

Liberdade e destino na obra fotográfica de Francesca Woodman: um exercício de leitura crítica¹

Renata Mosaner*

O trabalho de reflexão sobre qualquer objeto artístico demanda o entendimento de que ele é constituído de singularidades, embora aproximações e livres associações sejam possíveis e, frequentemente, proveitosas. A escolha da obra de arte a ser lida não deveria ser feita por razões aleatórias ou de cunho totalmente intelectual, mas por ter provocado de alguma forma o seu leitor. É como nos diz o conceito barthesiano (1980/2009) de *punctum* que, grosso modo, pode ser caracterizado como determinado detalhe ou aspecto intrínseco à imagem, capaz de pungir a pessoa que está diante da mesma. Assim, fica claro o motivo de interrogarmos a obra fotográfica de Francesca Woodman e a sua recepção estética neste artigo. Ou seja, de acordo com François Soulages, a fotografia não fornece respostas. E, sim, impõe enigmas. E o enigma é aquele “que faz com que o receptor passe de um desejo de real a uma abertura para o imaginário, de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação” (2010, p. 346). Dessa forma, a obra fotográfica conta com o trabalho do receptor. Nesse aspecto, não cabe mais chamar o público de espectador, ou seja, aquele que passivamente testemunha. O receptor, ao receber a obra, também se alonga em direção à mesma, concomitantemente. E não haveria como ser de outra maneira, uma vez que, ao ver a obra, o receptor só pode contar com o próprio repertório e um ponto-de-vista determinado, pois a obra nunca se dá por inteiro. Quer dizer, é da natureza das coisas se oferecer por perfis, ou seja, revelar-se pouco a pouco, jamais inteiramente; a percepção da totalidade é sempre processual e o todo é invariavelmente presumido, considerando que a cada novo ponto de vista, haverá facetas ocultas a serem reveladas, em qualquer momento perceptivo (Frayze-Pereira, 1984). Assim, certa obra, acompanhada de sua respectiva história, é matéria viva, pois ela é recriada a cada recepção. Não há, portanto, como promover uma explicação absoluta da obra de Woodman, por exemplo, o que seria “uma tentação à qual o pesquisador deve resistir na medida em

1 Trabalho inédito que poderá se integrar à dissertação de mestrado da autora.

*Fotógrafa. Professora de fotografia no curso de Comunicação e Mídias na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora com mestrado em andamento sobre a obra de Francesca Woodman no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (MAC/USP).

que, de pesquisador crítico, ele se transformaria num ideólogo não-crítico” (Soulages, 2012, p. 81). Por conseguinte, não nos cabe meditar sobre uma fórmula da crítica artística, o que seria extremamente redutor, mas mergulhar em cada um dos casos, a fim de compreender as circunstâncias implicadas na produção daquela obra específica, escolhida para ser lida.

Outro aspecto que costuma intrigar os leitores é o embaraçamento da obra e da vida do artista, amalgamado de tal maneira que se torna impraticável saber onde estão os seus limites. Parece ser cada vez mais frequente na crítica de arte, entretanto, um desequilíbrio entre esses dois âmbitos, a tal ponto que se subestima ou até se ignora a obra em prol de outras motivações. Apresentamos por ora duas delas: a exacerbação das características pessoais do artista e o uso da obra ou do artista para a exemplificação de uma teoria específica.

Em relação à primeira motivação, poderíamos citar diversos nomes das artes visuais cujas biografias tiveram forte impacto na construção da própria imagem. A multiplicação das biografias e autobiografias de artistas, na primeira metade do século xx, na verdade é consequência de um processo maior de deslocamento: das obras para as pessoas. Assim, “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista” (Heinich, 2005, p. 139). É dessa lógica que o leitor crítico deve se desviar. E, por mais árdua que seja essa tarefa de reinverter essa ordem e de colocar a obra em primeiro lugar, é esse o propósito do presente artigo. Neste, não estabeleceremos uma biografia de Francesca Woodman, apesar de trazermos diversas informações fundamentais sobre a sua vida. Isso ocorre por dois motivos: o primeiro é que esses dados primários podem ser facilmente encontrados por quem tiver interesse; e o segundo é que essa é uma tarefa mais complexa do que aparenta ser. Pierre Bourdieu (2006), por exemplo, critica o fato de a escrita biográfica ser uma construção linear, de fatos perfeitamente encadeados, com o intuito de dar um sentido à vida em questão. Esse aspecto teleológico é equivocado, pois o real é descontínuo, aleatório e imprevisível, inviabilizando que a vida seja vista como uma continuidade de etapas que possui um desfecho específico. Assim é que Jacques Le Goff (1989) propõe uma reinvenção da biografia, fugindo aos moldes positivistas que heroificavam seus personagens. Segundo o historiador, as biografias não deveriam mais ser de um indivíduo isolado, mas considerar esse ser humano como uma testemunha de uma sociedade e de um determinado

contexto histórico. Nessa medida, a biografia também deve instaurar uma questão e, dessa maneira, tornar-se um estudo de caso que reflita um contexto maior. (Del Priore, 2009).

Para ir além de casos clássicos como Van Gogh, Picasso e Dali, trazemos dois exemplos mais relevantes e recentes para o diálogo com Francesca Woodman: duas mulheres que também trabalharam exaustivamente com autorrepresentação. São o da pintora mexicana Frida Kahlo e o da fotógrafa norte-americana Nan Goldin.

