Renata Amado Sette Mosaner

**Da obscuridade à fama:
percursos da obra de Francesca Woodman
na arte contemporânea**

FRANCESCA WOODMAN GP 0727 #4/40
It must be time for lunch now, New York, 1979
gelatin silver print
Estate stamped PE/FW on verso
Dimensions: sheet: 8 x 10 inches
image: 4-3/8 x 4-1/4 inches
frame: 13 x 12-3/4 inches
PE#: P.324
GALERIE LELONG, New York, 20 W. 57th St. 10019

São Paulo
2020

Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Renata Amado Sette Mosaner

**Da obscuridade à fama:
percursos da obra de Francesca Woodman na arte contemporânea¹**

Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. João Frayze-Pereira.

São Paulo
2020

¹ O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTA OBRA, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Mosaner, Renata Amado Sette.

Da obscuridade à fama : percursos da obra de Francesca Woodman na arte contemporânea / Renata Amado Sette Mosaner ; orientador João Frayze-Pereira. -- São Paulo, 2020.
139 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2020.

1. Arte Contemporânea – Estados Unidos – Anos 1970. 2. Fotografia – Estados Unidos – Anos 1970. 3. Crítica de Arte. 4. Woodman, Francesca, 1958-1981. I. Frayze-Pereira, João. II. Título.

CDD 770.973

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Renata Amado Sette Mosaner

Data da defesa: 18/06/2020

Nome do Prof. orientador: João Augusto Frayze-Pereira

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26 de junho de 2020.

Assinatura do orientador

**Da obscuridade à fama:
percursos da obra de Francesca Woodman na arte contemporânea**

RENATA AMADO SETTE MOSANER

Defesa de Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Augusto Frayze-Pereira
Presidente

Prof^ª. Dr^ª. Iara Lis Franco Schiavinatto

Prof^ª. Dr^ª. Eliane Dias de Castro

Prof. Dr. Marcus Vinicius Fainer Bastos

*Mestre não é quem sempre ensina,
mas quem de repente aprende.*

Grande Sertão: Veredas, João Guimarães Rosa.

A faísca do deslumbre

Foi em 2012 que conheci o trabalho de Francesca Woodman, durante uma aula de fotografia. Em resposta à proposição do professor de escolher um livro pela capa, dentre outras dez publicações, escolhi o de Woodman, sem nunca ter ouvido falar a respeito dela. Era uma capa singela, com pouca informação e uma fotografia pequena no centro. Julguei o livro pela capa e, o que encontrei ao folhear as páginas apenas fez crescer a inquietação inicial. A primeira impressão das imagens suscitou em mim uma sensação complexa- angustiante e sublime. Havia algo ali de misterioso e fascinante que eu não sabia identificar. Em um segundo momento, descobri que Woodman era norte-americana, filha de pais artistas e que havia se matado muito jovem. Ainda em 2012, vi uma exposição individual dela na Galeria Mendes Wood, em São Paulo. Ao entrar na galeria, fiquei surpresa com o tamanho das fotos. Era necessário chegar muito perto para compreender os elementos presentes nas pequenas imagens que tinham por volta de 15x15cm. Os passe-partouts eram quase duas vezes maiores que as próprias imagens, de forma que “aquelas Francescas” tinham um lugar reservado no mundo. Por anos fui atraída pela obra e pela vida de Woodman. Após certa reflexão, percebi que esse encantamento não era apenas em relação ao que eu vi naquele livro, ou na exposição, mas dizia respeito ao que havia se estabelecido entre mim e a obra. Como um rastro invisível e fluído, a obra se alongou até mim e, em um movimento recíproco, também estiquei os meus sentidos até ela. Encontrei-me influenciada, inclusive, no fazer artístico, no âmbito da fotografia e da xilogravura. Foi um período de deslumbramento, substantivo tão próprio para tratar de fotografia. Munida de certa ambiguidade, a palavra “deslumbrar” significa tanto maravilhar, quanto causar assombro. E não foram essas as minhas primeiras percepções do trabalho de Woodman? Essa fonte de assombro, ou maravilhamento, é revelada pela etimologia da palavra: ocorre pelo excesso de luz (“lumbre”), que ofusca ou turva a nossa visão.

RESUMO

Essa dissertação tem como objeto de estudo a obra de Francesca Woodman (1958-1981) e sua recepção. Woodman foi uma artista norte-americana, que atuou na década de 1970, cuja produção compreende fotografias, vídeos e livros de artista. Ela desenvolveu o seu trabalho durante menos de uma década, aproximadamente dos treze aos vinte e dois anos de idade, quando deu fim à própria vida. Apesar de sua curta trajetória, Francesca Woodman conquistou reconhecimento crescente desde sua morte. Essa dissertação visa identificar e discutir as circunstâncias que impulsionaram a artista do anonimato ao reconhecimento. Busca-se investigar como se deu o processo de legitimação da obra de Francesca Woodman, na conjuntura da arte contemporânea. Para isso, foram examinadas as exposições de sua obra, realizadas em galerias e museus, assim como as críticas que recebeu na grande imprensa, nas revistas especializadas e na produção acadêmica. Parte-se do pressuposto de que o período em que a artista viveu, e trabalhou, foi crucial para a aceitação da fotografia enquanto arte autônoma. Nesse contexto buscou-se analisar a passagem da fotografia moderna para a fotografia contemporânea, a assimilação da fotografia pelo museu de arte e a constituição de um pensamento crítico na área. Também foi fundamental para esse estudo a realização de um amplo levantamento bibliográfico, que cobre o período de 1973 a 2019, e constitui uma de suas principais contribuições. Pela observação dos aspectos explorados, o estudo aponta para diversos elementos que colaboraram para a legitimação da obra de Francesca Woodman, como a formação universitária em fotografia, o suicídio e, principalmente, a participação efetiva de seus pais nos trâmites com agentes do sistema da arte contemporânea. O trabalho de Francesca Woodman raramente foi objeto de estudos acadêmicos específicos no Brasil, o que aponta para a relevância desta pesquisa.

Palavras-chave: Francesca Woodman. Fotografia. Crítica de Arte. Arte Contemporânea. Mulheres fotógrafas.

ABSTRACT

This dissertation has as object of study the work of Francesca Woodman (1958-1981) and its reception. Woodman was an American artist, who worked in the 1970s and whose production includes photographs, videos and artist books. She developed her work for less than a decade, approximately from thirteen to twenty-two years old, when she ended her life. Despite her short career, Francesca Woodman has gained increasing recognition since her death. This dissertation aims to identify and discuss the circumstances that drove the artist from anonymity to recognition. It seeks to investigate how the process of legitimizing Francesca Woodman's work took place in the context of contemporary art. For this, we analyzed the exhibitions of her work, carried out in galleries and museums, as well as the criticisms she received in the mainstream press, in specialized magazines and in academic production. It is assumed that the period in which the artist lived and worked was crucial for the acceptance of photography as an autonomous art. In this context, we sought to examine the transition from modern photography to contemporary photography, the assimilation of photography by the art museum and the constitution of critical thinking in the area. It was also essential for this study to carry out a wide bibliographic survey, which covers the period from 1973 to 2019, and constitutes one of its main contributions. By observing the explored aspects, the study points to several elements that contributed to the legitimation of Francesca Woodman's work, such as her formal education in photography, her suicide and, mainly, the effective participation of her parents in the procedures with agents of the contemporary art system. Francesca Woodman's work has so far not been a specific object of academic studies in Brazil, which points to the originality of this research.

Keywords: Francesca Woodman. Photography. Art Critics. Contemporary Art. Women photographers.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Francesca Woodman. It Must Be Time for Lunch Now, New York, 1979. Fonte: Museum of Contemporary Art of Chicago website. Disponível em: <https://mcachicago.org/Collection/Items/1979/Francesca-Woodman-It-Must-Be-Time-For-Lunch-1979>. Acesso em: 30 out. 2019.

Imagem 2- Francesca Woodman. Untitled, Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p.91

Imagem 3- Francesca Woodman. My House, Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 105.

Imagem 4- Francesca Woodman. Teacup project, Macdowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980. Fonte: Livro CT, p. 48

Imagem 5- Francesca Woodman. Study for Tree Piece (diazótipo), New York, 1980. Fonte: Livro CT, p. 235.

Imagem 6 e 7- Francesca Woodman. Tree Piece, Macdowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980. Fonte: Livro CT, p. 50.

Imagem 8-Francesca Woodman. Página do caderno de anotações com esquema para **Spring in Providence** (detalhe), Providence, Rhode Island, Fonte: Livro CT, p. 233

Imagens 9 e 10- Francesca Woodman. Horizontale e Verticale. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 132 e 133.

Imagem 11- Francesca Woodman. Untitled, 1976. Fonte: Lens Culture Website. Disponível em: <https://www.lensculture.com/projects/97246-photolondon-2015-fine-art-focus>. Acesso em: 5 abr 2019.

Imagem 12- Douglas D. Prince. Estúdio de Francesca Woodman, em Pilgrim Mills, 1976-78. Fonte: Douglas Prince website. Disponível em: <https://www.douglasprince.com/p690616609>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Imagem 13- Douglas D. Prince. Estúdio de Francesca Woodman, em Pilgrim Mills, 1976-78. Fonte: Douglas Prince website. Disponível em: <https://www.douglasprince.com/p690616609>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Imagem 14- Pilgrim Mills, ainda com o letreiro, 2000-2001. Fonte: Art Ruins website. Disponível em: <http://www.artinruins.com/arch/?id=redevelop&pr=101nmain#top3>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Imagem 15- Pilgrim Mills, 2019. Fonte: Google Street. Disponível em: <http://www.maps.google.com>. Acesso em: 15 nov. 2019.

Imagem 16- Francesca Woodman. From the three kinds of melon in four kinds of light series, Providence, Rhode Island, 1976 Fonte: Livro AT, p. 89.

Imagem 17- Francesca Woodman. Depth of Field, Providence, Rhode Island, 1975-1978. Fonte: CT, p. 89.

Imagem 18- Francesca Woodman. Some Disordered Interior Geometries, New York, 1980-1981. Livro de artista. Fonte: CK, p. 154-155.

Imagem 19- Francesca Woodman. It Must Be Time for Lunch Now, New York, 1979. Fonte: CT, p. 177.

Imagem 20- Francesca Woodman. Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78 Fonte: CT, p. 104.

Imagem 21- Francesca Woodman. Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78 Fonte: HC,p.71.

Imagem 22- Francesca Woodman. From Space2 series. Providence, Rhode Island, 1977. Fonte: CT, p. 109.

Imagem 23- Francesca Woodman. House #3. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: CK, p. 12.

Imagem 24- Francesca Woodman. House #4. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: CT, p. 108.

Imagem 25- Francesca Woodman. Another Almost Square a fashion photography. New York, 1978-80. Fonte: Livro CT, p. 126.

Imagem 26- Francesca Woodman. I'm Trying My Hand at Fashion Photography. Providence, Rhode Island, 1975-78. Fonte: SZ Magazine. Disponível em: <https://www.sz-mag.com/news/2015/02/francesca-woodman-im-trying-my-hand-at-fashion-photography/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Imagem 27- Deborah Turbeville. Scene from the Bathhouse Series, Vogue, 1975. Fonte: Dazed Digital. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/17696/1/last-shot-deborah-turbeville>. Acesso em: 24 dez. 2019.

Imagem 28- Francesca Woodman. Untitled, MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980. Fonte: CT, p. 219.

Imagem 29- Richard Serra. Strike: to Roberta and Rudy, 1969. Fonte: Guggenheim website. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3899>. Acesso em: 30 dez. 2019.

Imagem 30- Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 106.

Imagem 31- Man Ray. Érotique Voilée, 1933. Fonte: Mutual Art website. Disponível em: https://media.mutualart.com/Images//2019_06/18/14/145520853/2c1c1f42-af0a-441d-9071-8ff04ce31782.Jpeg . Acesso em 24 dez. 2019.

Imagem 32- Francesca Woodman. Portrait of a Reputation (detalhe). Livro de artista. Fonte: Livro PR, p. 96.

Imagem 33- Francesca Woodman. Portrait of a Reputation. Livro de artista. Fonte: Livro CT, p. 237.

Imagem 34- Francesca Woodman. Portrait of a Reputation. Livro de artista (detalhe). Fonte:

Livro CT, p. 237.

Imagem 35- Francesca Woodman.Untitled. Providence, Rhode Island, 1975-78. Fonte: Livro CT, p. 88.

Imagem 36- Claude Cahun, Self portrait (in cupboard), c. 1932. Fonte: Another Mag. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/7358/claude-cahun-a-very-curious-spirit>. Acesso em 15 jan. 2020.

Imagem 37- Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 92.

Imagem 38- Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Sotheby's website. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/photographs-n09204/lot.163.html>. Acesso em 17 jan. 2020.

Imagem 39- Ana Mendieta, Untitled (Glass on body imprints), 1972. Fonte: Vice. Disponível em: https://www.vice.com/en_us/article/gym79y/ana-mendieta-fought-for-womens-rights-and-paid-with-blood. Acesso em: 23 jan. 2020.

Imagem 40- Francesca Woodman. Self-Portrait at thirteen. Boulder, Colorado, 1972. Fonte: Livro CT, p. 75.

Imagem 41- Reprodução de detalhe da página do livro On Being an Angel, de Anna Tellgren, p. 115.

Imagem 42- It must be time for lunch now, na publicação CT p. 177 e na folha de contatos do livro PR, p. 63.

Imagem 43- Francesca Woodman. Space 2, na publicação Photographische-Arbeiten e no livro CT p. 119.

Imagem 44- Postcard to Yellen Associates, 1980 (frente e verso). Fonte: Livro CT p. 231.

Imagem 45- Folha de contato, 1977- 78. Itália. Fonte: Livro HC p. 5.

Imagem 46- Imagem 46. Exposição de Francesca Woodman durante a SP-FOTO ARTE, São Paulo, 2019. Fonte: foto da autora

Imagem 47- Página do The Women's Review of Books, contendo anúncio do catálogo da exposição de Francesca Woodman. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4021114>. Acesso em: 26 abr 2019.

Imagem 48- Imagem 48. Anúncio do catálogo da exposição de Francesca Woodman de 1986. The Women's Review of Books, Vol. 9, No. 1, p. 10. Old City Publishing, Inc., 1991. Fonte: JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4021114>. Acesso em: 26 abr 2019.

Imagem 49- Reprodução de detalhe do texto da Foam Museum. Disponível em: <https://www.foam.org/museum/programme/the-story-of-francesca-by-charlie>. Acesso em: 13 jan. 2019.

Imagem 50- George Lange. Espaço de Francesca na Main Street depois de ela ter ido embora

Fonte: PR, p. 134.

Imagem 51- Expografia de Portrait of a Reputation, no Museum of Contemporary Art de Denver, 2019-2020. Fonte: MCA Denver. Disponível em: <https://mcadenver.org/exhibitions/francesca-woodman>. Acesso em: 25 dez. 2019.

Imagem 52- Folha de contatos de Francesca Woodman in her studio, de Douglas Prince, 1976-78. Fonte: Douglas Prince website. Disponível em: <https://www.douglasprince.com/p690616609>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Imagem 53- Capas do portfólio de Douglas Prince. Fonte: Douglas Prince website. Disponível em: <https://www.douglasprince.com/p690616609>. Acesso em: 15 dez. 2019.

LISTA DE SIGLAS

Siglas utilizadas nas fontes das imagens para designar as publicações sobre Francesca Woodman.

AG- GABHART, A.; KRAUSS, R.; SOLOMON-GODEAU, A. **Francesca Woodman Photographic Work**. New York: Wellesley College Museum; Hunter College Art Gallery, 1986.

AT- TELLGREN, Ana. **Francesca Woodman: On being an Angel**. Estocolmo: TMG Sthlm, 2016.

CK- KELLER, Corey. **Francesca Woodman**. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2011.

CT- TOWNSEND, C. **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

HC- CHANDÈS, H. (ed.). **Francesca Woodman**. Zurich: Scala; Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.

PR- ABRAMS, N. B.; SAWYER, D.; LANGE, G. **Francesca Woodman: Portraits of a Reputation**. New York: Rizzoli Electa, 2019.

SV - SCHOR, Gabriele; BRONFEN, Elisabeth. **Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund**. Cologne: Distributed Art Publishers, 2014.

SUMÁRIO

Introdução29

1. Francesca Woodman: um ser de passagem.....35

1.1 Deixar as dobras.....35

1.2 Francesca Woodman: um ser ambíguo.....44

1.3 Francesca Woodman: um ser entre dois tempos.....64

1.3.1 Precedentes iconográficos de Francesca Woodman.....67

2. A construção da imagem do artista.....77

2.1 Um fragmentado corpo de trabalho.....77

2.2 As imagens do artista contemporâneo.....86

3. Percursos de Francesca Woodman no sistema da arte contemporânea.....95

3.1 Nas exposições.....95

3.2 Nos cursos universitários de fotografia.....105

3.3 Na crítica.....112

3.4 Origem e destino.....120

Considerações finais.....135

Referências bibliográficas.....139

Introdução

Francesca Stern Woodman (1958-1981) foi uma fotógrafa² norte-americana que atuou ao longo da década de 1970. Parte preponderante do que é conhecido de seu trabalho compreende autorretratos, no formato quadrado, em preto-e-branco. Utilizando a técnica da longa exposição, frequentemente as suas imagens contêm elementos borrados e indiscerníveis. Woodman costumava morar no mesmo lugar que fazia as suas fotos. Geralmente eram casas ou lofts em decadência, com grandes janelas, da qual incidia a luz principal para a captação das imagens. Entretanto, o seu trabalho não se resume a essas características, o que será abordado ao longo desta dissertação.

Considerando que Woodman produziu por pouco menos de uma década, aproximadamente dos treze aos vinte e dois anos, quando deu fim à vida, o processo de reconhecimento de seu trabalho se mostrou um fenômeno notável, conforme afirmam alguns críticos³. A historiadora e crítica de arte Abigail Solomon-Godeau, escreveu dois artigos sobre Woodman: em 1986 e em 2014. Com quase três décadas de intervalo entre os textos, no mais atual ela enfatiza como é peculiar o percurso de Woodman da “obscuridade à fama”. Segundo a autora: “de fato, Woodman se tornou uma espécie de figura de culto por razões que excedem os aspectos formais e estéticos de sua produção atual”⁴ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 73, tradução nossa).

A presente pesquisa não se trata da obra de Woodman e de seus aspectos formais. Tampouco pretendemos escrutinar as questões que a sua obra suscita ou traçar um panorama a respeito, mesmo que a obra esteja presente durante todo o percurso. O objetivo dessa dissertação é identificar e discutir as circunstâncias que impulsionaram a artista, do anonimato ao reconhecimento. O nosso escopo, portanto, reside em investigar como se deu o processo de legitimação e reconhecimento da obra de Francesca Woodman na conjuntura da arte contemporânea. Para isso, identificamos o papel dos agentes e dos mecanismos que viabilizaram este caminho. Além de fatores legitimadores recorrentes na arte contemporânea, como as exposições e a crítica, inquiremos elementos específicos do caso de Woodman. Ao nos debruçarmos em sua realidade, notamos, por exemplo, a função primordial que os pais e conhecidos da artista desempenharam na difusão da obra.

Atravessada por seu contexto histórico, Francesca Woodman viveu em um momento de extrema efervescência em diversos âmbitos. As décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos, foram de profundas mudanças sociais, culturais e artísticas. Trata-se de um

² Daqui em diante nesta dissertação, vamos nos referir a Francesca Woodman como “artista” e não como “fotógrafa”. Essa opção ocorreu por dois motivos: o fato de a obra de Woodman ter sido absorvida pelo sistema de arte contemporânea e por ter pontos de contato com outros tipos de expressão artística, como a performance e a arte conceitual.

³ Como Solomon-Godeau e Julia Bryan-Wilson.

⁴ “Indeed, Woodman has become something of a cult figure for reasons that exceed the formal and aesthetic aspects of her extant production.”

período de dismantelamento das categorias clássicas da arte e do enfraquecimento da crença nas narrativas hegemônicas da história da arte. Para tratar desses temas, baseamo-nos em pensamentos de diversos autores: na visão de arte contemporânea de Michael Archer, nos conceitos de “pós-moderno” de Jean-François Lyotard e de “fim da arte” de Arthur Danto. Outra característica relevante na arte desse período é um mergulho nas individualidades e nas preocupações locais e cotidianas. Esse caráter pode ser visto, por exemplo, na temática da obra de Francesca Woodman, que frequentemente está ligada à intimidade e a diversos aspectos identitários. Alguns dos autores, utilizados para tratar dessa temática, são Nathalie Heinich e André Rouillé. A fotografia, em particular, alcança uma proeminência artística inédita e crescente a partir da década de 1960. Os modos como a fotografia atinge esse patamar artístico também são investigados nesta pesquisa, e sempre que possível, entrecruzados pelo estudo de caso de Francesca Woodman. Para este tópico, dispusemos dos autores John Szarkowski, André Rouillé, Michel Poivert e Rosalind Krauss.

Essa dissertação está dividida em três capítulos, desenvolvidos a partir de dois métodos complementares. O primeiro refere-se a uma abordagem fenomenológica, na qual elaboramos uma descrição exaustiva de imagens de Woodman. O segundo é o levantamento bibliográfico por meio de textos, documentos e dados em geral. Como em um degradê, a abordagem fenomenológica começa preponderante e se esvai ao longo do texto, dando espaço para os dados coletados nas referências bibliográficas e suas respectivas análises. A escolha desses instrumentos ocorreu pela convicção de que a arte é, ao mesmo tempo, fruto do mundo sensível e produto circulante em uma conjuntura social e financeira complexa: o sistema de arte. Dessa forma, além da exploração da literatura específica, a percepção da pesquisadora - diante da obra - também foi levada em consideração e funcionou como ponto de partida. Essa forma de pesquisa se justifica por estarmos trabalhando não apenas no campo da História da Arte, mas também no da Estética. E neste último, a aproximação sensível é essencial e prévia ao emprego da teoria (SOULAGES, 2004).

Principalmente no primeiro capítulo - **1. Francesca Woodman: um ser de passagem** - ambos os métodos se associam, de forma que a organização das referências bibliográficas é norteada pelas percepções diante das imagens. Inicialmente, propomos um olhar atento a três imagens que, em grande parte, são base para a apresentação de notas sobre a vida e a obra de Woodman. Focados em características dessas imagens iniciais, mostramos outros trabalhos correlatos da artista. Por meio de sua obra, diversas vezes Woodman lança indagações aos distintos códigos artísticos e à natureza da arte. Em outros momentos, são perceptíveis pontos de contato com a arte conceitual e a performance, os quais evidenciam a implicação de Woodman com as reflexões artísticas de seu tempo. Abordamos ainda, elementos adicionais de sua obra, como as ambiguidades e indeterminações de naturezas díspares, que frequentemente geram um estranhamento ao espectador. Em meio às imagens, incorporamos dados biográficos, como a sua estadia em Roma, que marcou um dos períodos relevantes de sua produção. Na

terceira e última parte do capítulo, relacionamos a obra de Woodman ao cenário mais amplo da fotografia em seu estado contemporâneo. Tal relação não é formulada com o intuito de encaixar a artista em uma grade histórica, mas de deixar claro quais eram os valores e práticas usuais no período. Por fim, questionamos a prática usual da história da arte de constatar que determinado artista foi “influenciado” por tal artista ou obra. Investigar quais artistas e imagens Woodman conhecia, admirava e assimilava é um esforço que procede? De que forma esse ato pode nos auxiliar na leitura de sua obra? Qual é a lógica utilizada pelos críticos que aproximaram os trabalhos de Woodman de Duane Michals, Man Ray, Richard Serra, entre outros?

O segundo capítulo, **2. A construção da imagem do artista**, é dividido em duas etapas. Na tentativa de delimitar a obra de Woodman no decorrer da pesquisa, notamos certa inconsistência entre dados relativos a trabalhos específicos. Essa averiguação resultou na primeira parte deste capítulo, **2.1 Um fragmentado corpo de trabalho**. O exercício de estabelecer linearidade em sua obra se revelou um fazer complexo. Uma das descobertas mais intrigantes a que chegamos é que a obra de Francesca Woodman foi mostrada ao público em várias etapas diferentes, ao longo de muitos anos. Em 2019, por exemplo, um amigo e ex-colega de faculdade, onde a artista estudou, tornou público o conteúdo inédito de uma caixa de fotografias, bilhetes e folhas de contato que pertenceu a ela. Com essa constatação, outra questão irrompe: a que se deve o fato da obra de Woodman ter sido revelada aos poucos? Contando com a indagação de Rosalind Krauss sobre o conceito de obra fotográfica, compreendemos a complexidade e amplitude da problemática. Longe de solucioná-la, pretendemos apenas contribuir com um novo caso para o debate. Em **2.2 As imagens do artista contemporâneo**, abordamos o estatuto do artista em suas fases moderna e contemporânea. Além dos novos procedimentos e materiais explorados na arte deste período, o estatuto do artista igualmente sofreu modificações. É possível definir o que é um artista na arte contemporânea? Como se configura um universo no qual é exigido que, além de produzir arte, o artista precisa sustentar diante do público uma imagem específica de si? Uma das fortes características desse estatuto é o que Natalie Heinich denomina “regime de singularidade”, no qual a atenção pública se desloca das obras para as pessoas. Deste modo, a clássica discussão de como a vida e a obra de um artista se associam, ganha novo fôlego. Nessa conjuntura, sobressai o debate da função das biografias na construção da imagem pública do artista. Trazemos os casos da pintora mexicana Frida Kahlo e da fotógrafa norte-americana Nan Goldin para explorar como essa potência biográfica é capaz de modelar a imagem de um artista. Seria possível inferir que a crítica de Francesca Woodman se assemelha a essa amostra? Quais elementos biográficos são exaltados na crítica a seu respeito? O fato de a obra de Woodman ter sido trazida a público aos poucos pode ter alterado a sua imagem?

