da câmera e o *crop* do enquadramento na fotografia criam uma espacialidade particular, fechada no limite deste quadrado, que retém a percepção do objeto ali capturado (no caso, Woodman). Trabalhando quase sempre com autorretratos e explorando os limites desse espaço físico que se torna não apenas imaterial, mas um novo espaço re-limitado pela fotografia (além dos limites de seu próprio corpo), fica fácil estender esse questionamento para as demais imagens de Francesca de maneira geral.

Na imagem da esquerda, vemos Woodman vestindo uma blusa branca rendada cobrindo apenas seu busto, atrás dela um espelho, roupas espalhadas pelo chão, uma escada. Os elementos da imagem criam sugestões de formas diversas: na página 6, a moldura do espelho no chão, por si só, sugere a forma de um quadrado. Ao se colocar diante dele, Woodman o corta formando um triângulo, remetendo às formas geométricas de losangos divididos que vemos na página original atrás da fotografia. Percebemos as roupas pelo chão, saindo de um baú (ou uma mala), conduzindo nosso olhar até o corpo em primeiro plano (seria esse corpo também uma das “coisas” que sugere a anotação?). O corpo espremido no campo da fotografia é delimitado por tonalidades cinzas mais claras que o restante da imagem e compactua-se sugerindo um paralelogramo. O braço posicionado diante do ventre, tapando o sexo, cria um corte, que por sua vez esboça a forma de um triângulo retângulo na base da foto. O espelho nessa sequência só pode ser compreendido como tal graças à imagem seguinte. Aqui, ele parece apenas uma superfície lisa, como na série *Self-deceit*.

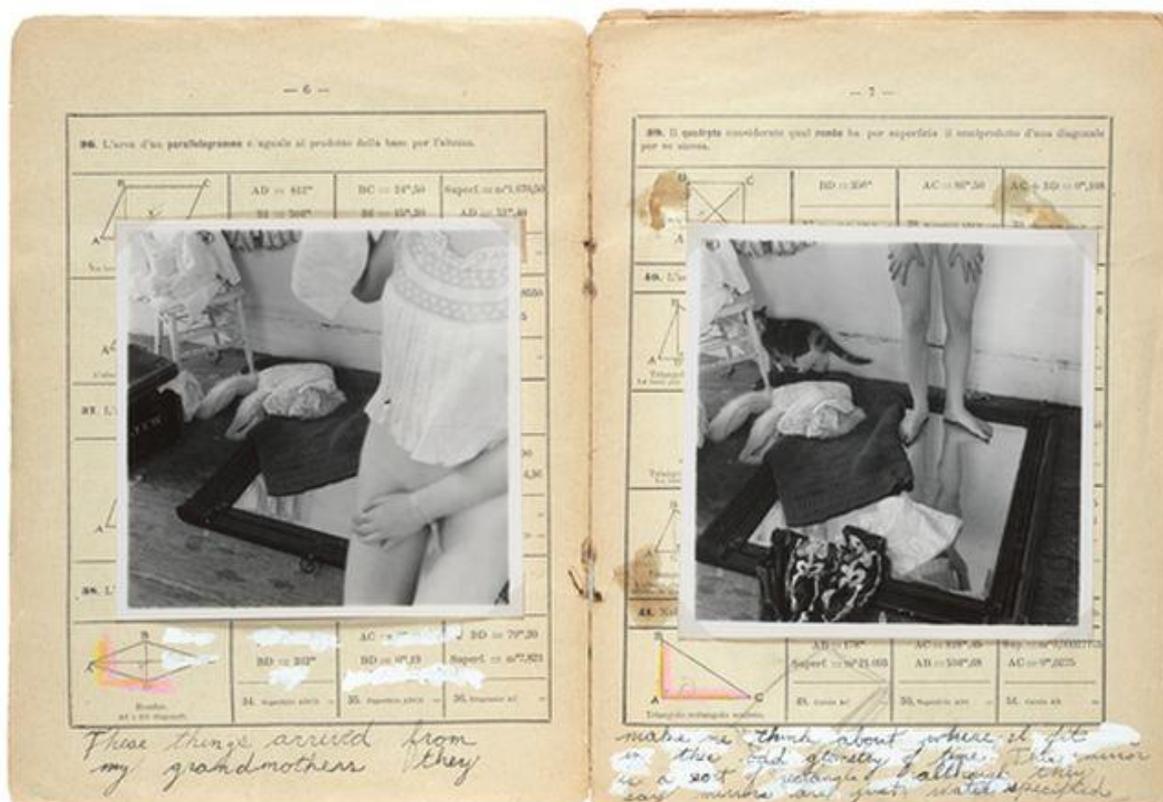


Figura 34: *some disordered interior Geometries*, Francesca Woodman, 1981.

Na fotografia da página 7, as roupas estão dispersas em cima do espelho, todas devidamente esticadas como se fossem quadrados moles. A distorção das formas nos remete a referências surrealistas óbvias. A disposição das roupas cria uma espécie de linha diagonal, deixando que a parte do espelho que não está encoberta assuma os contornos de outro triângulo. Acima deste triângulo estão as pernas nuas de Woodman, levemente entreabertas fazendo com que o vão entre elas se pareça com um losango alongado. Espremida entre as roupas e sem um reflexo totalmente visível, ela parece realmente perdida na “estranha geometria do tempo”, um corpo que tenta se encaixar e encontrar o seu próprio espaço entre a desordem das formas.

Estas imagens ilustram fortemente a presença do corpo como identidade em relação ao espaço bidimensional. Ainda em *some disordered interior Geometries*, em outra foto (Fig.35), Woodman se vale dos contrastes para acentuar geometrizações ocultas na forma do corpo. Trajando um sóbrio vestido negro com apenas um colarinho branco e pequenos detalhes bordados, ela se coloca frente a um fundo também negro, o que faz com que seus contornos e limites se percam e

se confundam. Ao mesmo tempo, o fundo e o vestido destacam os tons mais claros de cinza e branco do colarinho, pescoço e mãos. Na página ao lado da foto, formas tridimensionais ilustram o texto “IX. Poliedri”. Na fotografia, podemos perceber três formas básicas, de baixo para cima: o decote do vestido tem o recorte de um pentágono. As mãos e o contorno dos ombros (delimitado por uma fina linha transparente, que parece seguir o formato das clavículas) sugerem um triângulo que aponta para baixo e as mãos, por sua vez, seguram um quadrado translúcido. O triângulo é a forma que se repete: as pontas dos dedos, brancas em contraste extremo com a imagem num todo, sugerem um segundo triângulo menor, dentro do quadrado transparente. Nas próprias mãos, a maneira como os polegares se posicionam quase que simetricamente sugerem o terceiro triângulo, como se Woodman segurasse um peso sem forma física. A fotografia é feita de recortes e interseções, justamente como são feitas as ilustrações dos poliedros, que também sugerem a tridimensionalidade utilizando um jogo de luz e sombra rudimentar – apenas linhas de preto e branco.

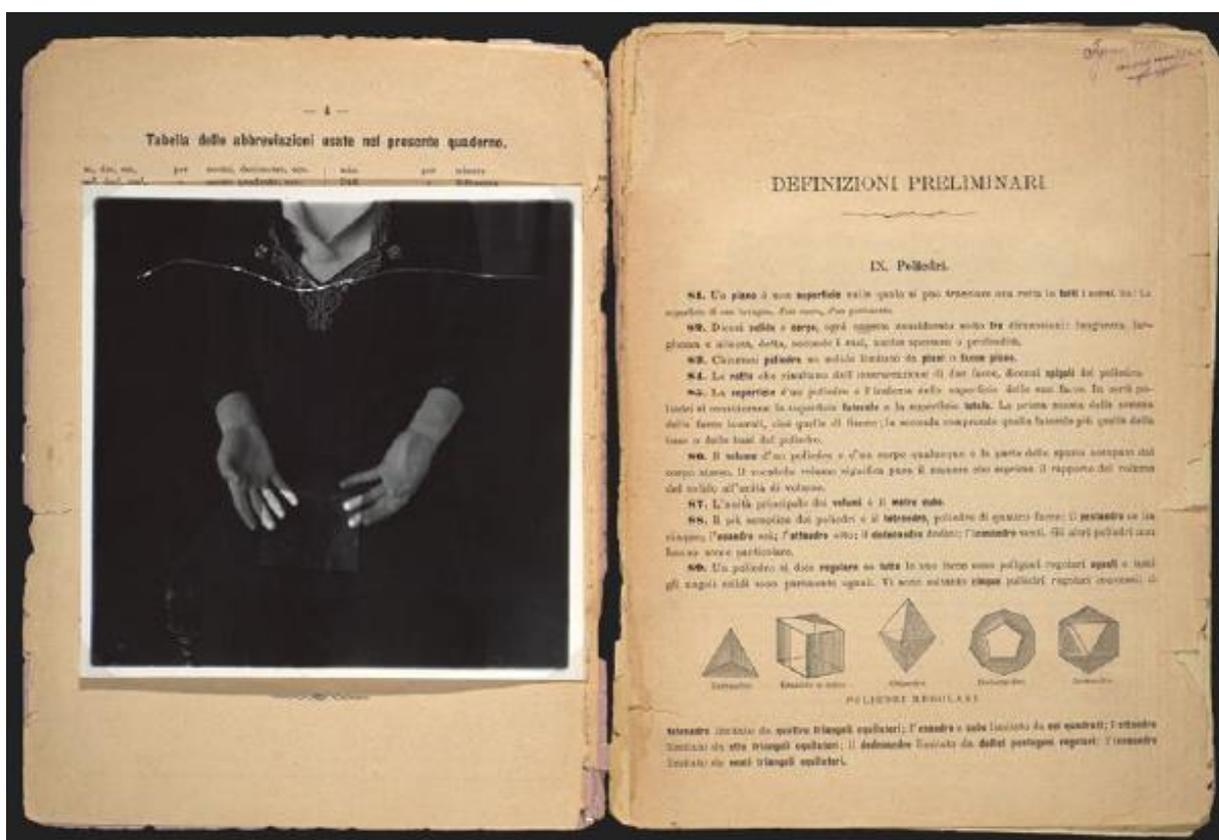


Figura 35: some disordered interior Geometries, Francesca Woodman, 1981.

O quadrado que ela segura, ao se transformar em fotografia impressa, torna-se imaterial. Woodman costumava fotografar com uma câmera de médio formato (uma Yashica Mat 124G), que produzia imagens quadradas, e o formato dessa imagem e do quadrado nela contido são semelhantes. O quadrado na fotografia é percebido como luz, imaterial apesar das mãos que o seguram parecerem querer contê-lo. A superfície plana de um quadrado é evocativa do processo de achatamento, outra referência à qualidade fotográfica. A mistura dos tons de preto do vestido com os tons de preto do fundo gera esse mesmo processo de planificação no corpo de Woodman, que desaparece na imagem ao perder seus limites, mas adquire uma nova limitação enquanto forma pelas bordas do quadrado da imagem impressa.

A geometria do quadrado continua sendo abordada por ela ao longo do livro e até mesmo em outros trabalhos além desse. Em outra fotografia há uma legenda que diz “*almost a square*”, quase um quadrado (Fig. 36). Nesta foto torna-se claro outro recurso que Francesca repete de diferentes maneiras ao longo das demais fotos: a transfiguração geométrica do corpo. Aqui, ela coloca atrás de si, fixo na parede, um tecido retangular esticado. A página original na qual a fotografia se sobrepõe contém uma sequência de exercícios que demonstram a divisão de um retângulo em triângulos. Parada sobre uma perna apenas, Francesca cobre o rosto com as mãos, trajando um vestido branco longo. A forma geral que ela ganha graças ao vestido e à posição em que se encontra é a de um triângulo e seu corpo parece se encolher de maneira a adentrar esta forma. As mãos envoltas em luvas brancas sugerem um triângulo menor. O vinco em seu vestido assemelha-se ao vinco no tecido pendurado na parede, um côncavo e outro convexo, como se um fosse uma extração do outro. Diferente das imagens de *House*, onde o corpo se fundia à arquitetura num processo quase mimético, aqui o corpo busca se adequar às formas geométricas, mas torna explícito como essa tentativa resulta num ato falho. Porém, esse corpo ainda se planifica, achata-se, adequa-se à bidimensão sugerida pela geometria – é a essência da imagem fotográfica.

Mais de uma foto ao longo de *some disordered interior Geometries* apresenta “quase-formas” – um quase círculo, quase-quadrados, um quase-retângulo e sugestões de inúmeras formas pela metade, todas apontadas por Francesca em suas anotações-legendas. São formas que não se completam, mas se sugerem, ou formas que parecem se apresentar num processo de tentativa de transfigurar-se em

outras. Formas que, quando olhadas pelo espectador, só se explicam através das analogias com as ilustrações técnicas do livro. Woodman parece validar a incapacidade da exatidão matemática de se transpor para formas físicas orgânicas no mundo real: em termos de linguagem, nenhuma forma geométrica admite ser “quase” ou conter algum tipo de alteração ou deformação visual. Aqui a lógica cubista é subvertida. Enquanto o cubismo permite a planificação e a geometrização dentro da pintura, criando novas formas dimensionais para um assunto tridimensional, a fotografia gera uma mesma planificação e geometrização sem alterar o aspecto visual “realista”, tridimensional.

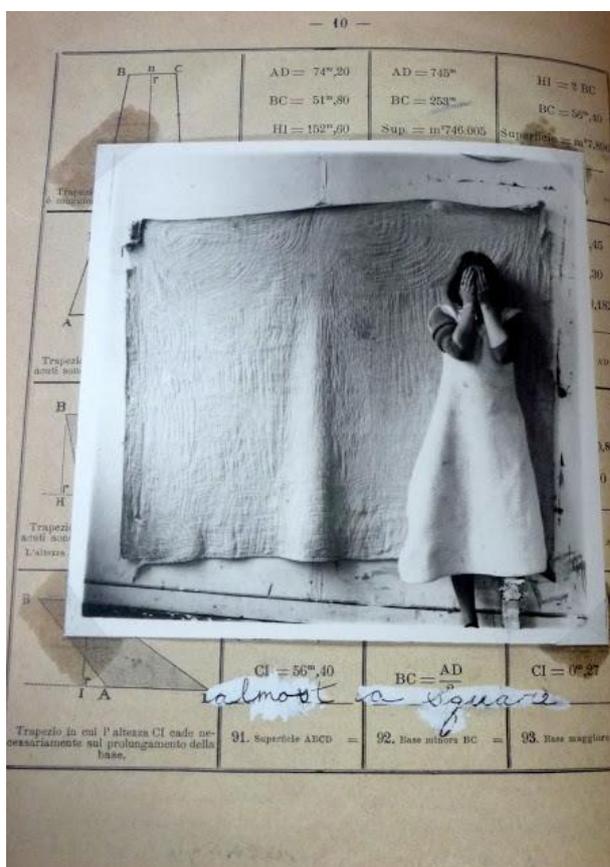


Figura 36: *some disordered interior Geometries*, Francesca Woodman, 1981.

Para Dunhill (2008), é a transfiguração dos teoremas do livro original em um corpo humano por meio das fotografias que confere a este trabalho um inegável tom surrealista, onde “sua interpretação [da artista dos teoremas euclidianos em suas fotografias] é uma transmutação no humano através de uma séria investigação paralela que contém um teor cômico e auto-zombeteiro, um surrealismo simultâneo (p. 26, tradução nossa⁶³)”.

O livro todo, enquanto objeto de leitura é uma alusão às fortes influências surrealistas na obra de Francesca Woodman, relacionando-se especialmente ao livro *Nadja*, de André

Breton.

Em *Nadja*, Breton cria um experimento entre texto literário e imagens fotográficas, numa narrativa não linear que abrange uma questão referente à identidade e às subjetivações do eu. O autor lança a primeira linha com a frase:

⁶³ “Her interpretation is a transmutation into the human through a serious parallel enquiry containing a comic and self-mocking edge, a simultaneous surrealism.”

“*Quem sou?*”⁶⁴. O romance se constitui de relatos semiautobiográficos, o que cria na obra a mesma confusão comum aos retratos de Woodman: pontos não muito claros referentes à vida e aos pensamentos do autor, um misto entre ficção e realidade documentada. O livro original que serve de base para a construção de *some disordered interior Geometries* foi adquirido na Maldoror, e sabe-se da predileção e admiração dos proprietários (e amigos de Francesca) pelos surrealistas e obras literárias de vanguarda da época.

