



**Francesca Woodman: a fotografia
para além dos limites da
representação**

Bruno Pereira

Fernando Silva Teixeira Filho

Artigo recebido em: 28/01/2016

Artigo aprovado em: 31/08/2017

DOI 10.5433/1984-7939.2017v13n23p161

Francesca Woodman: a fotografia para além dos limites da representação

Francesca Woodman: photography beyond the limits of representation

Bruno Pereira *
Fernando Silva Teixeira Filho **

Resumo: *Este artigo pretende articular a relação entre fotografia e arte por meio da obra da fotó-grafa estadunidense Francesca Woodman (1958-1981). A análise centrar-se-á nas contribuições de Woodman às discussões acerca da fotografia enquanto meio, em especial, as questões relati-vas a representação, para assim, demonstrar como Woodman questionou os preceitos da fotogra-fia de seu tempo e apresentou pistas para a construção de uma linguagem fotográfica resultante da potência inventiva do processo criativo da artista em sua relação com a fotografia.*

Palavras-chave: *Francesca Woodman. Fotografia. Arte. Representação.*

Abstract: *This paper intends to combine the relationship between photography and art, through the photographic work of American photographer Francesca Woodman (1958-1981). The anal-ysis parameter will focus on Woodman's contribution to the discussions about photography as a*

* Possui graduação em Psicologia e é Mestrando em Psicologia, ambos pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Assis, SP. É Especialista em Fotografia: práxis e discurso fotográfico pela Universidade Esta-dual de Londrina, UEL. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre as Sexualidades (GEPS/CNPq).

** Doutor. Professor da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Assis, SP.

*** Texto original: “I was inventing a language for people to see the everyday things that I also see...and show them some-thing different.”

medium, in particular; issues concerning the representation, thus, we seek to demonstrate how Woodman questioned the precepts of photography of her time and presented clues for the construction of a photographic language resulting from the inventive power of the artist's creative process in her relation to photography.

Keywords: *Francesca Woodman. Photography. Art. Representation.*

Introdução

*Eu estava inventando uma linguagem para as pessoas verem as coisas cotidianas que eu também vejo... para, então, mostrar-lhes algo diferente!¹
(Francesca Woodman)*

Em menos de uma década, Francesca Woodman produziu um trabalho singular. Woodman tem uma afinidade com espaços decadentes como os ambientes em que ela elegeu para seu trabalho. Dentro dessas configurações atmosféricas e, às vezes, fantasmáticas, como ela mesma chamava, o corpo fotografado é desmaterializado: pressionado em armários e gabinetes, camuflado contra paredes, ou dissolvido em um borrão de movimento. As performances encenadas por ela para suas próprias lentes são raramente narrativas; elas são misteriosas, sugestivas, ricamente evocativas, e mesmo alegóricas (COREY, 2012).

Woodman cresceu rodeada pela arte e por artistas. Ela era filha da ceramista Betty Woodman e do pintor George Woodman. Nasceu em 1958, na cidade de Denver, Colorado, e cresceu em Boulder, cidade na qual seus pais lecionavam na faculdade de artes

¹ Texto original: "I was inventing a language for people to see the everyday things that I also see...and show them something different."

plásticas da Universidade de Colorado. Desde cedo, Francesca e seu irmão mais velho, Charlie Woodman - atualmente professor de artes eletrônicas e artista visual -, estavam mergulhados na arte, tanto em relação ao prazer de sua experimentação quanto na seriedade de sua criação (COREY, 2012). Conhecida por seus autorretratos não-convencionais em preto e branco, Woodman iniciou seu trabalho fotográfico ainda na adolescência, aos treze anos, enquanto permanecia no internato onde estudou, em Massachusetts, MA. Ao longo de sua curta carreira deixou um corpo de trabalho com cerca de 800 fotografias. Algumas destas foram tiradas na Itália, onde passava suas férias escolares com a família na casa de campo florentino que possuíam, assim como na cidade de Rhode Island, EUA, por conta de seus estudos na Rhode Island School of Design, RISD - considerada na época uma das melhores instituições de ensino de artes nos Estados Unidos. Segundo seus pais, após sua mudança para a cidade de Nova York em 1979, Woodman sofreu de depressão e, em 1981, cometeu suicídio ao jogar-se pela janela do apartamento em que vivia (DUNHILL, 2008).

Woodman, que faleceu ainda sendo uma jovem estudante, foi recuperada pela historiografia em meados dos anos oitenta, graças ao empenho de seus pais, também artistas. Quando em 1986, a Hunter College Art Gallery organizou a primeira exposição de caráter retrospectivo sobre sua obra, dois textos do catálogo fizeram uma análise de seu trabalho a partir de uma perspectiva centrada nos estudos de gênero e feministas. Tratava-se do primeiro estudo sobre Woodman. Em 2011, num hiato de quase trinta anos, o Museu de Arte Moderna de San Francisco realizou uma retrospectiva de seu trabalho, a mais relevante desde a morte da artista. A exposição exibiu 180 fotografias, vídeos e livros feitos por Woodman. A retrospectiva foi exibida também, mas em menor escala, em 2012 no Museu Guggenheim de Nova York, e ainda em fevereiro do mesmo ano, o *Metropolitan Museum* de Nova York incluiu *Temple Project*² em sua exibição *Spies in the House of Art: Protography*, 2 *Temple Project* é uma enorme colagem utilizando a técnica de blue-print. A obra foi exibida brevemente na época de sua criação no Alternative Museum,

Film and Video. Com isso, percebe-se o paulatino interesse pelo trabalho da artista ao ser exibido por três das maiores instituições de arte dos Estados Unidos (BERNSTEIN, 2014).