No último capítulo - **3. Percursos de Francesca Woodman no sistema da arte contemporânea** - avançamos ao nosso estudo e chegamos ao cerne da nossa problemática de pesquisa: a legitimação do trabalho de Francesca Woodman na arte contemporânea.

Partimos do ponto de vista de Anna Cauquelin de que a arte funciona como um sistema que, no nosso caso, está em seu estado contemporâneo. Esse sistema integra diversos agentes e mecanismos que se inter-relacionam: a obra, o artista, a crítica, as exposições, o mercado, o colecionador, entre outros. O reconhecimento de uma obra ou artista por este sistema, ou seja, a sua legitimação, ocorre por um conjunto de variáveis. A admissão da fotografia enquanto forma de arte autônoma também transitou por diversas etapas de reconhecimento. Neste capítulo, portanto, tratamos tanto dos caminhos da fotografia para o ingresso no sistema de arte, como dos passos de Francesca Woodman para a sua legitimação. No subitem **3.1 Nas exposições**, abordaremos a importância de alguns museus norte-americanos frente a essa problemática. Pioneiro em implantar um Departamento de Fotografia, o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque (MoMA) produziu exposições e publicações que moldaram a visão da fotografia por décadas. Para tratar deste histórico, o autor Christopher Phillips nos foi essencial. Ainda no mesmo item, exploramos como as exposições de Woodman contribuíram para a legitimação de seu trabalho. Por meio de uma compilação inédita de dados, levantamos todas as exposições de Woodman até 2019. Organizados em ordem cronológica, foram incluídos os tipos de instituição e evento nos quais a artista expôs, como museus universitários, galerias e bienais.

No subitem **3.2 Nos cursos universitários de fotografia**, verificamos como a criação desse tipo de curso ocorre, em meio ao contexto amplo de mudanças no tocante à definição da função do fotógrafo. Para John Szarkowski, vários foram os motivos dessa reestruturação, como o fim de diversas revistas ilustradas e o novo aglomerado de fotógrafos amadores que surgiu entre as décadas de 1960 e 1970. O aumento dos cursos superiores de fotografia que, sobretudo, migraram dos departamentos de jornalismo para o de belas-artes, sinaliza o papel da universidade no assentimento da fotografia na arte. Francesca Woodman pertenceu a uma das primeiras gerações de fotógrafos com educação universitária formal. No tópico subsequente (**3.3 Na Crítica**), apresentamos o papel do crítico de arte e a crescente importância que lhe é atribuída durante os períodos da arte moderna e contemporânea. Visto que utilizamos as críticas à obra de Francesca Woodman ao longo de toda a dissertação, neste item nos reservamos a delinear a difusão dessas críticas e a elencar as suas temáticas mais recorrentes, como o surrealismo, a autorrepresentação e a morte.

Notamos, ainda, uma peculiaridade na legitimação da obra de Francesca Woodman: a intensa participação de seus pais neste processo. Ambos, artistas já reconhecidos, desempenharam uma função primordial para que a obra da filha fosse difundida após sua morte. Essas descobertas são alinhadas na primeira seção de **3.4 Origem e destino**. Se, em origem estamos lidando com os seus pais, em destino refletimos sobre o seu suicídio. Não utilizamos a palavra destino no sentido daquilo que foi fadado a acontecer, mas a significar o fim que tomou. Woodman se matou em janeiro de 1981, quando tinha 22 anos. Os críticos abordam este tema de variadas formas e profundidades. Neste excerto, discutimos os diferentes tons da crítica, tendo como pano de fundo o debate da ligação entre a obra e a vida da artista.

Pesquisar a vida e a obra de Francesca Woodman nos trouxe alguns desafios. Nesse sentido, em alguma medida, enfrentamos adversidades semelhantes às relatadas por Abigail Solomon-Godeau (2014). A raridade do contato direto com as imagens de Woodman é a primeira delas. Esse obstáculo se intensifica no nosso caso, considerando que o Brasil teve escassas mostras da artista (a única exposição individual dela no Brasil data de 2012). Temos ciência de que o ideal seria acessarmos as imagens originais de Francesca Woodman. Mesmo com essa impossibilidade, julgamos relevante pesquisá-la, uma vez que há raríssimas publicações nacionais a seu respeito, o que nos leva ao segundo ponto de Solomon-Godeau. Para ela, o excesso de bibliografia acerca de Woodman “impossibilitou uma leitura retrospectiva completa”. Compartilhamos desse impasse, entretanto, de maneira um tanto diversa. Realmente houve uma intensa proliferação de publicações sobre Francesca Woodman entre as décadas de 1980 e 2000. A massiva maioria é em inglês e alguns itens são em francês e italiano, mas todos de difícil obtenção a nível nacional. Se o excesso foi um problema para Solomon-Godeau, nós enfrentamos uma etapa anterior: o acesso. Através de buscas em bibliotecas públicas e privadas e da aquisição de alguns volumes, conseguimos obter dez livros completos sobre a artista, que compreendem por volta de quarenta textos. Além disso, encontramos diversos artigos acadêmicos e de jornal e revista, críticas de livros e notas de museus e leilões que atestam a aquisição de obras de Woodman. Apenas após essa intensa busca é que estreitamos a escolha das fontes. Considerando que investigamos os percursos de Francesca Woodman no sistema de arte contemporânea, optamos por textos de maior alcance, ligados a exposições individuais da artista, o que denominamos de “livros-catálogos”. Outra preocupação foi utilizar fontes que refletissem diferentes épocas das quase quatro décadas de publicações (entre 1986 e 2019). Procuramos, por fim, priorizar autores que partiram das imagens e do contexto da artista para desenvolver suas argumentações e não o caminho oposto: de utilizar a obra de Woodman como ilustração de teorias já pré-concebidas.

Naturalmente, o estudo dessa artista e de seus percursos na arte contemporânea nos levou a revisitar questões de uma conjuntura mais ampla da fotografia e de seus mecanismos legitimadores. O que constitui uma obra fotográfica? Existe uma crítica da fotografia que exalta o lado sombrio e mítico do artista? Como se deve tratar de uma obra póstuma? Não há resposta única, mas apresentamos um estudo de caso que pode contribuir para novas reflexões sobre questões recorrentes.

1. Francesca Woodman: um ser de passagem

Se Francesca Woodman frequentemente aparece em trânsito em suas imagens, ela também pode ser vista como alguém que atravessou um período de profundas mudanças na sociedade e na arte. As décadas de 1960 e 1970 foram igualmente transformadoras no campo da fotografia. Como um ser de passagem, entre a adolescência e a vida adulta, entre o moderno e o contemporâneo e entre os rastros de suas longas exposições, apresentamos Francesca Woodman.

Na primeira parte do capítulo, intitulada **1.1 Deixar as dobras**, trazemos algumas considerações sobre o trabalho de reflexão do objeto artístico. Em seguida, propomos um olhar atento a três imagens que, em grande parte, irão nortear a discussão sobre a vida e a obra de Woodman. No item **1.2 Francesca Woodman: um ser ambíguo**, há particularidades recorrentes em sua obra e notas biográficas. Em **1.3 Francesca Woodman: um ser entre dois tempos**, expandimos a contextualização para dissertar sobre a fotografia em seu estado contemporâneo e os pontos de contato desta com a obra de Woodman.

1.1 Deixar as dobras

O trabalho de reflexão sobre qualquer objeto artístico demanda o entendimento de que ele é constituído de singularidades, embora aproximações e associações sejam possíveis e, frequentemente, proveitosas. Além das especificidades inscritas em cada obra e em cada artista, há um componente de vital importância: a elaboração por parte do receptor. É relativamente recente esta concepção, de que o público também é incumbido da apreensão da obra. Ela se intensifica no fim da década de 1960 com Robert Hans Jauss, no campo da teoria literária. Jauss é adverso à ideia de que o autor é o único produtor de sentido de uma obra. Portanto, quando desenvolve a Estética da Recepção, propõe o deslocamento de foco do autor para o leitor (ZILBERMAN, 1989). Em consonância à abordagem de Jauss, Umberto Eco atribui ao fruidor uma porção da tarefa de formular os sentidos da obra. Para ele, uma obra se faz “aberta” na medida em que é “(...) uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2015, p. 29). A fluência de significados que uma obra aberta predispõe, só pode se dar, de fato, por meio da fruição de seus receptores. Dessa forma, “(...) o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva.” (p. 41). Para Eco, tal característica atravessa todas as obras em qualquer período. A sua proposta para o “modelo de obra aberta” é hipotético, exatamente para não limitar a ideia de “abertura” a características específicas e pré-determinadas. O livro *Obra Aberta* data originalmente de 1958, mas Umberto Eco afirma que nunca parou de reescrevê-lo. O autor compreende as aceleradas mudanças do mundo pós-moderno e, por conseguinte, defende a incessante necessidade de contestar conceitos que nos parecem imutáveis.

Independentemente das variáveis da fruição, o que está posto para esses autores é que a obra conta necessariamente com a participação do receptor. E o receptor disposto, ao recebê-la, também se alonga em sua direção. Esse receptor, ao ver a obra, assume determinado ponto de vista e só pode contar com o seu próprio repertório para aproximar-se dela. A obra nunca se dá por inteiro porque 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 sempre presumido, visto que sempre haverá facetas ocultas a serem reveladas, e outras perspectivas, em qualquer momento perceptivo (FRAYZE-PEREIRA, 1984). Vamos considerar que em uma dada situação, as “coisas” (objetos ou pessoas) são vistas em um espaço específico. Nesta situação, do mundo visível, o sujeito vê essas coisas a partir de um único ângulo, tendo sempre, portanto, outras dimensões dessa situação que lhe são ocultadas: “Sempre haverá uma parcela de imagem invisível, ou melhor, sempre haverá invisível na imagem. (...) Sempre haverá a virtualidade de algo que foi perdido (ou transformado) no percurso” (DUBOIS, 1998, p. 325-326).

Assim, certa obra, acompanhada de sua respectiva história, é matéria viva, pois, sua dimensão é recriada ou descartada a cada recepção. Não há, portanto, como prover uma explicação absoluta de uma obra, o que seria “(...) uma tentação à qual o pesquisador deve resistir na medida em que, de pesquisador crítico, ele se transformaria num ideólogo não crítico(...)” (SOULAGES, 2012, p. 81). Em vista disso, não nos cabe refletir 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.

O ato de escolher uma obra de arte para ser lida pode ter numerosas motivações. Porém, considerando a obra como um objeto sensível, parece crucial que a sua leitura seja feita por ter provocado de alguma forma o seu receptor, “(...) tendo se tornado interessante ou enigmática no campo de experiências [da mesma].” (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 104). É o que nos diz o conceito barthesiano de “punctum” que, grosso modo, pode ser caracterizado como determinado detalhe ou aspecto intrínseco a uma fotografia, capaz de pungir a pessoa que está diante dela. É como se essa imagem ocultasse algo e “(...) lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89). Perspectivas similares são recorrentes na crítica fotográfica. Anteriormente a Barthes, Susan Sontag sustenta que há um “caráter de mistério” instituído em todas as fotografias (SONTAG, 2004, p. 33). François Soulages é outro teórico para quem a fotografia não fornece respostas, mas sim, impõe enigmas. De acordo com o autor, 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 (...)” (SOULAGES, 2010, p. 346). Esse caráter enigmático está inscrito na obra de Woodman e também se manifesta na crítica a seu respeito. Tal qualidade provavelmente emerge a partir das dualidades presentes em sua obra, como o animado/inanimado, identificável/não identificável, revelado/oculto, as dubiedades das camuflagens, entre outras. Essas ambiguidades,

irresolutas, trazem enigmas exatamente porque ocultam algo. Uma forte característica da obra de Woodman é fazer pulsar essas “zonas de indeterminação” (RANCIÈRE, 2014, p. 103). Essas imagens implícitas são fundamentais porque se impõem como resistência à torrente de imagens que nada tem a esconder. Por isso, explicar⁵ a obra - que significa literalmente tirar as plicas, as dobras- seria um descuido desmesurado: são as pregas, a indeterminação de elementos que lufam a obra no sentido contrário de uma imagem vazia. Também poderíamos afirmar que as fotografias de Woodman são o que Jacques Rancière configura como uma “imagem pensativa”. Esta se caracteriza por criar “(...) um efeito sobre quem a vê, sem que este a ligue a um objeto determinado.” (RANCIÈRE, 2014, p. 103). É um pensamento que flana entre a atividade e a passividade sem uma distinção apurada desses limites. Especificamente na fotografia, o filósofo caracteriza o termo “pensatividade” como “(...) efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós [o público], do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÈRE, 2014, p. 110).

No campo do retrato fotográfico, Annateresa Fabris explicita que Charles Baudelaire divide o retrato pictórico entre história e romance, caracterizando-o concomitantemente como simples e complexo; óbvio e profundo (FABRIS, 2004). Para Baudelaire, a tarefa do retratista seria “adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver” (apud FABRIS, 2004, p. 21). Fabris afirma que, apesar das ressalvas feitas pelo poeta frente à recepção da fotografia, essas categorias podem ser utilizadas para o retrato fotográfico. Em 1980, o teórico Roland Barthes considera que o retrato é “um campo de forças fechado” (BARTHES, 1984, p. 27), no qual se relacionam quatro imaginários⁶, compreendendo portanto, que o retrato não permite apenas ambiguidades, mas uma multiplicidade de imagens do retratado a depender do ponto de vista.

Por tratarmos de um objeto sensível, acreditamos ainda, ser fundamental buscar desenvolvimentos que superem a exclusividade do conhecimento formal, para acolher, também, as percepções da pesquisadora diante do objeto. É necessário atentar às nuances desse processo e ter “(...) consciência da possibilidade de vê-lo [o objeto artístico] como uma abertura de sentidos para a pesquisa.” (ARANHA & OLIVEIRA, 2012, p. 39). Dessa forma, o deslumbramento inicial tem a sua função nesse processo, na medida em que é a centelha de um primeiro impulso. Entretanto, também é urgente medir a luz que nos toca os olhos, para não perdermos a visão crítica diante de tal encantamento, sendo fundamental:

(...) estar na vigilância e não na fascinação, na criação e não no consumo, para não sermos pegos nas malhas 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. (SOULAGES, 2010, p. 349)

⁵ Do latim, prefixo *-ex*, “fora de” e *plicare*, “prega, dobra”. CUNHA, A. G. da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007, p. 339 e 630.

⁶ Barthes (1984) discerne quatro imaginários criados a partir do retratado. São eles: 1) Aquele que se julga ser; 2) Aquele que se gostaria que os outros julgassem que fosse; 3) Aquele que o fotógrafo julga que é e 4) Aquele de quem o fotógrafo se serve para exibir a sua arte. (p. 27)

Portanto, a abordagem sensível de um objeto estético deve preceder a teoria (SOULAGES, 2012). O “confronto radical com a própria obra” torna-se, assim, ponto de partida para apresentarmos Francesca Woodman, integrando alguns aspectos de seu trabalho e de sua vida. Afinal, “(...) é da obra que o comentador necessariamente parte para chegar às questões relativas ao próprio criador (...) por mais fantasioso e ficcional que esse sentido possa parecer.” (FRAYZE-PEREIRA, 2010, p. 267) Mas da mesma forma que o todo é presumido na leitura de uma obra de arte, pois é sempre processual, a contextualização histórica é mais abundante e tênue do que temos capacidade de apresentar. A ligação entre a obra e o contexto histórico não é imediata, mas permite revelar indícios do sistema em que se está inserido (ECO, 2015). Observemos atentamente as próximas três imagens.

Imagem 1

Francesca Woodman. It Must Be Time for Lunch Now, New York, 1979.
Fonte: Museum of Contemporary Art of Chicago website.

Imagem 2

Francesca Woodman. Untitled,
Providence, Rhode Island, 1976.
Fonte: Livro CT, p.91

Imagem 3

Francesca Woodman. My House,
Providence, Rhode Island, 1976.
Fonte: Livro CT, p. 105.

1.2 Francesca Woodman: um ser ambíguo

A descrição e a leitura das três imagens não pretendem esgotar as questões sobre a obra de Woodman ou traçar um panorama da mesma. Uma extensa listagem de seus trabalhos pode ser encontrada em outros autores. Pretende-se aqui, ao contrário, partir de detalhes das imagens para revelar aspectos recorrentes que transpassam parte preponderante de sua produção. Essas três imagens foram escolhidas para serem descritas, por manifestarem características frequentes na obra da artista. Antes de atentarmos às suas particularidades, veremos o que elas têm em comum. Um dos aspectos constantes no trabalho de Woodman é o formato quadrado ou quase quadrado da imagem, que confere uma percepção muito distinta da fotografia de proporção 3:2. A escolha do filme preto-e-branco também é preponderante em sua obra, apesar de não ser exclusivo. Nos seus últimos anos de vida, Woodman testou filmes coloridos (por volta de 1979) e realizou experiências com diazotipo⁷ para a série *Temple Project* (1980). Os cenários que a artista elegeu para a criação das imagens são, mormente, ambientes internos em estado de decadência. Vários deles eram cômodos da própria residência da artista, utilizados como estúdio. Entretanto, Woodman também produziu imagens em ambientes externos, regularmente em meio à natureza, em dois momentos pontuais da vida: em uma parcela de suas imagens iniciais, 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 ter proposto fotografar a natureza durante sua estadia, mostra-se angustiada com essa tarefa e desabafa para a amiga Betsy Berne: “Natureza? O que eu devo fazer com ela?”⁸. Nessa carta, também comenta o desejo de voltar a trabalhar em ambientes internos” (BERNE, como citado em KELLER, 2011, p. 183, tradução nossa). Por fim, aliado à escolha do local de produção das fotografias, está o elemento capital dessa linguagem: o tipo de iluminação. Em seu trabalho prevalece quase exclusivamente a iluminação natural, habitualmente advinda das portas e janelas. Assim, consideramos como aspectos vigentes nas três imagens, mas não exclusivos na obra: a proporção quadrada da imagem, o filme preto-e-branco, o uso de casas em degradação como cenário e a iluminação natural.

Além dos atributos gerais mencionados, na Imagem 1 há certa harmonia na composição do todo (considerando a relação entre luz e sombra e as formas envolvidas) e, ao mesmo tempo, há um forte caráter enigmático. Do lado esquerdo, há 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 batente 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

⁷ Técnica desenvolvida como uma alternativa ao cianótipo, para reproduzir mapas e plantas. A sensibilização do papel se dá através de sais de diazônio (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/terms/32>. Acesso em: 30 de jan. 2020.

⁸ “Nature? What am I supposed to do with nature?”

são talheres modestos. Possuem um desenho rebuscado em seus cabos. São objetos que podem estar associados ao lugar de origem da família Woodman, ou seja, de uma determinada posição social. Apoia-se também no batente, uma parte de um papel ou de um tecido grosso, que se alonga à direita até o extraquadro. Pode-se dizer que é 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 preto - e uma menor, mais esfumada e de uma cor clara, aparentemente branca. Como a fotografia é preta e branca, não se podem averiguar as cores da cena, mas somente aferir as suas tonalidades. Nessa aparente tela, estão pintados na cor “branca” dois garfos, sendo um inteiro e um 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. Ao colocar os talheres desenhados e os talheres “reais”, lado a lado, é estabelecido um embate sobre a natureza da fotografia como “realidade”. Ao posicionar o desenho do talher e o talher justapostos, a imagem nos relembra que apesar da 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.

O aspecto de utilizar desenhos na cena fotografada se repete na Imagem 2. Nesta, há uma folha com desenhos, que se estende por trás de uma pessoa sentada. A folha começa e termina dentro dos limites visíveis da imagem, mostrando suas bordas. Nela são retratadas partes de mobília, como fragmentos de duas cadeiras do lado direito e a alusão a uma cama, do lado esquerdo. Do lado direito, ainda, há uma forma redonda que parece ser a continuação da superfície onde a mulher está sentada, intensificando essa provocação entre a imagem “fotografada” e “desenhada”. Mas esse jogo, ou essa “zona de indeterminação” (RANCIÈRE, 2014), torna-se realmente indiscernível diante do retângulo no colo da modelo. Tal objeto se manifesta de forma ambígua: ora como elemento translúcido que reflete e refrata o entorno, ora como objeto opaco. Se visto no seu caráter translúcido, é possível perceber a luz da janela refletida, denunciada pelo brilho extremo do lado esquerdo. Ao mesmo tempo, o corpo se manifesta através do objeto. Este aspecto translúcido parece viável, inclusive, porque há nele uma continuidade das linhas do corpo e do longo cabelo. Simultaneamente, é impraticável ver este objeto como transparente ou translúcido. Essa inviabilidade se dá, a princípio, devido à falta de nitidez que apenas esse pedaço oferece. Mas também em virtude do contraste acentuado entre o retângulo claro e o torso totalmente escuro. Essas aparentes incoerências nos levam a considerar o perfil opaco do objeto. Nessa qualidade, o retângulo é receptáculo de um desenho, com tonalidades diferentes do resto da imagem. O traço tem textura ligeiramente esfumada, remetendo a um material mais poroso. A mão esquerda da pessoa está segurando um objeto escuro, que sugere ser o instrumento do desenho, talvez uma peça de carvão. Essa dinâmica de dispor desenhos que completam a imagem é manifestada em diversas fotografias da artista. E, ao levantar essa instigação, evidencia-se a implicação de Woodman ao seu momento histórico, especificamente ao universo artístico:

Uma questão central nos debates em torno da fotografia na década de

Imagem 4. Francesca Woodman. Teacup project, Macdowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980. Fonte: Livro CT, p. 48

Imagem 5. Francesca Woodman. Study for **Tree Piece** (diazótipo), New York, 1980. Fonte: Livro CT, p. 235.

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).

Mais profundamente, estes fragmentos também podem inquirir a respeito dos diferentes códigos, que se entrecruzam desmedidamente a partir dos anos 1960. Durante essa década, a arte passou por profundas mudanças na Europa e nos Estados Unidos. As suas divisões clássicas, como pintura e escultura, foram praticamente desmanteladas em uma pluralidade de novas formas, materiais e práticas, como as montagens, performances, intervenções na paisagem, entre outras. Na década seguinte, na qual Woodman produziu, essa variedade é ponto de partida para uma fragmentação ainda maior, tomada por uma profusão de artistas e obras. O acesso a tecnologias da comunicação, como a fotografia, o vídeo e o som cresceu nessas décadas (ARCHER, 2001). Para Rosalind Krauss, 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 (1977).

A disputa entre o “talher” e a sua representação (através do desenho), também vai em direção a reflexões concernentes à natureza da arte, que estavam sendo levantadas pela arte conceitual: “A arte conceitual teve o efeito mais amplo possível sobre como a fotografia é usada na arte, porque não toma o meio como um dado, mas como algo cujos mecanismos e uso precisam ser analisados”¹⁰ (GODFREY, 1998, p. 301, tradução nossa). *One and Three Chairs* (1965), obra integrante da mais conhecida série de Joseph Kosuth, é um exemplo desse tipo de questionamento e foi elaborada catorze anos antes de *It must be time for lunch now* de Woodman.

Em Teacup Project, novamente a artista questiona a natureza da fotografia, discussão que estava em voga naquele período. Outra obra de Woodman, pouquíssimo debatida, que aparenta ter pontos de contato com a arte conceitual é *Tree Piece* (Imagens 5, 6 e 7), feita durante a estadia de Woodman na *Macdowell Colony*. Em uma espécie de projeto desta instalação consta a seguinte declaração: “Está muito quente e estou sentada no chão perto da janela. Olhando através das pernas da mesa, pernas da cadeira, tento pensar em árvores, na floresta. Quero devolver as pernas da mesa de madeira à madeira de onde elas vieram”.¹¹ Woodman ampliou em sépia em longos papéis *craft* ao menos sete imagens de pés de mesas e cadeiras. Por meio de um barbante, pendurou-os de uma árvore a outra. Também colou uma foto de uma mesa sobre o tronco de uma árvore, conforme o projeto que havia desenhado previamente. É

9 “A central issue within the debates around photography in the 1960s and 1970s, and one of which Woodman was certainly aware, concerned questions of fabrication, manipulation and ‘purity’.”

10 “Conceptual art has had the widest possible effect on how photography is used in art, because it does not take the medium as a given, but as something whose mechanisms and use have to be analyzed.”