Em uma carta a Edith Schoolss transcrita por Isabella Pedicini (2012, p. 44) Woodman escreve:

Eu gostaria que as palavras tivessem a mesma relação com as minhas imagens que as fotografias têm com as palavras em *Nadja*, de André Breton. Ele captura todas as ilusões e os detalhes enigmáticos de cliques espontâneos bastante simples e ilustra a história. Eu quero que minhas fotografias condensem a experiência em imagens pequenas que contenham todo o mito do medo, ou o que quer que seja latente aos olhos do espectador, e traga-o como se fosse a própria experiência dela. (WOODMAN, 1980, tradução nossa⁶⁵)

Breton trabalhou texto e fotografia em outras obras literárias, como *Les Vases communicants* (1932) e *L'amour fou* (1937). O surrealismo permitiu diversos experimentos relacionados à união entre texto e imagem, possibilitando uma crítica à natureza realista e descritiva da fotografia, o que por sua vez se estende à crítica surrealista ao realismo, onde tudo é considerado real e todo objeto/assunto é tratado igualmente. Não só na obra de Breton, a fotografia foi explorada como recurso e linguagem ao longo de todo o movimento surrealista. Sontag reconhece na fotografia a atividade surrealista por excelência e diz: “Nenhuma atividade está mais bem equipada do que a fotografia para exercitar o modo surrealista de olhar e, no fim, acabamos por olhar todas as fotos de maneira surrealista” (SONTAG, 2004, p.89-90).

Em 1929, Walter Benjamin publica um ensaio (“Surrealismo: O Último Instantâneo da Inteligência Europeia”) onde relaciona o movimento surrealista à

⁶⁴ BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.21.

⁶⁵ “I wish words had the same relationship with my images that photographs have with words in André Breton’s *Nadja*. He captures all the illusions and the enigmatic details of some pretty ordinary snapshots and illustrates the stories. I want my photographs to condense experience into small images that contain all the mystery of fear or whatever it is that’s latent in the eyes of the viewer, and bring it out as though it were her own experience.”

revolução, tecendo paralelos entre a literatura surrealista, especialmente na escrita automática⁶⁶ (em *Nadja* e no primeiro Manifesto Surrealista de Breton, e na obra *Camponês de Paris* de Louis Aragon) na tentativa de identificar as tensões que levaram o surrealismo a se aproximar de uma radicalização política de esquerda. O texto de Benjamin utiliza elementos visuais dentro de *Nadja* para fomentar essa discussão e esses elementos são comuns às principais características da obra de Woodman. Benjamin inicialmente nomeia a “iluminação profana”, que consiste numa transformação da concepção surrealista da experiência, um passo inicial para a radicalização política:

Durante os primeiros anos, a experiência surrealista se caracteriza por transfigurar a realidade cotidiana com o fascínio do misterioso, do desconhecido, do maravilhoso. Nos momentos de embriaguez artística produzidos pela experiência com a escrita automática, que vence a censura da consciência, e pelas montagens de fragmentos desconexos da realidade, o mundo se revela numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo. (GATTI, 2009, p. 82)

Nadja condensa, na visão de Benjamin, um vislumbre dessa experiência revolucionária, oferecendo ao leitor caminhos para essa possível iluminação. Crucial para a obra está a vivência urbana, que por consequência se relaciona diretamente à arquitetura da cidade de Paris. Como afirma Benjamin, “ninguém antes desses visionários e intérpretes perceberam como a miséria – não somente a miséria social como a arquitetônica, a pobreza dos interiores, os objetos escravizados e escravizantes – podem de repente se transformar em um niilismo revolucionário (1999, p. 50, tradução nossa⁶⁷). A “pobreza dos interiores” é evocativa de um aspecto de envelhecimento e decadência e diz respeito à imagem da ruína. Assim como na série *House*, a ruína é um recurso visual potente da poética de Woodman, porém no romance de Breton a experiência com o espaço e a arquitetura decadente é ampla e alarga-se para toda a cidade de Paris.

⁶⁶ A escrita automática consiste num método de escrita, onde o autor entra num fluxo de inconsciência, buscando evitar ao máximo transcrever seus pensamentos conscientes. Foi adotada pelos surrealistas e dadaístas, especialmente por André Breton e Tristan Tzara.

⁶⁷ “No one before these visionaries and augurs perceived how destitution – not only social but architectonic, the poverty of interiors, enslaved and enslaving objects – can be suddenly transformed into revolutionary nihilism”.

A ruína é evocativa do tempo, cuja ação sobre os objetos se condensa na degradação. Sontag descreve a dimensão temporal intrínseca na fotografia e a relaciona com um profundo interesse surrealista pela história, onde o tempo é o “mais surreal dos temas” (2004, p. 91); e argumenta como a própria fotografia, enquanto objeto, é por si mesma detentora de certa temporalidade, seja como imagem documental, como objeto encontrado, como potência melancólica, etc – “o fotógrafo, queira ele ou não, está empenhado na atividade de catar antiguidades na realidade e as próprias fotos são antiguidades instantâneas” (ibid, p. 94-95).

Ela diz que “a arte com que a fotografia mais se parece é a arquitetura, cujas obras estão sujeitas à mesma inexorável ascensão por efeito da passagem do tempo.” (SONTAG, 2004, p. 94). Sontag enxerga como a própria fotografia enquanto objeto é passível de sofrer as ações físicas do tempo, além de ser ela mesma retentora desse tempo perdido que fica preso na imagem. Essa correspondência entre arquitetura, fotografia e tempo, e a mescla entre presente e passado como efeito surrealista da imagem fotográfica se constroem visualmente em Woodman, quando a artista interage com espaços decadentes, quando constrói cenas com uma estética surreal ou vitoriana, quando nos apresenta objetos antigos ressignificados pela imagem. A mescla entre passado e presente é crucial em *some disordered interior Geometries*, o livro de artista é ele mesmo anacrônico pelo ato de sobrepor fotografias em um objeto deslocado, abandonado.

Os objetos em *Nadja* também são portadores de uma profunda dimensão temporal, e segundo a análise de Walter Benjamin, são “antiquados”, assombrados por sua própria natureza anacrônica. Esses objetos, referenciados por Breton de maneira indireta no texto, são de segunda mão (como o livro de Rimbaud encontrado por um acaso num mercado de pulgas), o que reitera o fascínio dos surrealistas por objetos peculiares, fora de moda e sem utilidade. Woodman era aficionada por esse tipo de objeto, utilizando-os recorrentemente na composição de suas fotos. Os livros apropriados que servem de base para seus livros de artista se enquadram nessa categoria literalmente, sobretudo o caderno de exercícios que serve de fundo para a construção de *some disordered interior Geometries*.

Hal Foster identifica no surrealismo um movimento de repressão do passado e recuperação do presente. Ele usa o conceito de “inquietante” (*uncanny*) de Freud, que representa “uma preocupação com eventos onde um material reprimido retorna de forma a gerar uma ruptura com a identidade unitária, normas estéticas e ordem

social” (1995, p. xvii, tradução nossa⁶⁸), para analisar como o movimento surrealista procura redirecionar o retorno de algo reprimido para ser ressignificado com fins críticos. Assim, o conceito serve para apontar o deslocamento temporal de determinado objeto, cujas características são evocativas do passado ao qual ele pertence, ou mesmo de seu momento de produção.

some disordered interior Geometries é ele próprio um objeto inquietante, sem utilidade ou significado para o mundo contemporâneo, deslocado completamente de seu passado mas “sobrevivente” no (então) presente. O livro é ressignificado por Woodman não apenas em seus limites enquanto objeto, ela também cria um novo arranjo para tudo que está contido nele, todo conteúdo a respeito do pensamento geométrico e sua assimilação do ponto de vista educacional do início do século XX. Harriet Riches (2004, p.54-55) cria uma relação entre o conceito de Foster e a obra de Woodman, mas para ela as características intrínsecas ao *uncanny* são encontradas na obra da fotógrafa em dois elementos: no uso de ambientes arquitetônicos decadentes com traços do abandono, como a casa da série *House*, e na forma como, segundo sua leitura, as fotografias de Woodman evocam seu próprio método de produção, onde “momentos da história do processo fotográfico são de certa forma encenados ou lembrados” (ibid, tradução nossa⁶⁹).

Esses elementos temporais do velho e do antiquado em Woodman interferem na linguagem fotográfica, criando uma atmosfera de abandono e deslocamento temporal, tornando as imagens difíceis de serem introduzidas numa linha do tempo histórica à primeira vista. Os objetos antiquados e as ruínas no espaço arquitetônico se irrompem dentro do espaço representativo, criam uma ruptura temporal, e Woodman utiliza a fotografia para manipular esses objetos atribuindo a eles potenciais contemporâneos (o que os afasta completamente da concepção de integrar as imagens apenas num senso estético).

Assim como em *Nadja*, “o antiquado determina o irrompimento violento do passado no presente” (GATTI, 2009, p. 86). Essa é uma das provocações de Woodman com o próprio movimento surrealista: embora a artista beba de suas fontes, seu trabalho não se enquadra dentro do surrealismo como movimento; pelo contrário, gera rupturas com muitas de suas abordagens e reinvestiga temas e

⁶⁸ “a concern with events in which repressed material returns in ways that disrupt unitary identity, aesthetic norms and social order.”

⁶⁹ “a method in which moments of the history of the photographic process are somehow revealed, or remembered.”

objetos originais do mesmo com uma perspectiva contemporânea⁷⁰. Para Giuseppe Gallo, amigo de Francesca da época italiana, o surrealismo agia como uma referência secundária para que a artista se voltasse para a questão poética da experiência do corpo: “Ela estava interessada no surrealismo, mas ela se distanciava dele – ela não estava usando referências de sonhos, ela estava usando uma realidade física, seu próprio corpo” (GALLO, 2012, p.126 tradução nossa)⁷¹. Como afirma Townsend:

O que a fascinava era o deslocamento das ‘coisas’, fossem pessoas ou objetos, em outras formas. O surrealismo, fundado como é na metonímia e na sinédoque, na noção do significante deslizante dentro do inconsciente, foi, invariavelmente, um movimento em que ela reconheceu o potencial como linguagem, mas não foi aquele com o qual necessariamente descobriu a afinidade estética. (2009, p. 37, tradução nossa⁷²)

A interação com objetos foi recorrente em sua poética, e Woodman mantinha em seus diários anotações de ideias para fotografias que faria, ensaiando a maneira com que os usaria em relação a si mesma ou ao espaço que a cercava. Muitas palavras se repetem ao longo das entradas: *flesh, me, motion, space*.⁷³ Mesmo que algumas dessas ideias nunca tenham se realizado, essas palavras se repetem também como elementos visuais ao longo de sua obra. Em uma entrada ela escreve um roteiro e reflexões sobre as diversas fotos sob nome *Space*² (Fig. 37), de 1976:

Glass makes a nice definition of space because it delineates a form while revealing what is inside it is also a cold and somewhat harsh material. I want to do two series using the glass box in waterman.

1) photographs of a figure moving – blurred in the stationary case – bouncing off and shaping itself to the boundaries of the box. Also the idea of a contained force trying to be freed – flattening form – to the planes of the box etc. derived from woman under pressure.

Charlie the model

⁷⁰ Essa resignificação da influência surrealista sobre a artista não carrega nela mesma uma característica do conceito de uncanny?

⁷¹ GALLO, G. Interview with Giuseppe Gallo [2012]. Roma: *Francesca Woodman – The roman years: between flesh and film*. Entrevista concedida a Isabella Pedicini.

⁷² “What fascinates her is the displacement of ‘things’, whether people or objects, into other forms. Surrealism, founded as it is on metonymy and synecdoche, on the notion of the sliding signifier within the unconscious, was inevitably a movement where she recognized the potential of language, but it was not one where she necessarily discovered aesthetic affinity.”

⁷³ A palavra “*flesh*” pode ser traduzida literalmente como “carne”, mas é usada para se referir sobretudo à dimensão corporal, carnal. As demais palavras significam “eu”, “movimento”, “espaço”.

2) a pun on the idea of a display case as a container to be looked into. I'd like to have a show if personalities display themselves as themselves with their favorite objects in a window at someone. But since this is not feasible and contained objects person and put them all together. Some of the people I know have a great kinship with or likeness to organic natural forms I would like to isolate these relationships but enclosing them in the box and photographing them (WOODMAN, p.244)⁷⁴

Essa entrada é extremamente significativa porque não apenas mapeia o processo criativo de Francesca como torna claro, pelas palavras da própria artista, seus interesses poéticos e intenções dentro da imagem fotográfica. Muito do que se escreveu sobre Woodman são suposições interpretativas ou análises advindas de depoimentos de seus familiares ou amigos e conhecidos. Nessa pequena anotação ela resolve praticamente toda a problemática da interpretação poética que se causou em torno de suas fotos, dada a confusão que sua morte, comumente romantizada, causa no público; além da falta de informações diretas acerca de seu trabalho, por ela ser uma artista tão jovem que não obteve reconhecimento em vida.

Aqui ela fala da dimensão de achatamento produzida pela imagem fotográfica e de seu paralelo com o vidro, da constante ideia de movimento como recurso para dissolver e transformar as formas do corpo em outra forma, criando um processo de fusão com objetos/espço ao borrar seus limites, e até mesmo da ferramenta para criar essa dissolução e acentuar o *blur* na imagem – o retoque manual, a manipulação da fotografia. A única questão que não se esclarece propriamente é a mais delicada nas leituras de sua obra: ao escrever que uma das ideias para foto é a de uma força que tenta se livrar de uma forma de achatamento para os planos da caixa “derivada de mulher sob pressão”, não fica claro se Woodman está criando uma analogia ou falando literalmente da figura de uma mulher sob pressão, ou mesmo de outra série que ela tenha produzido. Ela também deixa claro o interesse

⁷⁴ Resolvi manter essa citação como no original, para preservar ao máximo seu sentido. Por se tratar de um diário, Woodman não respeita sinais ortográficos ou mesmo uma grafia correta. Tento traduzi-la da melhor forma possível: “Vidro faz uma ótima definição do espaço porque delinea uma forma enquanto revela o que tem dentro dela e também é um material frio de certa forma duro. Eu quero fazer duas séries utilizando a caixa de vidro. 1) fotografias de uma figura se movendo - borradas manualmente – saltando e se moldando nos limites da caixa. Também a ideia de uma força contida tentando se libertar – forma achatada – para os planos da caixa etc. derivadas de mulher sob pressão. Charlie o modelo. 2) um trocadilho com a ideia de um mostruário como um contêiner para ser examinado. Eu gostaria de ter um show se as personalidades se exibissem como elas mesmas com seus objetos favoritos em uma janela para alguém. Mas desde que isso não é viável e contém objetos pessoa e os coloca todos juntos. Algumas das pessoas que eu conheço têm uma grande afinidade com as formas naturais orgânicas. Eu gostaria de isolar essas relações, mas colocá-las na caixa e fotografá-las.”

em criar relações entre pessoas e objetos, pessoas e formas, e explicita até mesmo as intenções por trás da série *Charlie the model*.

As fotografias de *Space²* são todas realizadas explorando o corpo em relação ao *display* de vidro, semelhante aos utilizados por museus de história natural. O ângulo da câmera é o elemento que enfatiza ou afasta o grau de achatamento produzido em cada imagem, variando entre uma angulação mais vertiginosa (tirada de cima e de baixo), que acentua os vértices da vitrine, e um plano mais horizontal. Em algumas fotografias a corporalidade é imperceptível, em outras podemos observar a carne se achatando sobre a superfície plana transparente.



Figura 37: *Space²*, Francesca Woodman, 1976.

Em outras duas imagens do mesmo ano (Fig. 38), que parecem ser parte de outra série, Woodman aperta sua barriga, enfatizando dramaticamente as dobras e maleabilidade da carne do corpo, a pele é uma superfície extremamente flexível e mole. Na imagem que identifico como sequência, ela pressiona contra a mesma região do corpo uma placa de vidro, achatando completamente um dos seios ao espreme-lo contra a superfície, enquanto o outro permanece em condição natural. A placa também é muito pequena para toda a dimensão do corpo, diferente das vitrines de *Space²*, que o contém em totalidade. O corpo nessa foto não cabe no pequeno quadrado do espaço do vidro, mas o plano completamente horizontal e frontal em que ambas as fotos são tiradas é o mais fácil para gerar a sensação de achatamento característica da imagem fotográfica. O próprio fundo, um desenho de uma cadeira e um vaso, gera automaticamente essa planificação, excluindo completamente a noção de profundidade da imagem, que era perceptível em *Space²*.