De acordo com Patricia Mayayo, que se dedicou à mitologia fabricada de Frida Kahlo, o excesso de críticas, biografias, livros e exposições sobre a artista apenas contribuiu para a alienação ao trabalho da pintora, em prol da construção de uma personagem obscura. Essa construção, dada através de biografias, forma a imagem de uma mulher frágil, hipersensível, doente, frustrada quanto à maternidade, cerceada por traumas familiares, que mantinha uma relação atormentada com Diego Rivera. O mito de Frida Kahlo é o mito do artista romântico – assim como ocorre com Van Gogh e Pollock –, reproduzindo-se nele, entretanto, estereótipos associados à figura da mulher artista (Mayayo, 2008). A leitura de Martie Bottin sobre Nan Goldin coaduna com a de Mayayo. Nesse caso, Nan Goldin é apresentada como “uma figura rimbaudiana, uma espécie de ‘Van Goghette pré-morte’, um equivalente feminino e contemporâneo do artista romântico e amaldiçoado, supostamente mal compreendido em sua época” (Bottin, 2005, p. 9, tradução nossa). A autoratambém expõe que a obra da fotógrafa Nan Goldin era frequentemente denominada “trash” e tem o seu ponto de virada a partir dos “XVIIIes Rencontres de la Photographie d’Arles” (1987). Essa mudança se deu por diversos motivos. Entretanto, a autora elucida que grande parte da recepção de Nan Goldin se ocupou defabricar uma biografia, enfatizando os aspectos mais sombrios da vida da artista, o que foi utilizada como ferramenta primordial na legitimação de seu trabalho. Bottin divide as biografias de Goldin em duas etapas: a primeira retrata uma vida desenfreada, cheia de álcool, drogas e sexo, onde ela desempenharia o papel de “rebelde”, e a segunda, no auge das consequências do vírus da AIDS, na qual ela passou a ser vista como “sobrevivente”. Sem minimizar o impacto dos respectivos dramas humanos pelos quais as artistas passaram, ambas as autoras refletem como essas tragédias ganham força nessas biografias fabricadas.

Em concordância com essas autoras, portanto, não descartamos a amálgama entre vida e obra, mas criticamos a biografia

como ferramenta principal de leitura de suas pinturas e fotografias, que, inclusive, na maioria dos casos, é utilizada de forma simplista, em um tom quase hagiográfico. Essa circunstância se agrava devido à particularidade das três artistas terem produzido uma profusão de autorretratos e imagens de seus arredores. Esse gênero parece prover suprimento para intensificar a ceu-uma entre vida pessoal e obra. Concordamos, portanto, com a necessidade de a interpretação das obras transcenderem o simples reflexo do pessoal e evitar essa “psicanálise caseira, como um sintoma de seus conflitos e desequilíbrios internos” (Mayayo, 2008, p. 11, tradução nossa).

A segunda motivação que acaba por subestimar a obra é a taxação de conceitos pré-concebidos, seja por parte da psicanálise ou de outras disciplinas. Em relação à psicanálise, são muitos os críticos de arte que a utilizam como instrumento de compreensão de artistas e de obras, e o valor dessa perspectiva é, hoje, indiscutível (ex: Rosalind Krauss, Didi-Huberman, Hal Foster, entre outros). A questão é que constantemente a aproximação das duas áreas – arte e psicanálise – vem marcada pela aplicação do chamado método psicanalítico, reduzindo a obra de arte a um objeto de ilustração de teorias psicanalíticas complexas. Além de tentar validar a teoria utilizando a obra como mero exemplo, o que se expõe nesse processo é a subjetividade do leitor da obra, que exterioriza as suas preferências temáticas e conceituais. Nessa “psicanálise *aplicada*”, ou “má psicanálise da arte” (Frayze-Pereira, 2010; Ricoeur, 1977), portanto, a imagem funciona como uma espécie de teste projetivo, revelando mais o próprio intérprete da obra do que ela mesma. Diversamente, para enxergar as singularidades de uma obra, a psicanálise deve ser *implicada* nela, ou seja, é uma psicanálise “*derivada* das artes ou *engastada* nelas, pois não é uma forma a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais” (Frayze-Pereira, 2010, p. 37, grifo nosso). A psicanálise implicada requer escuta e observação da obra de arte (assim como ocorre no processo clínico) para a elaboração de uma interpretação. Proceder dessa forma não é uma tentativa de legitimar o conhecido, mas tentar pensar diferentemente o que já se sabe (Frayze-Pereira, 2010). François Soulages pactua com esse ponto de vista e diz ser preciso

estar na vigilância e não na fascinação, na criação e não no consumo, para não sermos pegos nas ma-

lhas das palavras gastas [...] – em resumo, repetição mortal de um dizer mecanizado, pois perdemos o confronto radical com a própria obra e com o próprio ato que a gerou. (2010, p. 349)

Quantas vezes a psicanálise aplicada não transforma a obra de arte em mero sintoma de um artista? Com que frequência um artista não é encapsulado pela (má) crítica em situação edipiana ou como vítima de suas pulsões? Se nos debruçarmos na fortuna crítica de Woodman, certamente veremos uma torrente de diagnósticos ou sintomas atribuídos a ela. O exemplo mais extremo encontrado na literatura, de um mestrado em psicologia clínica,² “analisou” o funcionamento psíquico da artista, concluindo que haveria “a presença da perturbação psíquica borderline, apresentando um self indefinido, fragmentado e com ausência de limites, traduzindo uma identidade fragilizada” (Mendonça, 2014).