11 “It’s very hot and I’m sitting on [the] floor by the window. Looking through the table legs, chair legs I try to think about trees, about the woods. I want to return the wooden table legs to the wood from where they came.” Trecho transcrito da Imagem 5.

Imagens 6 e 7. Francesca Woodman. **Tree Piece**, Macdowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980. Fonte: Livro CT, p. 50.

Imagem 8. Francesca Woodman. Página do caderno de anotações com esquema para **Spring in Providence** (detalhe), Providence, Rhode Island, Fonte: Livro CT, p. 233

colocada em contato, portanto, a mesma matéria-prima em suas diferentes formas: a mesa, o papel e o tronco, origem de todos os outros. Raramente comentado pela crítica, esse trabalho provavelmente pode ser tomado mais como um registro de uma instalação do que pelo valor intrínseco do objeto fotográfico. Além da arte conceitual, confundem-se aspectos do *happening* e da performance, que igualmente estavam em evidência nesse momento histórico. O processo de construção da obra é um aspecto extremamente valorizado para o artista conceitual:

Se o artista realizar sua ideia e torná-la visível, todas as etapas do processo são importantes. A ideia em si, mesmo que não seja visualizada, é tanto uma obra de arte quanto qualquer produto acabado. Todas as etapas intermediárias - rabiscos, esboços, desenhos, trabalhos fracassados, modelos, estudos, pensamentos, conversas - são de interesse. Aqueles que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes que o produto final¹² (LEWITT, 1967, n.p, tradução nossa).

Mas ao contrário do que Sol LeWitt defende, o produto final é fundamental para Woodman, pois, a natureza primária da fotografia é a permanência. Em muitos casos, a arte conceitual feita por mulheres nessa época se diferenciou das propostas e métodos masculinos. O período de crescimento da arte conceitual, no fim dos anos 1960, coincidiu com a ascensão dos feminismos enquanto movimento de massa (GODFREY, 1998). Assim, as mulheres que se aventuraram na arte conceitual, mesmo que não se identificassem necessariamente como parte de um movimento feminista, não negaram emotividade e temas da identidade feminina¹³. Pelo contrário, elas “(...) estavam conscientemente reivindicando uma área inteira para discussão: suas vidas e corpos, e a representação deles”¹⁴ (GODFREY, 1998, p. 287, tradução nossa).

Apesar de Woodman não ser uma artista conceitual, ela flerta com as suas proposições quando reúne objetos com o intuito de provocar uma reflexão e, da mesma forma, ao rascunhar as ações que pretende desenvolver. Woodman preparava as cenas a serem fotografadas, de duas formas distintas: tanto nos esboços dos projetos que executaria (Imagens 5 e 8), como no próprio momento de elaboração da cena a ser fotografada. Inclusive quando a artista não planejava uma cena, do rompante de uma ideia nova e imbuída de sua vivacidade, montava e executava a imagem. Uma colega de faculdade “lembra o capricho e a espontaneidade que surgiam na elaboração de seu trabalho, mesmo em imagens deliberadamente conceituais como *Verticale* e *Horizontale* (Imagens 9 e 10)”¹⁵ (KELLER, 2011, p. 171, tradução nossa).

Independentemente de Francesca Woodman ter acesso ou não a este repertório específico da arte conceitual, produzida por homens ou mulheres, ela estava imersa em temas

12 “If the artist carries through his idea and makes it into visible form, then all the steps in the process are of importance. The idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product. All intervening steps – scribbles, sketches, drawings, failed works, models, studies, thoughts, conversations – are of interest. Those that show the thought process of the artist are sometimes more interesting than the final product.

13 Como na exposição itinerante intitulada 7.500, organizada por Lucy Lippard.

14 “If the work of these artists appears emotive and declamatory in many cases, it is because they were consciously reclaiming a whole area for discussion: their lives and bodies, and the representation of them.”

15 “(...) recalls the whimsy and spontaneity that went into the making of her work, even such apparently deliberately conceptual pieces as *Verticale* and *Horizontale*”.

Imagens 9 e 10. Francesca Woodman. Horizontale e Verticale. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 132 e 133.

Imagem 12. Douglas D. Prince. Estúdio de Francesca Woodman, em Pilgrim Mills, 1976-78. Fonte: Douglas Prince website.

e discussões operantes na arte do período. Woodman teve uma formação artística intensa. Com pais artistas, cresceu enredada no fazer artístico diário e disciplinado de ambos. Desde muito pequenos, Francesca e Charlie, seu irmão mais velho, eram levados a museus dos Estados Unidos e Europa e recebiam cadernos para desenhar. Também conviviam com artistas estrangeiros que os pais recebiam na casa/ateliê de Boulder. Os pais tiveram uma importância primordial na legitimação da obra de Woodman, após a sua morte, como analisaremos em **3.4 Origem e destino**. Aparentemente, em certa altura da vida, havia uma competição entre os integrantes da família. Supomos isso através de imagens onde Francesca rasga um cartaz que anuncia uma palestra do pai, sobre Sol LeWitt. Em uma sequência de três imagens, ao rasgar o pôster do evento do pai, a artista se mostra seminua, apenas protegida por outro cartaz: o de sua exposição na *Addison Gallery* (Imagem 11). Por fim, na última imagem, rasga o próprio cartaz. (KELLER, 2011).

Imagem 11. Francesca Woodman. Untitled, 1976. Fonte: Lens Culture Website

Os interesses artísticos de Woodman a levaram a fazer diversos cursos livres de fotografia e, mais tarde, a ingressar na universidade. Ela cursou a *Rhode Island School of Design (RISD)*, em Providence, Estados Unidos, entre 1975 e 1979. Como o próprio nome sinaliza, a *RISD* não era uma faculdade de fotografia, mas uma escola de design, na qual o estudante poderia se graduar em fotografia. Nesse sentido torna-se até mais corriqueiro que Woodman explorasse o entrecruzamento entre linguagens diversas. Após pouco tempo morando no campus da *RISD*, requisito obrigatório para novatos, Woodman se muda para uma fábrica de tecidos abandonada, em *Pilgrim Mills* (KELLER, 2011). Parte considerável do que é conhecido de seu trabalho foi desenvolvido nesse local. É possível ver as enormes janelas de seu estúdio, que recebiam intensa luz para a produção das imagens (Imagem 12). Conforme é visível na Imagem 3, constantemente a luz das janelas eram filtradas por um papel ou plástico difusor.

Imagem 13. Douglas D. Prince. Estúdio de Francesca Woodman, em Pilgrim Mills, 1976-78.
Fonte: Douglas Prince website.

Imagem 14. Pilgrim Mills, ainda com o letreiro, 2000-2001.
Fonte: Art Ruins website.

Imagem 15. Pilgrim Mills, 2019.
Fonte: Google Street.

Notamos nas imagens 12 e 13 o quanto o local de moradia se mistura com o estúdio da artista e vice-versa. Especialmente na Imagem 13, podemos ver ao lado esquerdo as fotografias coladas na parede, algumas luvas e adereços pendurados e, possivelmente uma cama no centro do enquadramento. A curadora Corey Keller considera que “Na falta de aquecimento, um chuveiro e uma cozinha adequada, o espaço não era para morar; no ambiente excêntrico que Woodman criou, havia um cenário para seu trabalho e uma manifestação performativa de sua personalidade”¹⁶ (KELLER, 2011, p. 176, tradução nossa). Tal caráter performativo também atravessa a obra de Woodman, perceptível nas imagens já apresentadas e em diversas outras produzidas desde os seus anos iniciais de atividade. Discutiremos esse aspecto no próximo item 1.3 Francesca Woodman: um ser entre dois tempos.

Além das problematizações da linguagem fotográfica que mencionamos, como a investigação de seu aspecto documental e a relação com outras linguagens, Woodman igualmente explorou em suas imagens as variáveis técnicas da própria fotografia, no que tange à iluminação, profundidade de campo, entre outros. Rosalind Krauss é, provavelmente, a única crítica que ressalta um aspecto que não deve ser desconsiderado: grande parte da produção da artista foi executada em resposta a exercícios propostos em aula durante a sua formação.

Imagem 16. Francesca Woodman. From the three kinds of melon in four kinds of light series, Providence, Rhode Island, 1976 Fonte: Livro AT, p. 89.

Imagem 17. Francesca Woodman. Depth of Field, Providence, Rhode Island, 1975-1978.
Fonte: CT, p. 89.

Em seu terceiro ano na *RISD* (1977-1978), Woodman foi selecionada, dentre outros vinte e cinco estudantes, para passar um ano no campus de Roma, no *Palazzo Cenci*. Escolhidos a partir dos critérios de excelência acadêmica e proficiência na língua italiana, os alunos desse programa tinham liberdade para trabalhar com pouquíssima supervisão da instituição. A sua

¹⁶ “Lacking heat, a shower, and a proper kitchen, the space was not intended for living in; the eccentric environment Woodman created there was both a setting for her work and a performative manifestation of her personality.”

Imagem 18. Francesca Woodman. Some Disordered Interior Geometries, New York, 1980-1981. Livro de artista. Fonte: CK, p. 154-155.

proficiência em italiano se deve a um período de sua infância, entremeado por anos inteiros passados em Florença e anos de volta a Boulder. A sua mãe, Betty Woodman, tinha uma paixão pela Itália. Por volta de 1968, o casal compra uma antiga casa de campo na região de Antella, um vilarejo a sudeste de Florença, onde frequentemente passavam férias de verão (KELLER, 2011).

No período universitário em Roma, a artista aluga uma casa perto de *Piazza San Salvatore* e, em suas deambulações pelo centro antigo, descobre um local que passa a ser importante em sua vida e obra: a *Libreria Maldoror*¹⁷. Essa galeria e livraria, que Francesca visitava assiduamente, era ponto de encontro entre artistas e ativistas políticos. A livraria reunia textos de movimentos artísticos de vanguarda, principalmente do Futurismo e Surrealismo. Segundo um dos proprietários, 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 dia a dia”, baseado em encontrar materiais, como livros antigos, cartões postais e coisas da rua.¹⁸ (apud TOWNSEND, 2006, p. 32, tradução nossa). Cerca de cinco livros de artista, feitos por Woodman, foram baseados em cadernos escolares de segunda-mão, datados aproximadamente de 1900, encontrados na Maldoror. *Some Disordered Interior Geometries* (1981), por exemplo, publicado semanas antes de seu suicídio é composto por frases e fotografias coladas em um desses cadernos. Segundo seu pai, “(...) apesar de os temas dos livros serem diferentes entre si, cada tema parece ser inseparável do [respectivo] livro”. (WOODMAN, G., 2011). Nesse caderno de Geometria, há uma página dupla com uma foto em cada (Imagem 18). Em ambas, Francesca aparece apenas em partes da imagem, semivestida com a roupa herdada da avó. Ela escreve abaixo: “Essas coisas chegaram de minhas avós/ elas me fazem pensar onde eu me encaixo nessa estranha geometria do tempo.”¹⁹ (WOODMAN, F., tradução nossa).

De acordo com as falas de Casetti, nessa experiência em Roma, Woodman teve contato com documentos e livros sobre a vanguarda surrealista. Há algumas afinidades entre o modo em que Woodman e os artistas surrealistas atuavam. Um exemplo comum é o uso de objetos deslocados de seus lugares de origem para a construção de suas imagens. Durante a vanguarda, os “objetos surrealistas” eram compostos por um aglutinado de itens da vida prática, organizados de maneira incomum, o que causava certa “desordem psíquica”, nas palavras de Briony Fer (1998). *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921), de Marcel Duchamp, por exemplo, reunia pequenos e regulares cubos de mármore (para figurar torrões de açúcar), um termômetro e um osso de um molusco em uma gaiola. Em *Sculptures Involontaires* (1933), o fotógrafo

17 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).

18 *"the atmosphere in Maldoror was more surreal than the works on show" (...) 'an accidental Surrealism of the everyday'*

19 “These things arrived from my grandmothers they make me think about where I fit in this odd geometry of time”. Transcrição da anotação de Francesca Woodman na Imagem 18.

Brassaï (1899-1984) produziu imagens muito ampliadas de objetos comuns, como pedaços amassados de papéis e restos de borracha. A ampliação provocada é tão desproporcional ao que vemos a olho nu, que tal trabalho causa estranhamento no receptor e torna os objetos irreconhecíveis. A imagem de Brassaï não agrupa objetos sem sentido aparente, como o fez Duchamp, entretanto, ao desarranjar drasticamente o modo em que o objeto é visto, também é capaz de desviar o seu sentido original. No percurso de Woodman, ela transpõe objetos de um contexto a outro, utilizando-os como adereços incongruentes à cena. Curiosamente, os adereços de Woodman exercem o que a etimologia dessa palavra propõe²⁰: uma mistura entre “ornato” e “enfeite” com “endereçar”. Logo, o adereço é um objeto para o qual nos dirigimos, ou dirigimos o nosso olhar. Alguns desses objetos são:²¹ luvas, limões, azulejos, peixes-agulha, gesso, espelhos, cascas de árvore, animais empalhados, aquários, talheres e pedaços de vidro, pano ou plástico. Muitos desses são evidentes nas Imagens 1, 2 e 3 e outros estão mais velados, como a luva preta na mão da pessoa na Imagem 3.

Apesar de aproximarmos características da vanguarda surrealista à obra de Woodman, é imperativo esclarecer alguns pontos. Com quase meio século após o primeiro Manifesto (1924), os traços do surrealismo que alcançaram a década de 1970 já haviam sofrido modificações substanciais. Por esse motivo, optamos pelo termo “matrizes surrealistas”, no sentido de elucidar a distância dos valores da vanguarda e os do período em que Woodman atuou. Desde os anos 1930, aspectos estéticos do surrealismo foram absorvidos por diferentes esferas, como a publicidade, o design e o cinema. Isso posto, na década de 1970, essas características decerto constituíam um léxico cultural acessível. Por esse motivo, para Solomon-Godeau, mesmo sem a vivência que Woodman teve em Roma, especificamente na *Libreria Maldoror*, não seria difícil que ela tivesse acesso a esse conteúdo (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 82). Mesmo com esse intervalo de tempo, Woodman teve contato direto a materiais originais do período da vanguarda. Quer seja por este motivo ou porque ela estava suscetível a uma cultura de livre acesso a predicados surrealistas, a sua obra evidencia características em comum com essa estética e com alguns de seus mecanismos, aspecto que não deve ser desconsiderado.

Também é recorrente no trabalho de Woodman o estabelecimento de ambiguidades de diferentes naturezas, que com constância, parecem suscitar no receptor certo estranhamento ou inquietação. Essa sensação é frequentemente causada por uma indeterminação, ou seja, por um “nevoeiro” que não permite discernir, por exemplo, o animado do inanimado. Ou, ainda, que seja provocado a partir de uma reconfiguração estranha de algo que é familiar. Em uma das leituras habituais na *Maldoror*, entre Alfred Jarry e Antonin Artaud, Woodman se depara com uma edição do *Surréalisme, mème*, onde teve acesso a fotos de Hans Bellmer (TOWNSEND, 2006). Na série *As Bonecas* (1933), Hans Bellmer fraciona as personagens em “uma encenação

²⁰ CUNHA, A. G. da. Op. cit., p. 14 e 297.

²¹ A este respeito, ver o texto SCHOR, G. Prop as Metaphor - Arranges by Francesca Woodman. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund. Vienna: Sammlung Verbund, 2014, p. 33-49.

(...) de construção enquanto desmembramento” (KRAUSS, 2002, 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). O artista surrealista relata que a inspiração para a sua primeira boneca foi o inquietamento causado pela história do advogado Coppélius e da boneca Olympia, que por sua vez foi baseada no conto *Homem da Areia*, de Ernst T. A. Hoffman (KRAUSS, 2002). O conteúdo desse conto foi retomado e utilizado por Sigmund Freud para desenvolver o conceito de estranhamento no texto *O inquietante* (1919)²², que retomaremos adiante.

A ambiguidade dos seres - ao mesmo tempo animados e inanimados, autômatos e humanos - é constante nas imagens de Woodman. Figura em *It must be time for lunch now*, um rosto tremeluzente, item central não apenas devido ao quadrante que ocupa na imagem. Mas ele tem a capacidade de desestabilizar o receptor, na medida em que se impele de forma nebulosa e vívida. É um rosto andrógino, com um olho obliterado pela sombra e o outro evidente. A parte que se destaca na luminosidade, aparenta se descolar do resto do corpo sombreado, assemelhando-se a uma máscara. Ao seu lado, também figura uma mão deslocada de qualquer corpo, como se fosse uma superfície inerte na qual um garfo repousa. Tanto o rosto-máscara, quanto a mão, estão levemente borrados. Para um fotógrafo é fácil identificar que este borrão não é 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. Na segunda fotografia, os braços dobrados em ângulo reto, desconfortáveis nessa posição, tensionam as mãos que se enrijecem, e por sua vez, apertam contra o ventre o objeto retangular mencionado previamente. Os dedos apertados se mostram parcialmente, atribuindo estranheza considerável, em especial, a essa fração da imagem. Esse ser sem rosto, com dedos decepados e mãos rígidas também está em um limiar entre vida e morte. Este não ocorre no formato de “rostro-máscara” e de uma “mão-aparadora”, mas em uma oscilação entre um ser humano e um autômato; ou como quer André Breton, “um manequim moderno” (BRETON, 1924, n.p). Mais uma vez, esses elementos, concomitantemente, são e não são providos de vida. No caso de *My House* (Imagem 3), essa dinâmica também está presente. Não mais como máscara ou manequim, mas como um ser que se esconde parcialmente. Nesta imagem, há uma perspectiva evidente cujo ponto de fuga nos leva a um corpo de pé, totalmente embrulhado em um plástico translúcido. Não se pode ver nitidamente a figura em questão: ela está no canto do ambiente, parcialmente escondida da luminosidade provida pela janela; o plástico tem dobras e sinais de já ter sido utilizado anteriormente, tornando-o mais fosco; e o corpo guarda certo distanciamento do plástico, deixando essa massa enevoadada ainda mais turva. O que pode se depreender é que há um braço curvado que cobre a região da barriga. Há pedaços, desse mesmo plástico, largados pelo chão de madeira, como se fossem fragmentos que se soltaram do todo, ou como pedaços

²² O conto foi retomado anteriormente por E. Jentsch em 1906, no texto *Zur Psychologie des Unheimlichen* e rerepresentado por Freud em *O Inquietante*.

Imagem 19. Francesca Woodman. It Must Be Time for Lunch Now, New York, 1979.
Fonte: CT, p. 177.

Imagem 20 Francesca Woodman. Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78
Fonte: CT, p. 104.

Imagem 21. Francesca Woodman. Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78
Fonte: HC, p. 71.

que ainda vão integrar e abraçar o corpo enrolado. O plástico inerte é vivificado devido à sua sinuosidade e volume - em especial, o pedaço que parece escalar uma “moldura” do chão. De forma similar, os panos pendurados e apoiados em uma “prateleira” ganham vida e leveza, como se fossem bichos. Tal prateleira se sugere improvisada, tendo ao fundo uma aparente porta. Uma foto colada em seu fundo, provavelmente figura uma estátua, mas a hesitação fica em aberto. Assim, estabelece-se um jogo de analogia entre a estátua da foto e a pessoa enrolada no plástico.

Apesar de a inquietação proposta por Woodman ser explicitamente *construída*, enquanto na interpretação freudiana ela geralmente é *encontrada*, este conceito pode ser proveitoso para as nossas reflexões. 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 termo *heimlich*. Muito se perde na tradução, considerando que o adjetivo *heimlich* é polissêmico e pode significar: familiar, não estranho, pertencente a 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 angustiado 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, 2010, p. 331-340). Em vista disso, além dos aspectos de animado/inanimado e da imagem fragmentada, esse paradoxo entre pertencer e não pertencer a “casa”, como uma alegoria mais ampla, está presente em diversas imagens. Em muitas dessas, a modelo Woodman está em trânsito, com partes nítidas e outras indiscerníveis que se camuflam em diversos ambientes. Frequentemente tenta se encaixar em paredes descascadas como se desejasse se esconder do mundo ou como se quisesse pertencer a casa, como quem procura um lugar para estar (Imagens 22, 23 e 24).

Essa prática também ocorre nas imagens iniciais. Mas na Imagem 1, esse movimento não parece tão óbvio. Há uma dubiedade entre a modelo tentar se mimetizar à casa e, ao mesmo tempo, a casa também parece absorvê-la. Esse mimetismo não se dá pela aparência semelhante, mas pela função de objeto que o rosto-máscara e a mão-aparador desempenham, tentando encaixar-se assim ao funcionamento normal da casa. Essa dupla de “objetos” está cingida por diversas diagonais e sombras, que os sufocam visual e metaforicamente. As linhas não são criadas apenas pelos objetos presentes, mas também pelo ponto de vista da câmera (*plongée* e perpendicular aos objetos), o que torna toda a imagem mais angulosa. O fato de a imagem ser quase quadrada também agrava a sensação de falta de saída, se comparada a uma composição fotográfica mais retangular. O título *It must be time for lunch now*, estampado em

Imagem 22. Francesca Woodman. From Space² series.
Providence, Rhode Island, 1977.
Fonte: CT, p. 109.

Imagem 23. Francesca Woodman. House #3.
Providence, Rhode Island, 1976.
Fonte: CK, p. 12.

Imagem 24. Francesca Woodman. House #4.
Providence, Rhode Island, 1976.
Fonte: CT, p. 108.

caneta vermelha na borda da imagem (Imagem 19), 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 fome - necessidade biológica básica - está sendo desvalorizada por uma convenção cultural e social: o horário de uma refeição. Na terceira imagem, essa camuflagem na casa é mais explícita e segue à mesma lógica de se assemelhar a um ser inanimado, como um manequim embrulhado e esquecido no canto da sala. Esses atos de se entremear às paredes também ocorrem nas imagens que Woodman segura um pedaço de vidro contra o próprio corpo ou rosto, achata-se e sugere uma vontade de “virar imagem”, como pode ser visto nas imagens 20 e 21. Essa inferência também desponta da frase que a artista escreveu em uma de suas fotografias: “Charlie tem sido modelo da RISD há 19 anos. Eu acho que ele sabe bastante sobre ser achatado para caber no papel”²³ (WOODMAN, [1976 ou 1977], apud TELLGREN, 2016, p. 98, tradução nossa).

Seja através de camuflagens, das tentativas de se fundir às paredes ou mesmo de se fingir objeto, esses entre-lugares por onde Woodman desvanece tocam em outro ponto essencial de sua obra: a temática da identidade. Se retomarmos a Imagem 1, veremos que o “rosto-máscara” aparece e se esconde, ao mesmo tempo. Ele se mostra como máscara, mas também 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, não sendo essencial decidir por uma dessas opções, nem mesmo distinguir a androginia provocada. Tais indistincões permitem que o retrato se exprima além do mundo particular da artista. Essa abertura é uma das potências de sua obra, que “(...) incita claramente impulsos muito poderosos de projeção, identificação e empatia, especialmente em sua recepção por mulheres e mulheres jovens artistas.”²⁴ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 76, tradução nossa). Na Imagem 2, temos um impasse semelhante. Se a imagem anterior apresentava um rosto delineado, mesmo que tremido, nesta, o rosto se ausenta e pode ser apenas pressuposto. Infere-se que a modelo é uma mulher, principalmente devido à sinuosidade do corpo. Deduz-se, também, que essa mulher está vestida com uma camiseta regata de gola “V” preta. Seus cabelos, a camiseta e o rosto totalmente escuro se imiscuem, ocultando a discernibilidade de seus limites. Apesar de estar com a cabeça baixa, não é isso que esconde o seu rosto. Parece evidente que a imagem foi manipulada em laboratório, de forma que a região do rosto tenha ficado exposta ao ampliador por mais tempo do que o entorno, deixando-o totalmente escuro e sem detalhamento. Nessa nebulosidade, apenas um triângulo mais claro se manifesta, o que aparenta ser o contraste entre a gola “V” e a pele. Apesar do rosto inacessível, a modelo usa no dedo indicador da mão esquerda, o anel que Woodman costuma utilizar em diversas imagens. Com tal ambiguidade, novamente, a imagem nos deixa em um campo de hesitação.

O período em Roma (1977-1978) foi marcante para a obra de Woodman. Esse

²³ “Charlie has been a model at RISD for 19 years. I guess he knows a lot about being flattened to fit paper.”

²⁴ “(...) clearly incites very powerful impulses of projection, identification, and empathy, especially in its reception by women and young women artists.”

Imagem 25. Francesca Woodman. Another Almost Square a fashion photograph. New York, 1978-80.
Fonte: Livro CT, p. 126.