Porém, é impossível não constatar que a abundante literatura crítica que tem sido gerada acerca desta artista é creditada a autores como Rosalind Krauss, Chris Townsend, Mieke Bal, Arthur Danto, Philippe Soller, Benjamin Buchloh e Carol Amstrong, entre outros (MARTIN, 2013, p. 118). Segundo Martin (2013), parte deste entusiasmo literário tem sua origem no choque do surpreendente “descobrimto” pela comunidade artística internacional do maduro corpo criativo que uma jovem artista de apenas 22 anos deixara para trás em 1981. Outra possibilidade sobre o favorecimento da recepção do trabalho de Woodman é apresentada por Charlotte Cotton (2010), ao afirmar que, atualmente, estamos vivendo um momento extremamente fértil para a fotografia, na medida em que, hoje, o mundo da arte a acolhe e os fotógrafos já consideram um caminho natural, tanto as galerias de arte quanto os livros como meios para expor seus trabalhos. E é nesse contexto de forte aceitação da fotografia enquanto arte que o trabalho de Francesca Woodman ressurge como nunca foi antes visto.

A recepção da obra de Francesca Woodman tem sido, desde o início, eclipsada pelo suicídio da artista gerando interpretações paradoxais acerca de seu trabalho. Por exemplo, algumas na linha de Abigail Solomon-Godeau, consideram-na como uma jovem prodígio; uma artista avançada para sua idade e atenta às influências artísticas de seu tempo. Outras abordagens afirmam que boa parte das fotografias de Francesca Woodman está relacionada ao trabalho de outras pessoas, em especial, na análise de Cris Townsend aos seus professores no RISD, Rhode Island School of Design (BRYAN-WILSON, 2012).

Sua obra permite várias entradas e nossa escolha pelo tema da crítica ao regime da representação empreendido por Francesca é apenas uma delas. Pouco se chegou a discutir, por exemplo, a forma como apresentou seus trabalhos e suas fórmulas de exibição, como Nova York, em maio de 1980 (TOWNSEND, 2012, p. 224).

instalações e murais, ou como trabalhou com vídeos e performance, ou sua relação com a moda, principalmente, por meio da influência de Deborah Turbeville em seu trabalho; ou seu envolvimento com o Surrealismo no período em que viveu em Roma, bem como os diversos livros que produziu, tendo sido publicado apenas *Some Disordered Interior Geometries* em 1981, o ano de sua morte. Tudo isso sem contar o fato de que apenas cerca de um quarto de sua obra foi exibido ou publicado. Assim, percebe-se como sua obra possibilita um vasto campo de investigações que se mantém em aberto e, no caso do contexto brasileiro de estudos e pesquisas em fotografia, se constitui como um território praticamente inexplorado. Ainda assim, entendemos que o que mais destaca a originalidade da artista seria sua problematização da fotografia enquanto meio (TOWNSEND, 2012), e é por meio deste viés que buscaremos discutir alguns pontos importantes de sua obra, tais como o gênero do autorretrato e suas problematizações acerca da inseparabilidade entre sujeito e objeto na produção fotográfica; bem como a questão da representação e da identidade; a técnica da longa exposição, recorrente em sua obra; a sua criação de zonas de indiscernibilidade entre eu-outro; e a desconstrução do paradigma do instante decisivo, consagrado no pensamento e obra de Henri Cartier-Bresson. Por fim, a influência do Surrealismo na sua relação entre escrita e fotografia.

Fotografia: entre a mimese e a invenção de mundos

Michel Foucault em *As palavras e as coisas* demonstra como até o final do século XVI o saber cultural ocidental assentou-se pelo papel desempenhado pela semelhança em organizar o jogo dos símbolos ao permitir o conhecimento do visível e do invisível, bem como, guiar a arte de representá-las. A pintura buscava imitar o espaço e o homem. E a representação se dava como repetição, como teatro da vida ou espelho do mundo (FOUCAULT, 1999). Para Aumont (1993), a invenção da fotografia, bem como,

posteriormente a do cinema, rompeu com a necessidade da imitação presente na atividade artística. Geraram-se assim, novas possibilidades de criação para além da representação. Segundo o autor, a imagem representativa designa-se justamente por meio de sua intenção referencial, ou seja, de mostrar ou apresentar a realidade por meio de sua imagem. Isto se justifica como aponta Philippe Dubois (1994, p. 27), pois nos anos posteriores a invenção da fotografia no século XIX, entre discursos que quer sejam contra ou a favor da nova criação, compartilhava-se uma visão geral e comum sobre a imagem fotográfica, na qual esta era considerada “a imitação mais perfeita da realidade”. Esta concepção moderna sobre a fotografia corresponde, segundo os discursos da época, ao seu caráter de imagem-máquina (ROUILLÉ, 2009) e de sua própria “natureza” técnica e mecânica que permitiria a construção de imagens de forma «automática» e «objetiva» que se oporiam à noção de obra de arte mais ligada ao produto do trabalho e do talento manual do artista (DUBOIS, 1994).

