

**ESPACIOS Y ESPEJOS EN LA FOTOGRAFÍA DE
FRANCESCA WOODMAN**

PSEUDÓNIMO: ANNABEL LEE

1.1. Presentación del tema elegido.

Mi propuesta es un análisis, a partir de una selección de imágenes, de la obra fotográfica de la artista norteamericana Francesca Woodman (1958-1981), y de las interpretaciones que la crítica y la historiografía feministas han planteado en función de los temas y motivos recurrentes en el trabajo de esta artista. Woodman debe su fama a sus fotografías, dadas a conocer tan solo póstumamente, aunque también exploró otros medios artísticos, como vídeos que recogen el proceso de creación de sus fotografías y algunos libros de artista, destacando *Some Disordered Interior Geometries* (1981).

Woodman, cuyo periodo creativo se desarrolló entre 1972 y 1981, ha sido analizada desde el punto de vista de su aportación, como mujer artista, al discurso feminista crítico con una práctica artística y una historiografía del arte dominadas históricamente por la mirada masculina hegemónica. Esto ha sido así porque se han reconocido en sus imágenes toda una serie de cuestiones relacionadas con el feminismo en su lectura del arte: el problema de la autorrepresentación femenina, el cuerpo femenino y, especialmente, el desnudo femenino; la relación sujeto-objeto y los binomios activo-masculino y pasivo-femenino; o el estereotipo de lo femenino y su articulación mediante objetos-fetichismo y espacios domésticos y naturales con los que dicho estereotipo es identificado. Las diversas estrategias mediante las cuales esta artista disloca y subvierte los convencionalismos tradicionales al abordar estas cuestiones, sugiere que, a pesar de que no haya constancia de que se posicionara al respecto, Woodman articuló y resolvió cuestiones clave en el replanteamiento feminista del arte y, en ese sentido, sí puede valorarse su aportación bajo parámetros feministas¹ aunque, como también se ha apuntado desde la crítica y discutiré en mi trabajo, en ningún caso debería reducirse su aportación como artista a este único aspecto.

En cuanto a las razones de mi elección, Woodman resulta interesante como caso de estudio, pues es un buen ejemplo de los diferentes enfoques a la hora de catalogar e incorporar a las artistas femeninas a la historia del arte, de cómo son interpretadas y presentadas al público. En el caso de Woodman, dado que su obra tan sólo fue dada a

¹ “El arte feminista no es una metodología, ni un estilo determinado, es una posición ideológica que propugna una revisión de conceptos desde una voluntaria alteridad que hace saltar por los aires convenciones y jerarquías.” Serrano de Haro, 2000, pp.105 y 108. “El intelecto feminista comprometido (como el de John Stuart Mill) es el que tiene la capacidad de traspasar las limitaciones culturales e ideológicas de la época y su profesionalismo específico para poner al descubierto sesgos y deficiencias no solo en forma de tratar el tema de la mujer, sino también en la forma de plantear las preguntas cruciales de la disciplina en su conjunto.”, Nochlin, 2022, p. 168.

conocer póstumamente, resulta inevitable que llegara mediatizada, presentada bajo el criterio de terceros, ya fuera su familia o las críticas de arte que a partir de 1986 establecieron los parámetros de su interpretación. En la valoración de Woodman se hace a veces difícil distinguir entre la historia de su recepción y el contenido estético y teórico de su obra. Criterios anclados en el estereotipo juegan indudablemente un papel: con frecuencia, se incide en su género y en su edad – enfatizando ella misma, por otra parte, ambos aspectos en sus fotografías.

Intentaré valorar a la artista en relación con su obra, reflexionando con y sobre esta, sobre su capacidad de sugerir y de provocar una respuesta estética, su potencial para generar pensamiento, y no desde los condicionantes de género y edad, arquetipos de una historiografía, una crítica y una cultura que, por su preponderancia y largo recorrido, asumimos como naturales, y que deben ser cuestionados². El genio precoz de Francesca Woodman, polémico, contradictorio y muy debatido, es un excelente ejemplo de lo complejo y necesario de este cuestionamiento.

1.2. Presentación y justificación de la bibliografía seleccionada.

Francesca Woodman ha sido objeto de numerosos estudios y ensayos, por lo que he seleccionado aquellos que considero más relevantes para el enfoque de mi trabajo y que han dedicado especial atención a Woodman desde perspectivas diversas, como Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Peggy Phelan, Katharine Conley, Claire Raymond, Harriet Riches, Carol Armstrong, Eva Rus o Meaghan Thurnston. Algunas lecturas han consolidado a Woodman como artista canónica cuya obra puede ser interpretada desde parámetros feministas, otras han destacado el peso de lo biográfico partiendo del psicoanálisis o han preferido poner de relieve aspectos formalistas o relacionados con la teoría estética.

Como necesaria estructura teórica que me permita analizar y cuestionar el canon tradicional en relación con las mujeres artistas, y argumentar desde una perspectiva historiográfica y metodológica feminista, incluyo la bibliografía básica que he estimado más pertinente, además de algunos títulos específicos relacionados con mi planteamiento, como “La poética del espacio” (1957), de Gastón Bachelard.

² “La historia de las mujeres artistas no puede, sin más, adjuntarse a la de los hombres artistas manteniendo las mismas estructuras que se usaron para dejarla fuera, sino que requiere de nuevos marcos metodológicos para desarrollarse plenamente.”, Serrano de Haro, 2022, p. 13.

1.3. Actual “estado de la cuestión”. Aproximaciones críticas a la obra de Woodman: de la *femme enfant* y lo biográfico a la valoración de una propuesta estética y teórica personal y coherente. Woodman y la historia de su recepción.

Woodman se caracteriza por la coherencia formal y conceptual de su discurso y por haber generado, paradójicamente, una multiplicidad de lecturas e interpretaciones. La recepción de su obra se ha producido póstumamente y, con el tiempo, se ha ido ampliando el catálogo de imágenes dadas a conocer, lo que también ha modificado la valoración de algunos aspectos que las primeras interpretaciones habían enfatizado y ha generado, a su vez, nuevas aproximaciones a su trabajo. En cualquier caso, se puede decir que los distintos análisis de la obra de esta artista se han adaptado con más frecuencia al contexto de quien hacía la crítica que al contexto en que la propia Woodman vivió y desarrolló su proyecto artístico. Así, podemos entender a Woodman como un ejemplo de artista “rescatada” por la historiografía y la crítica feminista, para ser incorporada en un primer momento al canon hegemónico bajo el paraguas de nociones clásicas como las del genio individual o el prodigio³ – que Woodman supuestamente cumpliría y paradójicamente desarticularía por el mero hecho de ser mujer⁴, quedando así retratada como proverbial “excepción”⁵.

Estas lecturas “canonizaron” a Woodman⁶ y la despojaron de un contexto – familiar, social, económico – que podría haber explicado el precoz desarrollo de su talento (fig.1). A la hora de valorar su aportación como creadora de un nuevo canon de autorretrato femenino, la tendencia fue insistir en su singularidad, una figura excepcional y aislada de las corrientes artísticas de su tiempo⁷.

³ “Produced from early adolescence until the time of her death, Woodman’s photography is the work of a prodigy. As such it is particularly difficult to place. Prodigies in photography are singularly rare; women prodigies virtually unheard of. The ambition, the sophistication, and the complexity of her work is significant.”, Solomon-Godeau, 1986.

⁴ “[...] el sexo del artista determina la visión del arte, que se basa en la intersección de dos nociones opuestas: el concepto del artista como genio masculino y el estereotipo de feminidad como incapacidad intrínseca para alcanzar el genio.”, Parker, R. y Pollock, G., 2021, p.126.

⁵ Esa excepcionalidad “exige, en el caso de las mujeres, como circunstancia casi inevitable, una transgresión de las convenciones, que toma forma de ley general: [...] sólo aquellas que deviene mujeres heterodoxas, podrán llegar a ser consideradas artistas y otros podrán tomarlas como modelo. Tal es el axioma: mujeres heterodoxas, artistas modelo.”, Serrano de Haro, 2000, p.35.

⁶ “Bajo la cuestión de la mujer en su condición de artista subyace, por lo tanto, el mito del Gran Artista – objeto de un centenar de monografías, único, semejante a una divinidad – que lleva en sí mismo desde su nacimiento una esencia misteriosa [...] llamada genio o talento”, Noehlin, 2022, p.177.

⁷ Este enfoque tiene consecuencias porque “[...] las reputaciones masculinas se asocian y se mantienen por medio de los intereses colectivos de familias, agrupaciones, escuelas y movimientos; mientras que la fama de las pocas mujeres que logran destacar, convertidas en brillantes excepciones, desaparece a su muerte. [...] puesto que son “excepciones”, la fama



Fig.1 Francesca Woodman, *Self-portrait at 13*, (1972) © George and Betty Woodman

Siguiendo la propensión a identificar la experiencia vital de la mujer artista con su obra, otras aproximaciones a Woodman no dudaron en incluirla en otro estereotipo, el de la artista femenina problemática, poniendo el foco en lo biográfico⁸, en lo “escandaloso” o en los problemas mentales, en particular, en su suicidio⁹. O bien se la universalizó como ejemplo de los problemas a los que se enfrentaba una mujer artista a finales del siglo XX – entendida la mujer artista como categoría esencial, donde la interseccionalidad de factores como raza, clase, o educación están ausentes –, quedando así de alguna manera despersonalizada, convertida en prototipo.

perdurable está fuera del alcance de la mayoría de ellas.”, Serrano de Haro y Cabanillas, 2022, pp. 22-23.

⁸ “Otra tendencia en la Historia del arte feminista [...] ha sido la excesiva importancia que se concede a la biografía de las mujeres artistas en detrimento de estudios serios sobre sus obras.”, Parker, R. y Pollock, 2021, p.8. Por su parte, Serrano de Haro y Cabanillas hablan del síndrome de “la cama de Artemisia”: “algo que se suele encontrar en la crítica no especializada y, a veces, incluso en esta última. El efecto que tiene este tipo de argumentación retórica es que así no se llega nunca a juzgar profesionalmente, seriamente, eruditamente, a la mujer artista por la calidad de su obra, por su interés artístico en el contexto de su época. Eso se escamotea y se produce una desviación de la atención, una cortina de humo, que lleva la discusión o la argumentación por otros derroteros no-artísticos. Y, además, son lógicamente los aspectos más penosos, tristes y desgraciados los que se utilizan para exponer este argumento, este uso del “síndrome de la cama de Artemisia”. Serrano de Haro y Cabanillas, 2022, p.58

⁹ “Woodman's artistic practice might be understood as a way to rehearse her own death.”, Phelan, 2002, p.987.

Muy cercanas al discurso hegemónico patriarcal se han mantenido algunas interpretaciones que, reconociendo la fuerza de sus imágenes, han conservado una visión paternalista sobre la artista, rebajándola a la condición de estudiante, seguidora o imitadora del talento masculino, cuyos aciertos obedecen a la feliz casualidad del hallazgo fortuito¹⁰. En Woodman, dada su juventud, se ha proyectado con fuerza el estereotipo de la colegiala, *femme enfant*, o eterna aprendiz¹¹, una diletante.