É interessante acrescentar que os pais de Woodman a consideravam espirituosa e divertida. De acordo com a sua mãe, “a vida dela não foi uma série de tristezas. Ela era uma pessoa divertida de se estar junto. É uma falácia básica que a morte dela é tudo o que lhe dizia respeito, e as pessoas leem isso nas fotos. Eles analisam psicanaliticamente as imagens” (Cooke, 2014). É claro que o suicídio de Woodman é um acontecimento trágico e um elemento do qual dificilmente nos desvencilhamos quando vemos suas imagens. Apenas constatamos que se essa for a chave preponderante de leitura de seu trabalho, estamos novamente correndo o risco de reduzi-la apenas a isso. A crítica mais extrema, nesse aspecto, é de Peggy Phelan, que associa tão intensamente a vida de Woodman à sua obra, que considera o suicídio um *granfinale*: “Estamos certos de que o suicídio dela é uma tragédia? O que podemos ganhar, se considerarmos, no entanto, provisoriamente, como uma espécie de conquista, até mesmo, como um/uma presente/dádiva (*gift*)?” (2002, p. 984, tradução nossa). Phelan, então, considera que as fotografias de Woodman podem ser entendidas como uma forma de ter ensaiado a própria morte.

Essencialmente no campo da arte, acreditamos ser fundamental buscar desenvolvimentos que superem a exclusividade do conhecimento formal, acolhendo também as percepções do leitor ou do pesquisador diante do objeto. É necessário atentar às suas nuances e ter “consciência da possibilidade de vê-lo [o objeto artístico] como uma abertura de sentidos para a pesquisa” (Aranha & Oliveira, 2012, p. 39). E, em suma, feita

² Dissertação de mestrado denominada *O estudo da representação de si através da obra fotográfica de Francesca Woodman numa perspectiva psicodinâmica e projectiva*.

essa exposição de empecilhos a uma legítima crítica de arte, propomos um exercício de leitura que abrace criticamente a obra e o conhecimento formal. Se “deve ser a obra o principal fundamento para se pensar o artista, e não o contrário” (Frayze-Pereira, 2010), não poderíamos começar tal exercício senão por uma exaustiva descrição de uma das imagens de Francesca Woodman. Propomos, então, esse exercício de leitura e análise de imagem através do qual alcançaremos o contexto histórico e certas informações pessoais da fotógrafa.

A imagem escolhida manifesta características que são recorrentes na obra da artista. A primeira é o formato da imagem: quase quadrado (proporção 1:1,25 cm), o que altera completamente o equilíbrio da mesma, se compararmos à comum proporção 3:2 (das saudosas impressões 10 cm x 15 cm.). A escolha do filme pretoe branco é outro aspecto que, apesar de constante em sua obra, não é exclusivo. Nos últimos anos de sua vida, Woodman testou filmes coloridos e realizou experiências com diazotipo para a série *Temple Project*. Os cenários que a artista elegeu para a criação das imagens são, mormente, ambientes internos em estado de decadência. Vários deles eram, na verdade, a própria residência da fotógrafa, que ela utilizava como estúdio. Francesca também produziu imagens em ambientes externos, quase sempre em meio à natureza, particularmente em dois momentos da vida: em uma parcela de suas primeiras imagens, produzidas em Boulder, sua cidade natal, e em trabalhos desenvolvidos em uma residência artística na MacDowell Colony, alguns meses antes de sua morte. Apesar de ela mesma ter se lançado ao desafio de fotografar a natureza, angustia-se com essa tarefa e desabafa em uma carta para a amiga Betsy Berne: “Natureza? O que eu devo fazer com a natureza?”. Na mesma carta, comenta sobre o seu desejo de voltar a trabalhar em ambientes internos (Berne, como citado em Keller, 2011, p. 183, tradução nossa). Aliado à escolha do local de produção das fotografias está o elemento capital dessa linguagem: o tipo de iluminação. Em seu trabalho prevalece, se não for exclusiva, a iluminação natural, habitualmente advinda das portas e janelas.