Imagem 27. Deborah Turbeville. Scene from the Bathhouse Series, Vogue, 1975. Fonte: Dazed Digital

Imagem 26. Francesca Woodman. I'm Trying My Hand at Fashion Photography. Providence, Rhode Island, 1975-78.
Fonte: SZ Magazine

encontro com a livraria e todos que a envolvem parece ter sido crucial para o andamento de seu trabalho em diversos aspectos. Não apenas pelas trocas intelectuais, mas as conexões com os artistas presentes a levaram a explorar novos espaços de criação e a possibilidades de exposições, como veremos no terceiro capítulo. De volta aos Estados Unidos, a artista produz e apresenta o seu projeto final de graduação, o ensaio *The Swan Song*, de 1978. Com sua morte prematura, constantemente torna-se uma tarefa intrincada saber o que se constituiu como série e o que foi elaborado como imagem única. Ao observarmos as imagens de três exposições²⁵ que integraram essa série, infere-se que ela é formada por seis fotografias. Essas ampliações são de escala muito maior (~1.10m de lado) do que até então costumava elaborar (~0.15m de lado). O título *Swan Song* remete a um antigo mito grego, o qual se refere à ideia de que os cisnes cantam uma música triste e bonita um pouco antes de sua morte, sendo que eles teriam ficado “calados” durante toda a vida. É correntemente utilizado pela cultura ocidental como uma metáfora sobre um gesto, um esforço ou uma performance artística final.

Ao terminar os estudos em Providence, Woodman se muda para Nova Iorque, em 1979. Novamente aluga um espaço para morar e utilizar como estúdio, na *Second Avenue*. Procura emprego como modelo vivo para pintores, secretária, professora ou assistente de fotógrafo. Produz portfólios para diversos fotógrafos de moda, dentre eles, Deborah Turbeville, por quem nutria profundo interesse e admiração (SOLOMON-GODEAU, 2014). Por volta de 1977 em diante, a artista cria imagens que ela caracteriza como “fotografias de moda” (imagens 25 e 26).

Desde a sua graduação com *The Swan Song*, a artista começa a produzir imagens que variam mais o tema, exploram outras técnicas e escalas. Essas mudanças aparecem em suas criações mais tardias, como *Temple Project* e o *Zig Zag*. Em julho de 1980, consegue uma residência artística na *MacDowell Colony* em *New Hampshire*, onde se dedica mais a imagens externas e relacionadas à natureza, mas seguindo a preceitos já desenvolvidos em lugares internos. Exemplos disso são as imagens em que ela usa “braceletes” de casca de árvores (imagem 28), e levanta-os, como se fossem dois troncos. Nesse ato, a artista aciona, ao mesmo tempo, o mecanismo de camuflagem e o de querer pertencer àquele universo.

Imagem 28. Francesca Woodman. Untitled, MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 1980.
Fonte: CT, p. 219.

²⁵ Victoria Miro Gallery, Londres, 2007; MoMA San Francisco, 2011-2012; Andéhn-Schiptjenko, Estocolmo, 2016;

1.3 Francesca Woodman, um ser entre dois tempos

Conforme temos recorrido, Francesca Woodman viveu pouco mais de duas décadas (de 1958 a 1980) de abundantes transformações na sociedade ocidental em diversos quesitos. Aproximadamente a partir dos anos 1950, entramos em um período de mudanças estruturais das narrativas e das formas do saber (LYOTARD, 2009). O pensamento denominado por Jean-François Lyotard como “pós-moderno” valoriza a vivência do sujeito, em uma conjuntura temporal e espacial determinada. Contrapõem-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. Esse tipo de narrativa, cuja função é autenticar uma única verdade,

perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. (LYOTARD, 2009, xvi)

De maneira análoga, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto decreta o “fim da arte”. Este *slogan*,²⁶ proferido por Danto em uma palestra de 1995, está diretamente relacionado ao fim das narrativas mestras na arte. Segundo o autor, a arte deixou de ser definida por uma estrutura objetiva, para se dividir em um “pluralismo radical”. Substancialmente, esse caráter é o que define que “em algum lugar entre aquele tempo [a década de 1960] e nossos dias surgiu uma distinção entre o contemporâneo e o moderno” (DANTO, 2006, p. 13). Como sintoma, as grandes narrativas se rompem em uma profusão de pequenos relatos.

Na fotografia, esse fenômeno também se manifesta. De acordo com André Rouillé, a fotografia sempre foi um produto de caráter expressivo e documental, concomitantemente. Um desses aspectos prevalece a depender dos contextos histórico-sociais, usos ou profissionais envolvidos (ROUILLÉ, 2009). Após aproximadamente um século como sinônimo de verdade, a fotografia entra em um processo de perda de credibilidade e de distanciamento de seu caráter documental: “(...) dos anos 1920 até o final da Guerra do Vietnã a fotografia ilustrou zelosa e eficazmente os grandes relatos históricos da modernidade.” (ROUILLÉ, 2009, p. 355). Nesse movimento, o caráter expressivo da fotografia ganha fôlego. Gradativamente, ocupa um campo artístico complexo de delimitar, devido à sua enorme diversidade e à sua proximidade temporal (POIVERT, 2015, p. 136).

Recorremos a John Szarkowski para delinear a produção fotográfica nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1970. Sob a perspectiva do mercado, o fotógrafo profissional tem o seu papel enfraquecido nos anos 1960. Ele perde espaço considerável para “amadores

²⁶ Termo que o autor utilizou, posteriormente, ao referenciar o próprio trabalho (2006).

ingênuos com câmeras sofisticadas”²⁷ (SZARKOWSKI, 1978, p. 14, tradução nossa), assim como tem a sua autonomia enfraquecida no âmbito das publicações de revistas ilustradas. No domínio artístico, a década de 1950 abrigou três fatos cruciais para o curso da fotografia: a fundação da revista especializada *Aperture* (1952), a famosa exposição *The Family of Man* (1955) e a publicação do livro de fotografias *The Americans* (1959), de Robert Frank (SZARKOWSKI, 1978). Não obstante a fotografia tenha sido protagonista desses três episódios, há uma distinção basal entre a exposição e as publicações da revista e do livro. *The Family of Man* foi um sucesso popular entre o público não especializado e, nas palavras de Szarkowski, foi subserviente a um “jornalismo coletivo”, cujo maior objetivo era propagar uma única ideia: a de que todos os homens eram fundamentalmente iguais. Por mais que, inevitavelmente, qualquer imagem seja produzida a partir e através dos filtros do fotógrafo, na exposição essa individualidade não era elucidada. Pelo contrário, a intenção era apagar peculiaridades de cada fotógrafo para ratificar a hegemonia estética que a proposta ideológica demandava. De maneira oposta e, embora com procedimentos e preocupações divergentes entre si, Robert Frank e Minor White, fundador da revista *Aperture*, utilizam a fotografia como ferramenta para exprimir uma visão pessoal das coisas, sem a pretensão de “(...) oferecer uma visão abrangente ou autoritária do mundo, ou um programa para seu aprimoramento.”²⁸ (SZARKOWSKI, 1978, p. 18, tradução nossa). Robert e Minor são considerados pioneiros de certo comprometimento “(...) com uma visão altamente pessoal do mundo”²⁹, a qual poderia ser alcançada através da fotografia. A busca do até então almejado “momento decisivo” perde força a partir do fim da década de 1950, porque

(...) esse tipo de imagem começou a mostrar-se insuficiente para dar conta das transformações advindas da chamada pós-modernidade. O instante extraído do fluxo da vida deixaria de exercer o seu poder revelador e a imagem fotográfica passaria a ser apenas mais um dos mediadores da experiência de estar no mundo, seja do fotógrafo ou do artista no exercício de seu potencial crítico (COSTA, 2011, n.p).

Atualmente, é inviável pensar a fotografia senão como um objeto que implica alguma carga de subjetividade de seu produtor. Por isso, pode parecer redundância caracterizar a visão do fotógrafo como “altamente pessoal”, porque hoje acreditamos que não haveria de ser de outra maneira. As rupturas que Frank coloca em prática no seu fazer e “a recusa sistemática à mínima imposição externa” (ROUILLÉ, 2009, p.171), acentuam o domínio subjetivo do trabalho, que talvez não fosse tão contundente até a publicação de *The Americans*:

Colocando o proibido - a granulação, as deformações, os fortes contrastes, e sobretudo os desfocados - no centro de seu regime formal, Frank libera a fotografia não só do documento mas de suas regras, e mostra com eloquência que essas não são nem obrigatórias nem invariáveis, mas facultativas, em permanente variação. (ROUILLÉ, 2009, P. 173)

Apesar de Frank ser posicionado como um marco deste período, esse

²⁷ “(...) naive amateurs with sophisticated cameras.”

²⁸ “(...) pretended to offer a comprehensive or authoritative view of the world, or a program for its improvement”.

²⁹ “highly personal vision of the world”.

descompromisso com uma determinada técnica e com o ideal de objetividade revela um estado da fotografia que também foi desenvolvida por outros fotógrafos importantes dessa geração, como Lee Friedlander, Diane Arbus, William Klein e Garry Winogrand. Nessa linha, já na década de 1970, determinado segmento dos fotógrafos e fotógrafas envereda não apenas para uma visão “subjativa”, mas a utilizar seus arredores privados como temática e motivo para a sua produção. Larry Clark, Nan Goldin, Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe e Duane Michals são apenas alguns nomes bastante relevantes do cenário da fotografia contemporânea dos Estados Unidos, que utilizam o seu entorno como matéria-prima para suas imagens, embora possuam trabalhos bastante díspares entre si: “Assiste-se a um recuo às preocupações locais, íntimas e cotidianas – e ao uso da fotografia para lhes dar corpo e forma” (ROUILLÉ, 2009, p. 23). Francesca Woodman também atuou na fotografia contemporânea norte-americana da década de 1970 e igualmente fotografou o seu mundo particular. Mas a fotografia contemporânea não pode ser definida por um movimento ou uma corrente que reúna princípios formais específicos ou tampouco que integra uma “categoria” da arte contemporânea. Respeitando as singularidades, um aspecto comum desse momento histórico é

(...) a vontade de romper com as práticas normativas e instituir um jogo com o visível como propulsor da criatividade. A serviço de uma poética, por vezes crítica, por vezes onírica, a fotografia experimental desafia o uso da imagem, sonha com uma relação com o real construída sobre a subjetividade, arruína toda uma tradição de uma imagem definida pela sua continuidade descritiva (POIVERT, 2015, p. 140).

Entre as décadas de 1960 e 1970, fotografia e performance estabelecem uma firme relação, que abrange desde a documentação fotográfica das performances à construção de cenas para serem fotografadas. No precoce texto de 1976, *The Directorial Mode: Notes Toward a Definition*, o crítico A. D. Coleman tenta pontuar a torrente de fotografias “dirigidas”:

Aqui, o fotógrafo, consciente e intencionalmente, cria eventos com o objetivo expresso de fazer imagens dos mesmos. Isso pode ser alcançado intervindo em eventos ‘reais’ em andamento ou encenando *tableaux* - em ambos os casos, causando algo que não teria ocorrido se o fotógrafo não tivesse feito isso acontecer.³⁰ (COLEMAN, 1976, p. 46, tradução nossa).

Esse caráter de imagem construída é essencial para a definição de fotografia contemporânea para Michel Poivert. Para o teórico, o que caracterizaria a fotografia nesse estágio seria a maneira em que os artistas - a quem ele adereça de “performers da imagem”, executam a fotografia (POIVERT, 2010 e 2015). Assim, a fotografia contemporânea é posta lado a lado da performance e essa “imagem performatizada” seria a junção do caráter teatral com a captura da fotografia. Neste contexto, “performar uma imagem não significa registrar uma performance, mas (...) é uma questão de realizar uma imagem como se faz um gesto”³¹

30 “Here the photographer consciously and intentionally creates events for the express purpose of making images thereof. This may be achieved by intervening in ongoing “real” events or by staging tableaux - in either case, by causing something to take place which would not have occurred had the photographer not made it happen.”

31 “Performer une image ne signifie pas enregistrer une performance mais, (...), il s’agit d’effectuer une image comme l’on effectue un geste.”

(POIVERT, 2010, p. 213, tradução nossa). É preparar uma cena ou um objeto a ser retratado, tornando o ato fotográfico um processo com mais etapas do que seria em um simples registro. Nessas circunstâncias, rompe-se fortemente a ideia de fotografia como um documento instantâneo do mundo e distancia-se da “antiteatralidade” vigente na fotografia moderna. A “teatralidade” da imagem contemporânea não visa elaborar uma mensagem, mas expandir o significado inscrito nela (POIVERT, 2010, p. 213).

A definição de Poivert nos auxilia a dispor Woodman como uma artista que pende para a construção de “imagens performatizadas” e não para a documentação ou execução de performances. Dessa forma, Woodman não era uma performer no sentido primário, ou seja, aquela que realiza uma performance como ato principal. Além disso, a artista não construiu as suas imagens contando com um público, como uma performance geralmente o faz. Mesmo assim, muitas vezes havia gente ao seu redor durante a realização das imagens: “o cerne das performances de Woodman para a câmera é uma forma de brincadeira, de diversão, que às vezes era solitário, mas frequentemente envolvia outras pessoas, especificamente amigas”³² (BLESSING, 2011, p. 202, tradução nossa).

Em suma, os questionamentos da natureza fotográfica, as intersecções entre a arte conceitual e a performance, o olhar subjetivo e ocupado com temáticas identitárias do feminino são apenas alguns dos aspectos que posiciona Woodman em um ideário próprio da fotografia contemporânea, rompendo com a tradição moderna.

1.3.1 Precedentes iconográficos de Francesca Woodman

Em busca de elucidar a obra de um artista, é contumaz o desejo de associá-la a outros artistas, obras ou movimentos artísticos. Com esse intuito, durante a leitura das críticas de Woodman, preocupamo-nos em mapear artistas ou obras que teriam servido como bases temática ou estética, para ela. Deparamo-nos com numerosas comparações de seu trabalho com outros fotógrafos e artistas, como Duane Michals, Bruce Nauman, Jerry Uelsmann, Ralph Eugene Meatyard, Ralph Gibson, Francis Bacon, Max Klinger, Egon Schiele, Gordon Matta-Clark, Cy Twombly, Vito Acconci, Deborah Turbeville e Barbara Jo Revelle. De acordo com a crítica³³, cada um desses artistas teria servido a Woodman para um aspecto de sua obra, como: efeitos oníricos, pessoas mascaradas, uso da luz de janela, a adoção de adereços e do ideário surrealista. Notamos, entretanto, certas inconsistências nessas aproximações, que por sua vez, evidenciaram como é complexa a prática de inferir quais referências um artista utilizou. Isso posto, como devemos tratar essa questão no caso de Francesca Woodman?

Para Solomon-Godeau, investigar quais artistas e imagens Woodman conhecia,

32 “the heart of Woodman’s performances for the camera is a sense of play, of fun, which may have been solitary at times but often involved other people, specifically female friends”

33 Principalmente a monografia denominada Francesca Woodman, de Chris Townsend.

Imagem 29. Richard Serra. Strike: to Roberta and Rudy, 1969. Fonte: Guggenheim website.

Imagem 30. Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 106.

admirava e assimilava é um esforço inútil. Além de não ser proveitoso no sentido de não elucidar nada sobre Woodman ou a sua obra, essa tarefa poderia ser executada sem descanso, já que é potencialmente infinita. Não haveria limite ao fazê-la, na medida em que os artistas modernos e contemporâneos herdaram prontamente um repertório copioso de imagens, o qual fica à disposição deles como matéria-prima para a feitura de sua obra (SOLOMON-GODEAU, 2014). Dessa forma, torna-se intrincado até o que se pode denominar como “referência”. Essa prática de procurar possíveis fontes ou influências de um artista provém de certo modelo de pesquisa em história da arte, conhecido como “source-mongering”. A ineficácia desses levantamentos não se daria pelo ato em si, mas pela maneira em que geralmente são conectadas à obra ou vida de Woodman (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 81). Um equívoco recorrente (e tentador pela sua facilidade) é justapor imagens formalmente semelhantes, sem levar em conta as motivações e processos que estão por trás delas. Erwin Panofsky denomina essa prática de pseudomorfismo, o que é definido pelo “(...) surgimento de uma forma A, morfologicamente análoga a, ou mesmo idêntica a uma forma B, mas totalmente não relacionada a ela do ponto de vista genético”³⁴ (PANOFSKY, 1992, p. 26, tradução nossa). Vejamos alguns exemplos, a começar pela aproximação que Chris Townsend propõe das imagens de Francesca Woodman e Richard Serra (Imagens 29 e 30).

Richard Serra é amplamente conhecido por suas esculturas em metal, de enorme proporção. Com o recorrente desafio de executar peças que pesam toneladas e que se autossustentam, Serra elaborou inúmeras esculturas em espaços públicos. Apesar de Serra e Woodman terem preocupação com o uso do espaço que ocupam, essa relação é rasa para compará-los. As imagens certamente se parecem, mas a justaposição delas procede? Lidamos com escalas muito distintas. Primeiro, a escala dos objetos retratados (a porta e a chapa) e, posteriormente, os tamanhos da fotografia e da obra. A chapa de Serra mede 246.4 x 731.5 x 3.8cm³⁵, enquanto uma porta mediana é por volta de três vezes menor do que isso. A obra de Serra é a escultura de aproximadamente 2,5m de altura, enquanto a obra de Woodman é uma ampliação fotográfica de 20.3 × 25.4 cm³⁶. Ou seja, são materiais e motivações díspares que causam efeitos totalmente distintos no espectador.

Outro exemplo de uma associação que acreditamos ser incoerente consta no artigo de Drew Sawyer, “*Seething with ideas*”: *Francesca Woodman and photography circa 1975*. Sawyer afirma que a famosa sequência de imagens denominada *Erotique-Voillée* (1933), produzida por Man Ray, guarda uma “semelhança impressionante”³⁷ com a série de fotos

³⁴ “We have here a truly remarkable case of what might be called pseudomorphosis: the emergence of a form A, morphologically analogous to, or even identical with, a form B, yet entirely unrelated to it from a genetic point of view.”

³⁵ STRIKE: TO ROBERTA AND RUDY, GUGGENHEIM. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3899>. Acesso em: 14 dez. 2019.

³⁶ FRANCESCA WOODMAN. Untitled, Providence, Rhode Island, 1976. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-untitled-providence-rhode-island-1976>. Acesso em: 14 dez. 2019.

³⁷ “striking resemblance”.

Imagem 31. Man Ray. *Érotique-Voilée*, 1933. Fonte: Mutual Art website

Imagem 32. Francesca Woodman. *Portrait of a Reputation* (detalhe). Livro de artista. Fonte: Livro PR, p. 96.

Portrait of a Reputation, de um livro inacabado de Woodman (SAWYER, 2019, p.115). O autor não aprofunda a comparação, nem explica a que se deve essa semelhança, especificamente.

Ao nos atentarmos às imagens, podemos ver que a única similitude entre elas talvez seja que em ambas há uma mulher com tinta no corpo. O olhar distante e romantizado de Meret Oppenheim, com ar de sonhadora e sem olhar para a câmera, revela o caráter *voyeurístico* do retrato. Erotizada, como propõe o próprio título, ela posa enquanto musa para ser vista pelos seus colegas surrealistas. A mulher ocupou um lugar simbólico central no movimento surrealista, mas como “objeto e símbolo de desejo” (FER, 1998, p. 177). Essa ideia é reforçada em outra imagem de Man Ray, na qual Oppenheim figura totalmente nua enquanto o artista Louis Marcoussis está vestido, de sapatos e chapéu e, possui uma longa barba e bigode que ocultam parte do seu rosto.

Woodman, por sua vez, quase sem caber no enquadramento, enfrenta o espectador. Em contraste a Oppenheim, o seu cabelo não está perfeitamente penteado como o de uma “mulher ideal”. Woodman está descabelada, com o braço direito manchado de tinta, como quem esbarrou em algum lugar. Essa mancha também a distancia de Oppenheim, que se apresenta perfeitamente limpa, com tinta apenas em seu braço esquerdo, preparada para a cena que seria fotografada. Woodman tem o contorno de uma mão em seu corpo e um gesto difícil de assimilar. Com os braços levantados e abertos, parece que ela mostra ao observador a marca da mão. Concomitantemente, poderíamos ler que a artista se isenta de algo, como quem diz “não fui eu” ou “não tenho a ver com isso”. Acreditamos que muitas outras leituras são possíveis, dada a característica enigmática presente na imagem.

Ao observarmos o conjunto de imagens de onde essa foi tirada (Imagem 33), a distância entre Oppenheim e Woodman aumenta. A quarta imagem da sequência, em especial, mostra mais uma vez a “modelo Woodman” nua. Com apenas parte de um olho evidente, este também encara a câmera. Apesar do olhar direto, o corpo está acuado no canto da composição e há uma marca de mãos em suas partes íntimas. Estamos comparando Oppenheim a Woodman porque nos referimos ao conteúdo da imagem. No entanto, a questão essencial é que foi Man Ray quem fotografou Oppenheim, enquanto Woodman fotografou a si. A diferença basilar da origem dessas obras é o que decerto as aparta completamente. Dessa forma, tal paralelo entre *Érotique-Voilée* e o *Portrait of a Reputation*, ou ainda, de Man Ray com Francesca Woodman, não nos elucida em relação a nenhuma das obras ou dos artistas. Nesta mesma chave, está o caso da imagem *Unica Bound* (1958), de Hans Bellmer e a imagem *Horizontale* de Woodman. No primeiro, Bellmer amarra e fotografa a sua companheira, o que “não pode ser comparado de forma sensata a uma mulher artista que faz isso sozinha para seus propósitos particulares vinte anos depois”³⁸ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 81, tradução nossa).

Duane Michals é outro artista a quem Woodman é frequentemente comparada.

³⁸ “cannot be reasonably analogized to a woman artist doing it to herself for her own artistic purposes twenty years later”.

Imagem 33. Francesca Woodman. Portrait of a Reputation. Livro de artista.
Fonte: Livro CT, p. 237.

Imagem 34. Francesca Woodman. Portrait of a Reputation. Livro de artista (detalhe).
Fonte: Livro CT, p. 237.

Para Solomon-Godeau, o conhecimento da obra do fotógrafo talvez possa ter permitido que Woodman tenha trabalhado em séries, ou escrito em suas próprias imagens, característica que Chris Townsend também frisa em sua monografia (TOWNSEND, 2006). Entretanto, uma das temáticas principais de Michals é a sexualidade homoafetiva masculina, o que sem dúvida não é uma temática de Woodman. A questão colocada por Solomon-Godeau é que, ao associar Woodman a um conjunto de referências ou influências, certa crítica nega a problemática da diferença sexual, em prol de uma história normativa e cronológica da fotografia. Para a autora, essa distinção é exatamente o que deve ser exaltado:

Os aspectos mais sutis da repressão da diferença [sexual] têm a ver com a inscrição da obra de Woodman em um discurso histórico artístico e/ou fotográfico separado de qualquer relação com mulheres artistas, à efflorescência de práticas feministas e políticas feministas que estavam tão inseridos na cultura artística e política da década de 1970³⁹ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 79, tradução nossa).

Quando alguns críticos comparam Woodman a essa lista de fotógrafos e pintores, em sua maioria homens, e ignoram o momento histórico de batalhas e conquistas das mulheres artistas, as analogias perdem força. A abordagem que a autora considera mais interessante seria comparar Woodman com obras e artistas que provavelmente nunca conheceu, mas que compartilham preocupações e motivações da mesma natureza:

Essa maneira de considerar determinações culturais, sociais e psicológicas não se limita a quem viu o quê ou como as duas obras se parecem, embora a semelhança real não seja necessariamente excluída. Assim, a lógica para emparelhar a fotografia de Cahun / Moore de Cahun confinada em um armário, com a fotografia de Woodman de si mesma indica que a metaforização visual da restrição ou sequestro feminino são preocupações intuitivas e compartilhadas, embora totalmente separadas pelo tempo e pelo espaço⁴⁰ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 84, tradução nossa).

39 “But the more subtle aspects of the repression of difference is to do with the conscription of Woodman’s oeuvre into an art and/or photographic historical discourse that is severed from any relation to women artists, to the efflorescence of feminist practices and feminist politics that were so much a part of 1970s’ artistic and political culture.”

40 “This way of considering cultural, social, and psychological determinations is not limited to who saw what or what any two works look like, although actual resemblance is not necessarily excluded. Thus the rationale for pairing Cahun/Moore’s photograph of Cahun confined in a cupboard, with Woodman’s photograph of herself indicates that the visual metaphorization of feminine constraint or sequestration are intuitive and shared concerns, although entirely separated by time and space”.

Imagem 37. Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Livro CT, p. 92.

Imagem 38. Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Sotheby's website.

Figura 39. Ana Mendieta, Untitled (Glass on body imprints), 1972. Fonte: Vice

Imagem 35. Francesca Woodman. Untitled. Providence, Rhode Island, 1975-78. Fonte: Livro CT, p. 88.

Imagem 36. Claude Cahun, Self portrait (in cupboard), c. 1932. Fonte: Another Mag

Nesse sentido, Solomon-Godeau ainda compara as obras de Woodman e da artista Ana Mendieta (Imagem 39), especificamente na manipulação de peças de vidro usadas por ambas para evocar o imaginário de “vulnerabilidade ou de dano corporal”⁴¹ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 85). Desse modo, as referências que a autora traz são formalmente semelhantes, mas não é esse o motivo primordial de conexão. Tampouco, é o fato de Woodman ter visto e sido “influenciada” por tais imagens. Mas são colocadas como uma referência a partir da vertente feminista, mesmo que as artistas não tenham se autodeclarado dessa forma. Será essa a melhor maneira de abordar as supostas “influências” de Woodman? Temos ciência da complexidade deste assunto e de que é inviável desenvolvê-lo na atual circunstância. Porém, como este foi um tópico importante que surgiu no desenvolvimento da pesquisa, procuramos incorporá-la à dissertação.