Lecturas todas ellas problemáticas, cada una a su manera, que han ido construyendo una reputación de Woodman centrada en aspectos que desplazan la atención de su corpus artístico para centrarla en su persona¹². Una historia de la recepción de su trabajo donde se evidencia el carácter connotado de estas interpretaciones, marcadas por el contexto cultural y la mirada interesada del crítico en cuestión. Siendo inevitable que toda lectura nos hable tanto del sujeto que la elabora como del objeto de su interpretación¹³, parecería necesario abordar a Woodman desde un punto de vista más centrado en lo que hizo y menos en lo que fue.

En ese sentido, algunas críticas han optado por adjudicar a Woodman la reinterpretación de conceptos estéticos – lo sublime kantiano, lo siniestro, incluso lo maravilloso –, o por valorar su interés en la exploración de la fotografía como medio. Estos análisis, sin descuidar las cuestiones feministas – subjetividad y creatividad femenina, el problema de la autorrepresentación –, se han centrado en los planteamientos estéticos y teóricos que Woodman propone en sus fotografías: la subjetivación de problemas formales¹⁴, su relación con el surrealismo – lo inconsciente, lo irracional, el fetichismo, el cuerpo como espectáculo o como lugar de significados, el cuerpo fragmentado o difuminado¹⁵ –; su reinterpretación del sublime kantiano – el desplazamiento de la mirada y de la relación

¹⁰ “Whitney Chadwick señala como las dos únicas categorías de mujer aceptables para los surrealistas: la mujer-niña y la mujer-maga: El valor de ambas estribaría en que su capacidad artística es espontánea, inconsciente, como de un ser que se mueve en un terreno muy primario y, desde luego, sin vocación clara o ambición definida.”, Serrano de Haro, 2000, p.83

¹¹ “El estereotipo funcionó al tratar a artistas mujeres como seguidoras o discípulas de artistas hombres, o como artistas que, por su naturaleza, tendían a hacer cosas ligeras como retratos, naturalezas muertas, pintura de flores o mostraban congénitamente un estilo débil, no tenían imaginación, eran propensas a centrarse en colores sensuales más que en el rigor intelectual de la forma y la línea, etc.”. Parker y Pollock, 2021., p.13.

¹² “Las estructuras [que condicionan y sustentan las diferencias de poder y los privilegios de hombres y mujeres] no sólo incluyen condiciones de producción sino también condiciones de recepción, muy relevantes.”, Parker y Pollock, 2021, p.151.

¹³ “[...] el estudio y evaluación de la historia de las artes no es una especialidad neutra y “objetiva”, sino una práctica ideológica.” Parker y Pollock, 2021, p.7.

¹⁴ “She internalized the problem, subjectivized it, rendered it as personal as possible.”, Krauss, 1986, p. 162

¹⁵ “In the work of artists like [...] Francesca Woodman [...] and others, the body has become the site of cultural meditations, the site of political and social challenges to assigned meanings, and an important measure of female subjectivity.”, Chadwick, 1998, p.14.

sujeto/objeto, el carácter serial de sus imágenes, –, o su conexión con lo siniestro – lo familiar presentado de manera insólita, incómoda o amenazante –; la exploración del espacio como experiencia corporal – espacio doméstico o natural, espacio que aprisiona y consume¹⁶ o espacio de intimidad, espacio habitado conectado a un sentimiento de pertenencia –; o su experimentación con la fotografía misma como medio, de sus posibilidades y sus limitaciones, la tensión entre lo tridimensional del cuerpo en movimiento y lo bidimensional del marco fotográfico.

Así, del anonimato Woodman ha pasado a ser objeto de numerosos estudios y ensayos, debates teóricos y críticos, valoraciones, lecturas e interpretaciones, su obra ha sido expuesta en Estados Unidos y Europa y, habiendo adquirido cierto estatus de culto, ha sido recibida por el público hasta el extremo de inundar las redes sociales con sus reconocibles imágenes e inspirar a una legión de imitadoras. Esta multiplicidad de enfoques a la hora de interpretar la obra artística de Woodman, así como la historia de su recepción, ponen de relieve su capacidad y potencial para generar debate – para generar teoría estética – y nos lleva a plantearnos a qué cuestiones actuales podría responder y que podría aportar la obra de Woodman a la teoría artística contemporánea¹⁷.

2. Una historia del arte feminista.

En la historia del arte feminista es punto de partida es el ensayo seminal de Linda Nochlin, continuado por las aportaciones de Ann Sutherland Harris, Germaine Greer, y las propuestas de Griselda Pollock y Rosizka Parker, Laura Mulvey, o Whitney Chadwick, entre otras.

En su conocido ensayo, en el que se analizaba la situación marginal de la mujer artista, Linda Nochlin llegó a la conclusión de que no ha habido grandes mujeres artistas por la ausencia de condiciones sociológicas necesarias para ello – y las excepciones obedecían a contextos que habían facilitado, si quiera mínimamente, dicha posibilidad, como el haber nacido en una familia de artistas, caso de Artemisia Gentileschi o Marietta Robusti, o en un entorno acomodado o privilegiado que consideraba el arte como parte de la educación, caso de Sofonisba Anguissola (curiosamente, en Woodman encontramos ambos contextos). En su análisis, Nochlin aún mantuvo la vigencia de

¹⁶ “It is perhaps the *House series* [...] where the Gothic aspect of Woodman’s work is most apparent. [...] the woman’s body is physically devoured by the house. [...] Woodman presents herself as the living sacrifice to the domus. “, Solomon-Godeau, 1986.

¹⁷ Así, ya en 2003 Margaret Sundell planteaba: “To reconsider Woodman's work [...] involves, on the one hand, a reassessment of its reception [...] and, on the other hand, a reevaluation of the work itself. What, if any, is the critical potential of Woodman's art?”, Baker et al., 2003, p.53

ideales tradicionales, como el de la grandeza artística, de la misma manera que Ann Sutherland Harris, quien colaboró con Nochlin en el catálogo de la exposición *Mujeres artistas, 1550-1950*, se esforzó en demostrar la existencia de mujeres artistas para a continuación someterlas a los mismos criterios de valoración que se aplicaban a los artistas masculinos. Es decir, el objetivo era, fundamentalmente, incorporarlas a la historia del arte tradicional, sin cuestionar en ningún momento los cimientos del edificio historiográfico – la propia noción de arte y los criterios y jerarquías a partir de las cuales es valorado. Sutherland Harris entendía el ser mujer como experiencia compartida, diríase que universal, sin considerar factores como la clase, la cultura o el periodo histórico. Germaine Greer (*The Obstacle Race*, 1979), por su parte, puso el acento en los impedimentos internos, psicológicos, causados por la opresión y que frustraban y “castraban” la creatividad de la mujer: así, la mujer quedaba caracterizada como “eunuco”, lo que, paradójicamente, suponía aceptar implícitamente que el arquetipo del artista no podía ser más que masculino. Griselda Pollock y Rosizka Parker dieron un paso adelante al hilvanar las historias individuales de las artistas con el contexto ideológico y social, demostrando y defendiendo con esta estrategia el carácter discontinuo de la historia artística de las mujeres, en las que determinados factores tienen efectos a veces favorables a la artista, mientras en otros casos les suponen una desventaja.

Laura Mulvey ofreció una aportación fundamental con su análisis de la dinámica cinematográfica que coloca a la mujer como objeto contemplado, pasivo, y al hombre como sujeto portador de la mirada, activo, condicionando la manera en que la propia mujer se ve a sí misma. Y Whitney Chadwick puso de relieve, por un lado, la falta de acceso al mundo artístico plenamente profesional – ya sea el gremio, la academia, los grupos y movimientos artísticos o el museo, la galería y el circuito de bienales y muestras, y, por otra lado, la persistente caracterización de la mujer artista como aficionada, aprendiz, imitadora, intuitiva, y carente de un discurso estético y teórico mínimamente intelectual y coherente – caracterización de la que Woodman a veces ha sido una víctima más. Así, la historiografía y la crítica feminista ha ido evolucionando a partir de un primer rescate de artistas olvidadas con la intención de incorporarlas al canon occidental, sin cuestionar inicialmente dicho canon, para posteriormente plantearse nuevas maneras de ver y entender la historia del arte desde una perspectiva ya no modernista, masculina y patriarcal, la cual había dado aliento a toda una mitología en torno al genio artístico individual como ser distinto y predestinado, al margen de las normas sociales y, necesariamente, hombre. A la hora de reflexionar sobre el arte y el

artista desde un lugar de otredad – la alteridad femenina –, la historiografía y la crítica feministas actúan como un ariete que, al cuestionar las verdades universales que sostienen el edificio historiográfico tradicional, remueve sus cimientos y lo resquebraja, proponiendo otras construcciones y reconstrucciones posibles, flexibles, múltiples, en las que, además de la cuestión de género, se reconocen otras alteridades – culturales, raciales, étnicas, de clase – más allá de los criterios excluyentes y jerárquicos sobre los que ha girado hasta ahora el arte, su definición, valoración y relevancia.

3. Espejos y espacios en Francesca Woodman.

Dada la diversidad y amplitud de estudios sobre esta artista, a la hora de enfocar mi trabajo he decidido centrarme en tres aspectos o elementos que figuran de manera preponderante en su imaginario y que se han vinculan convencionalmente a lo femenino: los espejos, los espacios domésticos o naturales y el cuerpo femenino, en particular, el desnudo femenino. Woodman yuxtapone estos elementos en unas composiciones fotográficas, frecuentemente teatralizadas, estableciendo una dialéctica marcada por la ambivalencia o la tensión.

Mediante estos tres elementos y las relaciones que Woodman establece entre ellos, analizaré las cuestiones feministas que Woodman aborda y cómo la manera en que las resuelve ha dado y sigue dando lugar a lecturas diversas y contradictorias sobre las intenciones y motivaciones de la artista. En parte, esto es así porque su estrategia es disruptiva pero ambigua, susceptible de múltiples interpretaciones. A pesar de ello, es evidente la búsqueda por parte de Woodman, a través de estrategias conscientes y repetidas, de un deseo de vulnerar los límites de lo fotográfico como medio y una exploración de la subjetividad y la representación¹⁸ femeninas alejadas de las convenciones canónicas del discurso hegemónico.

3.1. Niña prodigio: Francesca Woodman y los mitos canónicos del genio masculino y el artista predestinado. Aproximaciones críticas.