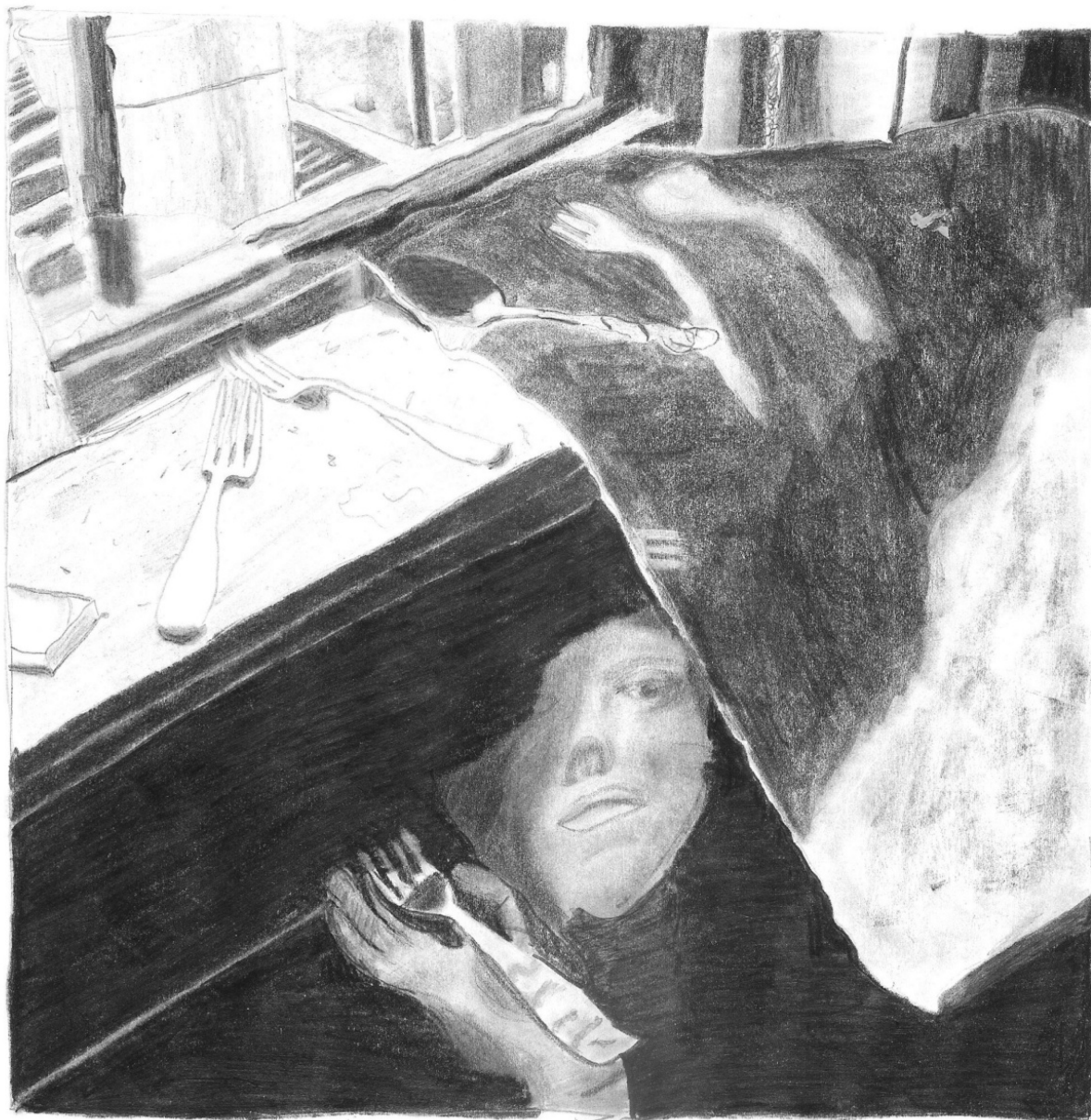


Figura 1. Desenho da autora deste artigo a partir da fotografia *It must be time for lunchnow*, de Francesca Woodman. Em respeito às leis de direito autoral, a autora elaborou este croqui para facilitar o acompanhamento do texto. Se for necessário, esta imagem pode ser encontrada facilmente na internet a partir de seu título

Além desses atributos, em um primeiro olhar divagante, nota-se certa harmonia na composição do todo (considerando a relação entre luz e sombra e as formas envolvidas) e, ao mesmo tempo, a fotografia esconde um forte caráter enigmático. Do lado esquerdo, figura uma janela com o vidro fechado e alguns respingos de tinta branca. Através desse vidro, parece haver um telhado ou uma laje, na qual posa algo semelhante a um vaso de plantas. Não se vê o seu topo, não se sabe se há vida nele. No ba-

tente dessa janela, do lado de dentro, estão apoiados um pedaço de vidro, um fragmento de um objeto fosco que termina em ângulo reto, dois garfos e uma colher. Não são talheres modestos. Possuem um desenho rebuscado em seus cabos. Apóia-se também no batente, uma parte de um papel ou de um tecido grosso que se alonga à direita até o extraquadro, podendo ser uma tela de pintura, julgando pela densidade que o seu caimento propõe. Esse material tem uma parte maior pintada de uma cor bastante escura – talvez de preto – e uma menor, mais esfumada e de uma cor clara, aparentemente branca. Como a fotografia é preta e branca, não se pode averiguar as cores da mesma, mas somente aferir as suas tonalidades. Nessa aparente tela, estão pintados de “branco” dois garfos, sendo um inteiro e outro parcial, e a sugestão de uma colher, menos delineada. Ao lado desses desenhos há uma colher apoiada, provavelmente exercendo a função de um peso para que o tecido não escorregue ao chão. Um pouco abaixo da região central, há um rosto, parcialmente iluminado. É um rosto andrógino, com um olho obliterado pela sombra e o outro evidente. O rosto se destaca na luminosidade e aparenta se descolar do resto do corpo sombreado, assemelhando-se a uma máscara. Ao seu lado, também figura uma mão deslocada de qualquer corpo, onde está aparado um garfo como se fosse uma superfície inerte na qual um objeto repousa. Tanto o rosto-máscara quanto a mão estão levemente borrados. Para um fotógrafo é fácil identificar que esse borrão não seja causado por ausência de foco, mas porque havia movimento quando a imagem foi executada (e o tempo de exposição era longo demais para que o movimento fosse congelado). Portanto mão e rosto possuem movimento, mesmo que se portem como objetos. Esses elementos, concomitantemente, são e não são providos de vida – uma dentre as profusas ambiguidades que Woodman elabora. Esses resquícios de animação estão cingidos por diversas diagonais e sombras, que os sufocam visual e metaforicamente. As diagonais não são criadas apenas pelos objetos presentes, mas também pelo pontodevista da câmera (alto e perpendicular aos objetos), o que torna toda a imagem mais angulosa. O fato de a imagem ser quase quadrada, como mencionamos anteriormente, também agrava a sensação de falta de saída, se comparada a uma composição fotográfica mais retangular. *It must be time for lunch now* é o título atribuído pela artista, estampado de caneta vermelha na borda da imagem.³ Indica, no mínimo, a óptica de um indivíduo deslocado. Sinaliza a voz de um ser não pertencente a qualquer rotina. E, mais profundamente, aponta que a