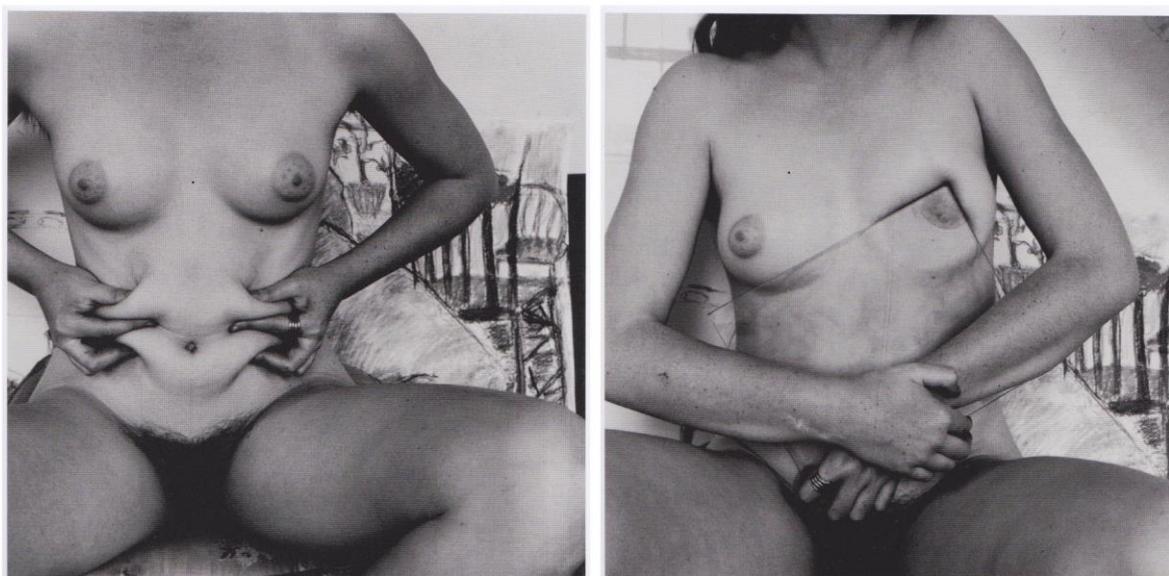


Figura 38: *Untitled*, Francesca Woodman, 1976.

Assim, verificamos que o que Woodman propõe em *some disordered interior Geometries* é uma continuidade, um alongamento da investigação a respeito de questões advindas da ordem bidimensional oriunda da linguagem fotográfica iniciada na série *Charlie the Model*, uma sequência de onze fotos realizada entre 1976 e 1977 em Providence. Nela, Woodman trabalha juntamente de um modelo da RISD,

explorando as dimensões de achatamento produzidas na imagem impressa utilizando objetos como um papel, uma placa de vidro e espelhos como artifícios.



Figura 39: *Charlie the model #2*, Francesca Woodman, 1976-1977.

As imagens a que temos acesso se iniciam no número #2 (Fig. 39). Nela, o modelo segura diante de seu corpo nu uma pintura de tamanho mediano que parece representá-lo. Em #3 (Fig. 40) vemos Charlie segurar em frente de si um papel em branco retangular, cujas dimensões se aproximam de sua altura natural. Ao lado dele há um espelho, onde podemos ler o nome “Charlie” escrito com tinta, e cujo reflexo nos mostra apenas a superfície branca do papel que o modelo segura. Encostada ao espelho e perpendicular ao chão está uma placa de vidro e no chão há uma redoma também de vidro. Na margem da foto seguinte, #4 (Fig. 41), Woodman escreve *“There is the paper and then there is the person”*, “há o papel e então há a pessoa”. Outra inscrição da artista nas provas de contato diz: “Charlie é modelo na RISD há 19 anos. Imagino que ele saiba muito sobre ser achatado para

caber num papel.⁷⁵” Nessas primeiras fotos, Charlie está enquadrado entre dois retângulos, um formado pela janela, o outro pela estrutura da parede, e permanece posicionado em frente à quina da sala, agindo como ponto de intersecção das paredes. A placa de vidro e os demais objetos permanecem no mesmo local, quase imperceptíveis. Ainda na fotografia #4, o modelo segura algo que nos parece imaterial à primeira vista (provavelmente a mesma folha de papel da imagem anterior); a forma retangular se apresenta difusamente, como se fosse um grosso feixe de luz escorrendo da janela. Na foto #3 o braço de Charlie que segura o papel diante do corpo é nítido e destaca-se numa posição acima da cabeça, de forma a ilustrar que ele mesmo segura o objeto e não se esconde atrás dele acidentalmente.

Já em #4 o braço, especialmente a mão, perde o contorno e a definição, num processo onde parecem desaparecer como vapor. Na imagem #5 (Fig. 42) Charlie se agacha, segurando um outro espelho que reflete seu rosto com um leve borrão, mas ainda conseguimos distinguir seus traços gerais. O corpo todo é nítido, afirmativo. Porém, o rosto se perde tanto no reflexo como na referência original e percebemos um traço de movimento nas mãos e no espelho. O nome escrito no outro espelho fixo na parede se mostra mais nítido que nas demais imagens e o

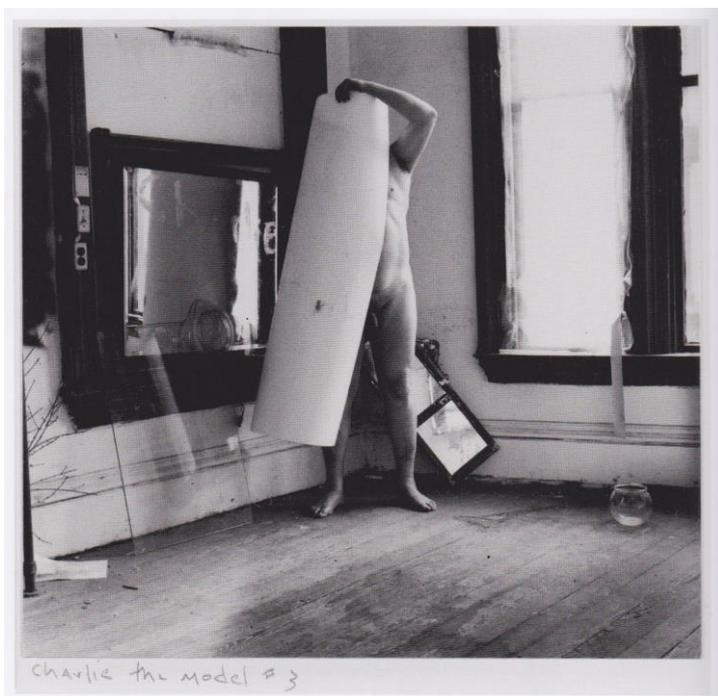


Figura 40: *Charlie the model #3*, Francesca Woodman, 1976-1977.

pedaço do corpo de Charlie que se reflete nele tem a mesma característica borrada do rosto.

Em #6 (Fig. 43), Charlie se afasta da quina da sala e temos um plano quase completamente horizontal, levemente deslocado. O modelo segura a redoma de vidro nas mãos e os traços de seu rosto se desfazem novamente num *blur* suave. A imagem parece capturar um movimento do braço, cujos contornos se perdem mais uma vez e

⁷⁵

“Charlie has been a model at RISD for 19 years. I guess he knows a lot about being flattened to fit paper.”

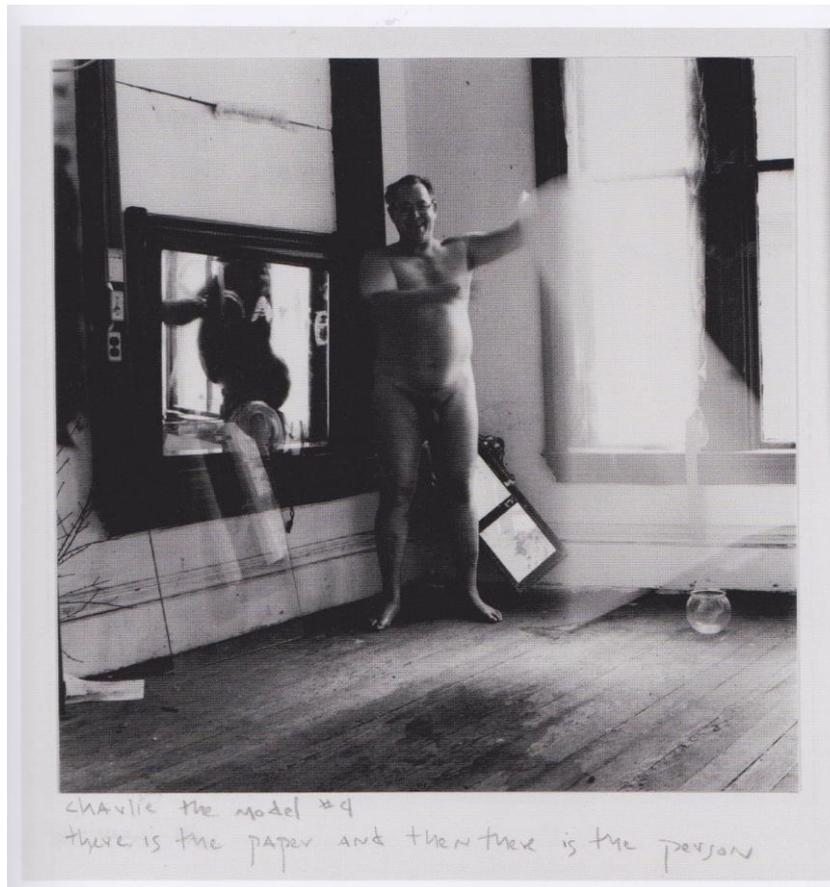


Figura 41: *Charlie the model #4*, Francesca Woodman, 1976-1977.



Figura 42: *Charlie the model #5*, Francesca Woodman, 1976-1977.

parecem fazê-lo fundir-se com o espelho logo atrás. Em todas essas imagens presenciamos subjetivações da identidade e questionamento à capacidade representativa da imagem: a pintura do modelo, o nome por escrito, o espelho e seus reflexos. Eles nos remetem ao mesmo comparativo feito entre *About being my model* e Kosuth: há uma dimensão representacional pictórica, linguística e metalinguística na fotografia. O espelho é o objeto que distorce a identidade, que reflete mas não revela, como costuma agir nas fotos de Woodman. Há também elementos que referenciam diretamente a fotografia, mapeados pela anotação que Francesca faz na foto #4: o papel, que aparece primeiramente buscando conter as dimensões de um corpo e posteriormente como luz, sendo a fotografia luz capturada e impressa.

Na imagem #7 (Fig. 43) nos deparamos com uma segunda presença, completamente difusa. Percebe-se que é uma mulher e logo pensamos em Woodman. Charlie, que posa ao lado dela, pressiona contra seu rosto o que parece ser um prato ou uma bandeja de vidro, achatando-o. O restante de seu corpo permanece nítido, mas nessa imagem há um maior contraste de sombras, o que cria uma fusão de pretos entre a parede e um lado do corpo do modelo. A presença fantasmagórica de Woodman parece ser sugada pela luz da janela. Em #8 (Fig. 43), Charlie, de joelhos como se fosse levantar-se, parece-nos muito maior pela aproximação no enquadramento. A presença dissoluta de Woodman permanece e percebemos pelos pés que ela está de costas. Em #9 (Fig. 43) essa lógica se inverte: Woodman se mostra não só nitidamente estática como vestida, enquanto Charlie, ainda nu, tem uma torção de movimento em sua posição corporal e um *blur* mais agressivo no rosto. Eles se posicionam como se estivessem numa conversa, as cabeças voltadas uma para a outra.

Finalmente, na imagem #11 (Fig. 44), temos o desfecho da sequência em uma foto extremamente escura, onde Charlie aparece pressionado contra a placa de vidro, sentado languidamente na quina da sala, como se estivesse caído. As pernas em tons de cinza destacam-se do restante do corpo, imerso em sombras que se misturam ao chão, à parede, ao fundo. Temos outra anotação na borda da foto: "*Sometimes things seem very dark. Charlie had a heart attack. I hope things get better for him.*" (Às vezes as coisas parecem muito sombrias. Charlie teve um ataque cardíaco. Espero que as coisas melhorem para ele).

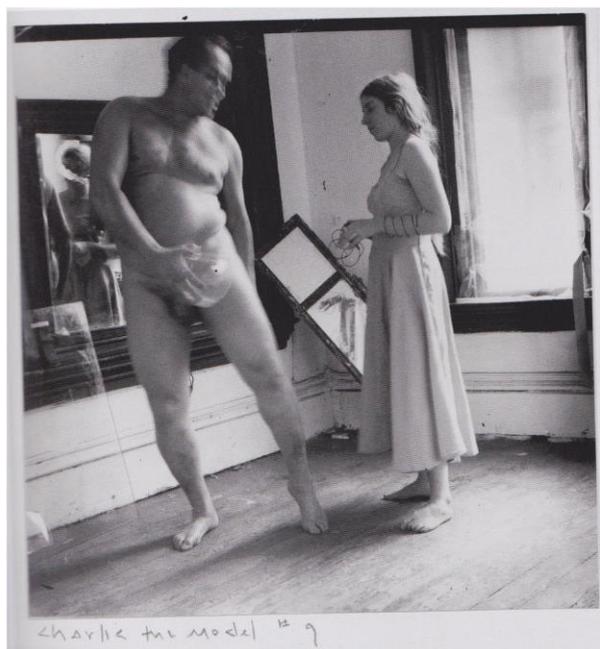
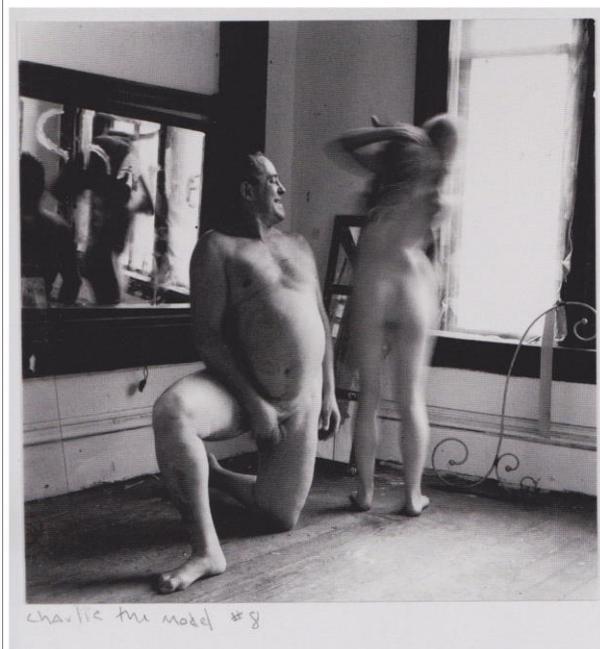
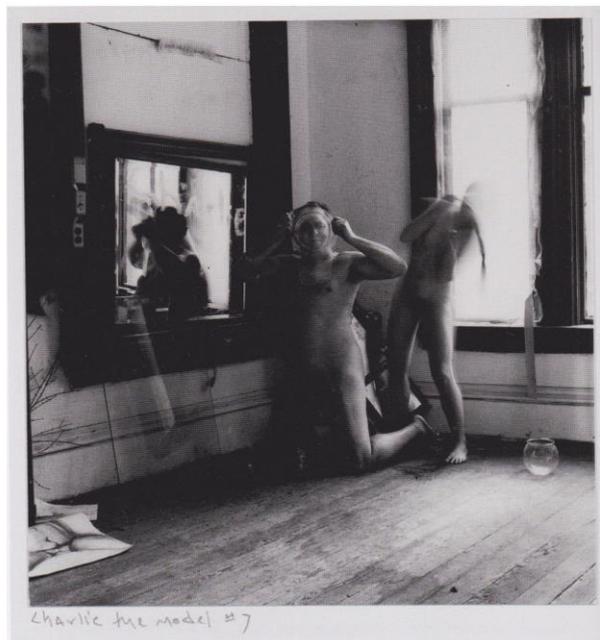


Figura 43: *Charlie the model #6, #7, #8, #9*, Francesca Woodman, 1976-1977.

Ao irromper repentinamente numa sequência cujo assunto é a princípio exclusivamente Charlie, criando uma presença semelhante à de um ruído na foto, Francesca dialoga com as relações hierárquicas da presença na imagem fotográfica nos gêneros do retrato e do autorretrato: a fotógrafa e autora por trás dos retratos (supostamente invisível num primeiro momento, mas responsável pela obra) e o modelo, tema principal, dirigido por ela. Transformando a fotografia subitamente num autorretrato, ela também questiona quais são os limites representativos de sua própria identidade e posição criativa (o que ela já havia questionado nas primeiras imagens apenas sobre Charlie).