En 1986, en el catálogo de su primera exposición, quedaron establecidos los parámetros de interpretación que, en mayor o menor medida, han acompañado a Woodman desde entonces: Woodman como genio y como artista canónica. Los artífices de esta caracterización, por otra parte contestada casi inmediatamente, fueron tres reconocidas

¹⁸ “[...] la representación de la mujer es una de las temáticas más importantes en las distintas épocas del arte. [...] se trata de una presencia de la mujer en el arte como objeto. La marginación [...] se refiere, en cambio, al papel de las mujeres como sujetos,” Serrano de Haro, 2000, p.9.

críticas de arte: Abigail Solomon-Godeau, Rosalind E. Krauss y Ann Gabhart. Para Solomon-Godeau, Woodman era un prodigio y, dada su condición femenina, una rareza. Su temática justificaba una lectura feminista y describía su trabajo con términos como gótico o complejo. Además, individualizaba a Woodman calificándola de excepcional, única en su categoría y sin conexión evidente con su contexto artístico contemporáneo, apuntando, en cambio, a una genealogía surrealista, pero desde una aproximación crítica o desmitificadora. En otro artículo de 1986 – *Canon Fodder*, citado por Kenny (1986) en su crítica a los planteamientos de Solomon-Godeau – explicaba los requisitos para la construcción de un canon: la obra debía ser cognoscible y enigmática, el artista, debía destacar por su individualismo. Solomon-Godeau ponía en juego conceptos clásicos del discurso hegemónico y los aplicaba a Woodman: canon, genio, prodigio, excepción. Por su parte, Gabhart proporcionaba notas biográficas – familia de artistas, perteneciente a un contexto socioeconómico y educativo determinado, y mención de profesores e influencias –, es decir, evidenciaba que su talento no se había desarrollado en un “vacío estético” (Kenny, 1986, p.4) –, pero a la vez insistía en calificarla como prodigio y rareza, confirmando la apreciación de Solomon-Godeau. Sin oponerse a esta caracterización, la aproximación de Krauss valoraba a Woodman a partir de otros términos: un análisis formalista que insistía en la introducción de lo personal en una sucesión de ejercicios prácticos objetivos, estrategia que daría lugar a un lenguaje artístico maduro que trascendía a su condición de estudiante.

La respuesta a estas primeras lecturas no se hizo esperar: para Kenny, esta “canonización” de Woodman la añadía al censo de mujeres artistas suicidas – un estereotipo cultural – construyendo toda una mitología en torno a ella y estableciendo su estatus de culto; además, Woodman era “rescatada” para ser incorporada al canon del artista predestinado y sin contexto (p.4). No ha sido la única opinión crítica con las primeras lecturas feministas: Sundell (2003), por su parte, ha censurado la sobredeterminación que han proyectado sobre la obra de Woodman, en detrimento de otros aspectos en su trabajo que merecen ser ponderados (Baker et al., p.59).

Lo cierto es que la obra de Woodman ha sido editada póstumamente por terceros, condicionando la idea que nos hemos forjado sobre ella: es una recepción mediada, que parte de una selección concreta de imágenes. Por ejemplo, Solomon-Godeau se centró en aquellas que incluyen objetos fetiche, en perjuicio de las que enfatizan la relación cuerpo/espacio; Baker y Sundell, en cambio, valoraron ambos aspectos, relacionando su trabajo con el feminismo de los 70, el postminimalismo o la experiencia corporal (Baker et al., p.63); otras lecturas identifican el carácter performativo de sus fotografías,

que la conectan con el *body art* o la *performance*, prácticas en boga en los 70, cuando la identidad artística y la subjetividad estaban en el centro del debate artístico (Riches, 2004, p.98). Se ha señalado que la “canonización” de Woodman implicó aplicarle unas premisas ideológicas inexistentes en los 70, pero consecuentes con las preocupaciones de los 80, momento en que se inscriben estas primeras lecturas, cuando se está produciendo una reconstrucción de la historia desde el feminismo, dando visibilidad a mujeres artistas marginadas hasta entonces por el canon patriarcal (Tejeda, 2009)¹⁹. Posteriormente, tanto Solomon-Godeau como Gabhart matizarían en parte sus respectivas lecturas: Gabhart reconocería que la utilización de Woodman del cuerpo como vehículo artístico la ponía en relación con artistas contemporáneos, aunque en una categoría diferente por su ausencia de narcisismo; Solomon-Godeau asumiría la importancia de lo espacial, pero defendiendo igualmente potenciales lecturas feministas a partir de este aspecto.

Desde 1986 se han ido sucediendo las aproximaciones críticas a Woodman – Townsend, Bal, Danto, Sullers, Buchloh, Armstrong, Danto, Phelan, Bal, Thurnston, entre otros muchos. En relación con la canonización de Woodman como genio, Raymond (2010, p.13) achaca a las primeras críticas feministas un cierto paternalismo y considera problemáticas las teorías basadas en la historia de la recepción porque, en el fondo, sugieren una “incomodidad cultural” con la idea de un prodigio femenino; efectivamente, esa incomodidad explicaría ciertas reacciones al trabajo de Woodman que, al mismo tiempo que ensalzan la fuerza de sus imágenes, sienten la irreprimible necesidad de rebajar sus logros, achacándolos a la casualidad y no a una elección artística deliberada. Woodman sería así una diletante con cierto mérito, pero no una artista seria y coherente. Hay que destacar que en casi todos los textos se menciona la juventud de Woodman, y esta combinación de precocidad y complejidad artística refuerza su caracterización como prodigio²⁰. También su muerte temprana y traumática es un factor que complica el

¹⁹ Para Tejeda, hay en Woodman una “consistencia temática, conceptual y formal [...] y una fina muestra de un sentido del humor en algunas fotografías -rara vez percibido y así favorecer interpretaciones melancólicas, torturadas.” (Tejeda, p. 82). También se ha debatido sobre la ironía en la obra de Woodman, frente a interpretaciones que insisten en “una melancolía pura, un drama interior, un sentido trágico de la existencia – que se conecta retrospectivamente con su prematura desaparición”, Tejeda, 2009, p. 88.

²⁰ “Con frecuencia, la precocidad de estas [artistas] es aplaudida como un rasgo fuera de lo común, de genio. Y esta excepcionalidad misma alienta a muchas mujeres artistas a decir que son autodidactas – aunque, a menudo, esto sea falso y hayan realizado incluso los estudios de mayor categoría –. Al hacerlo, afirman [...] que son creadoras “espontáneas”, en definitiva “genios”, sin darse cuenta de que con ello se encierran en una posición de inferioridad, la de *amateur* o aficionada, con respecto a los hombres creadores”, Serrano de Haro y Cabanillas, 2022, p.141

valorar la atención que ha recibido: la muerte de una mujer joven es mitificada por la cultura occidental. Pero Raymond (2017), sin embargo, ve en Woodman un cuestionamiento de este estereotipo: comparándola con Ana Mendieta, afirma que la obra de ambas de alguna manera “predice, explota y subvierte el deseo de nuestra cultura por la figura sacrificial de la mortífera, hermosa mujer. [...] su arte escenifica, confronta, rechaza y revierte la valoración del mortal, pasivo femenino, incluso si los parámetros de este femenino cultural sobrevuela la recepción de su trabajo.” (p.92)²¹. Por otro lado, y reconociendo en Woodman “algo así como un prodigio”, Raymond apunta a tres cuestiones que resultan especialmente relevantes a la hora de comprender el estado actual de la “cuestión Woodman”: primero, que su reputación como fotógrafa es un fenómeno del siglo XXI – y en el que Internet y las imitadoras de un “estilo Woodman” vaciado de cuestiones estéticas han tenido mucho que ver –; segundo, las primeras y clásicas interpretaciones feministas forjaron una reputación póstuma que la elevó al estatus de culto, idolatrada por el público, pero con frecuencia cuestionada por la esfera del arte²²: es sintomático que la mayoría de las aproximaciones sean desde la teoría feminista por parte de historiadoras mujeres. Siendo cierto que Woodman aborda cuestiones de género, la valoración de su obra estaría excesivamente condicionada por dicha circunstancia. Por último, lo autobiográfico sigue planeando sobre casi cualquier reseña o acercamiento a su obra – basta una búsqueda de textos o noticias sobre Woodman para encontrar los habituales calificativos sobre su persona – joven, mujer, suicida – y no tanto sobre su obra. Concebido como una especie de diario personal o la plasmación visual de su futura y prematura muerte – el suicidio como tema artístico (Phelan, 2002, p.1002) – la lectura biográfica devalúa su mérito artístico para ajustarla, una vez más, al marco de la artista femenina como estereotipo. Las lecturas que parten del trauma desplazan el interés que debiera merecer su trabajo: de ahí que se hayan sucedido lecturas que prescinden de los sempiternos referentes canónicos del genio, el prodigio y la rareza para centrarse en la posible reinterpretación del sublime kantiano, la tematización del tiempo y el espacio o la exploración de los límites de la experiencia corporal.

²¹ Esta cita es una traducción libre y no oficial del texto original en inglés. Todas las citas traducidas al castellano de textos en inglés en este trabajo de investigación son de mi autoría y cualquier error de transcripción e interpretación sería, por tanto, de mi exclusiva responsabilidad.

²² “Woodman's status as a very young woman when she created her photographic *oeuvre* erects a barrier to her work being taken seriously.” (Raymond, 2017, p.103)

3.2. Un lugar en el mundo. La poética del espacio.

Los espacios escogidos por Woodman parecen aludir a lo femenino esencial: son espacios domésticos, llamativamente en estado de decadencia o ruina, o bien espacios naturales, playas, rocas, bosques, o con reminiscencias góticas, como un cementerio. Todos conjuran un cierto aire de irrealidad o de ensoñación. En cualquier caso, Woodman elige conscientemente estos espacios y los presenta en relación ambigua con el sujeto de sus fotografías, a menudo la propia Woodman o una figura subrogada equivalente. Las interpretaciones sobre esta temática han oscilado entre dos polos: son espacios-prisión que sugieren opresión, sacrificio o amenaza; o son espacios-hogar, espacios habitados, lugares que ofrecen intimidad, cobijo y un sentimiento de pertenencia²³. Cuando el contexto escogido es un espacio de naturaleza, Woodman también recrea esa relación ambivalente de fusión o metamorfosis, con referencias a lo mitológico – Dafne, Eros y Tánatos – o lo literario – Ofelia. Numerosas interpretaciones han destacado la importancia de lo espacial en su trabajo, relacionándolo bien con la exploración corporal del espacio o con la construcción de identidad. Thurnston (2010) propone una nueva mirada sobre la identidad analizando la serie *House* y vinculando identidad/lugar/mujer/artista. La combinación de lugares ruinosos y cuerpos jóvenes plantearía un juego de autodefinición; el espacio que habita condicionaría su estatus de sujeto; y cuerpo y lugar estarían inextricablemente unidos - “el lugar o “dónde estamos tiene todo que ver con qué y quiénes somos”. (Thurnston, pp.1-2)²⁴. Otras interpretaciones evalúan el trabajo de Woodman en relación a los espacios como performativo, donde el objetivo sería explorar los límites de la experiencia corporal en el espacio (Baker et al., p.63). El interés de Woodman por el espacio lo sugiere el mismo título de su único libro publicado, *Some Interior Geometries* (1981), donde pone en relación el cuerpo con espacios y objetos que sugieren formas geométricas (Kedziora, 2010, p.107), por ejemplo, un espejo situado como un rombo (fig.2).

²³ “El espacio en que se sitúa el personaje, [...] se suele considerar como marco. [...] Un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro [...] También se puede considerar inseguro un espacio interior, [...] se puede contemplar, por ejemplo, como encierro, mientras que el espacio exterior significaría la liberación y, por consiguiente, la seguridad. [...] En ambos ejemplos el marco ostenta una función altamente simbólica.”, Bal, 1990, p. 102. En relación con el espacio-hogar, Bachelard afirma que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es – se ha dicho con frecuencia – nuestro primer universo. Es realmente un cosmos.”; “La casa-nido no es nunca joven.”, Bachelard, 2000, pp.28 y p.99.