³ Como pode ser observado na imagem impressa na página 177 do livro editado por Chris Townsend (2006), apresentado nas referências deste artigo.

fome – necessidade biológica básica – está sendo desvalorizada por uma convenção cultural e social: o horário de uma refeição.

Se Francesca Woodman estava envolvida em seu fazer artístico, a sua obra se prova capaz de nos revelar noções a seu respeito e, ainda, sobre o contexto em que essa foi produzida. Woodman nasceu em Boulder, no estado norte-americano do Colorado em 1958. É convenionado pela crítica que ela fotografou dos 13 aos 22 anos (entre 1971 e 1981), até tirar a própria vida.

É imprescindível rememorar que a partir dos anos 1960, a arte passou por mudanças basilares na Europa e nos Estados Unidos. As suas categorias clássicas, como a pintura e a escultura, foram desmanteladas em uma pluralidade de novas formas, materiais e práticas, como a *Pop Art*, a *performance*, a *land art*, a arte conceitual, o minimalismo, entre outras. Na década de 1970, na qual Woodman atuou, essa variedade é meramente ponto de partida para uma fragmentação ainda maior, tomada por uma profusão de artistas e obras díspares. Para Rosalind Krauss (1977), é como se esses artistas, inclassificáveis enquanto conjunto, tivessem como base uma liberdade pessoal de criação, que antes era impedida pelos estilos já pré-delineados. Nessa multiplicidade, fora encontrado na fotografia uma ferramenta ágil para expressar componentes e circunstâncias da vida local, íntima ou cotidiana. Irrompe, por conseguinte, uma conjunção de fotógrafos que deslocam as pautas da esfera pública para retratar questões da vida privada. Larry Clark, Nan Goldin, Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe são apenas alguns dos nomes bastante relevantes do cenário da fotografia contemporânea dos Estados Unidos, que utilizam o seu entorno como substrato para a criação de imagens. Embora com trabalho bastante díspar dos demais, a matéria-prima de Woodman era igualmente o seu ambiente, conforme explicitamos na leitura da imagem. Além de a fotógrafa utilizar a própria casa como estúdio, os seus modelos eram amigos, colegas da universidade e, com alta frequência, ela mesma.

Essa desarticulação de categorias artísticas já solidificadas para uma pulverização de novas possibilidades, assim como a transição do público para o particular, não são processos exclusivos da arte. Tal conjuntura foi inerentemente regada pelo contexto mais amplo e complexo da intitulada “pós-modernidade”. Para Jean-François Lyotard (1986), esse é um período de mudanças estruturais das narrativas e das formas do saber. O pensamento pós-moderno valoriza a vivência do sujeito, em um contexto temporal e espacial determinado, contrapondo-se,

assim, às metanarrativas modernas de então, que se caracterizavam pela crença em verdades estáveis e universais. O que o autor denomina “crise dos relatos”, a qual tem papel primordial em sua investigação, resultaria da incredulidade nas metanarrativas, ou seja, do esmaecimento da crença nas narrativas legitimadoras. Tal crise se associa diretamente à função documental da fotografia, largamente utilizada para sustentar tais enunciados. As invenções da fotografia, a partir de meados do século XIX, surgem para suprir uma demanda documental da sociedade industrial. Em meio a uma crise dos modos de representação que estavam em vigor, a fotografia renova a crença na imitação, principalmente devido ao seu caráter mecânico. De acordo com André Rouillé, “dos anos 1920 até o final da Guerra do Vietnã a fotografia ilustrou zelosa e eficazmente os grandes relatos históricos da modernidade” (2009, p. 355). Entretanto, aproximadamente após cem anos como sinônimo de verdade,⁴ no último quarto do século XX a fotografia entra em um processo de perda de credibilidade e de distanciamento de seu caráter documental. Ainda para Rouillé, um pouco antes da década de 1970, ocorre um declínio histórico dos usos práticos da fotografia (nos sistemas econômico, de informação, tecnológicos etc.), pois tal meio se mostra incapaz de suprir as necessidades estabelecidas por estes, dando espaço e força à manifestação do que ele denomina “fotografia-expressão” (2009).⁵

Na imagem inicial de Woodman, ao colocar os talheres desenhados e os talheres “de verdade”, lado a lado, é estabelecida uma reflexão sobre a natureza da fotografia como “realidade”. Ao colocar o desenho e o talher justapostos, relembra-nos de que, apesar de a fotografia ter um papel imitativo muito poderoso, ela também é uma linguagem de caráter representativo, ou seja, ela não apresenta o “real puro”, visto que é atravessada por diversos filtros do fotógrafo.