Neste capítulo, portanto, partimos da observação de algumas fotografias de Woodman para identificar aspectos recorrentes em sua obra, assim como as suas inter-relações com outras linguagens. O momento artístico em que ela atuou foi igualmente levado em consideração, inclusive no que diz respeito à performatividade da fotografia em seu estado contemporâneo. Discutimos, ainda, as comparações de Woodman a outros artistas, apontadas pela fortuna crítica. Acreditamos que cada aproximação de outros artistas à Woodman, colabora para a construção de determinada imagem pública dela, aspecto que aprofundaremos sob uma nova ótica no próximo capítulo.

⁴¹ “*bodily vulnerability or harm*”.

2. A construção da imagem do artista

No fluxo desta pesquisa, constatamos a existência de informações descompassadas sobre a obra de Francesca Woodman. Ao examinarmos a sua fortuna crítica, observamos a presença de disparidades entre os títulos e os locais da produção das fotografias, por exemplo. Nem sempre são equívocos, mas formas distintas de interpretar a obra póstuma de uma artista. Essas ponderações, e outras descobertas sobre o conjunto da obra de Woodman, somam-se no subitem **2.1 Um fragmentado corpo de trabalho**. O termo “fragmentado” evidencia uma das maiores contribuições deste capítulo: a descoberta de que a obra de Francesca Woodman se tornou pública de maneira intervalada. Tal fenômeno ocorreu ao longo de décadas e continua presente na medida em que, regularmente, aparecem materiais inéditos da artista. Quando nos referimos à obra de Woodman, portanto, abordamos um corpo de trabalho disforme, marcado por essa recepção fracionada.

É dessa perspectiva inconstante, então, que a opinião pública (a crítica, os curadores, o espectador e demais receptores) elabora qualquer conteúdo a respeito da artista em questão. O material gerado sobre a vida e a obra de Woodman, em sua ampla variedade, molda uma ou mais “imagens da artista”. Veremos no subitem **2.2 As imagens do artista contemporâneo**, que cunhar tal “imagem” é absolutamente indispensável aos artistas inseridos no “regime de singularidade” (HEINICH, 2005). Nesta conjuntura, as obras perdem relevância, comparadas à supervalorização da “imagem do artista”, e este desequilíbrio se revela em alguns aspectos que serão contemplados a seguir.

A palavra “imagem” comporta múltiplos significados. Até o momento, temos usado tal termo para designar as fotografias de Francesca Woodman. Entretanto, neste capítulo adotaremos “imagem” enquanto linguagem figurada na seguinte acepção: “Opinião (positiva ou negativa) que o público tem de uma pessoa (político, artista etc.), de uma organização ou de um produto; conceito, reputação” (MICHAELIS). Dessa forma, entendemos a “imagem do artista” enquanto um conceito relativo à sua reputação, a qual é construída a partir de uma complexa associação de elementos. Para facilitar a desambiguação do termo, utilizaremos a expressão “imagem-reputação” para indicar esse imaginário, impregnado de juízos de valor, que é atribuído aos artistas. Dessa forma, o uso corrente de “imagem” como sinônimo de “fotografia” ou de qualquer objeto visual concreto, permanece inalterado.

2.1 Um fragmentado corpo de trabalho

De forma geral, estabelecer como uma obra fotográfica se constitui, traz desafios distintos do esforço de reunir a obra de um pintor ou de um escultor. Rosalind Krauss questiona o fato de um “conjunto de fotografias” ser chamado de “obra”. Ela critica os especialistas contemporâneos da fotografia por terem aplicado o discurso estético da história da arte à

Imagem 40. Francesca Woodman. Self-Portrait at thirteen.
Boulder, Colorado, 1972.
Fonte: Livro CT, p. 75.

fotografia de arquivo do século XIX. Especificamente, interroga se o trabalho comissionado de Eugène Atget, de criar um arquivo documental das mudanças de Paris, pode ser considerado uma obra fotográfica. Krauss defende que se o trabalho de Atget, que compreende 10 000 negativos, for considerado arte, “é preciso que possamos ver que estamos diante de uma obra.” (2002, p. 52). Em outras palavras, para a autora, precisaríamos conferir cada um de seus negativos para avistar o todo.

A natureza da discussão de Krauss é bastante distante da nossa. Diferentemente de Atget, a “obra” de Woodman não se inicia de um trabalho documental, que posteriormente é assimilado como arte. Pelo contrário, ela já está inserida no meio artístico através de seus pais e da universidade que cursa. Mas a pergunta de como lidar com os igualmente 10 000 negativos de Woodman (FIORE, 2018) ainda é vigente. Como situar o caso de Francesca Woodman, que produziu numerosas imagens em resposta a atividades propostas em aula? Elas configuram uma obra ou são apenas exercícios de aula? E o que configura um *corpus* de trabalho uma vez que sua produção é até hoje desconhecida em sua totalidade?

No processo da presente pesquisa, tivemos considerável dificuldade em circunscrever a obra de Francesca Woodman. Essa vontade não surgiu da vontade de apreender ou analisar toda a sua obra, o que seria impossível e provavelmente improdutivo. O desejo era, em contrapartida, apenas mapear o todo para escolher o que seria mais relevante para o nosso escopo. Entretanto, o interesse e o consequente aprofundamento nesse fazer, resultaram na descoberta de características intrigantes sobre o corpo de trabalho da artista. Entre as referências bibliográficas específicas⁴² de Woodman, notamos informações conflitantes em relação a dados sobre as imagens, como o local de criação, os títulos e a quantidade de imagens produzidas por ela. Há também alguns casos de imagens que aparecem invertidas entre uma publicação e outra. Não pretendemos esgotar essa busca, mas trazer alguns exemplos, que para nós demonstram a importância de levantarmos essa discussão.

A disparidade entre os locais de produção das fotos, por exemplo, pode ocorrer até em partes de um mesmo livro, como na coleção *Sammlung Verbund*. No item “Biografia” consta que *Self-Portrait at Thirteen* (Imagem 40) foi feita na casa de veraneio da família de Woodman em Antella, enquanto a legenda e a lista de obras indicam que a fotografia teria sido produzida em Boulder, no Colorado (JERINIC, p. 267; SCHOR; BRONFEN, p. 98-99). Essa informação, isolada, poderia apenas indicar um equívoco, mas somado ao conjunto de divergências que encontramos pode apontar para uma questão mais complexa. Elaboramos uma tabela com algumas imagens de Woodman, e os títulos atribuídos, em diferentes publicações⁴³.

42 Os livros consultados são de autoria de: Chris Townsend, Corey Keller, Gabriele Schor, Ann Gabhart e Drew Sawyer. As referências completas constam nas Referências Bibliográficas.

43 Utilizamos sete referências distintas, sendo cinco livros sobre Woodman, um exemplar em que fotografias dela foram publicadas e um portal de venda de arte.

Tabela 1: Levantamento de títulos de algumas imagens de Francesca Woodman

Fotografia/ Fonte, ano	Gabhart, 1986	A Journal of Women Studies, 1988	Townsend, 2006	Keller, 2011	Schor, 2014	Abrams, 2019	Portal Artsy ⁴⁴
Não consta a imagem	<i>Girl with Fishbone</i>	<i>Untitled</i>	<i>Untitled</i>	<i>Untitled</i>	Não consta a imagem	<i>Untitled</i>
Não consta a imagem	Não consta a imagem	<i>House #4</i>	<i>House #4</i>	<i>House #4</i>	Não consta a imagem	<i>Self-portrait with Fireplace Mantle, ca. 1974</i>
Não consta o título	Não consta a imagem	<i>Face</i>	Não consta a imagem	<i>Face</i>	<i>Untitled photograph</i>	<i>Face</i>
Não consta a imagem	Não consta a imagem	<i>Untitled</i>	<i>Untitled</i>	<i>About being my model</i>	Untitled	<i>About Being My Model, Providence, Rhode Island, 1976</i>

Como podemos ver, não há consenso sobre diversos títulos das imagens. A primeira fotografia foi publicada no *A Journal of Women Studies*, como *Girl with Fishbone*, e esse título não pôde ser encontrado em nenhuma das outras fontes utilizadas. De que maneira a legenda pode ter sido elaborada e atribuída? No segundo caso, nota-se com constância o uso de *House #4*, mas no portal Artsy encontra-se como *Self-portrait with Fireplace Mantle, ca. 1974*. É interessante notar que a reprodução da imagem, pelo menos em dois desses livros, conta com uma legenda a lápis da própria artista: “*House #4*” e no portal Artsy essa parte da imagem foi suprimida.

Observamos que as anotações de Woodman nas imagens foram utilizadas de formas diferentes pelos editores dos livros-catálogos e por curadores de suas exposições. Em alguns casos, esses escritos foram adotados como o título das imagens. E isso também ocorre com as fotografias *Hands* (1975-77), *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly into my hands* (1976) e *I could no longer play I could not play by instinct* (1977), entre outras. Ao mesmo tempo, há editores que atribuem *Untitled* mesmo a imagens que contam com anotações da artista. Notamos, ainda, que no portal *Arsty*, constantemente

44 Disponível em: <https://www.artsy.net/artist/francesca-woodman> Acesso em: 13/01/2020

Imagem 41. Reprodução de detalhe da página do livro *On Being an Angel*, de Anna Tellgren, p. 115.

há imagens sem título, que são complementadas com indicações do conteúdo da imagem e/ou local e data de criação: *Untitled (Self-portrait with chair)*, 1977-1978 e *Untitled (self-portrait with tree roots)*, Andover, Massachusetts, 1972-1974. Provavelmente essas indicações tenham sido atribuídas pelas galerias a fim de identificar as imagens à venda, mas não há como saber ao certo. A princípio, assumir qualquer hipótese sobre essa discrepância, entre os títulos, pode ser problemático.

Percebemos que há imagens invertidas, ora sendo a inversão proposta pela própria artista (Imagem 42), ora por agentes desconhecidos (Imagem 43).

Imagem 42. *It must be time for lunch now*, na publicação CT p. 177 e na folha de contatos do livro PR, p. 63.

Imagem 43. Francesca Woodman. *Space 2*, na publicação *Photographische-Arbeiten* e no livro CT p. 119.

Imagem 44. Postcard to Yellen Associates, 1980 (frente e verso). Fonte: Livro CT p. 231.

Identificamos outras características que dificultam apreender a obra de Woodman, além das dissonâncias de dados e dos posicionamento de algumas imagens. A começar pelo fato de que, continuamente, não fica manifesto o que são cópias de teste ou cópias preparadas para apresentação em aula, apesar de estas últimas serem bem mais raras. Uma pequena porcentagem das fotos era emoldurada ou colocada em *passee-partout* (KELLER, 2011, p. 179). Isso nos leva a outro aspecto que complicou a reunião da obra: Woodman utilizava suas ampliações como veículo para enviar cartas, cartões e recados aos amigos, familiares e a instituições (Imagem 44). Essas imagens, que foram profusamente disseminadas, configuram um tipo de objeto artístico que vai além da fotografia em si e que é pautado pela fetichização da proximidade à vida pessoal da artista.

Nesse sentido, regularmente surge um colega de faculdade ou amigo de Woodman com um material novo a ser revelado, como aconteceu com George Lange em 2019, conforme veremos adiante. Nas fotos de seu estúdio, em Providence, é possível averiguar que a artista vivia com suas fotos presas às paredes, alinhadas ao longo da lareira, ou, mais frequentemente, amontoadas no chão. Nota-se que não havia cuidado com as suas ampliações. Tanto essas cópias que Woodman mantinha penduradas, como as suas cartas, eram bastante desleixadas. Eram manchadas, amassadas e utilizadas como bloco de anotações. É visível que Woodman estava envolvida em produzir, sem se preocupar com a apresentação final (Imagem 45).

Esse modo de trabalhar, provavelmente, tenha tornado mais complicada a tarefa póstuma de lidar com a sua obra, porque não é possível saber o que ela tomava como série e imagem individual, tampouco o nome que atribuiu às fotografias. Com frequência, as suas aparentes séries são desmembradas e raramente apresentadas na íntegra. Essas tarefas de organizar e categorizar as fotografias ficaram, então, a critério das pessoas que lidaram com a obra de Woodman após a sua morte. Aparentemente, isso foi feito sem muitas balizas deixadas pela artista. A resolução da maioria dos livros analisados foi separar as imagens de Woodman, a partir do local e das datas de produção. A segmentação está em: seus primeiros anos em Boulder, o período da universidade em Providence, o intercâmbio para Roma, a estadia na *Macdowell Collony* e os últimos anos de vida em Nova Iorque. Talvez a constância dessa separação se dê pela complexidade de compreender a obra de Woodman como séries determinadas, mesmo que ao longo de sua carreira, ela tenha regularmente voltado aos temas ou locais, a partir de um ângulo distinto (KELLER, 2011, p. 174).

A observação mais intrigante a que chegamos sobre o corpo de trabalho de Woodman é que sua obra chegou ao público em várias etapas diferentes. Mesmo que a primeira exposição póstuma tenha ocorrido em 1986, até hoje há material inédito sendo revelado. Essa manifestação da obra de maneira fragmentada atribui substancialmente a tarefa de delimitá-la. Isso foi aferido, essencialmente, através dos prefácios, textos expositivos e institucionais, nos quais se afirma a apresentação de itens nunca vistos. Vejamos alguns trechos em ordem cronológica:

Imagem 45. Folha de contato, 1977-78. Itália. Fonte: Livro HC p. 5.

Ao dar a permissão para exibir essas fotografias e me ajudar a classificar o acervo não catalogado da artista, com mais de 500 imagens, eles [os pais] desempenharam um papel importante ao permitir que apresentássemos o trabalho a uma ampla audiência.⁴⁵ (GABHART, 1986, p. 7, tradução nossa).

Nessa exposição, a mais abrangente até o momento, a *Fondation Cartier pour l'art contemporain* apresenta centenas de fotografias, com aproximadamente dez imagens em larga escala em cianótipos e sépia e o *design* original de seu livro *Some Disordered Interior Geometries* publicado em 1981⁴⁶ (CHANDÉS, 1998, p.7, tradução nossa).

Essa abrangente monografia inclui mais de duzentos trabalhos de Woodman, dos quais alguns nunca tinham sido exibidos ou publicados antes – assim como pedaços inéditos de seus diários, selecionados e apresentados por seu pai, George Woodman (...) ⁴⁷ (TOWNSEND, 2006, n.p., tradução nossa).

As *vintage prints*⁴⁸ que compõem esta exposição raramente foram vistas desde a primeira exposição individual póstuma de Woodman, há vinte e cinco anos, nos museus de arte do *Wellesley e Hunter colleges*. Muitas das impressões nunca foram mostradas⁴⁹ (BENEZRA, 2011, p. 167, tradução nossa).

Desde a sua fundação em 2004, a SAMMLUNG VERBUND, Viena, adquiriu continuamente obras de Francesca Woodman. Hoje, temos setenta e nove de suas fotografias, uma coleção apenas inferior à mantida por seu representante em Nova Iorque. Em 2014, a Sammlung Verbund apresenta as setenta e nove fotografias de sua coleção na Vertical Gallery de Vienna; vinte desses trabalhos nunca estiveram em exibição pública⁵⁰ (SCHOR, 2014, p. 8, tradução nossa).

Apresentando mais de 40 *vintage prints* exclusivas, além de notas, cartas, cartões postais e outras coisas efêmeras relacionadas à carreira florescente

45 “By giving their permission to exhibit these photographs and helping me sort through the artist’s uncatalogued estate of over 500 images they have played a major role in enabling us to introduce the work to a wide audience.”

46 “In this exhibition, the most comprehensive to date, the Fondation Cartier pour l’art contemporain presents some hundreds of photographs, as well as about ten large-scale works on blue or sepia paper, and the original design for her book *Some Disordered Interior Geometries* which was published in 1981”.

47 “This comprehensive monograph includes over 200 of Woodman’s works – some of which have never been exhibited or published before – as well as previously unseen extracts from her journals, selected and introduced by her father, George Woodman”.

48 Denomina-se como *vintage print*, (...) uma ampliação feita (ou autorizada e aprovada) pelo fotógrafo e produzida próximo ao tempo em que o negativo foi exposto, utilizando materiais e procedimentos familiares e/ou subsequentemente aceitos pelo fotógrafo criador do negativo (COLEMAN, 2000, p. 60, tradução nossa).

49 “The vintage prints that make up this exhibition have rarely been seen since Woodman’s first posthumous solo exhibition twenty-five years ago at the art museums at Wellesley and Hunter colleges. Many of the prints have never been shown at all.”

50 “Since its founding in 2004, SAMMLUNG VERBUND, Vienna, has continually acquired works by Francesca Woodman. Today, we have seventy-nine of her photographs, a collection second only to that maintained by her estate in New York (...) in 2014, SAMMLUNG VERBUND now presents the seventy-nine photographs in its collection at its Vertical Gallery in Vienna; twenty of these works have never been on public display”.

da artista, esta exposição (20 de setembro de 2019 a 5 de abril de 2020) detalha a maioridade criativa de Woodman principalmente nos anos de 1975-79. Apresentando esse material pela primeira vez, a exposição é retirada da coleção pessoal de George Lange, um amigo de longa data e colega de classe de Woodman na Rhode Island School of Design⁵¹ (VICTORIA MIRO, 2019, tradução nossa).

Além desses excertos, reiteramos o caráter incessante do aparecimento de fotografias de Woodman a partir da fala de seu irmão Charlie e de uma nota de correção de um artigo:

Eu desconhecia completamente essas imagens coloridas até um ano ou dois atrás, quando um curador queria usá-las para uma exposição. Essas pequenas impressões foram negligenciadas por um longo tempo. Esta é realmente a primeira vez que todas elas são exibidas. Apenas algumas foram mostradas antes⁵² (WOODMAN, C., 2016, tradução nossa).

Correção: uma versão anterior deste artigo afirmou que apenas 120 dos trabalhos de Francesca Woodman foram publicados ou exibidos. Não podemos mais corroborar esse número⁵³ (FIORE, 2018, n.p., tradução nossa).

Diante desse quadro, a sua obra torna-se volátil e complexa de apreender. Encontramos uma razão satisfatória para entender a complexidade do corpo de trabalho na constatação de que a sua obra se tornou pública aos poucos. Entretanto, com essa resposta há outras questões, a começar por: a que se deve este fenômeno? A adversidade em assimilar a obra completa da artista foi mencionada por algumas críticas. Para Solomon-Godeau, o encargo de refletir sobre o conjunto de críticas elaborado até 2014

acabou sendo uma tarefa um pouco difícil por vários motivos. Entre os mais gerais, está o fato de que em 1986, muito menos de seu trabalho estava disponível. Segundo, o grande volume da bibliografia de Woodman impossibilitou uma leitura retrospectiva completa. Um terceiro problema geral foi a falta de acesso às fotografias reais⁵⁴ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 74, tradução nossa).

51 “Featuring over 40 unique vintage prints, as well as notes, letters, postcards, and other ephemera related to the artist’s burgeoning career, this exhibition (20 September 2019–5 April 2020) details Woodman’s creative coming-of-age primarily during the years 1975-79. Introducing this material for the first time, the exhibition is drawn from the personal collection of George Lange, a long-time friend and classmate of Woodman’s at Rhode Island School of Design.

52 “I was completely unaware of these colored images until a year or two ago, when a curator wanted to use them for an exhibition. These small prints were overlooked for a long time. This is actually the first time that all of them have been shown. Only a couple were shown before.”.

53 “Correction: A previous version of this article stated that only 120 of Francesca Woodman’s works have ever been published or exhibited. We can no longer corroborate this number”.

54 “This has turned out to be a somewhat difficult task for a number of reasons. Among the more general ones is the fact that in 1986, much less of her work was available. Second, the sheer volume of Woodman’s bibliography made a complete retrospective reading impossible. A third general problem was the lack of access to the actual photographs”.

Em vista dessa fala, o nosso levantamento sobre o contínuo aparecimento de obras é novamente ratificado. A autora se refere também ao impasse para acessar as fotografias originais de Woodman, dificuldade que compartilhamos durante esta pesquisa. Na tentativa de estabelecer uma historiografia provisória da artista, a historiadora da arte Julia Bryan-Wilson questiona “como a riqueza da prática de Woodman pode ser avaliada de maneira adequada, (...) quando apenas uma parte de seu trabalho circula ativamente?”⁵⁵ (2011, p. 188, tradução nossa). Do mesmo modo, consideramos que essa característica é expressiva para identificar a “imagem-reputação” da artista, o que veremos no próximo tópico.

2.2 As imagens do artista contemporâneo

Na passagem da arte moderna para a contemporânea, as rupturas não se deram apenas no uso de novos materiais e na invenção de procedimentos artísticos não usuais, mas também no estatuto do artista. Natalie Heinrich afirma que o artista medieval respondia a um regime “artesanal”, sendo sucedido pelo artista acadêmico inserido no regime “profissional” que, por fim, foi substituído pelo artista romântico pertencente ao regime “vocacional” (HEINICH, 2005, p. 138). Na arte moderna, o estatuto do artista também foi intensamente modificado: “Enquanto os artistas se emancipam progressivamente da tutela da Igreja, da aristocracia e, depois, da encomenda burguesa, a arte se impõe como um sistema de alto grau de autonomia” (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 27). Instaurou-se o que Heinrich denomina como “regime de singularidade”, no qual o artista deveria construir um caminho único e excêntrico para prosperar. Até então, um artista singular era tido como uma exceção e constantemente estava fadado ao fracasso artístico. Entretanto, na arte moderna a singularidade se torna exigência primária para ser considerado artista (HEINICH, 2005). Esse requisito não condiciona apenas a obra, mas principalmente o modo de ser: “(...) 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).

A originalidade requerida na modernidade estava ligada à quebra dos cânones da arte e até à apreciação do anormal, do paradoxal e do bizarro. E se nesse período o anormal é aceito e exaltado, ele passa a ser regra e não mais exceção. Dentro da diversidade de formas, métodos e personalidades, um aspecto comum transpassa a atividade dos artistas modernos: o de ruptura. Mas para Heinrich, a vontade de romper com os modos vigentes pode ser relativizada na medida em que o trunfo do artista moderno compreende ser reconhecido como tal por esses mesmos agentes que intenta irromper. De forma oposta, o fracasso estaria atrelado à acusação de não ser artista (HEINICH, 2005). Assim, o paradigma do artista moderno se resumiria pelos deslocamentos: “(...) da obra para a pessoa, da normalidade para a anormalidade, da

⁵⁵ “How can the richness of Woodman’s practice be properly assessed, the lament goes, when only a slice of her work actively circulates?”

conformidade para a raridade, do sucesso para a incompreensão, do presente para a posteridade e, mais geralmente, do regime de comunidade para o regime de singularidade” (HEINICH, 2005, p. 140).

Na transição para a arte contemporânea, torna-se ainda mais complexo definir um artista. Ainda segundo Heinrich, um artista contemporâneo bem-sucedido é aquele que está presente na nova gama de lugares expositivos: as bienais, as fundações, os grandes museus, etc. O sucesso artístico passa a ser pautado não apenas pela necessidade de ser reconhecido como artista, mas está ligado à alta cotação das obras no mercado. O mercado é apenas um dos elementos do funcionamento da arte contemporânea e ele se inter-relaciona em rede com outros agentes deste cenário, conforme veremos no próximo capítulo. Além de tais demandas, para o artista,

uma carreira exitosa (...) não passa somente pela possibilidade de impor a seus pares e a seus sucessores soluções estéticas incontornáveis: ela consiste também em poder propor às futuras gerações um verdadeiro ‘modelo’ no qual a pessoa, ao mesmo tempo que a obra, tem seu papel a desempenhar (HEINICH, 2005, p. 142).

E se o fracasso do artista moderno se dava pelo não reconhecimento pelos pares ou por ser criticado negativamente, hoje o descrédito ocorre pelo silêncio. É nesse sentido que Heinrich sustenta a relevância do artista em investir na sua imagem-reputação, muito além de produzir obras de arte. A produção de biografias e autobiografias de artistas, na primeira metade do século XX, é consequência desse processo mais amplo de deslocamento das obras para as pessoas. Além das biografias, os grandes artistas têm as suas correspondências editadas e as fotografias em que aparecem são difundidas, com o intuito de mostrá-los como homens célebres, por vezes mais conhecidos que as suas obras (HEINICH, 2005). Consideramos que o entrelaçamento entre a obra e a vida de um artista é amalgamado de tal maneira que se torna impraticável saber onde estão os seus limites. Mas em alguns casos, parece haver na recepção e crítica de arte 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 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-reputação. Se considerarmos o que autores, como Pierre Bourdieu e Roland Barthes, discutem acerca do gênero biográfico, tornam-se evidentes as dificuldades desse afazer. Bourdieu critica a escrita biográfica como uma construção linear, de fatos perfeitamente encadeados, com o intuito de dar um sentido à vida em questão. Mas 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. O artigo *A ilusão biográfica*, publicada por Bourdieu na metade da década de 1980, colabora para a ampla discussão sobre

o tema, entre historiadores e sociólogos. Jacques Le Goff propõe uma reinvenção da biografia que fuja aos moldes positivistas que heroificavam seus personagens. Segundo o historiador, as biografias não deveriam mais ser de um indivíduo isolado, mas, considerar essa pessoa como testemunha de uma sociedade e de um determinado contexto histórico. Ainda de acordo com Le Goff, a biografia também deve instaurar uma questão, e, dessa maneira, tornar-se um estudo de caso que reflita a uma conjuntura maior (PRIORE, 2009).