²⁴ Thurnston cita aquí a E. Casey, y argumenta su interpretación citando a Armstrong, para quien la mujer sería una “figura de diferencia irruptora”, que ocuparía un “espacio lúdico” en el que jugar supondría un acto de autodefinición. También cita a K. Kirby, para quien “El espacio y el lugar que ocupamos en él determina en gran parte nuestro estatus como sujeto.”. Por su parte, Bal, en su análisis de la narrativa, afirma que “La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo.”, 1990, p.105.



Fig.2 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976 © George and Betty Woodman

3.2.1. Espacios femeninos: de la Naturaleza al domus.

Woodman elige deliberadamente espacios vinculados histórica y culturalmente con lo femenino. Presenta así dicotomías clásicas: la mujer-naturaleza frente al hombre-cultura, espacio privado/femenino en contraposición a espacio público/masculino. Roles sociales, estereotipos culturales que también el arte reproduce. Ahora bien, qué mensaje codificado articula Woodman mediante las relaciones que establece entre cuerpos femeninos y espacios “femeninos” es algo que, como tantas cosas en Woodman, ha sido objeto de debate y variadas interpretaciones²⁵. Si aceptamos la idea de espacio connotado por lo femenino como lugar de confinamiento y marginación, las imágenes de Woodman nos hablan de una relación de sumisión o de rebelión del sujeto

²⁵ En relación con la teoría narrativa y el concepto “lugar” en la fábula, Bal dice que “Un contraste entre interior y exterior es a menudo pertinente, pudiendo “interior” portar la sugerencia de protección, y “exterior” de peligro. [...] es igualmente posible que el interior sugiera una reclusión y el exterior la libertad, o que veamos una combinación de estos significados, o un desarrollo de uno a otro.”, Bal, 1990, p.51.

contra la opresión, y entonces sus fotografías serían la plasmación de relaciones de poder donde se ejerce violencia. Estos espacios en los que se relega a la mujer, la atrapan, absorben o engullen: el cuerpo femenino es devorado, consumido por la casa: Woodman sería un “sacrificio al domus” (Solomon-Godeau, 1986, p.11) (fig.3).



Fig.3 Francesca Woodman, House #4, Providence Rhode Island, 1976 © Woodman Family Foundation

También en los espacios naturales se dejaría sentir una amenaza (fig.4): las rocas, los árboles o ramas, se fusionan con el cuerpo femenino, una metamorfosis que evoca temáticas del arte clásico, como la de la Dafne mitológica (fig.5), la de una Andrómeda atrapada en las rocas, una ninfa o sirena, la Ofelia de Shakespeare o el estereotipo gótico de la “loca del ático”. Citas a una tradición, la de la cultura occidental en la que, sin embargo, los arquetipos y símbolos no se representan del modo habitual sino mediante una disonancia que incomoda o despierta la curiosidad del espectador. Esta primera lectura desde la perspectiva feminista entiende que Woodman plantea una estrategia de representación del cuerpo femenino que cuestiona el discurso patriarcal hegemónico.



Fig.4 F. Woodman, *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976. © Woodman Family Foundation



Fig.5 Francesca Woodman, *Untitled* (MacDoweell Colony, Peterbororugh, New Hampshire, 1980 © Woodman Family Foundation

La elección por parte de Woodman de espacios en estado de decadencia puede leerse como una doble transgresión: contradice nuestra imagen del espacio doméstico convencional y, al situarse en él, al habitarlo, rompe con las expectativas sociales del “lugar adecuado” para una mujer. Se interroga y nos interroga, por tanto, sobre cómo se construye la feminidad. Más allá de si estos espacios son esencialmente o discursivamente “femeninos”, lo interesante es el proceso de colonización del espacio que lleva a cabo Woodman, dotándolo de significados²⁶. Los espacios de Woodman apenas aluden a la realidad contemporánea ni nos sitúan en lugar concreto (Rus, 2014, p.6); es ella la que los contextualiza y transforma al establecer relaciones inusitadas con ellos, como por ejemplo en la serie *Space²*, donde posiciona el cuerpo femenino desnudo en una vitrina y lo aplasta contra el cristal, enfatizando la sensación de opresión, de experiencia simultánea de exterior/interior (Daly, en Baker et al., 2003, p.64).



Fig. 6, Francesca Woodman, serie *Space²*, 1976 © Woodman Family Foundation

²⁶ “Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado, sólo marco, lugar de acción. [...] El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se “tematiza”, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un “lugar de actuación” y no el lugar de la acción.”, Bal, 1990, p.103.

La vitrina o del gabinete de curiosidades como espacio en el que situar el cuerpo femenino subraya la sensación de “ser exhibido”, de ser objeto de la mirada – transformado de sujeto en espectáculo y en objeto, tal y como afirma Barthes (1980) que hace la cámara. Para Rus (2014), es una alusión al “Otro exótico”, una jaula que muestra y contiene lo que es amenazante o monstruoso (p.8); también es un reflejo del interés de Woodman por la geometría, la transformación de lo tridimensional en bidimensional – el proceso que impone el medio fotográfico – y que Krauss (1986) también señala cuando enumera los elementos de la casa – suelo, paredes, papel pintado – “superficies subrogadas” que aplanan al sujeto para que “encaje en el papel” (p.172). Hay, por tanto, una doble lectura: la casa y la naturaleza, connotadas – ya sea esencialmente o discursivamente- por lo femenino, son lugares que ponen en marcha procesos de confinamiento o hibridación del cuerpo femenino para que encaje – “aplanada” y constreñida – en el estereotipo, procesos que conjura Woodman y a los que aparentemente se somete; y, sin embargo, la distorsión y subversión del canon de representación tanto del espacio femenino como del sujeto femenino, que lleva a cabo muestra la quiebra de los códigos de lectura que el canon nos ha enseñado, defraudando nuestras expectativas y perturbando nuestra mirada por medio de lo inusual y lo inesperado.

Las casas teatralizadas de Woodman, cuya decadencia ella exagera acentuando las marcas del paso del tiempo, muestra la vulnerabilidad de cuerpo femenino en un espacio que, al no poder protegerlo, lo deja a la intemperie, expuesto. Las poses que adopta ese cuerpo femenino en el espacio decrepito citan temas de género: el hogar y la hija vestal, el vestirse con el papel pintado – vestirse con lo doméstico – los zapatos Mary Jane que infantilizan a la mujer adulta... son “el símbolo formal de la hija interpretada por Woodman, que regresa a la casa que no puede protegerla de su destino.” (Raymond, 2017, p.107). La mujer fusionada con el espacio que la contiene, somete o protege, cumpliría así el designio de la narrativa cultural hegemónica. En cambio, la propuesta de Woodman supone apropiarse del espacio, hacerse dueña de un lugar que ha despojado de toda domesticidad reconocible. En esa conquista del espacio, la arquitectura se muestra nítida y estática, mientras la figura de contornos borrosos sugiere la tensión del combate. La lectura feminista de Raymond reconoce la melancolía que impregna estas fotografías – en particular, las series *House* y *Space²* –, como si Woodman reconociera el riesgo implícito en transgredir el discurso dominante (Raymond, 2017, p.111). El trabajo de Woodman pivotaría pues sobre el género como

destino, sobre la alteridad y sobre la lucha de ese cuerpo femenino por encontrar su lugar en esa casa que se supone le pertenece pero que se desmorona.

Esta idea de reclamar la propiedad del espacio nos lleva al siguiente epígrafe, donde analizaré las lecturas que interpretan estas imágenes a partir de los conceptos de intimidad y pertenencia. El cuerpo difuminado en oposición con el entorno nítido sugeriría no sólo tensión y enfrentamiento, sino el deseo de habitar, de estar en casa, una exploración de la subjetividad y una voluntad de afirmar la propia presencia²⁷.



Fig.7 Francesca Woodman, serie *Space²*, Providence, Rhode Island, 1976. ©

Woodman Family Foundation

²⁷“This peculiar urge to connect with the environment appears to reflect the desire to resist the limitations of the body [...]. We may thus assume that the photograph captures the search for subjectivity in a vulnerable and constant sphere. Such a struggle to transcend one’s corporeality is far from being passive [...] she is not merely to be looked at, as she gazes back to the viewer, mastering the space within the photographic frame and affirming her relentless presence.”, Kisiel, 2017, p.149.

3.2.2. Intimidad y la casa del ser. El espacio habitado y el espacio interior.

Bachelard en *La poética del espacio* (2000) afirma que “tiene sentido el tomar la casa como instrumento de análisis para el alma humana. [...] Nuestra alma es una morada. [...] las imágenes de la casa marchan en dos sentidos, están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas.”, (p.23)²⁸. En esa misma línea, algunas interpretaciones sobre Woodman, desde una perspectiva autobiográfica, han visto en sus imágenes “una cartografía de su personalidad” (Conley, 2002 p.227), un mapa de su espacio interior, de su psique. Woodman introduce un cuerpo que evoca lo fantasmal en entornos familiares, conjurando un espacio límite entre lo real y lo irreal, entre lo animado y lo inanimado²⁹. Un ejemplo sería la fotografía de la serie *Space*², en la que un cuerpo desnudo que reproduce la pose de la Venus púdica se cubre con los jirones del papel pintado que recubre la pared: como si la figura emergiera del muro y la corriente vital fluyera de una a otro (fig.7). El cuerpo habita un espacio que no reproduce nuestra idea convencional de domesticidad normativa, por lo que al no estar ya sujeta a las obligaciones del hogar, sería por fin posible habitarlo en libertad. En esta lectura, el cuerpo ya no se ve amenazado, ni es consumido por el entorno, la rígida frontera entre ambos, entre lo que contiene y lo que es contenido, habría desaparecido. Se crea, entonces, un espacio de intimidad (Conley, p.235).

De esta nueva familiaridad con un entorno antes hostil o desconocido, surge un proceso de construcción de una nueva identidad y se genera, al mismo tiempo, un sentimiento de pertenencia. Podría entenderse que Woodman se encuentra cómoda en este espacio: se asimila, se mimetiza, coloca su cuerpo en lugares y posturas inusuales. Ni el espacio ni su relación con él se adaptan a las convenciones de la feminidad: “Woodman declara estar en un lugar “inaceptable”. Este lugar, a su vez, le proporciona agencia para transgredir ambos límites, sociales y arquitectónicos. [...] La serie *House* es una especie de argumento visual sobre el deseo humano de sentirse conectado, de encontrar nuestro lugar en el mundo y sentirnos en casa.” (Thurnston, 2010 pp.9-10).

Woodman presta atención a los rincones, se esconde y se agazapa en ellos. Como dice Bachelard (2000), “Agazapar pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse.” (p.23)³⁰, y Woodman habita con

²⁸ “Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.”, Bachelard, 2000, pp.28 y 32.

²⁹ “Con Woodman nunca estamos seguros de qué o a quién estamos viendo”, lo que está vivo y lo que no, lo que vemos y lo que imaginamos. En sus fotografías parece haber “una fuerza contenida intentando liberarse”, Conley, 2002, p.243.