Uma questão central nos debates em torno da fotografia na década de 1960 e 1970, uma das quais Woodman estivera certamente consciente, estava relacionada com a preocupação de questões relativas à fabricação, manipulação e a noção de “pureza” na fotografia. (Townsend, 2006, p. 13, tradução nossa)

⁴ Estamos trabalhando com uma convenção a partir do que era hegemônico naquele período, mas é sabido que a fotografia teve diversos usos e interpretações além desse caráter ressaltado.

⁵ Segundo André Rouillé (2009), a fotografia sempre foi um produto de caráter expressivo e documental, concomitantemente. Um desses aspectos prevalecia a depender dos contextos histórico-sociais, usos ou profissionais envolvidos.

E, ao levantar essa instigação, evidencia-se a implicação de Woodman ao seu momento histórico, especificamente ao universo artístico. Mais profundamente, esse fragmento também pode

estar inquirindo a respeito dos diferentes códigos, que se entrecruzam desmedidamente a partir dos anos 1960. Por fim, esse jogo entre o talher e a representação do mesmo (através do desenho) coaduna com reflexões concernentes à natureza da arte, já então levantadas pela arte conceitual. *One and three chairs* (1965), a mais famosa obra de Joseph Kosuth, é um exemplo direto e foi elaborada 14 anos antes de *It must be time for lunch now*, de Woodman. Independentemente de a fotógrafa conhecer ou não essa obra específica, é incontestável a sua ligação com temas e discussões operantes na arte daquele momento. Woodman teve uma formação artística intensa. Com pais artistas, cresceu enredada no fazer artístico diário e enérgico deles. Desde muito pequena era levada a museus dos EUA e Europa e convivia também com os artistas estrangeiros que os pais recebiam na casa/ateliê de Boulder. Mais tarde, esses interesses artísticos a levaram à universidade, o que retomaremos adiante.

Outra área inquietante da imagem reside no “rostro-máscara”. Esse simbolismo, sem dúvida, é muito rico e haveria numerosas associações possíveis para esses elementos. Entretanto essas relações não podem ser estabelecidas de forma aplicada, a reduzir a obra para se adequar a um simbolismo exterior à obra. O que é mais relevante para a conjectura proposta aqui, considerando o trabalho de Woodman como um todo, são as ambiguidades inscritas nesse item. Esse é um rosto que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. Que se mostra como máscara, mas em simultâneo encara diretamente o receptor. E, apesar de haver traços fortes no rosto, a vibração não permite a identificação. Portanto a modelo é Francesca Woodman e também é o outro. O que importa não é estabelecer se é ou não Woodman que está retratada nem distinguir a androginia provocada. Se essas aparentes contradições existem, é porque também está em voga uma tipificação, permitindo que o retrato se exprima além do mundo particular da artista. Essa provavelmente é uma das habilidades de um trabalho que “incita claramente impulsos muito poderosos de projeção, identificação e empatia, especialmente em sua recepção por mulheres e mulheres jovens artistas” (Solomon-Godeau, 2014, p. 76, tradução nossa). Ao adicionar a “mão-objeto” a esse “rostro-máscara”, temos um quadro ainda mais enigmático. Nesse mar de ambiguidades, constante nas obras de Woodman, voltemos à dicotomia entre animado e inanimado. Esses seres que nos suscitam a dúvida, se têm ou não vida, como os bonecos de cera, os manequins e os autômatos, são capazes de suscitar um efeito inquietante de estranhamento,

de acordo com Sigmund Freud (1919/2010). O conceito de estranhamento exerceu papel crucial no surrealismo, que, por sua vez, foi uma das grandes influências de Woodman.

Além de Nadjater sido um de seus livros favoritos,⁶ em seu terceiro ano de graduação na Rhode Island School of Design, Francesca e outros colegas foram selecionados para passar um ano no campus de Roma, no Palazzo Cenci. Segundo o crítico Chris Townsend, quando ela foi estudar fora, já estava familiarizada com alguns aspectos do Surrealismo, “mesmo que em suas manifestações da segunda ou terceira geração, e talvez o legado estético absorvido pela cultura de massa” (2006, p. 31, tradução nossa). Ao se estabelecer em uma casa perto de Piazza San Salvatore, em suas deambulações pelo centro antigo, a fotógrafa descobre um local que passa a ser importante em sua vida e obra: a Libreria Maldoror.⁷ Essa galeria e livraria, que Francesca visitava assiduamente, era ponto de encontro entre artistas e ativistas políticos. O local reunia textos de movimentos artísticos de vanguarda, principalmente do Futurismo e do Surrealismo. Segundo um dos donos, Giuseppe Casetti, “a atmosfera da Maldoror era mais surreal do que os trabalhos expostos”. Ainda para Casetti, as atividades do grupo que ali se encontrava (que incluía Francesca) eram marcadas por um “Surrealismo acidental do diaadia”, baseado em encontrar materiais, como livros antigos, cartões-postais e coisas da rua (como citado em Townsend, 2006, p. 32, tradução nossa). Em uma das leituras recorrentes, entre Alfred Jarry e Antonin Artaud, Francesca se depara com uma edição do *Surréalisme, même*, em que teve contato com as fotos de Hans Bellmer. Na série *As Bonecas* (1933), Hans Bellmer fraciona as personagens em “uma encenação [...] de construção enquanto desmembramento” (Krauss, 2010, p. 196). De acordo com a crítica de arte Briony Fer, “as partes desmembradas podem evocar o estranho, mas também o pode um texto ou uma imagem ‘desmembrada’, em que peças são justapostas num modo não familiar” (1998, p. 197). Comparativamente, Bellmer retalha as bonecas e Woodman retalha a composição da imagem. O artista surrealista relata que a inspiração para a sua primeira boneca foi a história do advogado Coppelius e da boneca Olympia, que por sua vez foi baseada no conto “Homem da areia”, de Ernst T. A. Hoffman. Sabemos que o conteúdo desse mesmo conto foi retomado e utilizado por Freud para desenvolver o conceito de estranhamento no texto *O inquietante* (1919/2010).⁸ Podemos lembrar que o conceito de *o estranho* ou *o inquietante* é uma tradução de *das unheimlich*. Morfologicamente, a palavra *unheimlich* é a negação do