O discurso da mimese teve como consequência uma separação radical entre sujeito/objeto, na qual uma oposição entre técnica e subjetividade, ter-se-ia a fotografia como resultado “objetivo da neutralidade de um aparelho”, consagrando a concepção de que a imagem fotográfica “opera na ausência do sujeito” e que “a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza.” (DUBOIS, 1994, p. 32).

Em discordância a esta tese, encontramos-nos com a primeira imagem que se tem registro de Woodman, seu *Self-Portrait at Thirteen* (Figura 1). Apesar de o título reforçar uma concepção autobiográfica, a imagem confunde os processos de apreensão usuais da compreensão da identidade. Woodman posicionou-se no plano médio esquerdo da composição e tem seu rosto encoberto por seu cabelo. Em primeiro plano destaca-se o cabo de controle remoto que ela segura, afirmando sua *posição de autora e objeto*

retratado. Esta imagem já revela uma futura operação frequente em seus trabalhos: a problematização da representação e da identidade, bem como, do próprio gênero do autorretrato (BERNESTEIN, 2014) quando este comumente é apreciado pela “forma como nos permite traçar a identidade, a permanência do homem.” (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 223, tradução nossa).

Entretanto, o fascinante desta imagem não é só a ruptura da fronteira entre sujeito/objeto na produção fotográfica, mas por produzir um paradoxo nesta gramática a partir da inversão dos termos: atestando a presença na ausência do sujeito e sua ausência na presença da identidade. Woodman trabalha em uma longa tradição de artistas que representam si mesmos, uma tradição que foi ampliada com a invenção da fotografia. E se podemos dizer que houve um único gênero no qual a obra de Woodman foi categorizada, este certamente é o do autorretrato. Mesmo que a fotógrafa tenha utilizado modelos em muitas de suas produções, aquelas que foram mais exibidas e comentadas são justamente aquelas em que o corpo de Woodman está em evidência.

Figura 1 - Self-Portrait at Thirteen. Boulder. Woodman, Francesca. Colorado, 1972.

Fonte: Townsend (2012, p. 75).



Tendo como consequência uma obsessiva leitura autobiográfica de seu trabalho, de forma que, mesmo em trabalhos nos quais utilizou modelos, muitas vezes são categorizados como autorretratos (TOWNSEND, 2012). Sobre esta questão, Sloan Rankin, uma das amigas e modelo de Woodman, quando a perguntou sobre o porquê dela mesma ser quase sempre a modelo de suas imagens, Woodman respondeu: “é um problema de conveniência. Sempre estou disponível” (RANKIN apud MARTIN, 2013, p. 35, tradução nossa). E devemos considerar, como afirma Martín (2013), as condições de trabalho de uma jovem artista, pois mesmo que Woodman pudesse alugar um estúdio com a ajuda de seus pais, sua voracidade produtiva fazia com que não tivesse condições financeiras para arcar com todas as despesas de produção que um artista profissional dispõe e, de fato, tornava-se prático usar a si mesma como modelo quando não havia ninguém por perto.

Figura 2 - Sem título. Francesca Woodman. Province, Rhode Island, 1976
Fonte: Townsend (2012, p. 101).



A figura 2 contribui para pensarmos estas questões. Na imagem acima, nota-se três garotas nuas, onde duas estão mais

próximas, no centro para a esquerda do quadro, e outra um pouco mais a frente, à direita. Ambas escondem seu rosto com uma fotografia em close da face de Woodman. Há também, como se percebe, uma quarta fotografia do rosto de Woodman, porém com uma expressão diferente, colada na parede. A maior diferença entre ambas é que a que está mais afastada do grupo veste sapatos e meias. Estes utensílios, olhados de forma isolada, não nos dizem nada além de atestar sua diferença. Mas, quando nos atemos a outras imagens de Woodman, constatamos que são acessórios recorrentes em seus autorretratos. Woodman queria marcar sua presença? Ou, ao contrário, confundir seu espectador? O fato de Woodman ser sua própria modelo em muito de seus trabalhos, não significa que ela estivesse necessária e exclusivamente, querendo representar a si mesma dentro de uma perspectiva identitária. Woodman se multiplica e o que esconde sua identidade aqui é exatamente sua própria identidade. Ela desaparece atrás de seus autorretratos transformando, assim, esta imagem em expressão de afetos e sensações, abandonando, portanto, a relação entre a representação de si e instaurando a visão de uma multiplicidade que atravessasse seu corpo retrato, não mais como seu, mas como um corpo qualquer; um corpo que poderia ser de qualquer um que se sinta ali projetado. A imagem como representação oblitera a capacidade do espectador identificar o objeto que ela representa e Woodman busca exatamente desconstruir os limites implícitos na representação (TOWNSEND, 2012).

Figura 3 - Sem título. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976.
Fonte: Townsend (2012, p. 97).



Em outra fotografia (Figura 3) como se vê, à direita no plano de fundo, há um corpo, aparentemente feminino nu, porém calçado, sentado em uma cadeira, com a frente voltada para uma marca no solo. Esta parece a impressão das formas de um corpo humano entre sedimentos depositados sobre o chão. Seguindo as sugestões de Mortimer (2013), questionamos se seria o próprio corpo nu que encara os vestígios de sua presença no solo ou se, ao contrário, seria o olhar de alguém que percebe a marca de outro corpo não mais presente naquele espaço? Ou, tratar-se-ia de um diálogo entre índice e seu referente, ou seja, a cama e o corpo? Ou ainda, seria o registro da impossibilidade de índice e referente partilharem o mesmo lugar e ao mesmo tempo?