³⁰ “[...] todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismo, es para la imaginación una soledad, es

intensidad, haciendo de su cuerpo una extensión del espacio y viceversa, sus perfiles difuminados, oscurecidos, escondidos o fragmentados, introduciendo una vibración en la imagen que se comunica y contagia de vida a los objetos inorgánicos.



Fig.8 Francesca Woodman, *House #3*, Providence, Rhode Island, 1976 © Woodman Family Foundation

Woodman construye espacios de intimidad y de subjetividad femenina precisamente en aquellos espacios culturalmente asociados a la feminidad y que, sin embargo, ella ha desmantelado y despojado de sus connotaciones habituales. La construcción de ese “pertener” la ejecuta con el cuerpo como herramienta, con el que explora y conquista

decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa. [...] La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan. Todos los rincones están encantados, si no habitados.”, Bachelard, 2000, pp.127 y 130.

ese espacio hasta convertirlo en nido³¹. El lugar es a la vez resultado y reflejo de la subjetividad que lo acondiciona. “Las fotografías de Woodman buscan y superan los límites entre sujeto y objeto, el yo y el entorno [...] revelan el momento que planea precariamente entre la adolescencia y la edad adulta “(Sundell, citada por Bertelsen, 2013, p.12). El cuerpo sería una extensión del espacio y viceversa; la experiencia del espacio sería subjetiva y cambiante, tan mutable como la del sujeto que lo habita.



Fig.8 Francesca Woodman, *Self-deceit #1*, Rome, Italy, 1978 © Woodman Family Foundation

³¹ “El pájaro, dice Michelet, es un obrero sin herramientas. [...] La herramienta es realmente, el cuerpo del propio pájaro, su pecho, con el que prensa y oprime los materiales hasta hacerlos absolutamente dóciles, mezclarlos, sujetarlos a la obra general.” [cita a Jules Michelet, *L'oisau*, 4a ed., 1858, pp. 208 s.] Y Michelet nos sugiere la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma. “Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otra cosa que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos lados logra formar ese círculo. [...] La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento.”, Bachelard, 2000, p.101.

3.3. Espejos y reflejos.

La iconografía tradicional empareja a la mujer con el espejo, objeto fetiche, atributo clásico de vanidad o de narcisismo freudiano³². Como explica John Berger (1972), a la mujer le acompaña constantemente la imagen de sí misma; condicionada por la cultura y acostumbrada a ser “objeto” para el hombre “sujeto”, receptora de la mirada masculina. Y así, al mirarse a sí misma en el espejo, su identidad como mujer queda escindida en dos: la que observa y la que es observada. Pero la mirada con la que se observa a sí misma es masculina y, de este modo, la mujer se concibe a sí misma como visión o espectáculo, uniéndose a los espectadores que la contemplan. La función iconográfica del espejo como símbolo de vanidad femenina en realidad encubriría su verdadera función: la de hacerla partícipe del tratamiento que se le asigna culturalmente, un objeto cuyo significado e identidad está condicionado a su única función: la de ser contemplado (pp.46-47).

¿Se identifica Woodman con un objeto? ¿Con su imagen en el espejo? ¿O reclama, como artista, su posición de sujeto, creadora de esa imagen fija que llamamos fotografía? El espejo es un objeto fetiche, como los guantes, vestidos, zapatos, o el propio cuerpo femenino que Woodman despliega en sus imágenes³³, estableciendo su conexión con el Surrealismo, corriente en la que el espejo, la ventana, o la imagen doble funcionaban como portales a lo inconsciente. Woodman juega con este emblema clásico de lo femenino y con su conexión con el psicoanálisis y el feminismo: la mujer como espejo del hombre, encarnación de la otredad en la construcción de la identidad masculina³⁴.

³² “In Western culture the image of the mirror has signified the social construction of femininity as specular consumption and the narcissistic identification of the woman with her reflected image.”, Chadwick, 1998, p. 9.

³³ “Las mujeres tienen que enfrentarse continuamente a su propia imagen, de una u otra forma, [...]. Se convierten en todo momento en objetos de exhibición que los hombres miran, admiran y escudriñan. Pero, en sentido real, las mujeres no están allí. [...] Las mujeres se reducen a simples decorados en los que los hombres proyectan sus fantasías narcisistas.”, Mulvey, citada en Parker y Pollock, 2021, p.150.

³⁴ “Así quedan definidos dos estereotipos, femenino y masculino, respectivamente, que sitúan al hombre y a la mujer a los dos lados del espejo, o del lienzo. El hombre como sujeto activo que mira [...], la mujer como objeto cuyo trabajo o gracia esencial es hacerse merecedora de esa mirada. Ello determina desde el principio el papel del hombre pintor y la mujer modelo.”, Serrano de Haro, 2000, pp.45-46. En relación con los autorretratos femeninos desde el Renacimiento, “Otra pauta característica será el escaso uso del espejo en los autorretratos femeninos, por el simbolismo negativo del espejo como exponente de la vanidad femenina.”, p.48

3.3.1. El espejo surrealista: objetos fetiche y el subconsciente.

Existe una fascinación en Woodman por los accesorios objetos que visten y adornan el cuerpo, “una dramatización específica de los signos externos de la feminidad convencional” (Tejeda, 2009, p.82), una fetichización que alcanza también a los objetos domésticos – espejos, ventanas, mobiliario – y a determinados animales – anguilas, pájaros, zorros disecados, cisnes, esqueletos de peces o mamíferos, - con los que establece paralelismos, reflejos y ecos. Woodman no rechaza los atributos externos de feminidad, muy al contrario, se recrea en ellos y los enfatiza deliberadamente.

El interés de Woodman por el fetiche se deduce, según Solomon-Godeau, de su misma elección del medio fotográfico, que reduce a objeto al sujeto fotografiado, y esto a su vez permitiría una interpretación feminista de su trabajo, mediante el cual se fetichiza por partida doble: físicamente – ella convirtiéndose en el Otro, el receptor de la mirada – y de modo especular – el cuerpo tridimensional convertido en imagen plana. Acompañado de otros objetos fetiche, el cuerpo femenino es presentado como fetiche supremo. Pero en su recreación del léxico surrealista, se produce un extrañamiento que no sigue la lógica masculina de representación de lo femenino. Woodman propone una revisión irónica del Surrealismo que busca descolocar al espectador. (Solomon-Godeau, 1986, p.7).

Consciente del constructo social que hace de la mujer superficie e imagen sobre la que proyectar significados, Woodman recorre un camino ya explorado por las artistas surrealistas de la vanguardia a la hora de tratar de construir un imaginario femenino: toma el cuerpo como punto de partida y aborda su compleja relación con la identidad femenina sirviéndose, como sus antecesoras, del objeto fetichista, de lo fantasmagórico y onírico, de la duplicación y de la máscara (Chadwick, 1998, pp. 5-6). Como Meret Oppenheim – y su famoso *Desayuno en pieles* (1936) –, objetos mediados por la construcción cultural de lo femenino son utilizados para indagar sobre el yo femenino: flores, vestidos, zapatos, guantes... y espejos. El universo visual de Woodman responde a unas coordenadas específicas que, en principio, no parece que pudieran darse en un artista masculino, al menos no en uno contemporáneo a ella.

3.3.2. La mujer como reflejo: estereotipo y otredad.

En el patriarcado, la mujer es definida como el Otro, construida culturalmente a partir de la idea de carencia y sometida a la primacía de lo masculino. De acuerdo con la teoría

de la subjetividad de Freud – narcisismo, ego especular – y Lacan – el estadio del espejo – la mujer, como significante para el sujeto masculino, no posee más subjetividad que la que el discurso patriarcal le otorga. Desde el punto de vista de la mujer artista, esto se traduce en la dificultad de distinguir su subjetividad como sujeto creador de ese rol que se le asigna como objeto pasivo de la mirada. La imagen doble en el espejo, lugar donde se encuentra sujeto y objeto le proporcionaría una herramienta para la crítica de la otredad y para distinguirse de lo femenino culturalmente construido³⁵.



Fig.9 y fig.10 Francesca Woodman, *Self-deceit #4 y #5*, Rome, Italy, 1978 © Woodman Family Foundation

Woodman interroga esa construcción social de la feminidad narcisista, simbolizada en la tríada mujer/espejo/vanidad. Un buen ejemplo es la serie *Self-Deceit* (1978) – Autoengaño –, un juego del escondite entre cuerpo y espejo (fig. 8,9 y 10). Sin embargo, en Woodman el espejo rara vez nos devuelve su rostro – y en la imagen en que lo hace, Woodman gatea y se enfrenta a él desde una postura que sugiere cautela, precaución³⁶. El espejo no confirma una realidad tranquilizadora: operaría como un resorte que abre la puerta a otras miradas, pues es significativo que en muchas de sus imágenes el espejo parezca ofrecerse al espectador, quizá listo para reflejar nuestras proyecciones

³⁵ Rus cita a Sheila Rowbathon: “Al no reconocerse a sí mismas en los reflejos de la representación cultural, las mujeres desarrollaron una consciencia dual: el yo como culturalmente definido y el yo como diferente de la prescripción cultural”. Rus, p.4

³⁶ Para Rus, Woodman gatea hasta situarse enfrente del espejo “como si temiera reconocer su sensación/ sentido de otredad y el espejo se convierte en una barrera que oculta más que revela la identidad.”, Rus, 2014, p.5.

o, tal vez, para deflactarlas y proponernos que miremos de nuevo.



Fig.11 Francesca Woodman, *A Woman; A Mirror; A Woman is a Mirror for a Man*, Providence, Rhode Island, 1975-1978. © Woodman Family Foundation

Esta idea de trascender el narcisismo y señalar el voyeurismo es apuntada por Phelan (2002), para quien el espejo representaría el deseo doble de Woodman de habitar y escapar los límites de lo visible; identificando la cámara con el espectador, al mirar al espejo, Woodman estaría interpelando a ambos, cámara y espectador. La serie *A Woman/ a Mirror / A Woman is a Mirror for a Man* (1978) (fig.11), resumiendo la otredad de la mujer a la perfección, plasma la trampa a la que se enfrenta la mujer artista (Phelan, pp.993-994). Woodman se representa “atrapada entre un espejo y un cristal transparente, como si estuviera escondida y confinada dentro de los límites de la feminidad.” (Rus, 2004, 5).

A veces la función del espejo es evocada por una presencia doble o por una multiplicidad de cuerpos similares, intercambiables, reflejos unos de otros (fig.12).



Fig.12 Francesca Woodman, *About Being My Model*, Providence, Rhode Island, 1976.

© Woodman Family Foundation

Woodman también disloca la correspondencia entre realidad y reflejo en imágenes en las que se produce una discordancia entre la posición del cuerpo – sentado, fracturado, sin cabeza – y la sombra que esperaríamos se proyectara en el suelo y que más parece el rastro de otra presencia, distinta de la realidad que vemos, metáfora de un yo femenino escindido cuyas dos mitades no encajan entre sí (fig.13). Como señala Rus, la imagen doble ha sido utilizada por las mujeres artistas para abordar la crítica de la otredad (Rus, 2014, 4), y la escisión que opera en la mujer artista, a la vez sujeto y objeto de su arte.