Embora de outro ponto de vista, Barthes também expõe a sua reflexão sobre as “biografias-destino”, nas quais “tudo se liga, fazendo sentido” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15). Em contrapartida, apresenta a ideia de biografema e a sua potência para uma “biografia-descontínua”. Nesta, o autor assinala o caráter fragmentado da vida: “(...) gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.” (BARTHES, 1984, p. 51). Constituído por “traços biográficos”, esse tipo biográfico valida a vida como um conjunto de variáveis não lineares, múltiplas e paradoxais. O pensamento de Judith Butler no livro “Relatar a si mesmo” se assemelha ao de Barthes neste quesito. Butler não se ocupa especificamente do gênero biográfico, mas apresenta uma reflexão profunda sobre o processo de formação do sujeito e a sua relação no âmbito social. Partindo do pressuposto que o sujeito é constituído por intermédio de relações interpessoais, torna-se inconcebível se autoconhecer em absoluto. Segundo Butler, a questão não é parar de perguntar “quem és?”, mas assumir uma postura crítica que entenda que não há resposta completa ou definitiva (BUTLER, 2015).

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 com autorrepresentação: a pintora mexicana Frida Kahlo e a fotógrafa norte-americana Nan Goldin. De acordo com Patrícia 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 forma a imagem-reputação de uma mulher frágil, hipersensível, doente, frustrada quanto à maternidade, cerceada por traumas familiares e que mantinha uma relação atormentada com Diego Rivera. O mito de Kahlo é o mito do artista romântico, assim como ocorre com Van Gogh e Pollock, entretanto, neste se reproduz estereótipos associados à figura da mulher artista (MAYAYO, 2008).

A leitura da autora Marie Bottin sobre Nan Goldin coaduna com a de Mayayo: “Este mito apresenta Nan Goldin como uma figura rimbaudiana, uma espécie de ‘Van Goghette pre-mortem’, um equivalente feminino e contemporâneo do artista romântico e amaldiçoado, supostamente mal compreendido em sua época”⁵⁶ (BOTTIN, 2005, n.p., tradução nossa). Bottin

56 “Ce mythe présente Nan Goldin comme une figure rimbaudienne, sorte de “Van Goghette premortem”, équivalent féminin et contemporain de l’artiste romantique et maudit, soi-disant incompris en son temps.”

também 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). Considerando este evento como um marco, Bottin percebe que a obra de Goldin passa a ser mostrada com frequência no universo da arte francesa, tendo uma recepção mais favorável entre 1987 e 2003. Essa mudança teve diversos motivos, entretanto, a autora elucida que grande parte da recepção de Nan Goldin se ocupou em fabricar uma biografia. Enfatizando os aspectos mais sombrios da vida da artista, essa biografia foi utilizada como ferramenta primordial na legitimação de seu trabalho. Mais a fundo, Marie 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 vividos pelas artistas, ambas refletem como essas tragédias ganham força nas biografias fabricadas. As autoras, portanto, não descartam a associação entre vida e obra, mas questionam o fato de a biografia ser a ferramenta principal de leitura de suas pinturas e fotografias que, com frequência, é utilizada de forma simplista, em tom quase hagiográfico. Defendem, portanto, a necessidade da interpretação das obras transcender a um simples reflexo da vida pessoal e de evitar essa “(...) psicanálise caseira, como um sintoma de seus conflitos e desequilíbrios internos”⁵⁷ (MAYAYO, 2008, p. 11, tradução nossa).

Será que essa indistinção entre a obra e a vida das artistas, agrava-se devido à particularidade de ambas terem trabalhado com o autorretrato? Apesar de Frida Kahlo ser pintora, ela foi muito fotografada por seus colegas artistas e, segundo Mayayo, suas fotografias corroboram para a construção mitológica da imagem-reputação de Kahlo. Sob essa lógica, Bottin aponta que, majoritariamente, o trabalho de Nan Goldin era lido como prova absoluta de um passado real, como se a fotografia estivesse isenta de seu criador e de todas as escolhas implicadas no ato de fotografar. Como desdobramento, continua Bottin, suas imagens seriam capazes de explicitar, de maneira exclusiva, um estilo de toda uma geração norte-americana. Assim, o autorretrato na fotografia parece prover suprimento para intensificar a conexão entre vida pessoal e obra.

Um dos motivos pelo qual Mayayo escolheu Frida Kahlo seria a possibilidade de investigar uma problemática mais ampla, que dialogasse com outras mulheres artistas. No fechamento de seu artigo, Bottin também questiona se o caso de Nan Goldin é excepcional ou se, na verdade, revela “o estado de certa crítica fotográfica hoje em dia”⁵⁸ (BOTTIN, 2005, n.p., tradução nossa). Portanto, ambos os casos são relevantes para essa dissertação na medida em que talvez possam evidenciar um estado de “certa crítica” da arte, que tange especificamente artistas mulheres. Pensar dessa maneira é exercitar o que Le Goff propõe sobre a função da biografia: instaurar uma questão no particular que reflita um contexto geral. Sob tal lógica, será

57 “(...) en una suerte de psicoanálisis casero, como un síntoma de sus conflictos y desequilibrios internos”.

58 “Autrement dit, le cas de Nan Goldin est-il exceptionnel ou au contraire éminemment révélateur de l’état d’une certaine critique photographique aujourd’hui?”

que os materiais biográficos acerca de Francesca Woodman têm pontos de contato com esses outros exemplos?

Patrícia Mayayo, acredita que

a comparação [de Frida Kahlo] com Francesca Woodman é muito interessante porque essa é outra artista que se construiu toda uma mitologia cuja obra termina sendo lida muitas vezes em termos biográficos, lida a partir de elementos trágicos, lida à luz do suicídio, e portanto também é uma figura muito interessante de desconstruir historiograficamente (MAYAYO, 2018, informação verbal⁵⁹)

Ao trazer elementos biográficos de Woodman ao longo da dissertação, estamos cientes de que há uma fabricação de sentido, privilegiando alguns dados em detrimento de outros. Inversamente a colaborar com essa fabricação, há aqui a tentativa de discutir elementos que possam ter contribuído para a construção de determinadas imagens da artista. Percebemos que frequentemente são reforçadas três características biográficas de Woodman: de que ela é filha de artistas, que começou a fotografar quando tinha 13 ou 14 anos e que se suicidou com apenas 22 anos. Um comentário do catálogo de sua primeira exposição póstuma aponta neste sentido:

Francesca Woodman: Photographic Work é um catálogo da primeira grande exposição de fotografias de Woodman, que se suicidou aos 22 anos, em 1981. Filha de dois artistas, ela desenvolveu uma sensibilidade artística quando escolheu a sua mídia aos 14 anos e as imagens produzidas em sua carreira de oito anos e meio - metade da qual era estudante na *RISD* - têm a marca de sua juventude e talento.⁶⁰ (ART IN PRINT REVIEW, 1986, p. 64-65, tradução nossa).

Em 1972, Woodman produz a *Self-portrait at 13*, a qual é considerada a primeira de suas fotografias. Para o crítico David Strauss, essa foto “(...) já revela a clareza gestual e a profundidade emocional que direcionariam o trabalho que estava por vir”⁶¹ (STRAUSS, 2005, p. 124, tradução nossa). O advérbio “já” da frase manifesta exatamente o aspecto “desde sempre” que Bourdieu critica. “Desde sempre”, Woodman revelava tais características, como se fosse uma constante ininterrupta, nunca questionada ou abalada. No mesmo sentido, Corey Keller, curadora da exposição individual no MoMA de São Francisco, disserta: “Desde a primeira vez que ela pegou uma câmera, quando adolescente, a usou para investigar a fundo - e, mais importante- para complicar o gênero do autorretrato”⁶² (2011, p. 169, tradução nossa). Acreditamos que Woodman realmente carrega uma “profundidade emocional” e investigou a

⁵⁹ Informação fornecida por Mayayo em conversa pessoal com a autora desta pesquisa após a palestra *Frida Kahlo e Seus Mitos*, ocorrida no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, São Paulo, junho de 2018.

⁶⁰ “*Francesca Woodman: Photographic Work is catalogue to the first major exhibition of photographs by Woodman, who died a suicide at age 22 in 1981. The daughter of two artists, she had a developed artistic sensibility when she chose her medium at age 14, and the images produced in her 8-1/2-year career-half of it spent as a student at RISD-bear the mark of her youth and talent.*”

⁶¹ “*It already reveals the gestural clarity and emotional depth that will drive the work to come.*”

⁶² “*(...) from the first time she picked up a camera as a teenager, she used it to thoroughly plumb- and, more importantly, complicate-the genre of self-portraiture*”

linguagem fotográfica, inclusive até além dos elementos do autorretrato. Porém, pontuamos que da forma que ambos os trechos foram elaborados, eles sugerem a ideia de uma obra instantaneamente pronta. Infere-se, assim, que a artista tinha um dom e não que ela tenha construído essa produção por meio de trabalho. No mesmo sentido, a curadora de sua primeira exposição individual póstuma (1986) afirma que “Woodman entrou na *RISD* como uma artista madura. Desde o começo era respeitada por seus professores e reverenciada por seus colegas.” (GABHART, p. 54). Por mais brilhante que ela possa ter sido, é complicado pressupor que uma jovem de dezessete anos seja uma “artista madura”. Um de seus professores escreve:

O seu repertório e comprometimento com a arte fizeram de você uma aluna interessante [na disciplina] Foto II. Seus conceitos estavam muito além do ‘nível’ da classe, mas o seu uso do meio [fotográfico] ainda não chegou lá. Acredito que o seu maior desafio será juntar disciplina e liberdade para maximizar suas ideias e para manter expectativas de você mesma sem se tornar autoexigente ou com medo de cometer erros. O trabalho tem espírito e você deve permitir que ele cresça o máximo que puder⁶³ (apud KELLER, 2011, p. 171, tradução nossa).

Essa fala nos mostra como realmente Woodman era distinta de seus colegas. Mas ao mesmo tempo elucida que tinha suas dificuldades. E, apesar de “respeitada pelos professores”, como afirma Gabhart, ela estabelecia relações tensas com muitos deles (KELLER, 2011). Outro exemplo neste sentido pode ser aferido no prefácio do então diretor do *SFMOMA* Neal Benezra:

A iniciativa [da curadora Corey Keller] de montar essa exposição nos permite olhar para a arte de Woodman como uma trajetória - das explorações fotográficas deslumbrantes de adolescente ao seu trabalho precoce de estudante da *RISD*; de suas estruturas arquitetônicas de sua amada Itália aos materiais menos usuais como suas fotos de moda.

Apesar dessa exposição e o respectivo catálogo não traçarem uma trajetória de Woodman, o diretor do museu enxerga ali um percurso lógico, que é exatamente o que Bourdieu critica como uma série de eventos perfeitamente encadeados. Em ordem cronológica, Benezra apresenta as fases de Woodman: adolescente em Boulder, estudante em Rhode Island, seu intercâmbio em Roma no terceiro ano da faculdade e suas fotos de moda, feitas em Nova Iorque, próximos ao fim da vida. Por sua vez, Bryan-Wilson manifesta uma visão oposta à de “trajetória” e consonante à recepção fragmentada da obra, conforme discorreremos no subitem anterior:

A noção de que há um tesouro de trabalho secreto esperando ser desenterrado alimenta a insaciabilidade em torno do *corpus* de Woodman, na medida em que os espectadores procuram ansiosamente mais: mais fotografias, mais histórias, mais *insights* sobre seu processo de pensamento (BRYAN-WILSON, 2011, p. 188, tradução nossa).

⁶³ “*Your background and commitment in art have made you an interesting student in Photo II. Your concepts were far beyond the ‘level’ of the class, but your use of the medium has not caught up yet. I think your biggest challenge will be to combine discipline and freedom to maximize your ideas, and to maintain expectations of yourself without getting too self-critical or afraid to make mistakes. The work has spirit and you should allow it to grow as much as you can.*”

Essa “insaciabilidade” evidencia que Woodman foi transformada numa figura de culto, em um processo que valoriza os elementos externos à obra e majoritariamente relacionados à sua vida pessoal.

A segunda motivação que acaba por subestimar a obra é a taxação de conceitos pré-concebidos por parte de diversas disciplinas:

Uma repetição consistente nos escritos sobre Woodman é que sua arte notável e sua vida convincente (talvez muito convincente) estão abertas para serem instrumentalizadas, pressionadas a serviço de sustentar várias agendas políticas, críticas ou curatoriais que ameaçam eclipsar ou ofuscar as imagens em si⁶⁴ (BRYAN-WILSON, 2011, p. 188, tradução nossa).

Em outras palavras, tanto as imagens de Woodman como a sua história de vida seriam utilizados apenas como exemplificação de teorias já desenvolvidas. Uma disciplina muito utilizada por críticos como instrumento de compreensão de obras e artistas é a psicanálise (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), a obra 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).

Se nos debruçarmos nas críticas de Woodman, certamente veremos alguns diagnósticos de sua condição psicológica ou de sintomas atribuídos a ela. O exemplo mais extremo encontrado na literatura, de um mestrado em psicologia clínica⁶⁵, pretendeu analisar 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, n.p).

Por meio destas críticas endereçadas à vida e obra da artista buscamos compreender

64 “One consistent refrain in the writing about Woodman is that her remarkable art and her compelling life (maybe all too compelling) are open to be instrumentalized, pressed into service to buttress various political, critical, or curatorial agendas that threaten to eclipse or overshadow the images themselves.”

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

como a imagem-reputação da artista foi moldada. Todavia, na impossibilidade de nos aprofundarmos neste momento, deixamos apenas pistas para um desenvolvimento posterior de dois complexos questionamentos: em que medida os escritos biográficos sobre ela foram responsáveis por criar uma personagem prodígio e suicida?; e a crítica de Woodman pode ser um caso para ser somado a essa “certa crítica da fotografia” proposta por Marie Bottin, que elabora mitos baseados nas características pessoais?

Em suma, este capítulo analisou o *corpus* da obra de Woodman e trouxe discussões sobre a “imagem-reputação” do artista contemporâneo. Em especial, identificamos alguns elementos recorrentes da fortuna crítica de Woodman, que possam ter norteado a maneira como o público a vê. Conforme apresentamos, a construção de tal “imagem-reputação” é essencial no “regime de singularidade”, vigente desde a arte moderna, e intensificada na arte contemporânea. É difícil definir uma “imagem-reputação” específica de um artista, porque esse contorno é fluído e suscetível a numerosas variáveis. No próximo capítulo, veremos com mais detalhes o funcionamento da arte contemporânea, enquanto sistema, e os mecanismos que impulsionaram a legitimação da obra de Francesca Woodman.

3. Percursos de Francesca Woodman no sistema da arte contemporânea

Neste capítulo trabalhamos dois grandes tópicos em paralelo: a crescente autonomia da fotografia como uma categoria artística e os percursos de Woodman dentre os elementos legitimadores da arte contemporânea. Assim, discutimos a assimilação da fotografia pelo museu de arte nos Estados Unidos, o seu fortalecimento nas universidades e como esses fatores auxiliaram na sua legitimação, enquanto linguagem artística autônoma. Essa conjuntura serviu para analisarmos as exposições realizadas de Francesca Woodman e o papel fundamental de seus pais e amigos em difundir a sua obra. Preocupamo-nos também em abordar o suicídio da artista e como esse fator pode ter impactado, ou não, a difusão de sua obra. Por fim, tratamos de alguns aspectos da crítica fotográfica e dos temas mais recorrentes na fortuna crítica de Woodman. Temos ciência que uma análise da obra de Woodman do ponto de vista do mercado seria igualmente relevante. Introduzimos algumas referências à temática ao longo do capítulo, entretanto, não foi possível uma abordagem mais aprofundada devido à sua amplitude e dificuldade de acesso a fontes que pudessem esclarecer este aspecto.

Para debatermos a recepção e a legitimação do trabalho de Francesca Woodman, tomamos como princípio que a arte contemporânea é um sistema complexo, que inter-relaciona elementos fundamentais para o seu funcionamento. Esse sistema também conta com agentes, tais como: artistas, obras, museus, instituições culturais, críticos, curadores, galeristas, acadêmicos, colecionadores e consumidores. De forma não linear, esses agentes se relacionam e encontram seus pares, avaliando obras de arte e atribuindo-nas valores estéticos e econômicos, de acordo com preceitos intrincados e compartilhados por esses mesmos agentes (CAUQUELIN, 2005).

Nesta dissertação não estabelecemos uma definição essencialista da arte, e, de acordo com Shapiro e Heinich, consideramos que os conceitos se aplicam a determinadas circunstâncias históricas (SHAPIRO, HEINICH, 2013, p. 28). O processo de legitimação ocorre como resultado de mecanismos que visam o reconhecimento de uma obra e/ou artista. Neste capítulo, identificamos e discutimos os papéis de alguns agentes no caso de Woodman.

3.1 Nas exposições

E a fotografia, em que espaço discursivo opera? O discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição. (...) este espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede, uma parede concebida cada vez mais para expor arte, exclusivamente.

Rosalind Krauss⁶⁶

Com frequência, a história da fotografia norte-americana é balizada pela história do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e, mais especificamente, pela criação do

66 KRAUSS, 2002, p. 41.

seu Departamento de Fotografia. Essa constante associação ocorre porque o MoMA foi crucial para o desenvolvimento da fotografia enquanto arte. A atividade fotográfica no MoMA não se iniciou com a criação de seu Departamento, em 1940. Em 1932, ocorre a exposição *Murals by American Painters and Photographers*, contando com murais fotográficos de grandes dimensões, promovida por Julian Levy e Lincoln Kirstein. No ano seguinte, houve outra exposição com as imagens de casas vitorianas, produzidas por Walker Evans. Apesar dessas exposições, não se falava com propriedade sobre fotografia até o bibliotecário Beaumont Newhall ser contratado, em 1935. A partir deste período, Newhall desempenha um papel fundamental no sentido de refinar os métodos de pesquisa do museu, dando mais peso à atividade. Também inclui comentários de natureza acadêmica nos catálogos e promove coleções fotográficas. O MoMA elabora algumas exposições didáticas entre 1936 e 1938, relacionadas às vanguardas europeias e à Bauhaus. Dentre essas exposições, Newhall promove em 1937 a “*Photography 1839-1937*”, que parece ter aberto o espaço para os seus anos como o primeiro diretor do Departamento de Fotografia. O catálogo dessa exposição, reproduzido até a década de 1980, se tornou um ícone do estudo da fotografia mundial. Os catálogos das outras três exposições contaram da mesma forma com uma documentação extensa e com uma produção de textos arrojados. (PHILLIPS, 1982). Se a legitimação no museu ocorre por diferentes frentes, como exposições, publicações e formação de acervo, Beaumont Newhall trabalhava no projeto antes mesmo de o Departamento ser criado. Essas características certamente levam o MoMA à frente de outros museus naquele momento.

Quando o diretor do museu Alfred H. Barr Jr cria o Departamento de Fotografia e nomeia Newhall para assumir o posto (1940), ele se inclina com mais ênfase ao que denominaria “fotografia criativa” (PHILLIPS, 1982, p. 32). O legado de Beaumont Newhall, de forma geral, passou por investimentos em um conjunto de ações para tornar a fotografia um item artístico. Criou-se a ideia de que era necessário haver um *connoisseur*, ou seja, aquele que conheceria com profundidade a história da fotografia (que ainda não existia com esses termos) e os seus processos técnicos e que, igualmente importante, teria um gosto refinado para a mesma. Também se investiu em canonizar grandes mestres e a promover a seleção de fotógrafos mais jovens. Há indícios nos textos de catálogos e de acompanhamento, que o Departamento estava preocupado com a raridade, a autenticidade e a expressão pessoal (PHILLIPS, 1982). Para fortalecer o conceito de fotografia como arte, Newhall adota mecanismos de montagem na mesma linha que Stieglitz o fazia em sua galeria: imagens emolduradas com vidro, na altura dos olhos e a montagem de imagens lado a lado. Apesar de sua gestão ter ocorrido entre 1940 e 1945, Beaumont serviu a guerra na maior parte deste período. A esposa, Nancy Newhall, ocupou o seu lugar como diretora interina. Um segmento da crítica atual investiga a real participação de Nancy ao longo desses anos, no sentido de que talvez o trabalho dela tenha sido subestimado na história do Departamento.⁶⁷ Ao retornar da guerra, Beaumont vê o seu lugar prontamente

67 A cronologia oficial do MoMA coloca que até 1946 havia a produção de livros por Nancy Newhall para acompanhar as exposições em questão.

ocupado por Edward Steichen, pede demissão em 1945 e alguns anos depois vai para o George Eastman Museum, onde passa o resto de sua vida.

O que fica realmente marcado da gestão de Newhall são as exposições que Steichen dirigiu. Ao assumir o MoMA, Nelson Rockefeller coloca o museu a serviço do governo e do esforço da guerra. Por conseguinte, indica Steichen, recém-chegado da II Guerra Mundial, para produzir exposições como *Road to Victory* (1942), que obteve enorme público e repercussão. Contando com imagens dramáticas instaladas de forma inédita, essa exposição é uma ruptura em relação às anteriores, não apenas devido à sua forte carga ideológica, mas principalmente devido ao desígnio e ao tratamento dados à fotografia. Em *Road to Victory*, assim como nas exposições que as sucederam⁶⁸ (principalmente após a nomeação oficial de Steichen como diretor do Departamento, em 1947), a fotografia é utilizada como mídia de massa. A posição da fotografia enquanto arte, trabalhada até então pela gestão do casal Newhall desmoronou. Tais exposições dirigidas pelo “Capitão Steichen”⁶⁹ apagavam as subjetividades dos fotógrafos, ignorando os autores e exaltando a produção como coletividade. O sucesso de público dessas mostras acarretou no convite para que Steichen permanecesse como diretor após a guerra. O caráter ilustrativo da fotografia, como uma mídia massificatória, permeou os quinze anos da gestão de Steichen. Ele também produziu exposições menores, entretanto, “(...) na ausência de uma extensa cobertura de revista, catálogos de exposições ou redação crítica, essas exposições atraíram pouca atenção e praticamente não deixaram vestígios.”⁷⁰ (PHILLIPS, 1982, p. 51, tradução nossa). Atentamos, portanto, à importância dos trabalhos da crítica e de materiais de apoio de exposições, como agentes de propagação das ideias expostas nesse contexto.

Quando John Szarkowski é nomeado diretor do Departamento de Fotografia, onde permanece entre 1962 e 1991, ele rapidamente trabalha para recuperar a natureza estética da fotografia e a autonomia dessa linguagem. Mas ao mesmo tempo, também adota certa liberdade adquirida pela gestão de Steichen, ao se manter aberto a diversos tipos de fotografia como o fotojornalismo e a fotografia de moda (informação verbal)⁷¹. Portanto, ele recupera o conceito de fotografia de Beaumont Newhall, sem abandonar o que considerava os ganhos da gestão de Steichen. As condições materiais das fotografias retornam ao que eram na gestão de Newhall: as imagens voltam a ser menores e equidistantes, utilizam-se molduras de madeira, vidro de proteção. O que Szarkowski apresentou de forma dispersa, em seus textos e exposições, foi afirmar a fotografia como um item raro, autêntico, fruto de expressão pessoal e de virtuosismo técnico (PHILLIPS, 1982). Ou seja, ele retoma e engrandece a ideia herdada de Newhall de que a materialidade da fotografia faz parte de sua legitimação. Segundo Szarkowski, a “(...)

68 Por exemplo, *Power in the Pacific* (1945) e *The Family of Man* (1955)

69 Conforme *Chronology of The Department of Photography*, 1964.

70 “*But in the absence of extensive magazine coverage, exhibition catalogues, or critical writing, these exhibitions attracted little attention and left virtually no trace*”.