Um dos efeitos das investigações de Woodman é que a imagem deixa de ser representativa para tender para seus extremos e limites. A tarefa do fotógrafo dentro desta perspectiva é menos construir uma ponte entre a fotografia e a realidade e mais a de criar sua própria realidade fotográfica. E, assim, ao fotografar, fazer

desta ação sua própria realidade. Em vez de representar o mundo, apresenta-se “o outro de todos os mundos”, emprestando o termo de Blanchot (2011, p. 81), gerando “uma experiência que, ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos.” Neste contexto, fotografar sem representar é produzir uma obra que força o pensamento a pensar. O pensamento enquanto faculdade humana é algo que é exterior à cognição já que é impessoal. Assim, podemos arriscar a dizer que boa parte a obra de Woodman nos transporta para a rasura das imagens, no limite onde elas perdem suas bordas, seus limites e nos fazem vislumbrar o caos, matéria-prima do pensamento, o impessoal (ULPIANO, 2017).

Invenções de mundos ou de como desconstruir o instante decisivo

Desde seu surgimento no século XIX, a fotografia, mesmo com pretensões de registrar a realidade, esteve na fronteira entre o estatuto de documento e ficção (ROUILLÉ, 2009). Atualmente, é comum o reconhecimento de que ao invés de uma simples aderência do real ao signo imagético, o ato de fotografar não é neutro; ao contrário, reside em transformar o real em um real fotografado (SANTOS, 2008). Pois, conforme aponta Rouillé (2009, p. 158), “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos”.

Acreditamos que o status da fotografia enquanto um meio propício para criação na esfera das artes era muito diferente nas décadas de 1960 e 1970 em relação aos dias de hoje. Mesmo com o papel central da fotografia no desenvolvimento da Arte Moderna no decorrer do século XX – como, por exemplo, o envolvimento dos irmãos Bragaglia no Futurismo, Lászlo Moholy-Nagy (2003) com o Construtivismo, Man Ray com o Surrealismo – o médium

fotográfico ainda era visto como marginal e problemático em relação à pintura e à escultura. Nos anos de 1970 a situação começou a mudar lentamente quando alguns artistas do Movimento Conceitual e Pós-Minimalista começaram a usar a fotografia em suas práticas, sem com isso sequer pensar a si mesmos como fotógrafos³ (BAQUÉ, 2003; TOWNSEND, 2012). Ao mesmo tempo, o trabalho de um grupo de fotógrafos, incluindo Gary Winogrand, William Eggleston e Ansel Adams ganhou destaque e foi compreendido de forma a estender os temas e a estética da prática “modernista”, uma vez que foi desenvolvida nos Estados Unidos por Alfred Stieglitz e Edward Weston.

Uma questão central nos debates em torno da fotografia na década de 1960 e 1970 e uma das quais Woodman estivera certamente consciente, estava relacionada com a preocupação de questões relativas a fabricação, manipulação e a noção de “pureza” na fotografia (TOWNSEND, 2012). O uso da fotografia no modernismo europeu em particular, muitas vezes dependia de estratégias de manipulação - onde a exposição múltipla ou estendida, pontos de vista obtusos ou formas particulares de impressão eram utilizados. No entanto, a tradição que se tornou dominante nos Estados Unidos foi aquela que destacou a “verdade” da fotografia - o seu relato realista de um fenômeno sem intervenções indevidas por parte do fotógrafo. Tradição que foi denominada como *straight photography*, tipificando as reivindicações de Weston para a consolidação de uma imagem não manipulada, não encenada e, portanto, uma imagem ‘natural’. (TOWNSEND, 2012). Porém, esse movimento logo se esbarraria com uma queda do modelo do repórter fotográfico associado no imaginário do meio fotográfico, 3 Embora, em todos esses movimentos, de alguma forma, a utilização da fotografia esteve presente, é importante ressaltar que ambos são muito distintos entre si e uma abordagem que apresente estes movimentos e suas diferenças foge ao objetivo deste artigo. O que desejamos argumentar, ao mencioná-los nesta análise, é que, ainda que a fotografia tenha sido utilizada em diversos movimentos artísticos, o fotógrafo não pensava a si mesmo como artista. Para melhor compreender esta problemática, veja Rouillé (2009) e sua discussão acerca da arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas.

as grandes agências como a Magnum e impulsionador na criação das revistas ilustradas, principalmente no pós-guerra (SANTOS, 2008). Desvelando assim, a falência da foto-documento em favor da fotografia mais envolvida com a criação artística. Para Rouillé (2009, p. 159), “no regime da expressão, o já-visto não supõe o visto, é o visto que se extrai do já-visto”. Na década de 1980, com o surgimento de artistas pós-modernos, tais como Cindy Sherman e Richard Prince, o estatuto da fotografia seria completamente transformado: ela se tornaria em um dos meios disponíveis mais desejáveis para os artistas. (TOWNSEND, 2012).