6 George Woodman, pai de Francesca, conta essa informação em entrevista a Harriet Riches, que a divulga no artigo “A disappearing act: Francesca Woodman’s ‘portrait of a reputation”.

7 O nome do estabelecimento é uma referência a *Les Chants de Maldoror*, romance de Comte de Lautréamont, que Breton, por volta de 1920, declarou como um texto proto-surrealista (Townsend, 2006).

8 O conto fora retomado anteriormente por E. Jentsch em 1906, no texto *Zur Psychologie des Unheimlichen*, e reapresentado por Freud em *O inquietante*.

termo *heimlich*. Muito se perde na tradução, considerando que o adjetivo *heimlich* é polissêmico e pode significar familiar, não estranho, pertencente à casa, confiante, entre outros significados nesse mesmo sentido. Mas, além desses, o termo comporta outras denotações: “oculto, mantido às escondidas, de modo que outros nada saibam a respeito” e “secreto, incômodo, que desperta angustiada receio, pavor”. Se *heimlich* carrega um significado que coincide com o seu próprio oposto (*unheimlich*), “é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto”. Na compreensão desses opostos, Freud apresenta o inquietante como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Logo, *heimlich* também é *unheimlich*, no sentido de que esse seria “tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 1919/2010, pp. 331-340). Em vista disso, além dos aspectos de animado/inanimado e da imagem fragmentada, o(a) modelo(a) aparece alojado(a) a esse paradoxo entre pertencer e não pertencer à casa. De alguma forma, está ligado(a) ao ritual das refeições, assim como está totalmente deslocado(a) dessa rotina, sem saber identificar o horário do almoço. Embora o(a) modelo(a) esteja em uma casa ampla – a julgar pelo tamanho do batente da janela –, a sensação não é de conforto. Ao contrário, o rosto alongado para trás parece fazer o esforço de se esticar para encontrar a luz solar. A mão que apara o garfo parece igualmente desconfortável, fazendo às vezes de um objeto. É um rosto cerceado, preso em sua própria casa. E, se olharmos mais uma vez a imagem original, não há também certa serenidade estampada no rosto? Ora, todas essas indefinições são o que tornam uma imagem ou uma obra tão potentes.

Em uma imagem em que tudo é dado, ou seja, que nada questiona ou intriga o receptor, nada temos a elaborar. Não são assim as torrentes imagéticas diárias de nossa sociedade da hipervisibilidade? Quantas fotografias passaram por nós hoje? De quantas delas nos lembramos? Tais imagens apenas passam pelas telas, mas não param em nossos olhos (ou polegares) porque não nos oferecem qualquer profundidade. Baudrillard (1981/1991) caracteriza essas imagens como “obscenas”, na acepção de que não há nada escondido nelas, são imagens planas. Um grande questionamento da estética atual é se há imagens que se contrapõem a essa enxurrada. Em outras palavras, indaga-se se existem imagens misteriosas, providas de dobras que ocultem o todo e que sejam capazes de parar o corpo e os olhos alvoroçados do receptor, inquietando-lhe por um instante.

Como pudemos averiguar na imagem descrita, através de diferentes técnicas, Woodman apresenta áreas de indiscernibilidade em *It must be time for lunchnow*. São nessas brechas que os enigmas emergem, dispondo uma provocação ao receptor minimamente interessado. Por isso explicar a obra – que significa literalmente tirar as dobras, as pregas⁹ – seria um descuido desmesurado: são as dobras, a indeterminação de elementos que lufam a obra no sentido contrário de uma imagem vazia. Esses desafios irresolutos, portanto, assumem determinada primazia no trabalho livre de Francesca Woodman, determinando para ele outro destino – o de ser obra de arte e não mera manifestação da intimidade da vida da artista.