Fig.13 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976. © Woodman Family Foundation

3.4. El desnudo femenino en Francesca Woodman: espectáculo y/o lugar de significados.

El último vértice de este triángulo, el cuerpo femenino, es el campo de batalla feminista por excelencia³⁷. Woodman lo utiliza y lo presenta en movimiento, difuminado o borroso, o fragmentado, decapitado, o desplazado del eje de simetría. Funciona como fetiche, como espectáculo, o como lugar de significados, siempre connotado, pero también como vehículo de exploración del espacio, en frecuente transgresión de las fronteras del marco. El cuerpo es la herramienta con la que la artista aborda el problema de la autorrepresentación³⁸ – Woodman es modelo y artista a la vez, objeto y sujeto, subvirtiendo la mirada masculina y deshaciendo la dinámica de los roles de género establecidos³⁹. Lejos de ser un signo “natural”, Woodman nos muestra el cuerpo

³⁷ “El arte no es un espejo, sino que arbitra y representa relaciones sociales en un esquema de signos que requieren un lector receptivo y predispuesto para tener sentido. Y la ideología patriarcal se reproduce en lo que esos signos denotan, muchas veces de modo inconsciente.”, Parker y Pollock, 2001, p.135.

³⁸ “Always to insert her own body onto the field of the problem, to use it [...] is the pattern that emerges throughout the problem sets that Woodman undertook.”, Krauss, 1986, p.172

³⁹ “[...] probablemente, la mujer medio desnuda ofrecida a la mirada del espectador [...] es una de las imágenes más representadas de la historia del arte. [...] Cuando las artistas del siglo XX afrontan el tema de su propia imagen, plantean la posibilidad de existir de forma independiente de la mirada masculina, de crear para sí una identidad que no dependa de su cotización erótica. Así, el autorretrato es el primer tema puramente femenino”, Serrano de

femenino objetivado como lo que realmente es, una construcción cultural⁴⁰.

Para Solomon-Godeau (1986) las teorías feministas de los años 80 son el marco de referencia para discutir el trabajo de Woodman, aunque reconozca que no hay constancia de que la artista se definiera en ese sentido. A pesar de ello, entre las razones que expone para hacer una lectura feminista de Woodman está la problematización del cuerpo femenino, al ofrecer un “inventario y exploración del cuerpo femenino como icono de deseo”. Si en sus fotografías reconoce que el cuerpo femenino está fuertemente connotado, habría que plantearse si Woodman trata – y consigue – asignarle significados diferentes a los que le atribuye el discurso hegemónico (pp.4-5). Woodman abordaría cuestiones feministas desde el momento en que pone en liza el doble rol del cuerpo femenino: como espectáculo y visión y como lugar de proyección de significados. Utiliza el cuerpo como tabula rasa y lo reconoce como fetiche, pero a continuación despliega toda una serie de estrategias que vulneran y subvierten los dos mecanismos para ofrecer una representación del cuerpo femenino en sus propios términos. El resultado provoca una alteración, a su vez, en la manera en que el espectador lo percibe. La imagen no es descifrable a partir de los mecanismos culturales habituales⁴¹. Desplazadas las antiguas coordenadas, necesitamos un nuevo libro de instrucciones.

La aproximación formalista de Krauss (1986), en cambio, ve en la utilización del cuerpo por parte de Woodman una herramienta que le permite insertar lo personal, lo subjetivo en lo objetivo con la finalidad de resolver un problema fotográfico. Sería la estrategia que la distingue y la caracteriza (p.172). Conley (2002), por su parte, ve en los contornos difuminados del cuerpo femenino una alusión al automatismo surrealista, la manera de plasmar el movimiento, la experiencia de ese cuerpo en el espacio. El cuerpo así entendido sería el “signo móvil de su escritura automática visual” (Conley, p. 245).

La idea de que Woodman presenta el cuerpo como lugar de resistencia es defendida por Chadwick (1998, pp.11-14): entendido como “lugar de reflexión cultural” y “fuente de subjetividad femenina”, Woodman atenta contra el concepto de unidad e integridad del cuerpo que enarbola la cultura occidental, destruye esa visión canónica que asumimos y reconocemos y lo hace mediante estrategias de duplicación, recorte, fragmentación,

Haro, pp. 46-47

⁴⁰ “El discurso patriarcal del poder sobre las mujeres se enmascara bajo el velo de lo natural: en realidad, de lo lógico. [...] cualquier representación de la mujer como objeto sexual, más que ser natural o meramente dada, es una construcción en sí misma.”, Nochlin, 2022, p.19 y p.46.

⁴¹ “Las imágenes demasiado claras [...] se convierten en ideas generales. Entonces bloquean la imaginación. Se ha visto, se ha comprendido, se ha dicho. Todo está cerrado.”, Bachelard, 2000, p.117.

oscurecimiento y disolución (fig.14).



Fig.14 Francesca Woodman, *from the Eel series*, Venice, 1977-78. © Woodman Family Foundation

Woodman asume y cita con frecuencia arquetipos de la estética occidental y se autorrepresenta, como ya hemos mencionado, emulando la pose clásica de la Venus púdica, en apariencia adoptando una feminidad que responden al estereotipo cultural. Riches (2004) reconoce – en relación con la serie *Portrait of a Reputation* – que hay una inequívoca presentación del cuerpo como espectáculo – es un strip-tease. Y, sin embargo, la desnudez progresiva tiene el efecto de generar distancia (pp.98-102). De nuevo, la manera en que Woodman reinterpreta un léxico familiar, acaba por provocar una distorsión en la recepción del mensaje, porque no es el esperado.

Rus (2014) apunta a cómo las artistas de los 70, incluida Woodman, al situarse a sí mismas en la posición de modelo, de objeto de representación, reivindicaban su condición de creadoras, de generadoras de significados – “el derecho a ser autoras, tener autoridad y agencia en el mundo” (p.3). En esta voluntad de representarse en sus propios términos, de desorganizar y replantear la convencional relación sujeto/masculino-objeto/femenino, hace de su cuerpo un objeto estético, confrontando y problematizando de este modo su identidad femenina⁴²: lo hace deshaciendo toda idea de un yo concebido como unidad al presentar la experiencia corporal de un cuerpo fragmentado que desplaza a los márgenes y vulnera los límites.

Woodman se inserta en entre los 70 y primeros 80, un periodo de transición para la fotografía, que emprende un camino hacia la subjetividad. Raymond (2017) conecta a Woodman y su uso performativo del desnudo con el feminismo de los 70, orientado al cuerpo y a la problemática de su representación, pero apunta también otras temáticas, como el paso del tiempo o la mortalidad, preocupaciones encarnadas en los perfiles difuminados y borrosos de sus figuras femeninas. También destaca en Woodman su deseo de llevar la figura femenina al límite e interpreta, en mi opinión de manera acertada, que la tendencia a prescindir del rostro de la modelo en sus fotografías – muy especialmente cuando se trata de ella misma – responde a su deseo de representar lo femenino icónico sobre lo personal. Frente a las lecturas que ven en la representación del cuerpo por parte de Woodman una evocación de lo fantasmal, Raymond no ve sus fotografías el deseo de desaparecer ni de embrujar el espacio de otro (p.109). Lo cierto es que ese cuerpo icónico afirma con contundencia su presencia, siquiera en transición, habitando el lugar que le pertenece.

4.1. Autorretrato anónimo y el problema de la representación femenina.

El autorretrato como género preferente en Woodman – o, mejor dicho, su muy particular manera de abordar el autorretrato – fue una de las características que llamaron la atención de sus primeras críticas – las ya mencionadas Solomon-Godeu, Krauss y Gabhart – que lo entendieron como la herramienta mediante la cual la artista articulaba un proyecto crítico con que cuestionaba la mirada masculina hegemónica y subvertía la feminidad convencional.

En el primer autorretrato conocido, realizado en 1972 (fig.1), ya están presentes los elementos que reconocemos en su obra posterior: exploración del espacio, doble rol como sujeto y objeto del arte, juegos de luz y sombra a la hora de representar el cuerpo

⁴² “[...] Woodman creates her own aesthetic object, a fetish of herself.”, Rus. 2014, p.6.

y ausencia de rostro. Es el primer paso en una propuesta de representación caracterizada por la duplicación, la multiplicación – en una misma imagen, mediante espejos, reflejos, sombras o modelos cuyos cuerpos replican el suyo –, la repetición y la serialidad – elaborando variantes o desarrollos narrativos.

Al asumir en el autorretrato el doble rol – productora de significados y lugar de proyección de significados – Woodman, tal y como lo planteaba Solomon-Godeau, enfatizaba y desarticulaba el reparto por géneros de estos papeles – artista masculino, modelo femenina. Posteriormente, al ampliarse el catálogo de fotografías conocidas, matizaría sus conclusiones en *Body Double* (2017), al verse que algunos autorretratos no eran tales sino representaciones de otra mujer, modelo o amiga, pero siempre con la inquietante y significativa pauta de guardar un parecido más que razonable con Woodman. Esto podría relacionarse con ese deseo de configurar un cuerpo icónico, intercambiable y universal, que ya hemos mencionado. Además de entender este desdoblamiento de roles como metáfora de la mujer artista, de la disociación que supone mirar y de mirarse a sí misma –, no hay que olvidar el tercer vértice en la codificación de la feminidad: la cámara.

El análisis de la mirada que propuso Laura Mulvey en su teoría cinematográfica – *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) – se encuentra, aplicado en Woodman, que no sólo ocupa el rol femenino clásico – objeto de la mirada – sino que organiza las miradas activas que se declinan en masculino: el artista/fotógrafo, el espectador y la cámara. Sin embargo, también se ha valorado más recientemente que Woodman supera en realidad el concepto de mirada masculina propuesto por Mulvey, e incluso se ha destacado la vulnerabilidad que exhibe en sus imágenes, definida como “autoexpresión sin mediación” (Larson y Baker, en Baker et al., pp.55 y 61).

En cualquier caso, se identificara Woodman o no con el feminismo contemporáneo, es indiscutible que su trabajo comparte sus preocupaciones: la subjetividad y creatividad femeninas y la agencia en la representación.

Por otra parte, el autorretrato en Woodman, ha sido interpretado desde posiciones formalistas o autobiográficas, y en relación con el narcisismo. Krauss (1986) defiende que ni narcisismo ni identidad tienen un rol en la propuesta de Woodman, centrada en la experimentación formal. El cuerpo y, por tanto, el autorretrato, es una herramienta – “medio, conducto, plano de transición” (Krauss, p.173). Al otro lado del espectro, Phelan traza una línea recta – y psicoanalítica – entre el autorretrato de Woodman y el corolario de su suicidio; la clave está en Barthes, quien en *Camera Lucida* define el autorretrato fotográfico como el ensayo de una muerte anticipada. En esta profecía autocumplida,

como si Woodman fuera una suicida “en serie”, tendríamos que interpretar sus sucesivos autorretratos como un ejercicio de autoviolencia y de una observación narcisista morbosa y obsesiva. La de Phelan se antoja una lectura un tanto aventurada, que se sustenta en un resultado final que se aplica retrospectivamente y que insiste en la biografía para explicar la obra de una artista femenina.