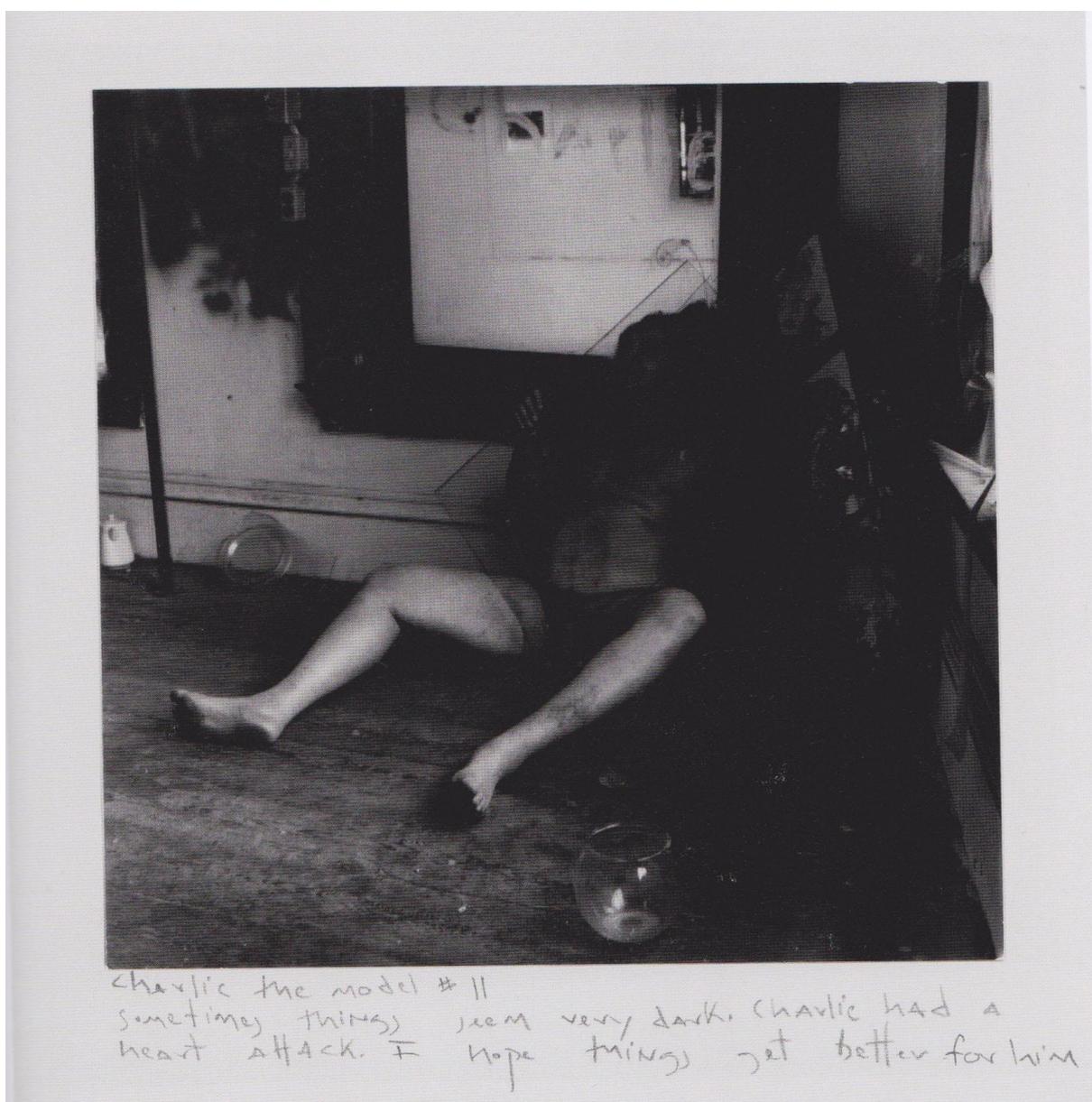


Figura 44: *Charlie the model #11*, Francesca Woodman, 1976-1977.

O nome de todas as fotografias durante a sequência se mantém “*Charlie the model*”, mesmo que Woodman surja para interromper e questionar essa lógica. Tradicionalmente, retratos levam o nome do retratado e autorretratos se intitulam simplesmente como “autorretrato”⁷⁶. Porém, a presença do fotógrafo é um fato em qualquer fotografia de modelo, mesmo que ela ocorra de maneira invisível. Woodman parece nos questionar o que é então um autorretrato: ele se faz pela presença invisível do fotógrafo que opera a câmera ou pela presença do corpo na imagem? Como apontou Barthes, “toda fotografia é um atestado de presença.” (2006, p. 98). E quanto ao papel do fotógrafo, seria ele o responsável por produzir essa dimensão de achatamento da imagem, de prender a identidade de um indivíduo de alguma forma dentro de um objeto? Seria esse sujeito realmente capaz de caber num papel, dimensional ou poeticamente? O questionamento lançado por Barthes parece se enquadrar nessa série: “Eis-me pois eu próprio como medida do “saber” fotográfico. O que sabe meu corpo da Fotografia?” (ibid., p. 17).

Rosalind Krauss fez uma análise das fotos de Woodman onde atribuiu a seus títulos uma ligação com supostos exercícios propostos nas aulas da RSID. Ela aponta a série *Charlie the model* sendo “estruturada como se fosse imaginada enquanto resposta a um exercício sobre retrato: algo como ‘fotografe alguém que você conhece de maneira a mostrar suas ações e gestos habituais’” (1999, p. 162, tradução nossa⁷⁷). Embora a série de Woodman trate especificamente de um problema formal da imagem fotográfica e até mesmo questione a tradição histórica do retrato, Krauss encontra nela uma dimensão subjetiva na criação poética, onde Woodman parece colocar propositalmente nos supostos exercícios um tom pessoal para produzir uma subjetivação da linguagem formal, objetiva, derivada da Bauhaus (a que ela chama de um “legado psicológico do modernismo” (ibid.)):

Para Woodman, o “dar-se” ao papel é simultaneamente o significado da pose e as condições da “linguagem objetiva” da mídia – condições que são sérias, até mesmo sombrias, se realmente consideradas, se tomadas de forma literal. Tudo o que alguém fotografa é de fato “achatado para encaixar” no papel e portanto sob, dentro, permeando cada papel-suporte,

⁷⁶ Dentre as imagens já publicadas de Woodman poucas possuem o título de “autorretrato”, uma delas é a foto intitulada *Self-portrait talking to Vince*, de 1977. Essa foto se difere da maioria das imagens de Woodman por apresentar um enquadramento quase frontal do busto, e uma nitidez muito grande em toda a área do corpo e rosto, além de ser um autorretrato declaradamente.

⁷⁷ “is structured as if it were imagined as the response to a portrait assignment: something like “Photograph someone you know in a way that will bring out his or her customary actions and gestures”.

há um corpo. E esse corpo talvez esteja no extremo, talvez esteja sofrendo.
(*ibid.*, p. 166, tradução nossa⁷⁸)

Realmente existe uma questão formal além de um direcionamento subjetivo na obra de Woodman, mas elas não são duas entidades separadas, a subjetividade do eu em Woodman se dá justamente por meio da discussão das formalidades na fotografia, pela alusão constante às fragilidades da mídia, como se ela buscasse forçar esses limites até a ruptura. Essa subjetividade não é entendida aqui de acordo com a afirmação de Krauss, enquanto algo “a mais” que a artista acrescenta no momento de produzir uma imagem respondendo a um exercício escolar (ou todas elas). Como afirma Sontag, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo” (2004, p.14). Francesca tem uma produção artística surpreendentemente grande, que se inicia antes do período como estudante formal de fotografia. Em imagens anteriores às produzidas na RSID, podemos perceber os mesmos interesses poéticos, inícios de caminhos que ela continuou percorrendo. Olhando para toda sua produção, podemos afirmar que, embora Francesca tenha permanecido estudante na maior parte dos anos que compreendem a execução das obras, ela era extremamente consciente de seu trabalho e da mídia por onde o realizava.

A presença do eu na obra e até mesmo as questões mais delicadas e aparentemente pessoais advindas dessa presença e de sua interação com o espaço fotográfico, e os temas por ela abordados são próprios da mídia fotográfica. Por exemplo, a relação que Krauss constrói acerca do corpo em sofrimento, que deriva da última imagem da série *Charlie*, por conter uma alusão à morte.

A morte dificilmente foi dissociada da fotografia, estando presente em diversos textos reflexivos sobre a mídia, sendo um dos mais importantes e relevantes deles *A Câmara Clara*, de Roland Barthes. Nesse ensaio, Barthes faz uma reflexão que se origina da morte de sua própria mãe e tece essa relação entre fotografia e morte ao longo de todo o texto. Ao falar da experiência de posar para a objetiva num retrato, ele afirma sobre o processo de transformar-se em imagem:

⁷⁸ "For Woodman, this giving oneself to the paper was both the meaning of the pose and the conditions of the "objective language" of the medium—conditions that are serious, even grim, if really considered, if taken quite literally. Everything that one photographs is in fact "flattened to fit" paper, and thus under, within, permeating, every paper support, there is a body. And this body may be in extremus, may be in pain."

“Esta transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria o meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer.” (2006, p. 19).

Uma das primeiras funções sociais da fotografia foi eternizar os mortos, servindo como memorabilia de um corpo que se perdeu para sempre no espaço físico (outra referência a uma forma diferente de capturar o corpo em um papel). É provável que a relação entre morte e fotografia tenha sido discutida nas aulas que Woodman assistiu na RISD, seguindo a lógica de Krauss, o que justificaria o encerramento desta série e até mesmo ofereceria uma nova luz interpretativa sobre o esforço da fotógrafa de comprimir o corpo na imagem, de sua reflexão formal sobre o achatamento para o papel.

A publicação dos ensaios em *Sobre Fotografia* de Susan Sontag em 1977 e do ensaio de Barthes em 1980 demonstram que o tema da fotografia intrinsecamente associada à morte estava em discussão no cenário filosófico e conseqüentemente no cenário artístico.

Para Barthes toda fotografia é uma certeza da morte. Ao discorrer sobre o *Retrato de Lewis Payne* (Fig. 45), de Alexander Gardner, o autor se espanta em descobrir nele uma dupla certeza da morte: a foto é um instante eternizado antes do enforcamento de Lewis, “um futuro anterior em que a morte é a aposta” (ibid, p. 107). Essa epifania dá a Barthes, ao observar a foto de sua mãe criança, a certeza de que ela morrerá, mesmo que a morte em si já tenha ocorrido. É “*uma catástrofe que já aconteceu*” (ibid.). Não encontramos em Woodman, enquanto espectadores, uma relação semelhante?

O suicídio da artista nos seduz para o encantamento causado por sua ausência no mundo, no momento em que olhamos suas fotos nos confrontamos com o estranhamento que suas imagens produzem – por mais que se apresentem como obras de Arte (e efetivamente

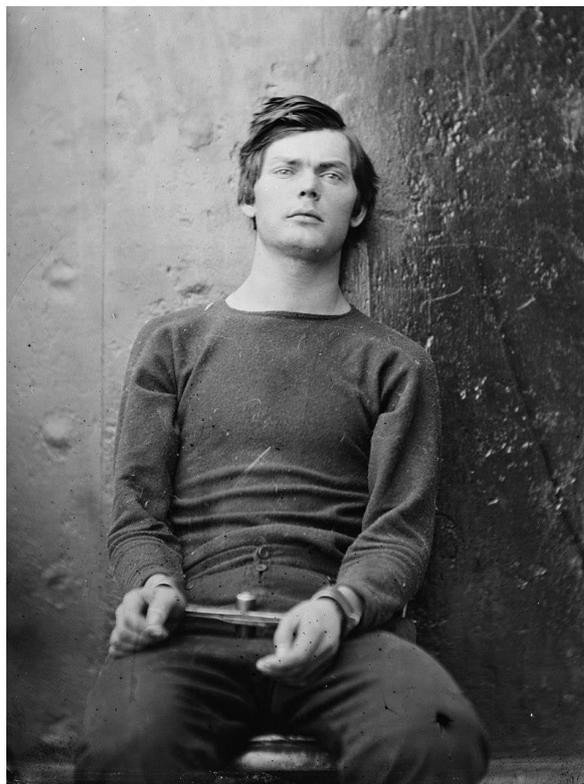


Figura 45: *Retrato de Lewis Payne*, Alexander Gardner, 1865.

sejam), elas carregam em si mesmas (seguindo a lógica de Barthes) o atestado de presença da artista e também a certeza de sua morte. As fotos não deixam de ser um registro de sua vida, uma forma condensada de memória, como é toda fotografia. Não sugiro que as imagens sejam indícios codificados do suicídio, ou que contenham nelas dimensões psicológicas que fazem uma anunciação à morte que em breve ocorreria, mas que o tema da morte age sobre elas naturalmente, enfatizado dolorosamente por uma certeza de um fato já ocorrido, como o *punctum* que Barthes enxerga em Lewis Payne: ela vai morrer. Como nos explica o autor, a fotografia significa para nós um representativo nato da morte:

É o modo como o nosso tempo assume a Morte: sob o álibi denegador do terrivelmente vivo, de que o fotógrafo é, de certa forma, o profissional. Porque, historicamente, a Fotografia deve ter alguma relação com a “crise da Morte”, que começa na segunda metade do século XIX; e, pela minha parte, preferiria que em vez de se colocar constantemente o advento da Fotografia no seu contexto social e econômico, se pusesse também em questão a ligação antropológica da Morte e da nova imagem. Porque, numa sociedade, a Morte tem de estar em qualquer lado; se ela já não está (ou está menos) no religioso, deve estar em qualquer outra parte. Talvez nessa imagem que produz a Morte, pretendo conservar a vida. Contemporânea do recuo dos ritos, a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, na nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, uma espécie de mergulho brusco na Morte literal. *A vida/a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, aquele que separa a pose inicial do papel final. (BARTHES, 2004, p. 103).

Diane Arbus, outra fotógrafa americana que produziu especialmente ao longo das décadas de 1950 e 1960, suicidou-se aos 48 anos em 1971. Arbus não fazia autorretratos propriamente ditos, no sentido de que colocava seu corpo diante da objetiva como Woodman, mas existe nela uma dimensão pessoal próxima do gênero. Arbus é conhecida por fotografar pessoas estranhas, o bizarro, o *freak*.

Embora fotografasse outras pessoas, a própria fotógrafa afirma que suas fotos não oferecem significado nenhum para alguém que não seja ela, e diz: “Eu gostaria de as guardar para mim, porque tenho o sentimento de que elas estabelecem uma certa relação entre a minha pessoa e os assuntos”. Temos em Arbus uma dimensão pessoal tão tocante e intrigante quanto em Woodman e a

presença dessa fotografia também se fragmenta e se oculta à sua própria maneira, revelando-se “a partir da expressividade que vê em seu referente” (FARINA, 2003).

Sontag enxerga o suicídio de Arbus como potência para dar à sua obra uma dimensão de leitura mais sensível:

o fato dela ter se suicidado parece assegurar que sua obra é sincera, e não voyeurística, que é compassiva, e não fria. Seu suicídio também parece tornar as fotos mais devastadoras, como se provasse que as fotos representavam um perigo para ela.” (2004, p. 51)

Giuseppe Gallo afirma que Woodman olhava para Arbus como referência. Não é possível afirmar até que ponto essa referência se reflete ou se mescla em sua obra (talvez esteja no tom “*dark*”, gótico, de algumas imagens), porém ambas as fotografias se aproximam do espectador pelo fascínio gerado pela morte: a fatalidade do suicídio e a dimensão sentimental e da imanência da morte que ele indiretamente acentua nas fotografias. O que estou procurando demonstrar é que a morte, enquanto característica oriunda da imagem fotográfica, acentua-se pela própria fatalidade da morte das fotografias. A morte gera um fascínio e um espanto simultâneos (e o artista por si só é um personagem fascinante). Por mais que esse fascínio leve à romantização – o que distorce completamente análises, interpretações e até mesmo fatos – ele mesmo resgata na fotografia algo inerente, que está sempre à espreita, adormecido. Segundo Phelan, “a fotografia também transformou nosso entendimento da morte como ato e imagem”. (2002, p. 980, tradução nossa⁷⁹)

Phelan, porém, discute em seu artigo “*Francesca Woodman’s photography: Death and the Image One More Time*” que as fotos de Woodman são “ensaios para sua própria morte” (2002, p. 987). Essa leitura é problemática pois limita o trabalho e toda a produção artística a um sintoma psiquiátrico. O que é interessante em seu artigo, todavia, é como a autora defende que não se deve ignorar a dimensão do suicídio ao ler o trabalho de Woodman (ou qualquer trabalho artístico). Ela nos apresenta o suicídio como um acontecimento recorrente, cujas taxas crescem exponencialmente especialmente entre jovens mulheres, mas que escolhe-se ignorar essa associação de causa e consequência.