71 Informação fornecida pela Professora Doutora Helouise Costa durante a disciplina Espaços da Arte: arquitetura, fotografia e museus, Universidade de São Paulo, 25 mai. 2017.

ampliação fotográfica [é] um produto muito menos previsível do que uma impressão de uma gravura em madeira ou uma gravura em metal”⁷². Nessa lógica, a ampliação fotográfica é afastada de seu caráter mecânico e tomada como um processo singular. A raridade ainda é enaltecida com a afirmação de que a probabilidade de um fotógrafo “(...) duplicar verdadeiramente uma ampliação anterior é muito pequena”⁷³ (SZARKOWSKI, 1970, p. 393, tradução nossa). Para sustentar essa estrutura, o diretor retomou a necessidade de um curador como *connoisseur*, afirmou que a fotografia tem uma história particular e elaborou um vocabulário para discutir as estruturas formais da imagem (PHILLIPS, 1982). Szarkowski lançou fotógrafos modernos como Diane Arbus, Garry Winogrand e Lee Friedlander. Mas não se alongou a trabalhos posteriores considerados contemporâneos como o de Cindy Sherman, por exemplo.

Szarkowski foi um dos mais influentes curadores do MoMA. Esses atributos para instituir a fotografia como arte tomou uma extensão inesperada ao atingir galerias, colecionadores, críticos e diferentes agentes das artes que estavam no campo fotográfico, ou inclinados a ele. Em 1981, Peter Galassi (que sucedeu Szarkowski em 1991) produz a exposição *Before Photography: Painting and invention of Photography*. No catálogo homônimo à exposição, o curador defende uma proposição oposta à qual Szarkowski estava investindo. Galassi sustenta que o ideal da fotografia teria começado no Renascimento, como uma herdeira da perspectiva linear. Assim, a invenção da fotografia em meados do século XIX seria apenas uma tendência originada da pintura, ou seja, uma nova técnica para expressar o que já era vigente. Portanto, Galassi força uma interpretação da fotografia totalmente colada à história da arte, subtraindo-lhe qualquer autonomia enquanto linguagem independente. Atualmente, alguns autores nos mostram que essa leitura é totalmente superada e que a fotografia impõe uma ruptura:

A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o “efeito fotografia” no século XIX, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual (CRARY, 2012, p. 22).

Embora se possam fazer aproximações com a perspectiva linear, a fotografia instaura uma cultura visual que é inédita, como afirma Jonathan Crary. O texto de Galassi aparece em um momento em que há uma crítica comprometida em discutir o papel das instituições museológicas, assim como a própria função da crítica ligada à fotografia. Portanto, Peter Galassi aponta retrocessos para a emancipação da fotografia enquanto arte. Ao mesmo tempo, ele mantém alguns critérios de legitimação herdados de Szarkowski e desenvolve exposições de fotógrafos contemporâneos, que Szarkowski havia ignorado em sua gestão, como Phillip Di Corcia (1993), Cindy Sherman (1997), Andreas Gursky (2001) e Jeff Wall (2007).

⁷² “a photographic print is a much less predictable product than a print from an engraving or etching plate”.

⁷³ “the chance of his being able truly to duplicate an earlier print is very slight indeed”.

As exposições de Francesca Woodman

Como já mencionado, os museus costumam trabalhar em pelo menos três frentes distintas: a constituição de coleções, as exposições e a produção de catálogos que contam com críticas. Das três instâncias, neste item demos preponderância às exposições e aos espaços museológicos em que ocorreram.

Para melhor visualização da circulação da obra de Francesca Woodman em espaços expositivos, elaboramos três gráficos. Todos incluem uma cronologia que abarca o ano da primeira exposição de Woodman (1976) até o ano de realização desta pesquisa (2019). Considerando que nenhuma das fontes oferecia os dados completos sobre as exposições de Woodman, essa compilação de dados, assim como a sua respectiva análise, foi criada pela pesquisadora.⁷⁴ O primeiro gráfico se refere à quantidade de exposições que Woodman fez por ano. Neste gráfico, optamos por incluir cada exposição itinerante. Ou seja, se uma exposição viajou para outros três lugares, são contabilizadas quatro exposições. A escolha se dá porque a nossa investigação é concernente à difusão da obra de Francesca Woodman (e não às iniciativas curatoriais, por exemplo). No segundo gráfico, que se mostrou relevante durante o processo de pesquisa, dividimos os tipos de espaços expositivos pelos quais a obra de Woodman passou. No último gráfico, reunimos as exposições coletivas em que a artista participou. Como veremos a seguir, os dados numéricos são balizadores para uma visão panorâmica da circulação da obra de Woodman. Entendemos que uma compilação de dados pode ser extremamente redutora porque leva em conta as características comuns entre os elementos, descartando suas singularidades. Entretanto, na impossibilidade de analisar a fundo cada espaço expositivo e/ou exposição, exaltamos alguns indicativos qualitativos fundamentais para a análise de pontos cruciais desse trajeto.

Ainda em vida, Woodman participou de algumas exposições coletivas e ao menos de três pequenas exposições individuais⁷⁵. Somente em 1986, cinco anos após o suicídio, o trabalho ganha uma primeira grande exposição individual: “*Francesca Woodman, Photographic Work*”, organizada por Ann Gabhart e Rosalind Krauss. Pode-se notar nos gráficos 1 e 2, que há um intervalo vazio entre os anos de 1979 e 1985. Isso assinala que essa retrospectiva ocorreu após sete anos sem nenhuma exposição individual. Ao observarmos os dados dos anos consecutivos, podemos depreender que a retomada da obra de Woodman, protagonizada por essa exposição, parece ter sido fundamental para a ascensão e a consequente ressonância da obra nos anos seguintes: “[essa exposição] definiu Woodman como uma artista séria. Tornou-se uma espécie

⁷⁴ Utilizou-se como fontes primordiais o currículo de Woodman produzido pela Galeria Victoria Miro, disponível em: <https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/>. Acesso em: 23/04/2019; e a pesquisa de Theresa Dann, publicada no livro SCHOR, G. & BRONFEN, E. (Eds.), *Francesca Woodman: Works from the SAMMLUNG VERBUND*. Vienna: Sammlung Verbund.

⁷⁵ As exposições foram na *Addison Gallery of American Art* em 1976; na *Rhode Island School of Design* e na *Libreria Maldoror*, ambas em 1978.

Gráfico 2 - Exposições individuais de Francesca Woodman por ano e tipos de instituição. Fonte: produção da autora

Fonte: Produção da autora

de marco, pois instituiu um tom para sua recepção.”⁷⁶ (KELLER, 2011 p. 189, tradução nossa). A itinerância levou a exposição a outros quatro estados norte-americanos, estendendo-se até 1988. O catálogo original se refere a apenas dois locais expositivos, sendo indício de que na época da produção do catálogo, o projeto do *tour* era menos extenso do que realmente ocorreu. Por volta de 1985, George e Betty Woodman mostraram o trabalho da filha à amiga Ann Gabhart. Por sua vez, Gabhart encaminhou-o a Rosalind Krauss, o que desencadeou a exposição de 1986 (SOLOMON-GODEAU, 2014). Independentemente dos valores intrínsecos à obra de Woodman, é evidente que a pregressa inclusão dos pais no circuito artístico - mãe ceramista, pai pintor e - ambos professores universitários - ajudou a impulsionar a carreira de Francesca. Veremos este aspecto com maior profundidade em **3.4 Origem e destino**.

Assim, até o início da década de 1990, o trabalho de Woodman permanece circunscrito a algumas cidades dos Estados Unidos. É interessante notar que praticamente todas as exposições desses anos iniciais ocorreram em museus universitários, ou galerias diretamente ligadas a este tipo de instituição: uma exposição com a artista ainda em vida (1976), passando por essa primeira retrospectiva póstuma (1986), e incluindo uma exposição de 1989. A única exceção é uma mostra (1978), produzida durante a sua estada em Roma, na *Libreria Maldoror*. Em 1992, a obra não apenas se desloca para alguns países europeus⁷⁷, como também sai dos museus universitários para adentrar galerias de arte. Este movimento anuncia uma passagem emblemática da recepção da obra de Woodman, na qual ela deixa uma instituição fundamentalmente ligada às atividades acadêmicas para se lançar a outro tipo de instituição, mais ligada ao mercado. O museu universitário tem características comuns e díspares de outros museus, mas a origem dos primeiros museus é universitária. O mais antigo exemplo é o

⁷⁶ “(...) established Woodman as a serious artist. It has become something of a touchstone, as it set the tone for her reception”.

⁷⁷ Entre 1992 e 1993, a exposição *Francesca Woodman, Photographic Arbeiten* circulou pela Suíça, Suécia, Alemanha, Finlândia e Noruega.

Ashmolean Museum (1683), da *Oxford University*. Através dos séculos, as funções e objetivos dos museus e dos museus universitários se diversificaram entre si. As singularidades do museu universitário residem exatamente na raiz acadêmica de sua origem: “(...) eles fazem parte de uma rede de ensino e pesquisa que os coloca na linha de frente para novos desenvolvimentos na maneira como objetos e artefatos são estudados” (KIM, 2007, p. 45). Essa origem acadêmica também permite uma relativa independência do mercado de arte (COSTA, 2008). Como veremos no item **3.2 Nos cursos universitários de fotografia**, essa independência é relativa ao passo que a adoção da fotografia pela universidade exerceu um importante papel legitimador, nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos. Ou seja, a universidade também pode servir de vitrine para o mercado de arte, como ocorreu nitidamente no caso de Woodman.

O *tour* expositivo de 1992, que se estendeu a vários países europeus, é homônimo à retrospectiva de 1986 (apenas traduzido para o alemão: *Photographische Arbeiten*). Há muitas imagens em comum entre o catálogo norte-americano e o alemão, entretanto, os textos não são os mesmos. De certa forma, esse *tour* parece ser uma continuação da retrospectiva de 1986, mas contando com mais imagens do que a anterior. Entre 1992 e 1996, a obra de Woodman passa a reinar majoritariamente⁷⁸ em galerias europeias, cuja maior preocupação é o mercado de arte. Se até 1997, Woodman tinha a sua obra exposta individualmente, com uma frequência de uma a duas vezes por ano, em 1998 esse número sobe para quatro. Não é apenas pelo aumento da quantidade de exposições que o ano de 1998 se faz ímpar. Algumas circunstâncias do contexto mais abrangente são essenciais para refletirmos a recepção expositiva da obra neste período.

A partir da década de 1980, tornou-se recorrente o termo “cultura dos museus” (FABBRINI, 2008) para designar um processo de intensas modificações, principalmente de cunhos político e administrativo, em alguns museus europeus e norte-americanos. É convencionado pela crítica (FABBRINI, 2008) que este fenômeno tem o seu primórdio com a inauguração do *Beaubourg*, em Paris, em 1977. Certamente essas alterações estão atreladas a uma equação complexa, que compreende aspectos como: a valorização da obra de arte como mercadoria; a estetização dos museus na década de 1980; o ingresso da iniciativa privada como patrocinadores; a introdução do mundo cotidiano ao ambiente até então circunscrito à alta cultura (ARANTES, 1993). Segundo os dados reunidos por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2014), a cada cinco anos, o número de museus no mundo aumenta em 10%. Na França, por exemplo, a quantidade de galerias dobrou durante a década de 1980. Nos EUA, havia 1200 museus nos anos 1920, e no início da década de 1980, este número subiu para 8000. Esses dados demonstram o que Lipovetsky denomina como “inflação estética”, que caracteriza o “capitalismo artístico”. Para o autor, nessa fase do capitalismo, a atividade estética ocupa um lugar primordial:

A arte aparece cada vez mais como uma mercadoria entre outras, como um tipo de investimento do qual se espera uma alta rentabilidade. A idade romântica da arte deu lugar a um mundo no qual o preço das obras é mais importante

⁷⁸ Neste ínterim, como é possível ver no Gráfico 2, a obra também é exposta em um centro cultural e um museu.

e mediatizado do que o valor estético: agora o preço comercial e o mercado internacional que consagram o artista e a obra de arte. (2014, p. 51).

O receptor da arte ou o “filho do capitalismo artístico”, como quer Lipovetsky (2015), não frequenta mais o museu pelo “antigo amor à arte”, como afirma Otília Arantes (1993), mas seduzido pelas copiosas atrações, como os cafés, livrarias, restaurantes, lojinhas e, substancialmente, a própria arquitetura. Com o erguimento de edifícios espetaculares, assinados por arquitetos famosos, as construções se tornam atração, competindo até com o que há em seu interior. As bienais, feiras de arte internacional e salões igualmente se multiplicaram. Apesar de esse processo estar em voga desde a década de 1980, ele somente é entrecruzado pelas exposições de Woodman com maior intensidade em 1998. As exposições desse ano, incluindo um *tour* promovido pela *Fondation Cartier pour l’art contemporain*, circularam majoritariamente pela Europa, em países como França, Espanha, Portugal, Itália, Irlanda e Holanda. Ainda nesta itinerância, que durou quatro anos, a obra foi exibida do *PhotoEspaña* e no proeminente festival de fotografia contemporânea *Rencontres Internationales de la Photographie à Arles*. Dessa forma, as exposições não se restringem mais a museus universitários e galerias, e sim atingem uma quantidade e uma pluralidade de espaços expositivos inéditas em 1998: a obra é exposta em duas galerias, um museu, um festival específico de fotografia e uma fundação de arte contemporânea. Mesmo de maneira tênue, já se evidencia os pontos de contato da obra de Woodman com a “cultura dos museus”.

Na Holanda, a obra ficou exposta no *Kunsthal* de Rotterdam. Em destaque no site deles, por exemplo, afirma-se que o museu “(...) é um dos ícones da arquitetura moderna e visitado todos os anos por um grande número de amantes da arquitetura de todo o mundo.” O edifício foi elaborado pelo “arquiteto mundialmente conhecido Rem Koolhaas” e o projeto arquitetônico foi feito por “Fuminori Hoshino da firma de arquitetos de Rotterdam, OMA (Office for Metropolitan Architecture)”⁷⁹ (KUNSTHAL, 2019, tradução nossa). Ou seja, todos os artigos dessa situação viram grife. De acordo com Lipovetsky e Serroy (2015), o capitalismo focado na produção é substituído por um modelo que opera na base da sedução, como se evidencia na fala institucional deste museu: “O trabalho imediatamente atraiu ampla atenção internacional por características como o uso inovador do material, a posição da entrada e as rampas íngremes (...). O robusto edifício abriga sete espaços para exposições, um auditório característico e um café com um ambiente próprio.”⁸⁰ (KUNSTHAL, 2019, tradução nossa). Essa descrição institucional parece ir ao encontro de mais uma reflexão de Lipovetsky a respeito do capitalismo artístico:

O capitalismo tornou-se artístico no sentido em que está sistematicamente

⁷⁹ “The world-famous architect Rem Koolhaas/project architect Fuminori Hoshino from Rotterdam firm of architects OMA (Office for Metropolitan Architecture).”

⁸⁰ The work immediately attracted wide international attention for such features as its innovative use of material, the position of the entrance, and the steep ramps (...) The robust building houses seven exhibition spaces, a characteristic auditorium, and a café with an ambience of its own.”

Imagem 46. Exposição de Francesca Woodman durante a SP-FOTO ARTE, São Paulo, 2019.
Fonte: foto da autora

Gráfico 3. Exposições coletivas de Francesca Woodman

Fonte: produção da autora

envolvido em operações que, ao fazer apelo aos estilos, às imagens, ao divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores (LIPOVETSKY; SERROY, 2014, p. 47).

Essa lógica se repete no caso do edifício da *Fondation Cartier*, que proporciona, inclusive, visitas guiadas especificamente voltadas à arquitetura e ao mobiliário, o qual foi desenvolvido exclusivamente para o prédio. Também é imprescindível memorar que essa instituição pertence a uma das maiores joalherias do mundo, o que reafirma o peso da iniciativa privada no funcionamento da cultura dos museus. Nestas circunstâncias cabe o questionamento de Lipovetsky: será que o capitalismo não funciona também como um “empresário de arte” e um “motor estético” (2014, p. 43)? Adiciona-se, ainda, o fato de Woodman ter exposto no Encontro de Arles e no festival *PhotoEspana*, que entram nessa lógica da megaexposição e da “explosão dos locais da arte” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 85).

A obra de Woodman retornou à Itália e especificamente à *Libreria Maldoror* algumas vezes, mas ela somente recebe uma enorme apresentação neste país em 2000, no *Palazzo delle Esposizioni*, em Roma. Em 2006, tem um pico de cinco exposições pelo mundo. Nos anos seguintes, a obra de Woodman passa por museus renomados: a *Tate Modern* (2007), a *Scottish National Gallery of Modern Art* (2009), o *San Francisco Museum of Modern Art* (2011) e o *Solomon R. Guggenheim Museum* de Nova Iorque (2012). A exposição no *SF MoMA*, foi uma espécie de reestrela do trabalho de Woodman nos Estados Unidos, depois de ter sido foco em várias regiões europeias: “A principal exposição exibida no *San Francisco Museum of Modern Art* (2011-2012) e no *Solomon R. Guggenheim Museum* em Nova Iorque (2012) evidenciou a crescente apreciação de sua arte nos Estados Unidos”⁸¹ (SCHOR, 2014, p. 9, tradução nossa). Essa exposição contou com aproximadamente 160 *vintage prints* de Woodman.

Na ocasião da exposição do *Guggenheim*, a curadora Jennifer Blessing promoveu uma programação paralela sobre Woodman. Na conjunção de palestras *Through the Lens of Francesca Woodman* (2012), foram discutidas a vida e a obra da artista e a relação entre suas fotografias e vídeos. Em um circuito mais restrito, tem a sua obra exposta em instituições ligadas à fotografia, como o *Finnish Museum of Photography* (2017), a *Fondation Henri Cartier-Bresson* (2016) e o *Foam Museum* (2015), em Amsterdam.

A dimensão e as condições das exposições individuais da obra de Woodman variaram bastante ao longo do período analisado, mas raros foram os anos em que a obra não foi exposta nenhuma vez. Sua obra também participou de diversas exposições coletivas e estas, de forma vertiginosa, aumentaram em dez vezes entre as décadas de 1980 e 2000.

3.2 Nos cursos universitários de fotografia

As profundas mudanças na fotografia norte-americana, datadas a partir da década

81 “The major exhibition shown at the San Francisco Museum of Modern Art (2011-2012) and the Solomon R. Guggenheim Museum in New York (2012) was evidence of the growing appreciation of her art in the United States.”

de 1960, estão em grande parte relacionadas à redefinição da função do fotógrafo, de acordo com John Szarkowski (1978). Esses ajustes são causados por alterações no campo da fotografia profissional e do ambiente artístico em que a fotografia está inserida. Vejamos alguns fatores específicos envolvidos nessa reestruturação.

O declínio da revista ilustrada pode ser considerado um dos elementos que atuou nessa situação. Em um momento pré-televisivo, viajar era uma atividade exclusiva da elite, e tais publicações eram janelas para o mundo, “avidamente devoradas e que de forma sutil criavam uma cultura visual comum”⁸² (STUART, 2007, p. 192, tradução nossa). Segundo Szarkowski, em um dado momento, essa mídia possibilitou aos fotógrafos a exibição de suas produções de forma “mais pessoal”. Entretanto, na medida em que os procedimentos das revistas se tornaram mais regulares, o fotógrafo perde gradativamente essa autonomia, sendo cerceado por normas editoriais. Eugene Smith, por exemplo, demitiu-se da *Life* duas vezes (1941 e 1954), como um protesto a essas condições. Independentemente do espaço criativo que as revistas ofereceram aos fotógrafos nesses anos, elas sofreram um declínio repentino por diversas razões (SZARKOWSKI, 1978). Até 1971, pelo menos oito delas deixaram o mercado.⁸³ Com a decadência das edições semanais, que cumpriam o papel de noticiário, a fotografia parece ter sido libertada de seu aspecto estritamente documental. Se a televisão, em parte, foi responsável pelo declínio das revistas ilustradas - que passaram a parecer opacas e sem vida diante da imagem em movimento - o seu alto preço publicitário também obrigou os patrocinadores a voltarem aos meios impressos (STUART, 2007). Alguns anos depois deste esgotamento, surgem novas revistas que possuem um apelo estético mais rebuscado (*Smithsonian*, *Quest* e *Geo*), aproximando a fotografia a um degrau mais próximo da arte, na medida em que há um apreço pela impressão de melhor qualidade (a valorização do objeto fotográfico) e não apenas a informação veiculada. Igualmente é o caso das revistas *Newsweek*, *Esquire* e *Rolling Stone*, que puseram em pauta histórias dedicadas à fotografia. Outro exemplo é a revista *Time-Life*, que em 1972 criou dezessete compilações com impressões imponentes sobre a história da fotografia, denominadas *Library of Photography* (STUART, 2007).

Outro motivo que abalou o mercado fotográfico, apontado por Szarkowski (1978), foi a substituição de profissionais por “amadores ingênuos com câmeras sofisticadas”⁸⁴ em uma série de funções vernaculares do cotidiano (p. 14). A câmera *Instamatic*, da Kodak, lançada no mercado em 1963, provavelmente fomentou essa mudança de padrão, considerando que foram produzidas mais de 50 milhões delas até 1970. São nessas circunstâncias de reestruturação do mercado fotográfico profissional, que ocorre um crescimento colossal da educação fotográfica formal e principalmente universitária. Não apenas dentro dos próprios departamentos de fotografia, ou de áreas correlatas, mas a fotografia foi incluída em uma enorme gama de

82 “(...) *eagerly devoured and subtly creating a common visual culture.*”

83 Como aponta John Szarkowski, a revista *Life* terminou em 1972; a *Look* em 1971; a *The Saturday Evening Post* e a *This Week* em 1969, entre outras.

84 “*naive amateurs with sophisticated cameras.*”

curiosos, como um instrumento de notação. Ela foi reconhecida pela ciência, pela medicina e pela arquitetura, por exemplo, como uma ferramenta indispensável à preparação do graduando (STUART, 2007). Esse dado reforça o quanto a fotografia, enquanto um instrumento de documentação, deixou de ser uma ocupação específica diante das mais diversas funções vernaculares.

Entre os anos 1960 e 1970, a oferta de cursos de fotografia cresceu. Nesse período, a geração conhecida como *baby boomers*, de pessoas nascidas após a II Guerra Mundial, procurava estabilidade e também se via cobrada social e economicamente para ter um diploma de ensino superior. A escolha para o curso de fotografia, estava associada à expansão do mercado de arte e à formação da Sociedade pela Educação Fotográfica (*The Society for Photographic Education*), de acordo com Nancy Stuart (2007). Essa sociedade foi criada em 1962, a partir de uma série de reuniões liderada por Nathan Lyons, que agregou 28 homens conectados à fotografia e preocupados com o ensino e a prática deste meio. Entre eles, alguns nomes são recorrentes em nossa historiografia: Minor White, Jerry Uelsmann, Beaumont Newhall, John Szarkowski e Aaron Siskind. (SOCIETY FOR PHOTOGRAPHIC EDUCATION, 2019). Este último foi um dos mais importantes integrantes do departamento de fotografia da *Rhode Island School of Design*, tendo sido determinante para os contornos do curso em que Francesca Woodman se graduou - como veremos adiante. Quase todos os membros desse encontro eram professores universitários, com exceção de um representante da Eastman Kodak Company e de John Szarkowski, recém-nomeado diretor do MoMA. A Sociedade tinha os objetivos de agrupar e disseminar os modos de ensino da fotografia, assim como atuar como um órgão que forneceria consultorias a interessados em montar cursos de fotografia, de qualquer nível. Em outras palavras, a Sociedade era um núcleo centralizador que contava com diversos fotógrafos e professores da área, em prol da legitimação da fotografia na educação, por meio de disseminação de práticas, orientações a outros professores e administradores e produção de publicações correlatas (STUART, 2007).

O desejo de expandir a audiência para um trabalho sério dominou as conversas da conferência de 1962. Todos concordaram que o meio [fotográfico] sofria uma lamentável falta de críticas informadas e era visto superficialmente pela maioria dos museus de arte e de membros do público. Para esse fim, uma compreensão mais profunda da educação visual - acompanhada de um refinamento da terminologia e da metodologia críticas - foi considerada essencial⁸⁵ (DAVIS, apud STUART, 2007, p. 214, tradução nossa).

Em 1966, a SPE contava com 119 membros, incluindo as fotógrafas Barbara Morgan e Barbara Crane e a curadora de fotografia Grace Mayer. Atualmente, essa organização, sem fins lucrativos, conta com aproximadamente 1800 membros, das áreas de artes, fotografia, curadoria, crítica e história (SOCIETY FOR PHOTOGRAPHY EDUCATION, 2019). A

85 “*The desire to expand the audience for serious work dominated the talks at the 1962 conference. Everyone agreed that the medium suffered a woeful lack of informed criticism and was viewed superficially by most art museums and members of the public. To this end, a deeper understanding of visual literacy — accompanied by a refinement of critical terminology and methodology — was deemed essential.*”

Fundação Nacional pelas Artes (*National Endowment for the Arts*) é, do mesmo modo, uma instituição norte-americana relevante, que foi criada em 1965 e fomentou a fotografia através de bolsas de estudo. Nesse período o número de bolsas outorgadas pelo programa do *Guggenheim Museum* também aumentou consideravelmente.