Segundo Dominique Baqué (2003), a “entrada na arte” da fotografia teve, entre outras consequências, a desconstrução do paradigma fotográfico tradicional constituído pelo mito, consagrado por Henri Cartier-Bresson, do instante decisivo. Para a autora desde os inícios da fotografia tem prevalecido a ideia de que uma das terminações essenciais do ato fotográfico era seu efeito de corte temporal: sua capacidade para segmentar no *continuum* temporal o suposto fulgor do instante único. Assim, “a fotografia constituiria a arte do tempo por excelência que permite ver aquilo que a percepção comum não teria acesso: o instante absoluto, o acontecimento restituído na plenitude de seu apogeu.” (BAQUÉ, 2003, p. 127, tradução nossa). E quando, nas palavras do próprio Cartier-Bresson, entendemos que para o fotógrafo,

[...] na fotografia há um novo tipo de plasticidade produzido das linhas que, instantaneamente, vão sendo traçadas por movimentos do sujeito. Trabalhamos em unicidade com o movimento como algo premonitório de como a vida mesma se desenvolve e se move. Porém, dentro do movimento há um momento no qual os elementos que se movem encontram um equilíbrio. A fotografia deve capturar este momento e conservar estático seu equilíbrio (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 229, tradução nossa).

A fotografia pensada a partir dessa perspectiva encontra na fixação do tempo e do espaço sua característica mais fundamental. As imagens de Woodman, ao contrário, equacionam a indeterminação

temporal e espacial dos corpos e objetos, que registra com a inadequação da representação fotográfica. Ao fazer isso, Woodman busca revogar a eliminação de um antes/depois na fotografia, pois ela está constantemente fugindo da fixidez que os limites técnicos da fotografia imporia e rejeitando a “falsa neutralidade” da linguagem fotográfica. (TOWNSEND, 2012, p. 7).

Woodman busca fazer aflorar um tempo que é “a dispersão do presente que não passa, sem deixar de ser apenas passagem, não se fixa jamais num presente, não remete a nenhum passado, não vai em direção a nenhum futuro” (BLANCHOT apud LEVY, 2011, p. 30-31). A suspensão do tempo se apresenta nas imagens de Woodman quando a fotógrafa evoca esta zona de indiscernibilidade onde o passado, presente e o futuro coexistem no acontecimento⁴ (Figura 4). Não é possível distingui-los, rompe-se assim a noção de tempo pautada em Chronos, ou seja, o tempo linear. Ao contrário, sua obra privilegia Aíon, o tempo do acontecimento e da experiência. Deste modo, como afirma Martín, está claro que sua aposta na fotografia não corresponde com um desejo de captar o instante decisivo (MARTIN, 2013). Para tal, como sugere Cláudio Ulpiano (1996), relativamente à sua apreciação das obras do cineasta John Cassavetes, para se inserir na linearidade do tempo faz-se fundamental repensar o corpo. Isto é, retirar do corpo os hábitos de sua cotidianidade para dele extrair sua expressividade. Ou, em

4 A temporalidade na obra de Francesca também permitiria uma aproximação com a noção de tempo de Henri Bergson. Em seu estudo sobre o trabalho deste filósofo, Deleuze (1999, p. 45) afirma que: “Acreditamos que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Reflitamos, porém: como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente? Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele foi. [...] passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”. Para melhor compreender a noção de tempo em Bergson, veja Coelho (2004).

outros termos, inserir tempo no corpo e, para tal, retira-se dele sua história. Em suas palavras: “porque o corpo como resultado de uma história é o que se chama corpo orgânico: um corpo constituído pelos hábitos, pelos objetivos orgânicos”. Resulta disso que, para o cineasta, o corpo é do espetáculo, um corpo cerimonial. Movimento semelhante vemos nas imagens produzidas por Woodman: ausência de história, impessoalidade, tempo inserido no corpo, ou antes, temporalidade (Aíon).

Figura 4 - Sem título. Francesca Woodman. Boulder, Colorado, 1972-5
Fonte: Townsend (2012, p. 80).



Cabe ressaltar, que não se busca neste artigo fazer uma crítica de forma geral ao paradigma do instante decisivo tal como preconizado por Cartier-Bresson, pois, como afirma Baqué (2003), parece que tal definição do ato fotográfico é solidária ao fotojornalismo; e, embora não se pretenda aprofundar nesse assunto neste momento, este é um setor no qual efetivamente, muitas vezes, se trata de captar em um determinado tempo o imediato de um

gesto, momento de um acontecimento que não se repetirá. Embora, como nos afirma a autora, não podemos nos esquecer da crise que o fotojornalismo sofreu nos finais dos anos oitenta, em relação as práticas que, permanecendo no campo da reportagem, se situaram de forma deliberada no cruzamento entre a fotografia de reportagem e a fotografia plástica, usando o termo de Baqué. Como por exemplo, o trabalho de Martín Parr e Nick Waplington que, cada vez mais utilizam em suas investigações a questão da duração do tempo em detrimento da instantaneidade e destinam suas imagens às paredes de galerias e museus.

A questão trazida pela autora é somente da perda de pertinência em se buscar a qualquer custo enxergar em todas as fotografias o instante decisivo, em especial em relação ao contexto que se impunha naquela época quando a fotografia começava a conquistar seu espaço no campo das artes. Afinal, seria uma questão sem sentido buscar em um dos trabalhos de Woodman o registro em imagem representado pela instantaneidade. Ao contrário, seu distanciamento deste paradigma a levou a explorar outros recursos técnicos no fazer fotográfico, em especial a técnica da longa-exposição.