⁷⁹

“photography has also transformed our understanding of death as both act and image”.

Essa opinião é extremamente válida, uma vez que não utilizemos o suicídio como artifício único para justificar o trabalho, ou buscar em um pontos que justifiquem o outro. O suicídio e a morte não podem ser ignorados, pois espreitam o trabalham, assombram-no e o confrontam; uma vez que todo artista acaba se sujeitando a determinado nível de exposição biográfica quando seu trabalho atinge o público. A autora também levanta questões que nos fazem refletir sobre o impacto que o suicídio causa em possíveis formas de leitura da obra artística de Woodman, apontando para o primeiro catálogo de 1986 de Rosalind Krauss e Solomon-Godeau, onde as autoras foram influenciadas por esse conhecimento, embora não o tenham discutido diretamente no texto.

O que é interessante na perspectiva da morte na fotografia, seja a morte como oriunda do objeto fotográfico, seja a morte propriamente dita, é que ela é a própria manifestação da consciência do espaço-tempo. “A fotografia torna-se então para mim um médium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo” (BARTHES, 2006, p. 126).

Capítulo 3 • Corpo-espaço: exatamente como uma mulher

3.1 Crítica, feminismo e estética

Os anos 1970 foram um marco para as Artes Visuais no campo da produção e representatividade feminina, especialmente nos EUA. O corpo, que passou a ser visto como objeto artístico, possibilitou a introdução de mulheres artistas enquanto presenças afirmativas no circuito das galerias e museus, permitindo que investigações acerca da categorização social de gênero fossem amplamente exploradas, especialmente ao utilizarem as linguagens da *body art* e da performance (o que criou uma nova inserção da fotografia e do vídeo nas artes visuais).

Nas décadas de 1970 e 1980 o próprio feminismo como movimento político se fortalecia e se fazia mais presente em espaços culturais e sociais. A discussão da categorização de gênero passava a tomar discursos mais acadêmicos, encontrando voz em filósofas pós-estruturalistas como Joan Scott. A problematização da definição de gênero se irradiava para seus reflexos na vida cotidiana, como ambientes de trabalho, estudo, alcançando até mesmo a arte. Surgiam manifestações artísticas declaradamente políticas que discutiam a inserção das mulheres nos museus (como as *Guerilla Girls* em 1985) ou em ambientes acadêmicos relacionados a arte (como a criação do *Feminist Art Program*⁸⁰ em 1970, pelas artistas-professoras Judy Chicago e Miriam Schapiro). O texto de Linda Nochlin “*Why Have There Been No Great Female Artists*”, publicado em 1971 foi crucial para não só destacar a ausência de mulheres artistas ao longo da história da arte, como para fomentar um pensamento específico que influenciou a produção de arte lida como feminista, de cunho político.

A mistura entre o surgimento de novas linguagens que lidavam diretamente com o corpo do artista e as questões feministas possibilitou obras como *S.O.S Starification Object Series* de Hannah Wilke (Fig. 46). Nessa série, Wilke fotografou-se em poses semelhantes às de propagandas de revistas, sugerindo um ar glamoroso e altamente sexualizado. Com o busto nu, a artista grudou ao longo do

⁸⁰ Sediado em Fresno, na California Institute of Art, o grupo de estudantes do programa se reunia separadamente do restante da escola de Arte para discutir e estudar exclusivamente mulheres. Liam-se mulheres escritoras, estudava-se mulheres artistas e sobretudo as estudantes eram encorajadas a produzirem arte voltada para a discussão feminista, tratando temas relativos a ser mulher, sobre suas experiências sociais enquanto mulheres, e sobre demais reflexões originadas desses estudos.

corpo diversas “esculturas” feitas de chiclete mascado que sugeriam o formato de vulvas, criticando diretamente a feminilidade como objeto de consumo para o olhar masculino. Outros trabalhos semelhantes apareceram no cenário artístico e, especialmente na década de 1980, muitos deles assumiram essa dimensão estritamente política e ativista.

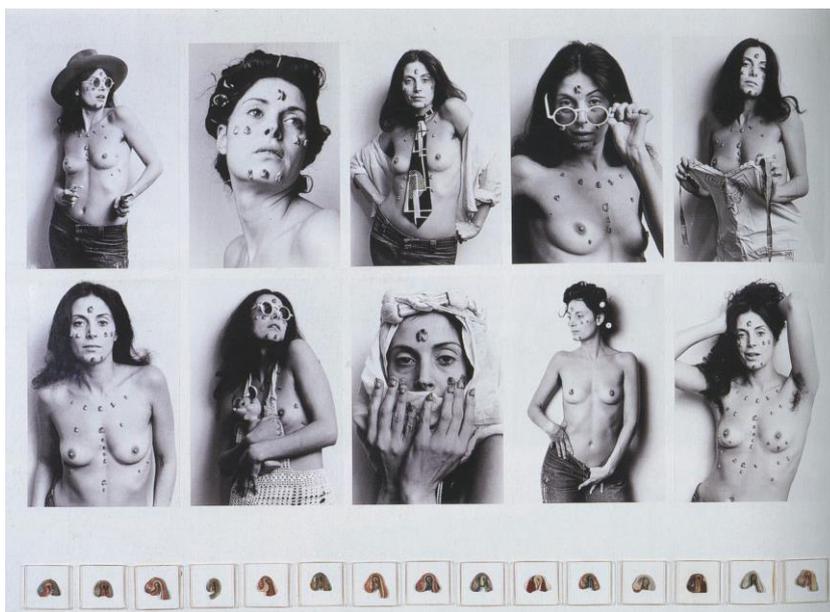


Figura 46: *S.O.S. Starification Object Series*, Hannah Wilke, 1974-82.

As primeiras críticas publicadas sobre o trabalho de Francesca Woodman derivaram de uma leitura feminista. Essas críticas foram responsáveis por, de certa forma, criarem uma “maneira” de interpretar as fotografias de Woodman, sendo a mais influente delas a de Abigail Solomon-Godeau. Publicada originalmente no catálogo da primeira exposição solo de Woodman, no Wellesley College Museum, o pequeno ensaio se intitula “*Just Like a Woman*”, “Exatamente como uma Mulher”, referência a uma música de Bob Dylan. O texto de Solomon-Godeau é uma síntese de todas essas discussões e manifestações que fervilharam até chegar em 1986, data de sua publicação. Ao escrever sobre a obra de Francesca, a autora toca em pontos como a posição da mulher como artista, o rompimento/confronto com o olhar masculino⁸¹ e desenvolve analogias que ligam o papel social da mulher e da opressão que ele cria às escolhas compositivas de Woodman.

81 A ideia do olhar masculino, o “*male gaze*”, origina-se do artigo “O Prazer Visual e o Cinema Narrativo” de Laura Muvley publicado em 1975. Voltada para o cinema, a crítica de Laura busca na psicanálise argumentos

Partindo de Simone de Beauvoir, Solomon-Godeau inicia o texto se perguntando sobre a definição e construção do “feminino”. Ela identifica o problema de separação de gêneros na linguagem, e a construção da ideia do que é a “mulher” como sendo de ordem puramente discursiva, seguindo uma lógica característica das críticas feministas da época. Apesar de ter sido posteriormente influente, o texto atesta que “o trabalho de Woodman não anuncia nem manifesta qualquer cunho político nem mesmo especificamente de orientação feminista” (1986, tradução nossa⁸²), ao contrário de outras artistas contemporâneas que usam a fotografia (como Cindy Sherman, Sherrie Lavine, Barbara Kruger). Apesar de reconhecer esse fato, Solomon-Godeau afirma que são justamente as discussões formais e poéticas em Woodman que a aproximam do feminismo: “a essência do trabalho, suas preocupações temáticas, sua iconografia latente, as relações sujeito/objeto que a fotógrafa explora – tudo parece encorajar uma leitura feminista da obra” (ibid., tradução nossa)⁸³; e os utiliza como ponto de partida para criar suas analogias margeada por áreas e autores também comuns à crítica feminista característica dos anos 1980, como a psicologia e o pós-estruturalismo.

A autora foca especialmente em como a objetificação e a fetichização do corpo feminino são apontados em fotos de Woodman produzidas em diversas épocas. Algumas analogias que ela utiliza são: 1) os objetos escolhidos por Woodman, derivados de uma tradição surrealista, relacionados ao fetiche⁸⁴, onde Solomon-Godeau enxerga uma inversão da perspectiva machista, por serem manipulados e reorganizados por uma mulher⁸⁵; 2) outros objetos que agem como metáforas para elementos “femininos”, como os espelhos, conchas, lírios, meias e rendas; 3) a leitura da série *House* enquanto uma analogia de confinamento da mulher em um espaço doméstico (portanto histórico), tentando se libertar dele; 4)

contra o cinema narrativo clássico hollywoodiano, como um produto da predominância do olhar masculino, no qual a imagem da mulher corresponde a um objeto passivo do olhar. Muvley propõe então uma ruptura contra tais regimes de prazer visual. A ideia do olhar masculino permeou as artes visuais, servindo de base não só para críticas feministas mas também para trabalhos que confrontavam a predominância do *male gaze*, contida na passividade representativa de mulheres enquanto modelos ou musas, recorrente ao longo da história da arte.

⁸² “Woodman’s work neither announces a manifestly political agenda nor a specifically feminist orientation.”

⁸³ “the nature of Woodman’s photography, its thematic preoccupations, its troubling iconography, the subject/object relations it explores - all coalesce to encourage and to support a feminist reading.”

⁸⁴ Hans Bellmer é o fotógrafo utilizado como maior referência em outras críticas que se valem da leitura de Solomon-Godeau para direcionar esse aspecto da obra, como ocorre nos textos de Harriet Riches e Chris Townsend.

⁸⁵ O objeto mais frequentemente apontado não apenas por Solomon-Godeau mas por outros estudos é a luva, sempre relacionado à série de gravuras de Max Klinger, *Paraphrase uber den Fund eines Handschuhes* (1878 – 1881).

seguindo a mesma lógica da mulher que tenta se libertar de espaços opressivos de confinamento, na leitura da série *Space*².

O que Solomon-Godeau faz em seu texto ao propor uma interpretação baseada em teorias feministas é extremamente válido, suas colocações acerca da imagem da mulher tanto enquanto artista como da mulher na sociedade permanecem em discussão até hoje, e infelizmente continuamos questionando e reivindicando as mesmas coisas. Porém as analogias traçadas por ela com o trabalho de Woodman divergem em alguns momentos das intenções artísticas do mesmo (pelo menos daquelas que podemos afirmar com exatidão, contidas nos diários e cartas da artista). Essas analogias parecem às vezes forçadas pela autora, para fazer com que o trabalho de Francesca se encaixe dentro de determinadas compartimentações do que Solomon-Godeau entende como uma possível “arte feminista”. Como afirma Baker, o texto de Solomon-Godeau “tentou amarrar o trabalho de Woodman às práticas feministas dominantes de meados de 1980 (...) nas quais ele obviamente não se encaixa.” (2003, p. 55, tradução nossa⁸⁶). Apenas as referências das fotografias contemporâneas que Solomon-Godeau cita no texto reforçam esse argumento.

Ao contrário de artistas como Hannah Wilke, que tornava explícitas suas declarações em relação ao feminismo, ainda não sabemos com certeza quais eram as intenções de Woodman ao produzir suas fotografias e se ela pensava suas fotos também como meio de questionar os papéis de gênero, ou mesmo se determinadas escolhas compositivas ou de objetos eram feitas para que ela se autoafirmasse enquanto mulher artista. Porém, apesar de desconhecermos essas intenções, o que é interessante é que, independente delas, torna-se muito difícil olhar um trabalho produzido por uma mulher no contexto político-social dos anos 1970, e que usa diretamente o próprio corpo como assunto, sem aproximá-lo do recorte da “arte feminista”.

Solomon-Godeau questiona se a inversão de papéis ocasionado por Woodman ao trabalhar com autorretratos, partindo do fato de que assim Woodman toma para si uma posição ativamente masculina (a do artista/fotógrafo) e trabalha consigo mesma enquanto objeto/modelo (passivamente feminina), seria o suficiente para introduzir no trabalho indagações sobre o gênero e sua ação no fazer artístico:

⁸⁶ “tied Woodman’s work to the feminist practices that were dominant in the mid-1980s (...) into which it obviously doesn’t really fit”.

“e se (alguma coisa) mudasse quando é uma mulher que maneja a câmera?”. (...) mulheres veem diferente, sendo artistas ou espectadoras? Que contradições são descritas quando mulheres assumem o que é posto como posição masculina? É o ato de olhar ou fazer imagens, enquanto ativo, inevitavelmente uma posição masculina? (SOLOMON-GODEAU, 1986, tradução nossa).⁸⁷

Se existe uma resposta válida para essas perguntas é que, quando mulheres assumem posições assumidamente masculinas, elas são efetivamente notadas por outras mulheres, que passam a questionar (ou simplesmente notar) essa disparidade de gênero de alguma maneira (ou pode ser também que apenas se sintam de alguma forma atraídas pela rebeldia daquela inversão). Não fosse assim, os inúmeros textos sobre o trabalho de Francesca Woodman deixariam de discutir a questão da feminilidade e das leituras feministas em sua obra; e esse tipo de análise infestou críticas desde a publicação do artigo de Solomon-Godeau. Uma vez que uma mulher produz, com a questão social de gênero carregada em suas costas, seja ela consciente desta ou não, ela é percebida por esta perspectiva do gênero, como afirmou Lippard: “claro que arte não tem gênero, mas artistas têm” (1995, p. 83). Por isso é importante separar o que seria uma arte que fala (ou utiliza aspectos) sobre o feminino do que é entendido como uma arte ideologicamente feminista.

Lucy Lippard, importante crítica para pensar a relação feminismo-arte, diz a respeito do que seria a arte feminista especialmente no contexto dos anos 1980:

E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas. Assim como Hesse apontou, críticos conservadores discutem que nada aconteceu durante os anos 70, com o que eles pretendem dizer que nada aconteceu exceto a arte feminista, a qual ainda que receba o nome de “movimento” artístico não o fez baseada no estilo, mas no conteúdo. Outra razão é que ela ainda ocorre. Esse mesmo conteúdo, colocado em fogo lento nos anos 80, tem agora ressurgido no trabalho das mais jovens e emergentes artistas, com uma fúria. (LIPPARD, 1995, p. 25 apud TRIZOLI, 2008, p. 4)

⁸⁷ “what (if anything) changes when it is a woman who wields the camera?” Implicit in such a rhetorical query are others: Do women see differently, be it as artists or spectators? What contradictions are described when women assume what is posited as a masculine position? Is the act of looking or imaging, because active, inevitably a masculine position?”

Entender um contexto político-social se faz obviamente essencial para compreender uma obra artística; porém, compreender um contexto de *formação da crítica* sobre determinadas obras artísticas (ou movimentos) é igualmente importante. A formação da ideia do que é categorizado enquanto “arte feminista”, especialmente nos anos 1970 e 1980, deriva dessa elaboração crítica. É o que argumenta Michelle Meager no artigo “*Telling stories about feminist art*”. Em seu texto, Meager aponta para como se construiu a crítica e até mesmo a recepção interpretativa da arte feminista, baseada sobretudo em uma divisão geracional. Utilizando o argumento de diversas críticas de arte, mas especialmente os do texto “*The Feminist Critique of Art History*,” de Thalia Gouma Peterson e Patricia Mathews, a autora localiza diferenças essenciais na crítica feminista de 1970 e 1980, onde a primeira estaria pautada pelo essencialismo, preocupada em documentar e promover a produção de mulheres da época, e a segunda ligada a uma estrutura localizada no pós-modernismo e pós-estruturalismo, preocupada principalmente com a categorização teórica de termos como “mulher” e “feminino” (2016, p. 305), orientando-se também por métodos psicanalíticos para criar esse recorte. O problema que autora identifica é que essa análise de meados de 1980 olhava para trabalhos da década anterior onde “a suposição subjacente que informa esta narrativa é que a prática de arte feminista da década de 1970 estava fundamentalmente em desacordo com os modelos teóricos que viriam a ser associados ao pós-estruturalismo” (ibid., tradução nossa⁸⁸).