REFERÊNCIAS

- Aranha, C. & Oliveira, A. M. (2012). Metodologias, métodos e formas interdisciplinares na pesquisa em arte. In C. Aranha & K. Canton (Orgs.). *Desenhos da pesquisa: novas metodologias em arte* (pp. 27-41). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.
- Barthes, R. (2009). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Portugal: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1980. Título original: La chambre claire).
- Baudrillard, J. (1991). Simulacro e simulação. (M. J. C. Pereira, trad.). Lisboa: Relógio D'Água. (Trabalho original publicado em 1981. Título original: Simulacres et simulation).
- Bottin, M. (2005). La critique en dépendance. *Études photographiques*(17). Recuperado em 24 abr. 2018, de Open Edicion Journals: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/753>.
- Bourdieu, P. (2006). A ilusão biográfica. In J. Amado & M. M. Ferreira (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. (8ª ed., pp. 183-191). Rio de Janeiro: FGV.
- Cooke, R. (2014). Searching for the real Francesca Woodman. Recuperado em 16 jul. 2018, de *The Guardian*: <https://bit.ly/2uUGgU9>.
- Del Priore, M. (2009). Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*, 10(19), 7-16.
- Fer, B. (1998). Surrealismo, mito e psicanálise. In B. Fer, D. Batchelor & P. Wood. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre guerras*. São Paulo: Cosac Naif.
- Frayze-Pereira, J. (1984). *Tentação do ambíguo: sobre a coisa sensível e o objetivismo científico*. São Paulo: Ática.
- _____. (2010). *Arte, dor. inquietudes entre estética e psicanálise* (2ª ed. rev., ampl.). Cotia: Ateliê.

⁹ Do latim, prefixo *-ex*, “fora de”, e *plicare*, “prega, dobra”. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, pp. 339 e 630.

- Freud, S. (2010). O inquietante. In S. Freud. *Obras completas* (P. C. de Souza, trad., Vol. 14, pp. 329-376). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919).
- Heinich, N. (2005). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. (S. Taborda, trad.). *Revista Porto Arte*, 13(22), 137-147.
- Keller, C. (2011). A portrait of the artist as a young woman. In C. Keller (Ed.). *Francesca Woodman* (pp. 169-185). São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Krauss, R. (1977). Notes on the index: seventies art in America. *October* (3), 68-81. Recuperado em 23 jan. 2018, de JSTOR (Journal Storage): <http://www.jstor.org/stable/778437>.
- _____. (2010). Fotografia e surrealismo. In R. Krauss. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili Brasil.
- Le Goff, J. (1989). Comment écrire une biographie historique aujourd'hui. *Le Débat* 54, 48-53.
- Liotard, J. F. (1986). *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mayayo, P. (2008). *Frida Kahlo: contra el mito*. Madri: Cátedra.
- Mendonça, M. R. M. C. (2014). *O estudo da representação de si através da obra fotográfica de Francesca Woodman: numa perspectiva psicodinâmica e projectiva*. Dissertação de mestrado, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa, Portugal. Recuperado em 23 out. 2017, de ISPA (Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida): <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/3669/1/18923.pdf>.
- Phelan, P. (2002). Francesca Woodman's photography: death and the image one more time. *Signs* 27(4), 979-1004. Recuperado em 11 jul. 2017, de JSTOR (Journal Storage): www.jstor.org/stable/10.1086/339640.
- Ricoeur, P. (1977). *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.
- Solomon-Godeau, A. (2014). Body double. In G. Schor & E. Bronfen (Eds.). *Francesca Woodman: works from the Sammlung Verbund*. Viena: Sammlung Verbund.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac.
- _____. (2012). O filósofo & a arte. *Revista ARS* (20), 76-89.
- Townsend, C. (2006). *Francesca Woodman*. Londres: Phaidon Press.

Liberdade e destino na obra fotográfica de Francesca Woodman: um exercício de leitura crítica Este artigo discute aspectos cruciais da leitura crítica de obras de arte e se ocupa em refletir sobre algumas ferramentas e possibilidades desse fazer. Basicamente, apresenta duas formas de abordagem que se diferem no tocante: ao grau de relevância atribuído à própria obra de arte e à implicação do intérprete à mesma. A primeira abordagem mostra como outros elementos, como a exacerbação das características pessoais do artista e o uso da obra ou do artista para a exemplificação de uma teoria pré-concebida, são empecilhos de uma leitura crítica. A segunda abordagem afirma a centralidade que a obra deve ter na leitura, imbuída também ao respectivo contexto histórico que o atravessa. Nesses moldes, o artigo propõe um exercício de leitura crítica de uma fotografia produzida por Francesca Woodman. | *Freedom and fate in Francesca Woodman's photographic work: a critical reading exercise* This paper discusses the critical reading of art work's pivotal aspects and reflects upon some of the tools and possibilities of its doing. Basically, it presents two forms of approach that differ in what concerns: the degree of relevance attributed to the work of art itself; and the implication of the reader on it. The first approach shows how other elements are hindrances to a critical reading, such as the exacerbation of the artist's personal characteristics and the use of the work or artist for the exemplification of a preconceived theory. The second approach states the central role that the work must have in reading, also imbued with the historical context that permeate it. In this sense, the article proposes an exercise of critical reading of a photograph produced by Francesca Woodman.

Francesca Woodman. Crítica de arte. Psicanálise implicada. Fotografia contemporânea. Biografia. | *Francesca Woodman. Art criticism. Implied psychoanalysis. Contemporary photography. Biography.*

RENATA AMADO SETTE MOSANER

Rua Mourato Coelho, 482/ 34
05417-001 – São Paulo-sp
tel.: (11) 99541-8021
renatamosaner@gmail.com

RECEBIDO 07.06.2018
ACEITO 29.06.2018