Desdobrar o tempo, cartografar o imperceptível

Woodman, ao utilizar a técnica da longa exposição, privilegia a relação com o tempo e espaço, criando figuras borradas que parecem metamorfosearem com o mundo ao seu redor. De forma que, em muitas fotografias da artista, não é possível realizar as separações entre corpo e ambiente (PEREIRA; GORJON, 2014) (Figura 5). Como já dissemos, num período da história da fotografia as mesmas foram interpretadas como verdade, contudo, as imagens de Woodman são cuidadosamente encenadas (COREY, 2012). O corpo capturado em suas fotografias não é definido pela forma, conteúdo e sujeito. Trata-se de um corpo a ser completado com o

olhar, o que sugere imensa atenção e foco interativo do espectador com a obra. Tal obra viria mesmo se compor no espaço entre um e outro, no encontro com o espetáculo, com a cena proposta, uma cena sem história que captura o espectador em um tempo e insere o espaço no tempo, já que o espaço aqui é um espaço qualquer.

Woodman dá passagem aos afetos e cria um território singular, onde os movimentos, antes imperceptíveis, se tornam visíveis. É quando ela nos mostra seu “olho da águia”, característica que Deleuze e Guattari atribuem aos “artistas-videntes” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 65), o artista-vidente é aquele que consegue ver o tempo jorrar como desdobramento, como cisão. Uma das questões centrais na arte, para Deleuze e Guattari, é a vidência do tempo em seu estado puro (LEVY, 2011, p. 118). Com isso ela encontra suas vizinhanças, os territórios que estão em conexão e, assim, é exposta a hecceidade de Woodman, ou seja, esse se deixar afetar e afetar (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 40). Por isso, não se trata mais de “de designar, constatar, captar, descrever ou registrar”, o que Woodman faz é da ordem da invenção de “novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver” (ROUILLÉ, 2009, p. 163).

Figura 5 - House #3 Francesca Woodman. Province, Rhode Island, 1976.

Fonte: Townsend (2012, p. 107).



Assim, o uso da técnica de longa exposição para criar

imagens de si como figura borrada põe em evidência os limites da transposição à superfície plana do papel fotográfico. Se notarmos bem, perceberemos que Woodman privilegia corpos sem rostos, priorizando assim o campo afetivo em detrimento de um espaço/território, isto é, uma região impessoal que chega ao sujeito e dele retira todo o sentimento, a história, o social. Imagens sem rostos em espaços quaisquer. O que se privilegia aqui? Ausência de história, de movimento extensivo dando lugar às sensações, que são afetos que chegam a nós em nossa temporalidade a partir de movimentos intensivos, tempos que pulsam (ULPIANO, 1995). Em suas cenas, Woodman não busca se passar por um papel de parede ou imitar o movimento sinuoso dos peixes; e se ela se entrelaça entre as raízes na beira de um rio, é porque ela busca a instauração de uma zona de indiscernibilidade entre eu-outro, uma abertura aos encontros e ao afetar/afetar-se. Sua obra se propõe à experimentação.

Por fim, neste último tópico, iremos discutir a relação entre escrita e fotografia na obra de Woodman⁵. Apesar de ser um tema pouco comentado, acreditamos ser uma pista importante para pensarmos a questão da representação em sua obra. Em seu trabalho um fato que chama à atenção é que a maioria de suas fotografias não tem título; e as que contêm, em boa parte, apresentam um uso extremamente singular. Durante sua vida, Woodman foi uma leitora voraz e a escrita foi, também, um elemento que sempre se fez presente, seja pelos vários diários que nutriu ou pelo uso irônico em suas fotografias, como veremos a seguir.

5 A relação entre escrita e fotografia é compreendida neste artigo como a conjugação de dois meios distintos. Já a noção de escritura ou escrita fotográfica, por sua vez, pode ser entendida como uma contraposição à fotografia documental, que no momento em que Woodman produziu sua obra, era marcada por uma crença na imparcialidade em sua captação das imagens, como discutido ao longo deste artigo. Ao contrário, Woodman é autora de suas imagens e não nega esse aspecto, ainda que não recorra a uma escrita de si por um viés identitário. Assim, gostaríamos apenas de ressaltar as distinções entre as relações de escrita/fotografia e escrita ou escritura fotográfica, pois, neste tópico, discutiremos como a relação entre escrita e fotografia é um elemento utilizado na construção da escrita fotográfica de Woodman.

(Des)articulações entre escrita e fotografia: conexões parciais com Duane Michals e Gertrude Stein

Certamente, o fotógrafo estadunidense Duane Michals (1932-) foi a maior influência sobre Woodman em sua criação de híbridos fotografia/escrita. O artista nasceu em Mckeesport, na Pensilvânia, e começou a trabalhar em Nova York como designer para revistas nos anos 1950. Seu modo inovador em utilizar a fotografia fez com que, por volta do final dos anos 1960, já fosse conhecido nos círculos fotográficos americanos. Nesse período, o fotógrafo estava trabalhando com questões que, em parte, podem ser atribuídas ao surrealismo (TOWNSEND, 2012). Segundo Santos (2008, p. 56), Michals “acredita que a fotografia não opera na representação da realidade e sim na evocação daquilo que não é visto, mas sentido através das experiências dos sonhos, das perdas, dos mitos e do amor”. Esta, de imediato, seria umas das primeiras aproximações entre o trabalho de Woodman e Michals.