Consciente da localização da crítica na relevância em estudar e categorizar o que seria então uma “arte feminista”, Claire Raymond escreve um ensaio⁸⁹ que analisa trabalhos de fotógrafas que se caracterizam sob o que ela denomina de “estética feminista”. Ela sublinha diretamente o problema que assombra a categorização das fotografias de Francesca Woodman enquanto feministas, dizendo que “não é que todas essas fotógrafas se vejam necessariamente enquanto feministas. Em vez disso, é o trabalho fotográfico que se expressa numa estética feminista”. (2017, p.03). A autora mesma nos pergunta: “como pode então uma fotografia que não é obviamente de inclinação política estar apta a defender o

⁸⁸ “The underlying assumption informing this narrative is that feminist art practice of the 1970s was fundamentally at odds with theoretical models that would come to be associated with post structuralism.”

⁸⁹ *Women photographers and feminist aesthetics*. Nova York: Routledge, 2017.

feminismo?” (ibid, tradução nossa⁹⁰). Amparando-se em autores como Roland Barthes, Jacques Rancière e Giorgio Aganbem para orientar sua argumentação e definição do termo, Raymond baseia essa estética numa dimensão visual e sensível:

Com isso, quero atentar para como uma imagem pode alterar o significado político não apesar de, mas por causa de sua mudeza. Jacques Rancière afirma que uma imagem que reorganiza o sensível é, ao mesmo tempo, estética e política: o poder de tal imagem é romper nosso habitual padrão de pensamento cotidiano. Desse modo, por força estética, as fotografias podem levar o espectador a analisar – rearranjar – o que ele ou ela já viu como sendo real, natural ou dado: rever estruturas culturais de poder e dominação. A estética feminista é uma força política, política no sentido que Rancière define o termo – isto é, comunal, do coração da comunidade. Essa força não é necessariamente política de maneira aberta e legível – o que Rancière chamaria de metapolítica –, mas trabalha no nível do visual, não como uma reinscrição, mas como um rearranjo do sensível para ser visto de novo. O argumento de Rancière de que uma imagem pode enviar uma mensagem do real não significa que devemos traduzir a imagem para palavras, mas, ao contrário, sustenta que a força estética, a mensagem do real, só se estende da imagem-ideia. Então, quando interpreto as fotografias neste livro como participando de uma estética feminista, não quero dizer uma reinscrição de gênero, mas uma reorganização do visível, uma mensagem do real – aquele espaço em que a falsa consciência de dominação é derrubada. (RAYMOND, 2017, p. 04-05, tradução nossa⁹¹)

Ela enxerga essa estética como uma força volátil e ativa, opondo-se a uma categorização fixa e “monolítica”. Ainda em Rancière, Raymond encontra uma justificativa para demonstrar como é a própria imagem, e não a opinião particular da artista ao produzi-la, que carrega uma dimensão política. À medida em que o

⁹⁰ “how can a photograph that is not obviously politically pitched advocate feminism?”

⁹¹ “By that I mean to pay attention to how an image can alter political meaning not despite but because of its muteness. Jacques Rancière states that an image that rearranges the sensible is at once aesthetic and political: the power of such an image is to disrupt our usual, quotidian pattern of thought. In this way, by aesthetic force, photographs may push the viewer to resee – to rearrange – what he or she has once seen to be real, natural, or given: to resee cultural structures of power and domination. Feminist aesthetics is a political force, political in the sense that Rancière defines the term – that is, communal, of the community’s heart. This force is not necessarily overtly legibly political – what Rancière would call metapolitical – but instead works on the level of the visual, not as a reinscription but as a rearranging of the sensible to be seen anew. Rancière’s argument that an image can send a message from the real does not mean that we must translate the image to words, but on the contrary it contends that aesthetic force, the message from the real, only extends from the image-idea. So when I interpret photographs in this book as participating in a feminist aesthetic, I do not mean a reinscription of gender but a rearranging of the visible, a message from the real – that space wherein the false consciousness of domination is overturned.”

feminismo se modifica com a História, isso gera mudanças sobre como uma artista se posiciona ou não a respeito do feminismo e muda a dimensão cultural que recebe uma obra de arte. Rancière argumenta que um tipo de arte que se esforça amplamente para ser entendida como política (a qual denomina metapolítica) não possui tanto poder ou profundidade quanto aquela que funde de forma inerente ética e estética. Raymond aponta que este poder está na imagem: que é a imagem que carrega em si as dimensões ética e estética, e não a artista que a produz.

A própria autora localiza as fotografias de Woodman como retentoras dessa estética feminista. Ela busca reconhecer nas imagens das fotógrafas que analisa ao longo do livro algo que as destaque das demais, algum tipo de poder oculto que amplie essa dimensão estética – como a aura da fotografia da qual fala Benjamin (ibid. p.12). Existe realmente algo nas imagens de Woodman que parece direcioná-la para uma compreensão política do trabalho (como vemos em muitas críticas sobre ela), ou uma sensibilidade que mantém as fotografias enquanto objetos interessantes e fascinantes para quaisquer tipo de análise ao longo dos anos (o que obviamente apontam para um poder latente de tocar profundamente o espectador, de afetá-lo de alguma maneira) – é o potencial estético, sobre o qual Raymond localiza seu ponto crucial como “uma ocorrência de um tipo de movimento, uma força com a qual a imagem, ou coisa vista, atravessa para afetar e alterar profundamente aquele que a vê” (ibid, p.03, tradução nossa⁹²).

O panorama de Raymond é essencial para localizarmos o trabalho de Woodman sob um locus passível de interpretação sob uma ótica feminista contemporânea, ou simplesmente de identificar nele traços que o aproximem do que hoje interpretamos a partir do pensamento feminista. O que se conclui deste ponto de vista e do olhar atualizado que lançamos para as críticas feministas de 1980, é que há entre eles um ponto em comum: o entendimento do feminino como ponto de partida crítico. A questão do feminino na obra é o que a aproxima desse lugar de discussão que o feminismo lentamente conquista. Como afirma Gerry Badger, “como Woodman claramente lida com o feminino e claramente parece lidar com o fato de ser mulher, eu certamente não vejo problemas em interpretações feministas do trabalho” (2012, p.08, tradução nossa⁹³).

⁹² “I locate the crux of the aesthetic event as an occurrence of a kind of motion, a force with which the image, or thing seen, crosses to affect, and deeply alter, the one who sees.”

⁹³ “As Woodman clearly deals with the feminine, and would seem clearly to deal with being a woman, I certainly would not take issue with feminist interpretations of the work.”

A woman/ a mirror/ a woman is a mirror for a man (Fig. 47) é a única série de Francesca que possui um apontamento de uma possível questão de gênero em sua construção poética. O título: “Uma mulher/ um espelho/ uma mulher é um espelho para um homem” parece remeter à ideia do confronto com o olhar masculino. Presumo que seja uma série, pois dentre as imagens semelhantes, que parecem fazer parte de uma sequência, algumas estão numeradas na borda. Sua ordem não é muito clara para a analisarmos de um ponto de vista narrativo. Na foto onde Woodman anota essa frase à mão, ela aparece sentada no chão, segurando uma



Figura 47: *A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man*, Francesca Woodman, 1976.

placa de vidro em frente ao corpo, pressionando-a contra ele. Há um espelho atrás dela, mas que pouco a reflete, dando-nos a impressão que ela mesma é esse reflexo, graças ao título.

A experiência com o vidro é repetida em outra imagem (Fig. 48), que incorpora também um efeito do *blur*, criando uma impossibilidade de identificação tanto no corpo quanto no reflexo. Em outra foto (Fig. 49), ela se observa nesse espelho que, levemente inclinado, sugere uma profundidade, como o lago onde Narciso se admira. A posição corporal de Woodman nessa foto sugere um ar contemplativo e, apesar do rosto estar difuso para o espectador, é possível perceber que ela observa diretamente o próprio rosto. A linguagem escrita é a guia para essas imagens, uma equivalência é sugerida entre a mulher e o espelho. O que significa uma mulher ser o espelho de um homem? Ao tentar comprimir-se na placa de vidro, Francesca nos lembra de suas tentativas de planificação em *Charlie the model*, mas aqui o vidro parece agir como um tipo e barreira, ou uma contenção que a prende entre ele e o espelho. Peggy Phelan (2002, p. 995) aproxima essas fotos de Cindy Sherman, ao identificar nelas algo de cinemático, relativo ao confronto com o *male gaze*.



Figura 48: *A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man*, Francesca Woodman, 1976.

Essas dimensões interpretativas se aproximam em uma certeza: mesmo que as fotos não sejam declaradamente políticas, oriundas de um pensamento assumidamente feminista, e independente de quaisquer associações que possamos fazer ao trabalho, uma mulher fotografando seu próprio corpo e explorando suas possibilidades enquanto objeto artístico consiste por si mesmo num ato radical. É isso que permite que artistas como Cindy Sherman e Ana Mendieta sejam lidas sob essa

mesma ótica.

Woodman se aproxima dessas artistas em diversos pontos: na escolha da mídia fotográfica, ao explorar as dimensões do que pode ser considerado uma despersonalização de identidade (o que por sua vez tensiona o entendimento e as limitações do autorretrato), em aproximações com a performance; e ainda por todas essas fotografias terem sido abordadas pela crítica sob algum ponto de vista ligado ao feminismo. Analisarei brevemente essas relações traçando comparativos.



Figura 49: *A woman, a mirror, a woman is a mirror for a man*, Francesca Woodman, 1976.

3.2 Cindy Sherman – identidades múltiplas e o espelhamento reverso

Cindy Sherman é conhecida sobretudo pelos *Film Stills*, série onde a artista fotografa a si mesma assumindo diversas identidades ao fantasiar-se, encenando personagens de diferentes mulheres, com referências quase caricatas aos estereótipos do cinema. Valendo-se da dramatização obtida em poses, cenários, maquiagens, perucas e figurinos, Sherman altera sua “verdadeira aparência” para se transformar nessas outras mulheres. A artista então utiliza o eu como ferramenta para construir significados, distorcendo o que caracteriza a identidade no autorretrato – sua primeira aproximação com a fotografia de Woodman.

Sherman também é simultaneamente artista e objeto, fotógrafa e modelo. Porém, o jogo que ela faz com essas relações é distinto daquilo que vemos em Woodman. A questão da identidade em Sherman foi muito discutida pela crítica, já desde os anos 1980 quando os *Film Stills* foram expostos inicialmente. As primeiras leituras do trabalho aproximaram-na de uma denúncia feminista, como no artigo de 1983 escrito por Judith Williamson, “*A Piece of the Action: Images of “Woman” in the Photography of Cindy Sherman*”. Williamson atenta para o fato de a construção dos estereótipos femininos que Sherman encena acontecer justamente no ato de observação do espectador. A ideia de feminilidade que essas fotos transmitem está, na verdade, na própria imagem: “a imagem sugere que há um tipo particular de



Figura 50: *Untitled Film Still #10*, Cindy Sherman, 1978.

feminilidade na *mulher* que vemos, quando essa feminilidade está de fato na própria imagem, ela é a imagem” (2006, p. 40, tradução nossa⁹⁴).

Para a autora, as imagens de Sherman nos forçam a reconhecer como a construção da feminilidade está enraizada em nosso pensamento, em como o processo de entendimento de que há um direcionamento da feminilidade em cada uma das diferentes mulheres nas fotografias é, na verdade, “parte de seu poder em mostrar como uma ideologia funciona” (ibid., p. 42, tradução nossa⁹⁵).

Williamson também identifica uma questão narrativa, advinda da estética do cinema que Sherman referencia. Enquanto espectadores, somos compelidos a criar narrativas que complementem (ou justifiquem) o momento ou a emoção transmitida pela mulher naquela imagem, numa tentativa de criar um significado que possa explicá-la. A questão narrativa existe, mas novamente apenas no momento de contemplação da imagem. Na busca de inventar uma história qualquer que envolva a personagem ali encenada, nos desviamos da própria Sherman, que apesar de apresentar a si mesma, oculta-se, não só visualmente como também esconde sua verdadeira *persona*. Percebemos esse mesmo jogo de fuga em Woodman, o de mostrar-se sem revelar-se, embora Woodman não utilize uma segunda dimensão psicológica e teatral para isso. Existe em Sherman um limite muito claro, não só na questão auto representativa, mas na própria representação da linguagem do retrato: o que ela representa é uma construção. A fotografia é um retrato, mas não exatamente. Ela é também um autorretrato, mas não exatamente. Os *Stills* de Sherman contemplam a complexidade contida na articulação entre simulacro e simulação.

A presença fragmentada de Sherman entre essas mulheres “irreais” é, Segundo-Solomon Godeau⁹⁶, o que de certa forma permite que surja uma abertura interpretativa que leva ao que ela chama de efeito de “espelhamento reverso”. Apontando críticas (em suma de homens, como Arthur C. Danto) onde a questão do feminino e até apontamentos feministas na obra são ignorados, ela levanta trechos onde esses homens são subitamente “seduzidos” por essas personagens. O espelhamento reverso acontece justamente porque “se as heroínas de Sherman funcionam como iscas psíquicas, solicitando mecanismos subjetivos de narrativa,

⁹⁴ “the image suggests that there is a particular kind of femininity in the *woman* we see, whereas in fact the femininity is in the image itself, it *is* the image”.

⁹⁵ “part of their power in showing how an ideology works”.

⁹⁶ No artigo “*Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman*”, 1991.

projeção psicológica ou sexual, é certamente porque o objetivo é tornar essas projeções acessíveis à análise consciente” (SOLOMON-GODEAU, 2006, p. 57, tradução nossa⁹⁷). Assim ignorando qualquer dimensão crítica ou política do trabalho, essas projeções são meramente reencenadas, revividas como aconteceriam naturalmente de qualquer forma num contexto da realidade.

Esse conceito é interessante porque fala da dimensão fotográfica como um espelho, o que lhe confere também uma dimensão projetiva. Ele nos apresenta a natureza contemplativa da imagem fotográfica. A crítica de Solomon-Godeau poderia perfeitamente evocar o título da fotografia de Woodman *A woman/ a mirror/ a woman is a mirror for a man*.

3.3 Ana Mendieta – dimensões da experiência corpórea

A artista cubana Ana Mendieta é frequentemente relacionada à performance. Tendo obtido pouco reconhecimento em vida, sua morte (legalmente atestada como um suposto e controverso suicídio), assim como a de Woodman, trouxe maior atenção e divulgação para a obra artística. Os trabalhos mais conhecidos de Mendieta investigam a relação de seu corpo com a natureza, normalmente referenciados como “*earth-body works*”, tendo os trabalhos mais icônicos numa série de diversas imagens sob título de *Siluetas*, iniciadas em 1974. Especificamente nessa série, Mendieta explora os contornos de seu corpo em cenários da natureza e interagindo com outros elementos naturais, como num buraco formado pelo contorno de seu corpo na areia da praia, invadido constantemente pelas ondas do mar, ou no contorno que se deixa permear pelo fogo (Fig. 51).

⁹⁷ “if Sherman’s heroines (...) function like psychic lures, soliciting subjective mechanisms of narrative, psychological or sexual projection, it is surely because the point is to make those projections available to conscious analysis.”