Es cierto que, si observamos las fotografías de Woodman, tenemos la impresión de que en realidad está huyendo de la cámara, como si su cuerpo no pudiera ser capturado por esta, ni contenido por el espacio circundante. Riches (2004) defiende que la propia Woodman subvierte su proyecto de representación al elaborarlo a partir de toda una serie de estrategias evasivas (p.97). Estaríamos entonces ante la representación de lo elusivo – y tal vez esto podría entenderse como el carácter mutable, transicional de la identidad femenina, que se resiste a ser capturada y convertida en imagen fija. El cuerpo no está fijo sino siempre en proceso de “convertirse en”: se esconde, se mueve, se transforma⁴³. Woodman complicaría el problema de la autorrepresentación mediante la teatralización de su doble rol de artista y modelo: estaría representando fotográficamente la “fractura y bifurcación” que experimenta su subjetividad durante el proceso creativo (p.107). Pondría así en evidencia el carácter ilusorio de la identidad, que no podemos reconstruir mediante la simple adición de imágenes fragmentadas.

Woodman expande la exploración de la subjetividad femenina iniciada por el Surrealismo, llevando al extremo la idea de camuflaje, hasta el punto de que el autorretrato de Woodman contiene en sí mismo una negación del autorretrato, al negar la posibilidad de una identidad real: “[...] todo es una máscara [...] detrás de la máscara la modelo podría ser Francesca o no.” (Tejeda, 2019, p. 89). La imposibilidad de la completa representación del sujeto en Woodman también puede argumentarse a partir de su insistencia en la figura acéfala – lo racional, la cabeza, estaría ausente y quedaría el instinto, el cuerpo, liberado. Privada de la capacidad de hablar, Woodman se expresaría transgrediendo los límites de la forma humana, rebelándose contra el marco, escapando de la formalización en “una huida de la prisión de representación hacia espacios sin fronteras, en los que es posible expresarse uno mismo” (Kedziora, 2010, p.111).

Las estrategias que utiliza Woodman para “no autorretratarse” son múltiples. Esto es así porque el autorretrato es el género con el que construye un discurso artístico, una

⁴³ “En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. Si falta incluso un objetivo, [el] movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro.”, Bal, 1990, p.104.

herramienta y una estrategia crítica, pero no una afirmación de identidad. No hay narcisismo en el uso del propio cuerpo, por lo que aquí se plantea es una lectura crítica de esa violencia ejercida por la formalización estética sobre el cuerpo: en el caso concreto de la fotografía, la tensión que se establece entre el aplastamiento de lo tridimensional por lo bidimensional de la imagen fotográfica y la impresión de vida y movimiento que logra transmitir mediante la figura de perfiles difuminados y borrosos.

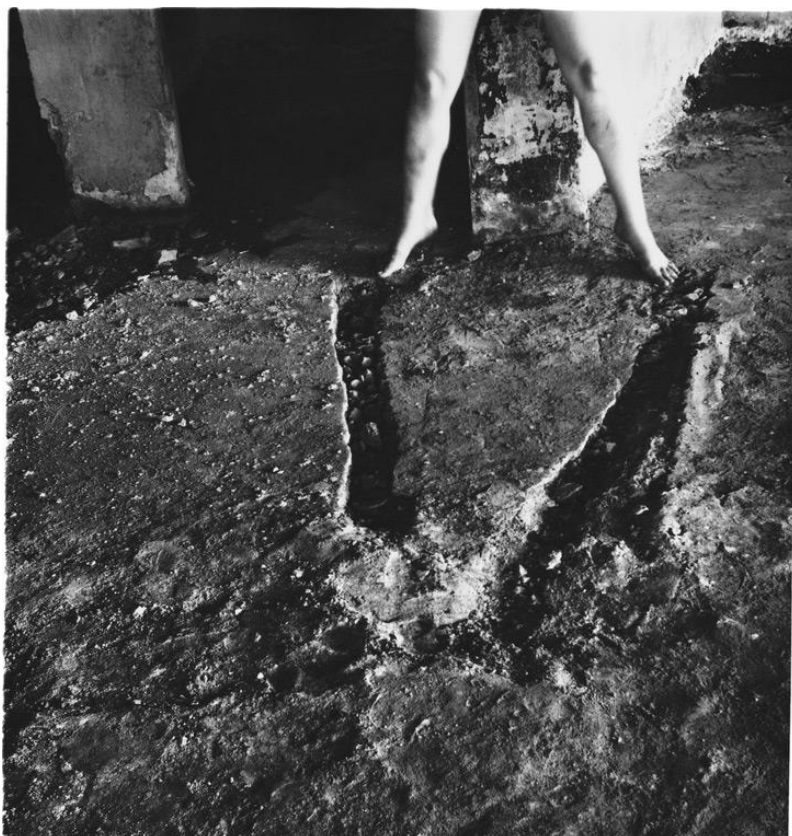


Fig.15 Francesca Woodman, From Angel Series, Rome, Italy, 1977-1978 © Woodman Family Foundation

3.4.2. El rol del marco: desplazamiento, fragmentación, y la estética de lo sublime.

Woodman lucha contra los límites de la fotografía, contra la idea de imagen fija; frente a esta concepción modernista, propone una sucesión de imágenes, la serie. La repetición y la construcción de sus fotografías como series la conectan con el Surrealismo⁴⁴, pero también con el sublime matemático. Por otra parte, Woodman

⁴⁴ Chadwick, por ejemplo, señala cómo el término surrealista es aplicado con frecuencia a artistas femeninas contemporáneas que “utilizan estrategias de disrupción y/o imágenes del cuerpo fragmentadas, deformadas o duplicadas”, citando expresamente a Woodman – y considerando a Bellmer o Cahun como antecedentes formales. Chadwick, 1998, p.6.

manifiesta plásticamente el deseo del cuerpo de escapar del marco (fig.15): el resultado es el desplazamiento, la fragmentación del cuerpo entendido como integridad y unicidad, tal y como lo concibe el arte clásico. También la experiencia corporal y la exploración del espacio. Las lecturas de Woodman que la analizan formal y estéticamente se centran en estos aspectos, pero de estos elementos también pueden desprenderse interpretaciones feministas.

Como ya hemos comentado con anterioridad, Krauss (1986) reconoce en Woodman una dinámica problema-solución a partir de una investigación de la experiencia del espacio y del medio fotográfico. En Woodman habría un intento de resolver la oposición entre la “geometría del mundo tridimensional” y el carácter plano de la fotografía (pp.162 y 165). Otras aproximaciones a su estética parten de nociones como desplazamiento, lo sublime o lo siniestro. Woodman sometería su cuerpo a “una cadena de desplazamientos”, a un “lenguaje de violencia” que lo fragmenta, difumina, enmarca o lo hace desaparecer (Riches, 2004, pp.99 y 113). Lo siniestro se articularía a través de la anonimidad y falta de reconocimiento que provoca la ausencia de rostro – o, añadiría, la duplicidad o multiplicidad de cuerpos intercambiables en su similitud –, haciendo de lo familiar algo extraño y generando una mirada nueva en el espectador (Conley, 2022, p.240). En ambos casos, se destaca el interés de Woodman por subvertir los modelos hegemónicos de representación de lo femenino mediante estrategias que impiden “fijar” e identificar la imagen que se nos ofrece. Del mismo modo, se ha atribuido a Woodman una reinterpretación de lo sublime que admite lecturas feministas. Lo sublime revierte la dinámica de poder entre la mirada activa y el objeto pasivo, abrumando al espectador. Raymond (2017) parte de Derrida – la cuestión del marco es fundamental en lo sublime y en la fotografía⁴⁵ – para defender lo sublime en la fotografía de Woodman, en su consistente y recurrente vulneración del marco. Alejándose de interpretaciones feministas que relacionan lo sublime kantiano con la violencia o la tensión sobre lo femenino, encuentra en Woodman una revisión feminista a través de imágenes que plantean el problema de la mirada como cuestión connotada por el género. Las imágenes de Woodman no serían meros receptáculos de teoría estética, sino objetos “que más bien interrogan, alteran y generan dicha teoría”, lo que permitiría “liberar” a Woodman del culto originado por la historia de su recepción, valorando sus obras como

⁴⁵ Para Raymond, “lo sublime pone en primer plano y al mismo tiempo destruye el marco”. Woodman explora el significado y el trabajo del marco, pivota así sobre lo sublime: “las imágenes de Woodman desarticulan y dislocan la preeminencia del marco implícita en la fotografía, un gesto que conecta con la lectura de Derrida sobre lo sublime kantiano como aquello que perturba el marco.”, Raymond, 2010, p.17.

objetos creadores de teoría. Woodman muestra la amenaza que sufre la forma femenina cuando es objeto de un proceso de formalización estética. En el sublime kantiano hay una amenaza de disolución que sobrevuela las fotografías de Woodman (pp.5-6).

Otro aspecto fundamental que apunta a lo sublime en Woodman es el carácter serial, repetitivo, de sus autorretratos. Estaríamos, según defiende Raymond ante lo sublime matemático, la creación deliberada de un texto masivo. Así, y en contraste con otras lecturas, que ven en lo serial una relación con lo postraumático – Phelan – o con sus ejercicios de estudiante – Krauss –, la repetición en Woodman, relacionada con la magnitud de lo sublime matemático, se opondría a la idea canónica del arte hecho por mujeres, circunscrito a lo delicado, lo decorativo, o la miniatura (p.18).

Al igual que Raymond, Bertelsen (2013) – citando a Guattari y Ettinger – sugiere que interpretemos las imágenes de Woodman como objetos creativos, generadores de nuevas subjetividades. Serían entonces sujeto y no objeto: una “foto-pensamiento” y no una “imagen representativa” (p.16). Efectivamente, la primera impresión que producen las imágenes de Woodman es la necesidad inmediata de interpretarlas, de descifrar un significado que percibimos como velado o latente. La imagen nos interpela y plantea un diálogo con el espectador que no se agota en una primera mirada.

Woodman trastoca la estabilidad del campo visual al introducir dislocaciones en la manera canónica de representar, afirmando la subjetividad del sujeto fotografiado mediante el movimiento – movimiento que plasma tanto mediante perfiles borrosos como mediante fragmentaciones del cuerpo que trasciende y escapa de los límites impuestos por el marco. En contraste con la nitidez prístina del entorno estático, el sujeto fotográfico está en transición, muta y se desplaza a través del tiempo y el espacio. A partir de una investigación sobre la fotografía y el género, Woodman estaría planteando una revisión crítica del discurso de la estética que, como todo discurso cultural, está marcado por el discurso hegemónico masculino.

3.5. Conclusiones.

Woodman ha sido objeto de numerosas lecturas, algunas de las cuales han hecho de ella un estereotipo: convertida en genio, prodigio o rareza, caracterizada como otra más en la lista de artistas femeninas problemáticas, frágiles o suicidas, o versión moderna de la *femme-enfant* surrealista. Lo que las múltiples lecturas mencionadas ponen de manifiesto es que la obra fotográfica de Woodman, como el propio cuerpo femenino, es un lugar de significado, una superficie o soporte sobre el que se proyectan miradas y deseos, inquietudes e interpretaciones críticas condicionadas por lo que sea que anime

el debate artístico, cultural y político en cada momento. Cabe preguntarse si la obra de una mujer artista es también una tabula rasa a la que asignar el significado que cultural o políticamente nos convenga. O, tal vez, esa mirada interesada sea no sólo inevitable, sino potencialmente enriquecedora, no sólo para nosotros, que recibimos la obra, sino para la obra en sí, que se permanece activa y viva.