Assim, ele é responsável por um número de importantes inovações que encontraram ecos na prática de Woodman. Cabe ressaltar que estas ressonâncias não são meras derivações. A artista retrabalhou estas ideias de forma significativa, levando-as muito além das influências da primeira geração da arte surrealista no trabalho de Michals, mas também, da própria influência de Michals sobre ela. Na obra de Michals podemos notar o uso de espaços abandonados e de interiores em ruínas, elementos que são visíveis na série *House* de Woodman e em muitas de suas fotografias tiradas no período que viveu na Itália. Também podemos notar a influência de Michals em sua exploração dos efeitos do *blur* gerados pela longa-exposição, como já comentamos anteriormente. Outras tantas conexões poderiam ser elencadas, porém, entre todas as facetas de Michals, a que obteve mais ressonância no trabalho de Woodman,

como dissemos, é o híbrido escrita-fotografia, ou seja, no caso dos artistas em questão, o uso de textos escritos nas bordas do papel fotográfico. Segundo Vasquez (2014), Duane Michals é o mais literário de todos os fotógrafos e a influência da literatura em sua obra destaca-se nas sequências narrativas do artista, mas fica mais evidente nas imagens acompanhadas de textos escritos no próprio papel fotográfico. Como aponta o autor, Michals expressa por meio de seus escritos o que a imagem não seria capaz de expressar e, com isso, aprofunda os temas apresentados pela imagem. Quando o fotógrafo começou a introduzir textos em suas sequências fotográficas ainda na década de 1960, ele o fez não para refletir de forma explícita a sua autobiografia, mas para tocar no aspecto literário que ela pode ter quando mediada pela arte, na conjugação entre textos e imagens (SANTOS, 2008, p. 56).

Figura 6 - Then at one point I did not translate the notes; they went directly to my hands. Francesca Woodman. Province, Rhode Island, 1976.
Fonte: Townsend (2012, p. 113).



Figura 7 - I stopped playing the piano. Francesca Woodman. Province, Rhode Island, 1975-78.

Fonte: Townsend (2012, p. 111).



Porém, segundo Townsend (2012), o uso da escrita no trabalho de Woodman é bem diferente daquele empreendido por Michals, e, de alguma forma, mais complexo. Pois, os textos de Woodman, na maioria das vezes, têm pouca relação direta com o que está acontecendo na fotografia. Em *Then at one point I did not translate the notes; they went directly to my hands* (Figura 6), temos uma disjunção aparente entre o texto e a imagem. O texto vai nos levar a esperar uma imagem relacionada à música, talvez mesmo dada a referência para as mãos da artista tocando piano. Em vez disso, vemos uma figura agachada e suas costas estão revestidas de papel de parede rasgado. O único ponto de referência entre imagem e texto possível encontra-se na posição das mãos de Woodman, espalhadas na parede como se estivessem em um teclado, embora mesmo aqui fosse um teclado estranho que não poderia acomodar suas mãos exatamente. Da mesma maneira, em *I stopped playing the piano*, a única aproximação com o ato de parar de tocar piano seria a presença de uma cadeira vazia, mesmo assim, não podemos afirmar que, de fato, exista uma conexão concreta entre o conteúdo da imagem e o conteúdo do texto sem basearmos em interpretações por demais especulativas (Figura 7).

Uma fotografia, entendida como transparente e muitas vezes tida como uma linguagem universal, não precisaria ser acompanhada por texto para explicá-la ou complementá-la. Nas experimentações de Woodman, ao contrário, uma fotografia acompanhada por um texto “é uma colisão deliberada de dois meios diferentes, em que uma destaca as deficiências do outro” (TOWNSEND, 2012, p. 30, tradução nossa). Segundo o pintor e fotógrafo George Woodman (2012), pai de Francesca Woodman, uma leitura atenta de seus diários revela um modo de escrita mais literário do que confessional; no qual notamos, frequentemente, um tom de ironia e uma apreciação pelo absurdo. Para George Woodman (2012), a frase, “*hoje eu vim de Newport fervilhando de ideias e um chapéu novo*” (tradução nossa), escrita no outono de 1975, quando Francesca tinha dezessete anos, caracteriza dois lados de seus diários. Por um lado, existe uma descrição do conteúdo da mente, e, por outro lado, há uma descrição da cabeça que os contém. Ela parece menos interessada em escrever os dramas de seu dia e relatos de uma vida interior; do que na criação da “história” própria. No momento em que ela estava com dezoito anos, ela reconhece Gertrude Stein como o modelo para sua escrita que, tomadas fora de contexto, podem parecer bizarras na dicção, lógica ou ortografia. Essas afetações de estilo ela atribuiu a si mesma como *stein-writing* ou um modo de escrita steiniano (WOODMAN, 2012, p. 240).

Como uma leitora voraz da literatura de Gertrude Stein, Francesca Woodman começou a desenvolver seu próprio estilo⁶, e frases como, “[...] talvez eu goste das quintas-feiras do mesmo jeito que eu costumava detestar tomar banho”⁷ (RICHEs, 2004, tradução nossa) são frequentes tanto em seus diários como nas fotografias as quais utiliza alguns escritos. Para Riche (2004), outra influência de Stein na obra de Woodman seria o uso que a artista

6 Por estilo entendemos algo muito próximo do que Cláudio Ulpiano (1996), a partir de sua compreensão de Gilles Deleuze que entende por “rompimento com o estabelecido”, com o encontro com a singularidade, o impessoal em sua forma intensiva.