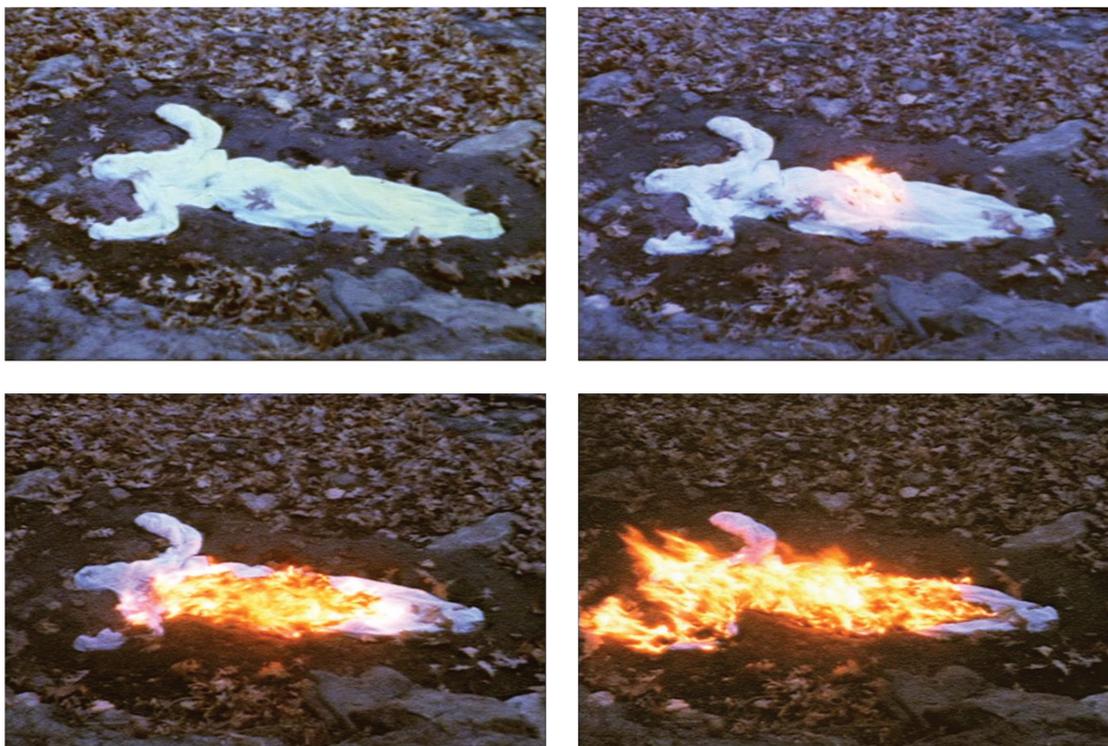


Figura 51: *Alma Silueta en Fuego*, Ana Mendieta, 1975

A obra de Mendieta, todavia, engloba dimensões autobiográficas de forma mais clara, uma vez que a artista frequentemente visita os temas do exílio, abandono e não-pertencimento, baseada em sua experiência traumática de imigração para os EUA⁹⁸. A forma com que Mendieta cria esse diálogo é utilizando a experiência corporal, por meio de ações específicas para abordar seus temas em analogias derivadas dessa interação com o espaço. A artista diz:

Eu vim para esse país [EUA] de Cuba quando estava com doze anos. Fui enviada por meus pais, após a revolução cubana, mas eles ficaram lá. Minha irmã e eu estávamos sozinhas, e sem falar inglês, fomos colocadas em um orfanato católico dirigido por freiras em Iowa. Foi uma experiência devastadora, porque me senti alienada e totalmente deslocada – um choque cultural. A América é uma sociedade multirracial, mas eu vim de um lugar onde todos se pareciam, então quando eu finalmente cheguei em Iowa e finalmente aprendi a língua e falei com outras pessoas, percebi que olhávamos para o mesmo acontecimento, falávamos sobre ele, mas o

⁹⁸ Mendieta cresceu em Havana, Cuba, mas aos doze anos de idade foi enviada pelos seus pais, juntamente da irmã Raquelín para os EUA, por meio de um programa católico chamado *Operation Peter Pan*. A operação foi uma reação à instauração do regime comunista por Fidel Castro em Cuba. As irmãs Mendieta foram arrastadas por uma série de instituições e lares adotivos em Dubuque, Iowa. Uma vez influentes, o pai de Mendieta foi preso por atividades anti-revolucionárias e sua mãe permaneceu sem recursos financeiros, o que obrigou as irmãs a continuarem em solo americano ao longo da adolescência e vida adulta.

víamos de forma completamente diferente. Foi então que percebi que eu vivia num pequeno mundo em minha cabeça. Não é que ser diferente fosse algo ruim, é que eu apenas nunca havia percebido que pessoas são diferentes. Então, tentar encontrar um lugar na terra e definir a mim mesma veio dessa experiência de descobrir diferenças. Eu fui pintora e trabalhei sempre com uma imagem, mas desisti de pintar porque não era real o suficiente. Em 1973 eu fiz minha primeira obra numa tumba asteca que estava coberta de ervas daninhas e gramas – o crescimento me lembrou sobre o tempo. Eu comprei flores no mercado, deitei sobre a tumba, e me cobri com as flores. A analogia é que eu estava coberta pelo tempo e pela história. (MENDIETA, 2006, p. 395, tradução nossa⁹⁹)

A questão do corpo “em interação” era seu ponto de partida e a artista utilizava a fotografia e o vídeo para documentar esses processos; e, em uma abordagem poética semelhante a Woodman, capturava os momentos de transformação desse corpo. As primeiras imagens de Francesca, clicadas em Boulder de 1972 a 1975, abordavam a relação do corpo com a natureza, onde a artista parecia criar um jogo de encaixes, posicionando seu corpo em lugares diversos como no espaço entre uma árvore de grossas raízes e um lago (Fig. 52) ou em uma fenda no chão (Fig. 53).

Mendieta também tenta se fundir com os espaços naturais e ocupá-los, existe nela um impulso de transformação e fusão do corpo com o ambiente e a natureza. Embora guiada por motivações diferentes, no período que passou na MacDowell Colony, Woodman criou um trabalho baseado na experiência de unir o corpo com a natureza, como na fotografia da Fig. 54, onde ela coloca pedaços de casca de árvore envolvendo seus braços e se posiciona de forma semelhante a imitar os troncos das árvores do cenário.

⁹⁹ “I came to this country from Cuba when I was twelve. I was sent by my parents after the Cuban revolution, but they stayed there. My sister and I were alone, without speaking English, having been placed in a Catholic orphanage run by nuns in Iowa. It was a very devastating experience because I felt alienated and totally misplaced—a culture shock. America is a multicolored society, but I came from a place where everyone was alike, so when I finally got to Iowa and finally learned the language and talked to other people, I found that we would look at the same event, talk about it, and would see it totally differently. It was then that I realized that I lived in a little world inside my head. It wasn’t that being different was bad; it’s just that I had never realized that people were different. So, trying to find a place in the earth and trying to define myself came from that experience of discovering differences. I had been a painter and worked always with one image, but I gave up painting because it wasn’t real enough. In 1973 I did my first piece in an Aztec tomb that was covered with weeds and grasses—that growth reminded me of time. I bought flowers at the market, lay in the tomb, lay on the tomb, and was covered with white flowers. The analogy was that I was covered by time and history.”



Figura 52: *Untitled*, Francesca Woodman, 1976.



Figura 53: *Untitled*, Francesca Woodman, 1972 - 1975.



Figura 54: *Untitled*, Francesca Woodman, 1980.

O que nos interessa em Mendieta para esse comparativo, porém, é justamente a interação com o corpo e o processo de construção de trabalhos como as *Siluetas*. Eles contêm uma dimensão performativa da imagem, onde a performance não contempla um caráter de encenação (como em Cindy Sherman), mas se configuram numa determinada ação, cujo produto é a imagem fotográfica.

Mendieta localizava seus trabalhos entre a performance e a *land art*, não

os atribuindo exatamente a uma categorização ou outra¹⁰⁰. Encontramos em Francesca Woodman uma dimensão semelhante, onde o trabalho não se encerra numa categoria de performance, mas compartilha similaridades com a linguagem, no que entendemos enquanto caráter performativo do trabalho. Ambos os trabalhos se encontram nos entremeios de linguagens.

Pensando na possível definição da natureza de uma ação de performance, comumente se associa à ação a presença de um público que contemple essa ação. Goldberg, ao discorrer sobre a performance enquanto linguagem desde os anos 1930 até sua “aceitação” pelo mundo das artes nos anos 1970, coloca que a performance possui uma ligação iminente com o público, com o momento e com o ato de performar (2006, p. XVII). Conseqüentemente, grande parte das fotografias associadas à linguagem possuem uma função documental, de registrar o momento onde ocorrem tais ações para que elas sobrevivessem uma vez concluídas. Entretanto, as fotografias aqui em questão, tanto na obra de Mendieta quanto em Woodman são construídas num âmbito particular, privado, onde apenas a artista é a espectadora de sua própria ação. Já desde os anos 1970, muitos artistas que exploravam a linguagem da performance visavam ações particulares cuja

100 Segundo a curadora Olga Viso, responsável pela exposição “Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972-1985”, em depoimento para o New York Times, disponível em: < <https://www.nytimes.com/2004/06/20/arts/art-her-body-herself.html>> .

“conclusão” se fazia pela (senão para) fotografia, sendo essa também a única maneira de apresentá-las ao público posteriormente.

Auslander (2006), no artigo “*The performativity of performance documentation*”, não vê diferenças entre a documentação de um evento realizado em frente a um público e um realizado diretamente para câmera, para ele “não é a presença inicial de uma audiência que faz de um evento um trabalho de performance: é o seu enquadramento como performance através do *ato performativo* de documentá-lo como tal” (AUSLANDER, 2006, p. 7, tradução e grifo nossos¹⁰¹). Auslander simplifica a ideia de performatividade para uma ação consciente, direcionada pra um propósito, apropriando-se do conceito de “performativo” criado por John L. Austin. O termo performativo proposto por Austin aplica-se a frases verbais e diz respeito àquelas que, ao serem proferidas, perfazem ações. Ou seja, tratam da realização de uma ação, diferenciando-se de frases constatativas (literalmente frases de descrições). Ao distinguir frases performativas das frases constatativas, John L. Austin argumenta que para pronunciar uma frase performativa não devo descrever minha ação diante de determinada situação (o que eu deveria dizer), mas sim dizer o que estou fazendo. Ou seja, fazê-la.

Philip Auslander sugere que:

Criando uma analogia entre as imagens que documentam performances com as frases verbais, a visão tradicional veria a documentação das performances como frases constatativas que as descrevem e que atestam que elas ocorreram. Estou sugerindo que documentações de performances não são análogas à constatação, mas à performatividade: em outras palavras, o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui enquanto tal. A documentação não gera simplesmente imagens/afirmações que descrevam uma performance de forma autônoma, e afirmam que ela ocorreu: a documentação produz um evento como performance e, como Frazer Ward sugere, do performer como “artista”. (ibid, p. 5, tradução nossa¹⁰²)

¹⁰¹ “it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such.”

¹⁰² “If I may analogize the images that document performances with verbal statements, the traditional view sees performance documents as constatives that describe performances and state that they occurred. I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and, as Frazer Ward suggests, the performer as “artist”.”

Ou seja, o produto final da performance, para ele, é a imagem, no caso de Woodman e Mendieta, a fotografia.

Francesca geralmente pensava algum tipo de ação a fim de ser capturada excepcionalmente dentro da linguagem fotográfica, um ato direcionado para a fotografia, sem que as linguagens se anulassem ou se sobrepusessem, inclusive sendo realizadas muitas vezes a fim de evidenciar os aspectos formais da própria imagem fotográfica. É notável que há a intenção de capturar uma ação específica trazendo-a para um universo caro à fotografia, mas de forma que a intenção da imagem final não se resuma apenas à documentação do ato.

O que vemos é uma exploração física de um espaço cuja existência só é possível uma vez que a fotografia está impressa, criando um paradoxo de interações espaciais entre tridimensional e bidimensional. As ações de Woodman, além de tudo, possuem uma intenção concreta na fotografia, não sendo apenas ações direcionadas e então capturadas, ou documentos de ações espaço-temporais, mas sim ações pensadas *para e sobre* o suporte fotográfico.

Mendieta realizava suas imagens sem a presença de um público e suas ações eram então experienciadas por ele por meio da fotografia e do vídeo. A fotografia torna-se o meio de experimentar a performance e não é apreendida como um registro dela (o que se enquadraria como documentação). Mendieta também pensava suas ações diretamente para a imagem fotográfica, mas se distancia de Woodman em questões poéticas, já que, apesar de trabalhar com a fotografia, não considera questões relativas à própria linguagem fotográfica ao criar suas imagens. Ambas trabalham com a questão do espaço, mas enquanto Mendieta fala da experiência corporal no espaço físico, Woodman fala dessa experiência no espaço fotográfico.

Alguns trabalhos de Woodman também possuem uma raiz no vídeo, que se deriva então para a imagem fotográfica, mas se comportam de forma diferente da de um *still*. É o caso das duas imagens *Sem Título* clicadas em Providence, em 1976 (Fig. 55). Em uma delas, vemos Woodman sentada sob uma cadeira, vestindo apenas sapatos. No chão, sobre uma superfície branca, há uma silhueta preta delimitada, que nos lembra as *Siluetas* de Mendieta. A outra fotografia é um enquadramento aproximado desta forma no chão, onde a parte visível do corpo de Woodman são as pernas, os pés calçados e parte dos braços. O vídeo dessas sequências é exatamente o processo da artista deitar-se sobre o chão, levantar-se e

olhar a marca vazada que fica sobre ele. Segundo o que George Woodman, pai de Francesca, descreve no documentário *The Woodmans* (2010), esta fotografia foi concebida após o tombamento de um caminhão que levava um carregamento de farinha, na frente do estúdio de Francesca. George conta que a farinha se espalhou por toda a rua e Francesca apanhou um pouco dela num balde e a levou para seu estúdio.



Figura 55: *Untitled*, Francesca Woodman, 1976.

Uma outra similaridade de exploração poética e visual que podemos apontar é a série *Glass on body*, de Ana Mendieta (Fig. 56). Nela, a artista se comprime contra placas de vidro, gerando diversas deformidades ao amassar seu corpo contra a superfície, nos remetendo às experimentações de Woodman com o vidro como objeto capaz de transmitir as dimensões de achatamento produzidas pela imagem fotográfica.

Ao contrário de Woodman, Mendieta se aproxima da crítica feminista de forma direta, já que aborda a questão de gênero explicitamente em algumas obras, posicionando-se politicamente na intenção e justificativa das mesmas. É o caso da performance *Untitled (Rape Scene)*, realizada em 1973 para denunciar a indignação da artista com um caso de estupro e assassinato ocorrido na universidade na qual ela era estudante¹⁰³, em Iowa.

¹⁰³ Nessa performance, Mendieta convidou colegas e professores em um horário determinado para irem até seu apartamento. A audiência não estava ciente de que o convite se tratava de uma performance, e ao chegarem no local encontraram a artista nua, amarrada à uma mesa, com sangue espalhado em seu corpo. O cenário da casa estava desordenado e bagunçado. Mendieta tentou encenar a descrição do inquérito policial da cena do crime.

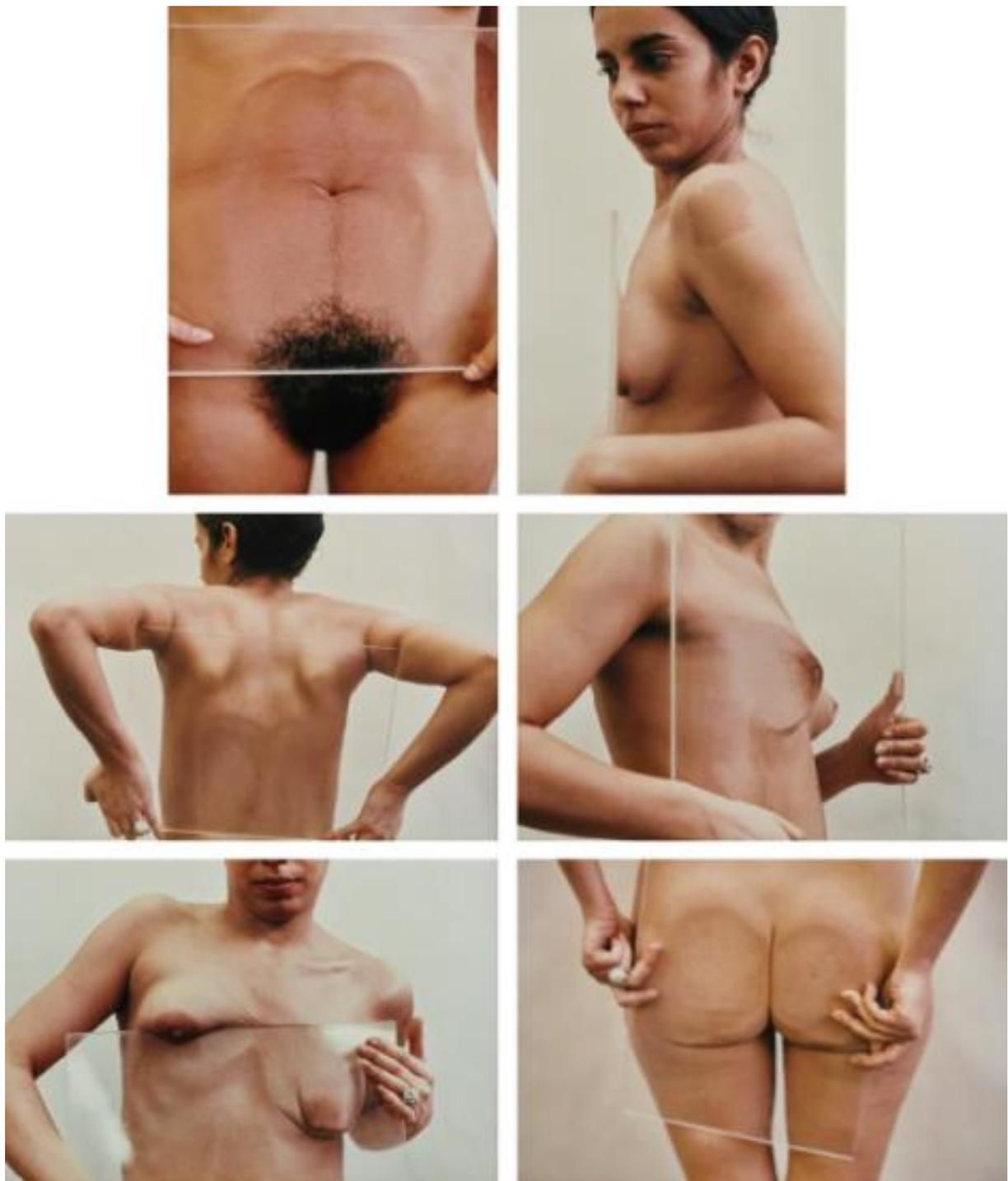


Figura 56: *Glass on body*, Ana Mendieta, 1972.