Woodman también ha sido fetichizada, convertida en objeto que nos remite a otra cosa. Las primeras lecturas feministas de su obra se esforzaron – y encontraron temas y motivos en su obra para justificarlo – en conectarla con el feminismo y, en concreto, con las problemáticas que abordaba el movimiento en los 80. Al mismo tiempo, en la mecánica de rescate y recuperación de artistas femeninas que se estaba llevando a cabo en ese momento, se la insertó en la historiografía del arte tradicional, cobijándola bajo los paraguas convencionales del genio, el prodigio y, al ser una mujer, la rareza, la excepción. Así fue “canonizada”, prescindiendo en gran medida de una contextualización que pudiera explicar el desarrollo precoz de su talento o las posibles influencias y relaciones con corrientes y artistas precedentes o contemporáneos. Entre sus méritos artísticos se valoró su renovación de los parámetros de representación, del autorretrato femenino; también se enfatizaron su género y su juventud y, a no mucho tardar, su suicidio entró a formar parte de la tríada que la consolidó y prefiguró el estatus de culto del que a día de hoy disfruta. Lo cierto es que estas tres características siguen dominando el discurso, al menos, en medios y redes, donde las palabras más frecuentes para referirse a Woodman siguen siendo joven, mujer, adolescente, suicida, femenina, fantasma, gótica, evanescente... una mitificación de su persona como figura trágica, una espectral Ofelia en la casa de la fotografía contemporánea. ¿Dónde queda la artista? ¿Qué hay de su aportación estética y artística más allá de la proyección de lo biográfico que hacen algunas lecturas? ¿No siguen las teorías que la explican solamente desde sus interioridades, desde su psique, sus “traumas” y su suicidio, perpetuando un discurso que aísla a la mujer artista de lo exterior, siempre mirándose a sí misma, vigilándose y autoanalizándose, en un perpetuo bucle narcisista? Encerrada en la casa del yo, la mujer artista no tendría nada que decir, porque cuando habla, sólo lo hace de sí misma.

Desde mi punto de vista, estos análisis se antojan reductivos, centrados en su persona y no en el contenido de su obra. Sin perder de vista las cuestiones feministas que la artista aborda en sus fotografías – la apropiación y subversión de estereotipos femeninos de representación, partiendo de una subjetividad y agencia femenina manifiestas –, otras interpretaciones han subrayado cómo Woodman incorpora estas

preocupaciones en un proyecto más amplio, la exploración de los límites del medio fotográfico – la dislocación de la subjetividad o la cuestión del marco desde lo sublime –, de la experiencia corporal y de la posibilidad o imposibilidad de construir el yo y capturarlo en una imagen fija.

Woodman complica la cuestión de la identidad en sus autorretratos y utiliza este género artístico, junto con lo personal – su género y su juventud – como estrategia en su ambición de disolver ideas preconcebidas y expectativas convencionales impuestas por un legado artístico, historiográfico y crítico que ha educado al espectador en los estereotipos: el de la mujer artista, el del arte hecho por mujeres, el de la representación de lo femenino, el del autorretrato femenino y el de la integridad y estabilidad de la identidad y del yo. Woodman afirma su subjetividad y creatividad a través de imágenes generadoras de pensamiento: no existen como mera superficie o soporte de nuestra mirada, la cuestionan e interrogan para provocar la posibilidad de una mirada diferente. En ese sentido, Woodman construye una estética o poética femenina y coherente que, partiendo de lo femenino como constructo cultural, lo subvierte desde planteamientos que pueden ser leídos como feministas y, al mismo tiempo, forman parte de un proyecto global de cuestionamiento de los códigos tradicionales de autorrepresentación.



my house

FRANCESCA WOODMAN

Fig,16 Francesca Woodman. *My House*, 1978 © Woodman Family Foundation

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2000.

BAKER, George, DALY, Ann, DAVENPORT, Nancy, LARSON, Laura, y SUNDELL, Margaret, "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Barker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson and Margaret Sundell", *Art Journal*, Vol. 62, No. 2, Summer, 2003, pp. 52-67. <https://www.jstor.org/stable/3558506>

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin Books Ltd. 1972, pp. 45-64.

BERTELSEN, Lorne, "Francesca Woodman: becoming-woman, becoming-imperceptible, becoming-a-subject-in-wonder", 2013, pp. 1-23.

<https://www.semanticscholar.org/paper/Francesca-Woodman%3A-becoming-woman%2C-Bertelsen/5dce01d39c48f1e0594cec2cd41105f7ac611460>

CAWS, Mary Ann, "Ladies Shot and Painted. Female Embodiment in Surrealist Art", en BROUDE Norma y GARRARD, Mary D. (ed), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York, Routledge, 2018, pp.381-395.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

CHADWICK, Whitney, "An Infinite Play of Empty Mirrors. Women, Surrealism, and Self-Representation", en CHADWICK, Whitney, (ed), *Mirror images: women, surrealism, and self-representation*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, pp. 2-35.

CONLEY, Katharine, "A Swimmer Between Two Worlds. Francesca Woodman's Maps of Interior Space", *Journal of Surrealism and the Americas* 2:2, 2002, pp. 227-252. <http://jsa.as.edu>

DANTO, Arthur C. "Darkness Visible: Francesca Woodman", *The Nation*, 15 nov. 2004, pp. 36-40. <https://www.thenation.com/article/archive/darkness-visible-0/>

DEEPWELL, Katy, (Ed.), *Nueva Crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1998.

KEDZIORA, Monika, "Acephala, Acephala! Headless Figure in Francesca Woodman's Work", *Arte y políticas de identidad*, vol.3 (diciembre), 2010, pp. 103-112.

KENNY, Lorraine, "Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman", *Afterimage*, 4, New York, noviembre, 1986, pp.4-5.

KISIEL, Anna, "Spectral-Fragile-(Un)homely: The Haunting Presence of Francesca Woodman in the House and Space2 Series", *AVANT*, Vol. VIII, No. 2, 2017, pp. 145-156. https://www.academia.edu/64024107/Spectral_Fragile_Un_homely_The_Haunting_Presence_of_Francesca_Woodman_in_the_House_and_Space2_Series

KRAUSS, Rosalind E., "Chapter 6: Francesca Woodman. Problem Sets", *Bachelors*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1999, pp.161-177

NOCHLIN, Linda, *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*, Barcelona, Paidós, Editorial Planeta, S.A., 2022.

OWENS, Craig, "The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism", en BROUDE, Norma y GARRARD, Mary D. (ed), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York, Routledge, 2018, pp. 487-502.

PARKER, Rozsika y POLLOCK, Griselda, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, Madrid, Akal. *Arte y Estética* 93, Ediciones Akal, S.A. (2021).

PHELAN, Peggy, "Francesca Woodman's Photography: Death and the Image of One More Time", *Signs*, Vol. 27, No.4, Summer 2002, pp. 979-1004. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/339640>

POLLOCK, Griselda, *Diferenciando el canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*, Madrid, EX(it)LIBRIS, Producciones de Arte y Pensamiento, S.L., 2022.

RAYMOND, Claire, "Geometry of Time: Francesca Woodman and the Kantian Sublime", en *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*, New York, Routledge, 2010, pp. 1-20.

https://www.academia.edu/2954360/Francesca_Woodman_and_the_Kantian_Sublime_introduction

RAYMOND, Claire, "Afterimages: Ana Mendieta and Francesca Woodman", en *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, New York, Routledge, 2017, pp. 92-119.

RAYMOND, Claire, "Can There Be a Feminist Aesthetic?", *Comunicação e Sociedade*, vol. 32, 2017, pp. 45-57.

https://www.academia.edu/39839116/Can_there_be_a_feminist_aesthetic

RICHES, Harriet, "A Disappearing Act: Francesca Woodman's "Portrait of a Reputation"", *Oxford Art Journal*, Vol.27, No.1, 2004, pp. 95-113.

www.istor.org/stable/3600436

RUS, Eva, "Surrealism and Self-representation in the Photography of Francesca Woodman", *49th Parallel, An Interdisciplinary Journal of North American Studies*, Issue 15, 2014. <https://fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/4-rus-surrealism-and-self-representation.pdf>

SCOTT, Joan, "Capítulo 3. Historia de las mujeres", en BURKE, Peter, (ed), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, 1994, 1996, pp. 59-88.

SERRANO DE HARO, Amparo, *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Barcelona, Colección Modelos de Mujer, Plaza & Janés Editores, S.A., 2000.

SERRANO DE HARO, Amparo y CABANILLAS, África, *Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres*, Zaragoza, Colección Clepsidra, Tres Hermanas, Twin Brooks Press, S.L., 2022.

SERRANO DE HARO, Amparo, "Imágenes de los femenino en el arte: atisbos y atavismos", *Polis: Revista Latinoamericana*, N.º. 17, Arte y realidad, 2007.

<https://journals.openedition.org/polis/4314>

SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Just like a Woman", en WODMAN, Francesca, SOLOMON-GODEAU, Abigail, GABHART, Ann y KRAUSS, Rosalind E., *Francesca Woodman: Photographic Work*, Wellesley (MA/NYC) Wellesley College Museum and Hunter College Art Gallery, 1986.

<https://www.galeriewinter.at/kuerstler/francesca-woodman/abigail-solomon-godeau-just-like-a-woman/>

SOLOMON-GODEAU, Abigail, "Body Double", *Photography after Photography: Gender, Genre, History*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2017, pp. 171-188.

TEJEDA, Isabel, "Portrait of the Artist as an Adolescent. Francesca Woodman, Strategies of the Imperceptible", en PIERINI, Marco, (ed), *Francesca Woodman* (Catálogo de la exposición Murcia, Milán y Siena), Milan, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo, 2009, 2019, pp. 81-100.

https://www.academia.edu/12645160/Portrait_of_the_Artist_as_an_Adolescent_Francesca_Woodman_Strategies_of_the_Imperceptible

TELLGREN, Anna (Ed.), *Francesca Woodman, On Being an Angel*, Stockholm/ London: Moderna Museet / Koenig Books, 2015.

THURNSTON, Meaghan, "At Home in Dust': Francesca Woodman's *House Series*, Revisited", *Forum: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts*, N.º 11, 2010.

<https://www.proquest.com/docview/2577164040>

FOTOGRAFÍAS SELECCIONADAS

Fuente: Woodman Family Foundation <https://woodmanfoundation.org/>.

De particular interés son las siguientes series o fotografías y uno de sus libros de artista: *House Series*, Providence, Rhode Island, 1976.

My House. Providence, Rhode Island, 1976.

Space2 Series, Providence, Rhode Island, 1976.

then at one point i did not need to translate the notes; they went directly to my hands, Providence, Rhode Island, ca. 1976.

Untitled, Providence, Rhode Island, 1976. (Varias fotografías sin título).

A Woman; A Mirror; A Woman is a Mirror for a Man, Providence, Rhode Island, 1975-1978.

Self-Deceit Series, Rome, Italy, 1978.

Some Disordered Interior Geometries (1980). Libro de artista.