7 [...] maybe I like Thursdays the way I used to hate baths (RICHEs, 2004).

faz na fotografia de atos de repetição quando representa a si mesma provocando um processo tornar-se outro; que, para a autora, é um processo similar àquele engendrado na narrativa de Stein, quando a escritora, frequentemente, cria narrativas fragmentadas e recorre a recursos como a disjunção ou suspensão da temporalidade em seus textos. Em especial, no seu livro *A Autobiografia de Alice B. Toklas* (STEIN, 2009), quando cria um retrato literário em primeira pessoa de outro alguém, gerando esse processo de tornar-se outro, como Riche fala, um devir-Alice. Do mesmo modo, quando Woodman cria seus autorretratos, somente abarca devires outros em seu corpo, mesmo que imperceptíveis.

Considerações Finais

Quando Woodman escreve em seu diário que “a fotografia está extremamente conectada com a vida”, sabemos que não é mera constatação (WOODMAN, 2012, p. 243, tradução nossa). Foi quase uma década de intensa dedicação à criação, ao pensamento, a experimentação e a todos os processos que estão envolvidos quando pensamos em arte; e, em especial, a fotografia que foi o meio privilegiado que ela elegeu para suas investigações. Nesse sentido, corroborando com as colocações de Bernstein (2015), acreditamos que o trabalho de Woodman impressiona não só pelo rigor formal e coerência estética, bem como por nos permitir discutir questões importantes para a fotografia em si, a saber: a crítica ao regime de representação, desdobradas nas questões relativas ao gênero do autorretrato, a desconstrução do paradigma do instante decisivo, a técnica da longa exposição e o híbrido fotografia-escrita. Todos estes temas nos levam a um mesmo ponto, ou seja, sua potência inventiva como artista, que não poderia estar atada aos limites da representação. Woodman buscou criar uma nova linguagem e estava atenta aos movimentos que pediam novos sentidos, novas configurações e novas regras na arte fotográfica.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. **Revista Portfolio EAV**, Rio de Janeiro, v. 3, 2014.
- BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. In: Chiara, Ana; Santos, Marcelo; Vasconcellos, Eliane (Org.). **Corpos diversos**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BRYAN-WILSON, Julia. Blurs: toward a provisional historiography of Francesca Woodman. In: COREY, Keller (Org.). **Francesca Woodman**. New York: Distributed Art Publishers, 2012.
- CARTIER-BRESSON, Henri. El instante decisivo (1952). In: FONTCUBERTA, Joan. (Ed.). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 221-236

COELHO, Jonas Gonçalves. Ser do tempo em Bergson. **Interface**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 233-246, mar./ago. 2004.

COREY, Keller. A portrait of the artist as a Young woman. In: COREY, Keller (Org.). **Francesca Woodman**. New York: Distributed Art Publishers, 2012.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** ara uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, v. 4.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

DUNHILL, Alison. Dialogues with diagrams: Francesca

Woodman's book, some disordered interior geometries. **re•bus**, n. 2, p. 2-32, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8 ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MARTIN, Isabel Tejada. Francesca Woodman, una artista escasamente modernista. El montaje de su obra videográfica y de swan song en 2009. **Revista de Instituciones, Ideas y Mercados**, Buenos Aires, n. 59, p. 117-136, out. 2013.

MOHOLY-NAGY, László. Del pigmento a la luz (1936). In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). **Estética fotográfica**: una selección de textos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

MORTIMER, Junia Cambria. A construção de um olhar sobre a arquitetura na fotografia de Francesca Woodman (1960-1981). **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, v. 20, n. 27, p. 27-47, 2013.

PEREIRA, Bruno; GORJON, Melina. O olho da águia A fotografia de Francesca Woodman para além do visível. In: SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS, 3., 2014, Londrina. **Anais...** Londrina: Gráfica UEL, 2014.

RICHES, Harriet Katherine. **Skin, surface and subjectivity**: the self-representational Photography of Francesca Woodman. 2004. Tese (Doutorado) - University College London, London, 2004.

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

SANTOS, Alexandre Ricardo. Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 51-65, jan./jun. 2008.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. London: Phaidon Press, 2012.

ULPIANO, Cláudio. **A imagem afecção**. 1995. Disponível: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2010/02/20/aula-de-24071995->

a-imagem-afeccao-2/>. Acessado em: 2 set. 2015.

ULPIANO, Cláudio. **A vida criativa e a construção de um estilo**. 1996. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2014/10/21/aula-de-23021996-a-vida-criativa-e-a-construcao-de-um-estilo-2/>>. Acesso em: 2 set. 2015

ULPIANO, Cláudio. **Uma nova imagem do pensamento**. Disponível em:<<https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/25/uma-nova-imagem-do-pensamento-claudio-ulpiano/>>. Acesso em: 9 set. 2015.

VASQUEZ, Pedro Afonso. Sonhos verdadeiros: a fotografia de Duane Michals. In: BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia: usos, repercussões e reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014.

WOODMAN, George. Seething with ideas. In: TOWNSEND, Chris (Ed.). **Francesca Woodman**. London: Phaidon Press, 2012.