Na série *Untitled (Facial Hair Transplant)* de 1972, ela questiona a imagem visual do que é concebido como “homem” e “mulher”, ao grudar em seu rosto os pêlos da barba de um amigo, que a cortou a pedido da artista. Esses trabalhos direcionados para discutir ou denunciar questões de gênero possuem uma origem performativa, são encenados e afirmados pelo corpo feminino e se reúnem, de determinada maneira, sob um autorretrato.

As demais artistas aqui abordadas beiram discussões análogas por se utilizarem do autorretrato como gênero, interligando-se pelas distorções que causam em sua definição básica, causando deturpações nas noções de identidade ao se margearem por questões que lidam com a corporalidade, a memória e o feminino visualmente. São pequenas nuances intencionais dentro de trabalhos fotográficos que utilizam da ação direcionada e que se valem de um tom performativo, que evocam também o caráter documental da imagem, apresentando esse “documento” não enquanto prova de uma ação, mas colocando-o dentro de subjetividades poéticas distintas.

A própria fotografia dentro da arte contemporânea tem o seu valor e seus papéis questionados e reconfigurados ciclicamente. A fotografia de Woodman é dotada de subjetividade e consegue permear as questões advindas de ambas as linguagens (ação performática e construção fotográfica) e, não somente, aborda em paralelo as questões da fotografia enquanto linguagem. Assim, seu trabalho se configura de maneira polissêmica e tensioativa em sua afirmação que é ao mesmo tempo de ação, corporalidade e imagem.

Considerações Finais

Apesar das mudanças sociais e políticas, o uso do autorretrato como linguagem ainda acontece dentro da arte contemporânea e se adapta para acompanhar os questionamentos que os novos artistas propõem em suas obras, sobretudo por meditar sobre a identidade pessoal articulada à existência humana, ampliando os horizontes do eu também para a escala social. O autorretrato na contemporaneidade é mais que uma captura da imagem do artista, é colocar-se por completo na obra, enquanto indivíduo e enquanto parte de um momento social.

Algumas artistas recorrem ao uso de seus corpos para evidenciar questões feministas, pois assim se afirmam como conhecedoras e viventes de suas discussões. Embora este tema tenha sido introduzido formalmente no cenário artístico em 1960, ele continua sendo amplamente explorado, discutindo e reposicionado dentro da criação artística; e conforme o pensamento crítico e social se desenvolve, surgem novas abordagens e novas questões relativas a eles, de forma que o assunto não se desgasta e apenas se renova e adquire novos significados. Apesar deste tipo de abordagem do eu não ser “novidade”, a maneira com que se configuram no trabalho artístico é que confere sua validade e pontua seus questionamentos. A fotografia tem um papel importante, senão elementar, para articular essas discussões, seja em escala social ou pessoal.

Por isso a obra de Francesca Woodman continua instigando artistas e não artistas e se torna essencial que lancemos sobre ela olhares renovados. A dimensão sensível de seu trabalho permite, sobretudo, que ele seja frequentemente revisitado. O que este estudo buscou realizar é justamente essa ressignificação de leituras e posicionar o trabalho da fotógrafa sob os entendimentos que podemos realizar num contexto contemporâneo, quase quarenta anos após sua morte.

Na tentativa de explorar as diversas dimensões do trabalho de Woodman, essa dissertação percorreu pontos como a dimensão conceitual da obra, a exploração recorrente de características formais da imagem fotográfica (como o espaço e a bidimensão forçada), o desafio e contradição da identidade no autorretrato, a questão do feminino em suas imagens e sua ligação com a crítica feminista de arte. Percebemos que em diversos momentos a fotografia se mistura a outras linguagens, borrando também as bordas entre elas, aproximando-se de tons escultóricos e permitindo um quê performático que reverbera do momento de

concepção e do pensamento articulado nessas imagens. Com isso fica claro que a obra de Woodman oferece uma profundidade muito maior do que sonhavam seus primeiros críticos: ela constantemente nos convida a olhar para suas fotografias e descobrir algo em sua origem – mais do que um convite, essas fotografias nos atraem e enfeitiçam.

Uma presença quase misteriosa no mundo das artes, embora cada vez mais recorrente, Woodman parece nos escapar assim como sua imagem nos escapa em suas fotografias. E por isso tentamos recapturá-la, procuramos nos aproximar desse corpo que sobrevive como imagem. Procuramos, porém, ampliar esse olhar: não apenas para a artista, mas para seus “objetos de melancolia”, como disse Susan Sontag, buscando encontrar e compreender a dimensão significativa e sensível contidas nesse outro corpo – o corpo da fotografia. Como escreveu Francesca na última entrada de seu diário:

Essa ação que prevejo não tem nada a ver com melodrama. É que a vida como é vivida por mim hoje é uma série de exceções... Eu era (sou?) não apenas única, mas especial. É por isso que sou artista. Eu estava inventando uma linguagem para que as pessoas vissem as coisas do cotidiano que eu também vejo, e mostrá-las algo diferente... Nada a ver com ser capaz de “aguentar” na cidade grande ou com inseguranças ou porque meu coração se foi. E não ensinar uma lição às pessoas. Simplesmente o outro lado. (WOODMAN, 1981, tradução nossa¹⁰⁴).

Este estudo preocupou-se sobretudo em mergulhar nessas camadas que se estendem além do olhar na superfície, além do fascínio, e encontrar o trabalho artístico, olhando para “o outro lado”.

¹⁰⁴ “This action that I foresee has nothing to do with melodrama. It is that life as lived by me now is a series of exceptions... I was (am?) not unique but special. This is why I was an artist... I was inventing a language for people to see the everyday things that I also see and show them something different. ...Nothing to do with not being able “to take it” in the big city or w/self doubt or because my heart is gone. And not to teach people a lesson, Simply the other side.”

Referências Bibliográficas

- ABREU, Andreia M. P. de. **“Gertrude Stein e o Cubismo Literário”**, 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos). Universidade Aberta, Porto. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1225/1/Microsoft%20Word%20-%20Gertrude%20Stein%20e%20o%20Cubismo%20Literário.pdf>> Acesso em: 12 de setembro de 2018.
- AUSLANDER, Philip. “The performativity of performance documentation”. In: **Performing Arts Journal**, n. 84, 2006.
- BAKER, Simon. **Performing for the camera: 5 key artists**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/performing-for-the-camera-5-key-artists>>. Acesso em 07 de abril de 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BATAILLE, Georges. **Documents**, Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, année 1929. Paris: 1992. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f1.item.mini.auto=2>>. Acesso em: 21 de setembro de 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. “The art of disappearance”. In: **Jean Baudrillard, Art and Artefact**. Londres: Sage Publications, 1997.
- BENJAMIN, Walter. “Surrealism: the Last Snapshot of the European Intelligentsia”. In: **Walter Benjamin: Selected Writings**, Volume 2. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BEST, Susan. “The serial spaces of Ana Mendieta”. In: **Association of Art Historians**. v.30, n.01, 2007. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.2007.00532.x>>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.
- BERNSTEIN, Ana. “Francesca Woodman: fotografia e performatividade”. In: **Corpos Diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.
- BERTELSEN, Lone. “Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder”. In: **Performance Paradigm**. v. 9, 2013. Disponível em: <

<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/132> >. Acesso em: 9 de fevereiro de 2018.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind E. **Formless: A User's Guide**. Nova York: Zone Books, 1999.

CAILLOIS, Roger. **The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader**. Durham: Duke University Press Books, 2003.

CASSANDRA, Blair. **Bodies in Space: Spatial Practice and Spatial Representations in the Work of Francesca Woodman and Gordon Matta-Clark**, 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) Univeristy of Washington, Washington. Disponível em: < <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/35084> >. Acesso em: 16 de outubro de 2018.

DALY, Burke Ann. "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell ". In: **Art Journal**, v. 62, n. 2, 2003. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/276193715 Francesca Woodman Reconsidered A Conversation with George Baker Ann Daly Nancy Davenport Laura Larson and Margaret Sundell](https://www.researchgate.net/publication/276193715_Francesca_Woodman_Reconsidered_A_Conversation_with_George_Baker_Ann_Daly_Nancy_Davenport_Laura_Larson_and_Margaret_Sundell) >. Acesso em: 05 de fevereiro de 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2015.

DUNHILL, Alison. "Dialogues with diagrams: Francesca's Woodman's book some disordered interior Geometries". In: **re-bus**, Colchester, v. 2, p. 1 - 32, 2008. Disponível em: < https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/rebus/rebus_issue_2.pdf > Acesso em: 16 de novembro de 2017.

FARINA, Mauricius. "Na altura da carne e depois do espelho – I". In: **Studium**, n.13, 2003. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/13/4.html> >. Acesso em: 28 de julho de 2018.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Cambridge: MIT PRESS, 1995.

FRANCESCA Woodman: On Being an Angel. Londres: Koening Books, 2015.

GATTI, Luciano. "Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana". In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, pp.74-94, 2009. Disponível em: < <https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/697/653> > Acesso em: 10 de novembro de 2018.

HADAS, Pamela. "Spreading the Difference: One Way to Read Gertrude Stein's Tender Buttons". In: **Twentieth Century Literature**. v. 24, n. 1, 1978, p. 57-75. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/i218574> >. Acesso em: 11 de junho de 2018.

JONES, Amelia. "The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment". In: **Signs**. v. 27, n. 4 (Summer 2002), p. 947-978, 2002. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/10.1086/339641> >. Acesso em: 09 de março de 2018.

KRAUSS, Rosalind. "Francesca Woodman: Problem Sets". In: **Bachelors**. Cambridge: MIT Press, 2000.

_____. **L'Amour fou photography & surrealism**. Nova York: Abbeville Press, 1985.

KURAMOTO, Emy. **A Representação disruptiva de Diane Arbus, do documental ao alegórico**. 2006. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

LIU, Jui-Chi. "Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity." In: **Woman's Art Journal**, v. 25, n. 1 (Spring - Summer), pp. 26-31, 2004. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/3566495> > Acesso em: 02 de janeiro de 2018.

MEAGHER, Michelle. "Telling stories about feminist art". In: **SAGE journals**, v. 12, n. 3, p. 297 – 316, 2011. Disponível em < <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1464700111417669?journalCode=ftya#articleShareContainer> > . Acesso em: 15 de novembro de 2018.

MARLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTANO, Linda M. **Performance artists talking in the eighties** : sex, food, money/fame, ritual/death/. Berkley: University of California Press, 2000.

OLIVA, Achille Bonito. **Francesca Woodman, Providence, Roma, New York**. Roma: Castelvechi Arte, 2000.

O'NEILL, Elena. "Proposições iniciais para pensar uma fotografia performática". In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais , 2008, Florianópolis. **Anais** pp.173 - 184,

2008. Disponível em: < <http://anpap.org.br/anais/2008/> >. Acesso em: 15 de novembro de 2018.

PEDICINI, Isabella. **Francesca Woodman**, The roman years: between flesh and film. Roma: Contrasto, 2012.

PHELAN, Peggy. "Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time". In: **Signs**, v. 27, n. 4 (summer), pp. 979-1004, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/339640> >. Acesso em: 20 de novembro de 2017.

_____. **Unmarked** – The Politics of Performance. Londres, Nova York: Routledge, 1993.

PINCUS-WITTEN, Robert. **Postminimalism to Maximalism: American Art, 1966–1986**. Michigan: UMI Research Press, 1987.

RAYMOND, Claire. **Women photographers and feminist aesthetics**. Nova York: Routledge, 2017.

_____. "Can there be a feminist aesthetic?". In: **Comunicação e Sociedade**, v. 32, pp. 45-57, 2017.

RICHES, Harriet. "A Disappearing Act: Francesca Woodman's Portrait of a Reputation". In: **Oxford Art Journal**. v. 27, n. 1, p. 95 - 113, 2004. Disponível em: < <https://academic.oup.com/oaj/article-abstract/27/1/95/1515749>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

_____. **Skin, Surface, and Subjectivity: the self-representational photography of Francesca Woodman**, 2004. Tese (doutorado) University College London, Londres. Disponível em: < <http://discovery.ucl.ac.uk/1383222/> > Acesso em: 22 de outubro de 2017.

REINERT, Leila. "Uma Antropologia do si: reflexão sobre o uso do auto retrato na fotografia contemporânea." In: **III Forum de Pesquisa da FAU Mackenzie**, 2007. Disponível em: < http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/FAU/Publicacoes/PDF_IIIForum_a/MACK_III_FORUM_LEILA_REINERT_2.pdf> Acesso em: 10 de dezembro de 2016.

ROSELEE, Goldberg. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUS, Eva. "Surrealism and self-representation in the photogaphy of Francesca Woodman". In: **49th Parallel**, v. 15, 2005. Disponível em: <

<https://49thparalleljournal.org/2014/07/12/issue-15-spring-2005/> >. Acesso em: 22 de outubro de 2017.

SMITHSON, Robert. "A tour of the monuments of Passaic, New Jersey" In: FLAM, JACK [org.]. **Robert Smithson: The Collected Writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. "Just like a women", In: **Francesca Woodman: Photographic Work**. Wellesley: Museum and Hunter College Art Gallery, 1986. Disponível em: < <https://www.galeriewinter.at/kuentstler/francesca-woodman/abigail-solomon-godeau-just-like-a-woman/> > Acesso em: 07 de abril de 2018.

_____. "Suitable for Framing: The Critical Recasting of Cindy Sherman" in: BURTON, Johanna [org.]. **Cindy Sherman**. Londres: OCTOBER Files 6, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

SIBILA. "A reinvenção da linguagem em Gertrude Stein". In: **SIBILA**. 2009. Disponível em: < <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/a-reinvencao-da-linguagem-em-gertrude-stein/2265> > Acesso em: 12 de setembro de 2018.

THURSTON, Meaghan. "At Home in Dust: Francesca Woodman's House Series, Revisited". In: **Forum: postgraduate Journal of Culture and the Arts**. v. 11, 2010. Disponível em: < <http://www.forumjournal.org/issue/view/44> >. Acesso em: 30 de outubro de 2017.

TOWNSEDN, Chirs. **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2006.

TRIZOLI, Talita. "O Feminismo e a Arte Contemporânea – Considerações". In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, 2008, Florianópolis. **Anais**. Disponível em: < <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf> >. Acesso em: 01 de novembro de 2018.

TVARDOVSKAS, Luana S. "Teoria e crítica feminista nas artes visuais". In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. **Anais**. Disponível em: < http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300400176_ARQUIVO_Teoriacriticafeministanasartesvisuais.pdf >. Acesso em: 07 de novembro de 2018.

WALKER, Stephen. **Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism**. Londres: I.B.Tauris, 2009.

WILLIAMSON, Judith. "A Piece of the Action: Images of "Woman" in the Photography of Cindy Sherman" in: BURTON, Johanna (org.). **Cindy Sherman**. Londres: OCTOBER Files 6, 2006.

ZORZI, Maria Victória Gaburro de. **O "Dicionário" de Documents (1929-1930) e a Antropologia de Georges Bataille**. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Bibliografia

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea; Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. "A pequena historia da fotografia" in: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

COTTON, Charlotte. **The Photography as Contemporary Art**. Londres: Thames&Hudson, 2009.

BURTON, Johanna (org.). **Cindy Sherman**. Londres: OCTOBER Files 6, 2006.

DANTO, Artur C. "Darkness Visible: Francesca Woodman". In: **The Nation**. v. 15, p. 36 - 40, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KROKER, Arthur. "Body Digest: Theses on the Disappearing Body in the Hyper-Modern Condition". In: **CTheory**. v. 11, n. 1-2, 1987. Disponível em < <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14291> >.

FABRIS, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

JONES, Amelia. **The Artist's Body**. Londres: Phaidon, 2000.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 2010.

O'REILLY, Sally. **The body in contemporary art**. Londres: Thames&Hudson, 2009.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora do Senac, 2009.

SCHNEIDER, Rebecca. **The explicit body in performance**. Londres: Routledge, 1997.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.