Logo após a II Guerra Mundial, quase não havia disciplinas de fotografia na universidade. Mas este quadro se modificou, de forma relativamente rápida. Houve algumas iniciativas a partir da década de 1940 - como a criação do departamento de arte da Universidade de Iowa - que podem ser consideradas relevantes para a expansão da fotografia no meio acadêmico. Esses departamentos de arte, em certa medida, substituíram as antigas escolas de belas-artes, que por sua vez, perderam seu território (SZARKOWSKI, 1978). Nos Estados Unidos, a partir dos anos 1960 houve uma crescente inclusão de disciplinas de fotografia em cursos variados: “muitas disciplinas acadêmicas - incluindo história da arte, estudos americanos, inglês, antropologia e filosofia - de repente se interessaram pela imagem fotográfica”⁸⁶ (DAVIS, 1999, n.p, apud, STUART, 2007, p. 211, tradução nossa).

Dessa forma, os cursos universitários específicos de fotografia começam a se multiplicar. Inicialmente, a fotografia se estabeleceu nos departamentos de jornalismo, de imagem em movimento ou de design gráfico. Em 1964, a maioria das disciplinas de fotografia estava locada no departamento de jornalismo (33%) e, em seguida, de belas-artes (15%). Porém, entre os anos de 1964 e 1968, a quantidade de cursos de fotografia vinculados aos departamentos de belas-artes aumentou (de 268 para 440). E entre 1968 e 1971 ascendeu novamente, enquanto os cursos de fotografia ministrados por departamentos de jornalismo diminuíram. Muitos dos graduados na área se tornaram professores e abriram novos programas em instituições diversas, promovendo uma expansão vertiginosamente desses cursos (STUART, 2007).

Processualmente, cresce a valorização da fotografia como arte. A universidade engendra novas capilaridades além do ensino curricular, como a promoção de bolsas de estudo, a produção de exposições e de palestras. Em meados da década de 1970, por exemplo, uma série de palestras denominada *Photography within the Humanities* foi concebida pela *Wellesley College* (onde ocorreria a primeira retrospectiva de Woodman uma década mais tarde). O evento contou com grandes críticos da fotografia e importantes fotógrafos, como Susan Sontag, Robert Frank, Eugene Smith, Irving Penn e, novamente, John Szarkowski. Em 1975, ano de ingresso de Woodman na *RISD*, eram poucas as instituições que não ofereciam cursos de fotografia. Para a curadora Corey Keller (2001), Woodman pode ser considerada pertencente a uma das primeiras gerações de fotógrafos com educação universitária formal.

A *Rhode Island School of Design* tem uma história bastante peculiar. A sua origem está ligada à “Feira Internacional de Artes, Manufaturas e produtos dos Solos e das Minas”,⁸⁷

86 “many academic disciplines - including art history, American Studies, English, anthropology, and philosophy - suddenly took an interest in the photographic image.”

87 “International Exhibition of Arts, Manufactures and Products of the Soil and Mine.”

o primeiro grande evento deste modelo dos Estados Unidos. Essa imensa iniciativa ocorreu na Philadelphia, em 1876, e ficou mais conhecida como *The 1876 Philadelphia Centennial Exposition* (WOLF, 2013). Influenciada pela Grande Exposição de 1851 no Palácio de Cristal (em Londres), a *Centennial* tinha o objetivo de mostrar as novidades da indústria nacional e exaltar a importância da educação para o país. Mas por trás dos aparentes objetivos, essa foi uma medida para atrair capital estrangeiro e recuperar os recursos do financiamento privado que se esgotaram na crise de 1873 (*The Panic of 1873*). Para arrecadar fundos à execução da Feira, comissões se articularam por alguns anos em busca dessa missão patriótica, na qual estava em jogo “o prestígio dos Estados Unidos” (WOLF, 2013). Nessa época, o país contava com 46 milhões de habitantes e a Feira foi capaz de reunir dez milhões de entradas pagas, obtendo um enorme sucesso. Dentre as comissões de arrecadação, a Comissão das Mulheres vendeu mercadorias de porta a porta em 31 estados, obtendo um grande valor de contribuição. Durante a Feira, uma das integrantes dessa comissão, Helen Adelia Rowe Metcalf, ficou impressionada com o Pavilhão das Mulheres, que apresentava 75 invenções, criadas e patenteadas por mulheres (NEW ENGLAND HISTORIC SOCIETY, 2019). Ao retornar a *Rhode Island*, após a Feira da Philadelphia, Helen convenceu outras mulheres da comissão a utilizar a quantia que havia sobrado da arrecadação para fundar uma escola de arte e design em Providence. Havia outras opções como a de usar o excedente para construir uma fonte de água potável em um parque da região (RISD PHOTO, 2019). Assim, a Escola e o Museu da *RISD*, são criados então, concomitantemente.

A maioria da primeira turma da *RISD* era de alunas (RHODE ISLAND HERITAGE HALL OF FAME, 2019). Apesar de toda essa história ter sido protagonizada por mulheres, elas não ocuparam a diretoria da instituição até 1913, quando Eliza Greene Metcalf Radeke, filha de Helen, assume o cargo. Dos 19 diretores que a escola já teve ao longo de mais de um século de história, apenas quatro foram e são mulheres⁸⁸ (RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN, 2019). É extremamente relevante e interessante que as primeiras turmas tenham sido compostas por mulheres em formação artística. Inicialmente, a *RISD* tinha como objetivos: “educar artistas e artesãos em desenho, pintura, modelagem e design para o benefício da indústria e da arte; e instruir o público não especializado, por meio de colecionar e exibir arte”⁸⁹ (HOWARD, 2004, p. 160, tradução nossa). Portanto, os objetivos se baseavam em uma via de mão dupla. Havia uma frente diretamente relacionada à arte técnica que serviria aos mercados industriais em expansão (design de joias e de prataria, carpintaria e impressão têxtil). Mas também havia a intenção de promover a formação de um público que apreciasse arte. O Waterman Building, primeiro espaço permanente da escola, não apenas “receberia uma escola ‘mas também uma linda e rara

88 Além de Eliza Greene Metcalf Radeke (1913-1931), também foram diretoras Helen Metcalf Danforth (1931–1947), Lee Hall (1976-1983) e Rosanne Somerson (2015-presente).

89 “educate artists and artisans in drawing, painting, modeling, and designing for the benefit of industry and art, and to instruct the general public by collecting and exhibiting art”

coleção de arte”⁹⁰ (HOWARD, 2004, p. 160, tradução nossa). É notável que o Museu da *RISD* tenha sido fundado simultaneamente à escola, em 1877, também por determinação de Helen Metcalf. Em um texto de 1910 a respeito do Museu da *RISD*, pode-se ler:

(...) assim como o valor educacional de um museu é aumentado por cursos expositivos bem planejados, o valor de trabalho de uma escola de arte também é duplicado, se houver grandes coleções e exposições oportunas para o constante aumento dos padrões de gosto e o despertar do entusiasmo e da ambição dos estudiosos⁹¹ (ELLIOTT, 1910, p. 295, tradução nossa).

Nota-se, portanto, que havia uma visão estabelecida sobre a importância mútua entre o museu e a educação no campo artístico. Eliza Greene Metcalf Radeke era colecionadora de arte e durante a sua gestão trabalhou vigorosamente para o desenvolvimento da coleção do *RISD Museum*, em contato com diretores de museus, revendedores e artistas (RISD, 2019). Atualmente o museu tem uma coleção de 100 mil itens de diversas culturas e períodos e, de forma geral, segue a características de um museu universitário, apresentadas no item anterior. Uma personagem expressiva para a coleção fotográfica é Diana L. Johnson. Admitida pelo museu como curadora assistente em 1969, Johnson era especializada em história da fotografia e em gravura e desenho contemporâneos. Com a ajuda da Fundação Nacional pelas Artes (*NEA*), fomentou o crescimento significativo dessas áreas da coleção (HOWARD, 2004).

A *RISD* incluiu muito precocemente a fotografia em seu currículo, não como uma mídia ou arte autônoma, mas a serviço do Departamento de Pintura, no início da década de 1950. Através do ensino da técnica da fotografia preto e branco, pretendia-se desafiar os estudantes a testarem diversos pontos de vista de forma mais instantânea (RISD PHOTO, 2019). Em 1957, a fotografia também é incorporada pelo Departamento de Design Gráfico. David L. Strout, reitor da universidade, decide criar em 1961 um programa de fotografia e convida Harry Callahan a liderar essa empreitada. Nessa época, Callahan já era um fotógrafo reconhecido e vinha de uma conceituada escola de design, o Instituto de Design de Chicago. Embora Callahan tenha elaborado disciplinas de fotografia e criado até uma pós-graduação na área (em 1963), a fotografia só se tornou independente do Departamento de Design Gráfico em 1971, quando fundou o seu próprio. Esse fato veio acompanhado da contratação de Aaron Siskind, fotógrafo nova iorquino e colega de Callahan do “Chicago ID”, como era chamado o Instituto. Embora tardia, a *RISD* segue à mesma lógica em um âmbito mais abrangente: as atividades fotográficas se deslocam às belas-artes. Em 1992, o Departamento de Fotografia migra para a Divisão de Belas-Artes. Nessa década o Departamento de Fotografia se torna mais plural, abraça formas fotográficas mais híbridas, inclui instalações, projeções e o uso do vídeo (RISD PHOTO, 2019).

Francesca Woodman ingressa na *Rhode Island School of Design* em 1975. De acordo com a entrevista concedida por Benjamin Moore, com quem Woodman se relacionou

90 “would house not only a school “but also a rare and beautiful collection of art.”

91 “just as the educational value of a museum is increased by well-planned lecture courses, so also is the working value of an art school doubled if it have large collections and timely exhibitions for the constant raising of the standards of taste and for the rousing of the enthusiasm and ambition of the scholars.”

amorosamente, a possibilidade de ter Siskind como professor pode ter sido um fator decisivo para Woodman escolher essa universidade (KELLER, 2011). Mas após o seu primeiro ano de faculdade, Harry Callahan e Aaron Siskind se aposentaram. Tendo em vista a importância capital de ambos para a formação do curso, as características implantadas por eles permearam os anos posteriores da faculdade. A experiência pedagógica no *Chicago ID*, inicialmente fundado como *New Bauhaus*, foi baseada nos princípios da Bauhaus, já que o fundador da Instituição era László Moholy-Nagy, ex-professor da famosa escola alemã. A pedagogia criada “(...) privilegiava a expressão subjetiva e pessoal, incentivava os alunos a trabalhar em séries e a se organizar em torno da solução criativa de um problema específico, seja ele técnico ou temático”⁹² (KELLER, 2011, p. 174, tradução nossa). Em sua crítica de 1986⁹³, Rosalind Krauss ressalta que grande parte da obra de Woodman foi produzida em resposta a exercícios propostos em aula durante a sua formação. A própria artista não descreve essas práticas como exercícios de sala de aula, mas como prática artística (KELLER, 2011). Nesse período, Woodman também trabalhou em séries, como *House*, *Space2*, *On Being an Angel*, *The Swan Song*, entre outras. A formação de Woodman passou por variados professores e experiências muito mais ricas do que podemos apreender (como as aulas de poesia que frequentava). O entusiasmo de Woodman sobre Siskind durou muito: eles não se deram muito bem e o professor sequer teve contato com o trabalho da artista (KELLER, 2011). Em seu terceiro ano, Woodman ingressa no programa que a levaria a uma temporada em Roma. O *European Honors Program* (EHP), por intermédio da *RISD*, oferecia (e ainda oferece) residências artísticas no *Palazzo Cenci*. Cabe ressaltar, ainda, o papel das bolsas de estudo como outro fator legitimador, tanto no plano geral da fotografia enquanto arte, como no percurso específico de Francesca Woodman. A residência artística assume tal valor na medida em que é uma ratificação institucional que reconhece e fomenta a importância dessa experiência. Em seu retorno, Woodman se forma antes de seus colegas, tornando-se bacharela em fotografia em 1978 (KELLER, 2011).

Para a curadora da exposição do MoMA São Francisco Corey Keller, ocorrida em 2011, a escolha universitária de Woodman “(...) também sinaliza uma seriedade sobre sua prática, ao buscar legitimidade institucional de uma maneira que não estava disponível para as gerações anteriores”⁹⁴ (p. 173, tradução nossa). O surgimento dos cursos universitários na área fotográfica levou John Szarkowski a refletir “não a que necessidade ela serve, mas a que necessidade ela criou”⁹⁵ e sinaliza que

(...) esses programas aumentaram enormemente o número de pessoas que acreditam, com base em sua própria experiência, que a fotografia é uma forma de arte muito interessante. Assim, pode-se supor que um dos subprodutos da

92 “privileged subjective, personal expression, encouraged students to work in series, and organized instruction around the creative solution of a particular problem, whether technical or thematic.”

93 KRAUSS, R. Problem Sets, 1986.

94 “also signaling a seriousness about her practice, striving for institutional legitimacy in a way that had not been available to previous generations.”

95 “it might be more profitable to ask not what need it served, but rather what need it has created”.

educação fotográfica tenha sido a criação de uma audiência apreciativa para o trabalho dos professores mais talentosos do corpo docente⁹⁶ (1978, p.15, tradução nossa).

Fica manifesto neste item, portanto, que a expansão dos cursos de fotografia, em nível universitário, revolveu os contextos do mercado profissional e do ambiente artístico da fotografia. O deslocamento dos cursos do departamento de jornalismo para o de belas-artes simboliza como a fotografia estava conquistando (e sendo conquistada) pelo campo artístico, e, portanto, também sinaliza como as universidades se tornaram agentes legitimadores da fotografia artística. É sabido que uma universidade, de forma geral, atua de acordo com a tríade ensino-pesquisa-extensão. Neste sentido, esses novos cursos de fotografia também desenvolveram dianteiras além do ensino curricular, por meio dos museus universitários, de palestras com especialistas e com a promoção de bolsas de estudo. A expansão significativa de tais cursos é causa e consequência de uma transformação mais ampla, na relação entre os lugares da fotografia, em meio aos campos cultural (incluindo o artístico), social e financeiro.

3.3 Na crítica

A crítica de arte é mais um elemento fundamental para o funcionamento da engrenagem do sistema de arte contemporânea. Apesar de não haver um consenso sobre o seu surgimento enquanto uma disciplina autônoma, Giulio Carlo Argan (1988) defende que ela teria se desenvolvido a partir do século XVIII. Por muito tempo “a mimese (...) levou à compreensão da arte como reflexo da realidade.” (JUSTINO, 2005, p. 18). Dessa forma, enquanto a arte é tratada como imitação da natureza ou da realidade, a relação entre aparência da obra e o conteúdo retratado é muito próxima. Nessa lógica, a arte prescinde de um intermediário para interpretar e orientar a leitura das obras. A partir do século XX, quando a arte norte-americana e eurocêntrica, de forma geral, distancia-se de certa “objetividade” em busca de uma crescente subjetividade, o entendimento uno da obra se esvai. Este fenômeno clama por um intermediário que será responsável por tentar tornar as obras inteligíveis ao público: o crítico.

Se até este momento, a influência do crítico era usada para emitir “(...) comentários - apresentar, apoiar ou vituperar - determinado artista ou determinada exposição”, ele passa a “ser o elo indispensável à circulação das obras” (CAUQUELIN, 2005, p. 37). Progressivamente, o papel do crítico ganha relevância e se pluraliza para funções que vão além do ato inicial de comentar uma obra. “Na cultura moderna, a arte é objeto de estudo por parte de uma disciplina autônoma e especializada, a crítica de arte, (...) que tem como fim a interpretação e avaliação das obras artísticas” (ARGAN, 1988, p. 127). No papel de juiz de valor de obras e artistas, o crítico ganha o poder de encaminhar ao mercado de arte, obras e artistas específicos, e até ideias

⁹⁶ “these programs have increased enormously the number of people who believe, on the basis of their own experience, that photography is a very interesting art form. Thus it might be hypothesized that one of the by-products of photographic education has been the creation of an appreciative audience for the work of the student body’s more talented teachers.”

sobre a própria arte. A sua função alcança um patamar de importância inédito por dois principais motivos. O primeiro é a multiplicidade que a arte alcança em meados do século XX, tanto devido à diversidade das linguagens desenvolvidas como nas motivações e temáticas adotadas pela arte. Outro aspecto são as transformações teórico-conceituais relacionados ao campo artístico. O pensamento sobre a arte se desloca, em grande medida, para o campo filosófico (DANTO, . Esse movimento torna a arte ainda mais intrincada para o grande público e passa a enaltecer a incumbência do crítico como o agente responsável por aproximar obra e receptor. Assim, afirma-se imprescindível a presença desse agente para o andamento do sistema de arte:

O crítico ocupa hoje uma dupla perspectiva, a do artista e a do espectador. O crítico é aquele que tem de recuperar qual efeito a arte tem sobre o espectador — qual significado o artista quis trazer — e, em seguida, como este significado deve ser lido no objeto no qual ele foi incorporado. Eu vejo a minha tarefa como mediação entre o artista e o espectador, ajudando os espectadores a apreender o que foi intencionado. Pode ter havido tempos em que críticos não precisavam interpretar a arte para os espectadores, mas da maneira como a história da arte se desenvolveu o crítico é cada vez mais requisitado a explicar ao espectador o que está sendo visto (DANTO, 2013, p. 15-16).

O trabalho do crítico também se afirma com a inflação de artistas que desejam se inserir no mercado artístico e o veem como uma peça essencial para essa ação. Quanto maior a quantidade e a complexidade das obras de arte, maior é a necessidade deste agente de distinguir, discernir e hierarquizar. Nesta circunstância, mesmo especializados na crítica, tais agentes também exercem outras funções, como a de introduzir obras a colecionadores ou a instituições de arte, de curar exposições ou, ainda, de ser um especialista que se ocupa de determinado museu de arte contemporânea (CAUQUELIN, 2005). Essa flexibilização da função é distribuída “de acordo com linhas de coerência mais complexas, envolvendo as características estéticas da obra e a personalidade do artista, o itinerário pessoal do autor do julgamento, o contexto e o momento da disputa”⁹⁷ (HEINICH, 1998, p. 75, tradução nossa).

Por mais contraditório que pareça, este intermediário que auxiliaria a interpretar e comunicar sobre a arte para o grande público, com frequência exerce essa tarefa de forma hermética, resultando em um aumento da distância entre a arte e o receptor. A crítica “(...) opera segundo metodologias próprias e (...), deu origem não só a terminologias apropriadas como a uma autêntica ‘linguagem especial’” (ARGAN, 1988, p. 127). Dessa forma, aos olhos do grande público, ele se torna um autêntico profissional seguro de seu saber. Esse mecanismo já havia sido notado por Walter Benjamin em meados dos anos 1930:

O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a crítica (BENJAMIN, 2011, p. 187-188).

⁹⁷ “(...) selon des lignes de cohérence plus complexes, faisant intervenir les caractéristiques esthétiques de l’oeuvre et la personnalité de l’artiste, l’itinéraire personnel de l’auteur du jugement, le contexte et le moment de la dispute”.

Apesar de não ser viável explorarmos a fundo questionamentos e reflexões sobre o desenvolvimento da crítica no presente trabalho, é essencial explicitarmos a potência legitimadora que a crítica possui no sistema de arte contemporânea. Para Rosalind Krauss, a crítica é uma expansão dos espaços expositivos e é capaz de escolher entre incluir ou excluir obras do “estatuto artístico” (KRAUSS, 2002). De acordo com Cauquelin, o trabalho do crítico é pautado no futuro, exatamente porque lhe é aferido este poder de elencar e projetar determinados artistas ou obras. Assim, legitima-se não apenas um artista ou obra no presente, mas em conjunção com outros agentes desse sistema, o crítico insere tal artista em um enquadramento específico, emplacando-o na história da arte (CAUQUELIN, 2005). Em outras palavras,

(...) o crítico, como o curador, atua no processo de legitimação da arte contemporânea no seguinte sentido: identificando-a em relação a fontes históricas do passado distante ou próximo, de modo que, assim explicada, ela seja colocada, mesmo com seus efeitos de novidade, na teia histórica. O crítico acelera a sua ‘historização’ e reorganiza o sistema artístico (GONÇALVES, 2005, p. 41).

Em muitos casos, as fronteiras entre história, teoria e crítica da fotografia não são perfeitamente claras. Talvez essas diferenças fossem ainda menos delineadas no início do século XX. Nessa época já havia um volume de textos sobre variados aspectos da fotografia. Em linhas gerais, havia material sobre técnica, o desenvolvimento de sua história, investigações filosóficas acerca da natureza dessa linguagem e livros criados pelos próprios fotógrafos contendo suas imagens. Nesse cenário, delimitar as produções em categorias específicas não é produtivo porque não há fronteiras claras entre elas. A seguir, apresentaremos alguns exemplos que, certamente, não pretendem esgotar a bibliografia fotográfica, tarefa que seria inviável. O principal intuito é evidenciar a quantidade e a pluralidade de publicações intrínsecas ao campo fotográfico, que a legitimaram como um assunto digno de considerações.

Alfred Stieglitz foi um personagem do início do século que se ocupou em afirmar a fotografia enquanto arte. A revista *Camera Work*, produzida por ele, foi uma publicação consistente nesse sentido. Em um de seus segmentos, a revista elencava fotógrafos atribuindo-lhes o status de “cânones”. Além de Stieglitz, diversos fotógrafos começaram a elaborar textos sobre o seu ofício a partir da década de 1920. Edward Weston, Imogen Cunningham, Paul Strand, Charles Sheeler e Ansel Adams são alguns desses nomes (SAMPSON, 2007).

No fim da década de 1930, foi publicado pelo MoMA o catálogo da exposição *Photography: 1839-1937*, título homônimo à exposição. Conforme já apresentamos, este catálogo escrito por Beaumont Newhall foi ampliado e republicado até a sua quinta edição, de 1982. O título foi alterado para *Photography: Short Critical History* (1938) e *The History of Photography* (1949). Tais textos parecem ter ativado gerações seguintes, que rebateram ou apoiaram essa produção. A exemplo, há a publicação de *The History of Photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*, originalmente de 1955, dedicado a Beaumont Newhall. Escrito pelo casal de colecionadores Helmut e Alison Gernsheim, o livro expôs a sua relevante coleção de fotografias do século XIX. É interessante notar como

novamente os papéis do sistema da arte se confundem. Nesse caso, os colecionadores assumem o papel de teóricos e/ou historiadores, fomentando a importância da própria coleção. Esse volume também foi revisado e ampliado em 1969 e 1982, o que evidencia a sua reverberação ao longo dos anos. Numerosas publicações sobre a história da fotografia foram realizadas, como *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (1978), de John Szarkowski; *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910–1933* (publicado em inglês em 1973), de Nahum Tim Gidal; *A World History of Photography* (1984) de Naomi Rosenblum e *Nouvelle Histoire de la photographie* (2002), de Michel Frizot. Outros autores refletiram não apenas sobre a história do meio fotográfico, mas a fotografia inserida em determinado contexto sociocultural. Exemplos significativos são *Photography and Society* (1974) de Gisèle Freund; *On Photography* (1977), de Susan Sontag; *On the Invention of Photographic Meaning* (1982), de Allan Sekulla; *Histoire de la photographie* (1986) de Jean-Claude Lemagny e André Rouillé; *Photography: a Cultural History* (2002) de Mary Warner Marien e *A Crisis of History* (2002), do fotógrafo e historiador espanhol Joan Fontcuberta (SAMPSON, 2007). Há ainda uma numerosa produção crítica que discute a fotografia sob o prisma ontológico, como *La chambre claire* (1980), de Roland Barthes; *L’Acte photographique*, de Phillipe Dubois; *The Ontology of the Photographic Image* (traduzida para o inglês em 1960), de André Bazin; entre outros. O livro de Sontag é considerado um marco porque “(...) mudou a forma como o meio era percebido em ao menos dois aspectos: ela confirmou seu valor intelectual e expandiu sua audiência crítica”⁹⁸ (DAVIS, 1999, apud STUART, 2007, p. 211, tradução nossa).

Em termo de periódicos específicos da fotografia, a *Aperture Magazine* é fundada em 1952 em São Francisco, por um círculo de fotógrafos e críticos⁹⁹. No número de inauguração, o editorial atesta ser a primeira revista desde a *Camera Work* de Stieglitz e estabelece seus objetivos:

A *Aperture* foi criada para se comunicar com fotógrafos sérios e pessoas criativas de todos os lugares, sejam eles profissionais, amadores ou estudantes... A *Aperture* pretende ser uma revista madura, na qual os fotógrafos possam conversar diretamente, discutir os problemas que a fotografia enfrenta como profissão e como arte, compartilhar suas experiências, comentar o que acontece, descrever os novos potenciais. Nós, que fundamos esta revista, convidamos outras pessoas a usarem a *Aperture* como um terreno comum para o avanço da fotografia¹⁰⁰ (APERTURE, 1952, apud MARTINEAU, 2014, p. 12, tradução nossa).

Na segunda edição, Minor White se dedica a um artigo sobre o papel do crítico

⁹⁸ “(...) changed the way the medium was perceived in at least two important ways: she confirmed its intellectual worth and expanded its critical audience.”

⁹⁹ Minor White, Dorothea Lange, Barbara Morgan, Ansel Adams, Nancy e Beaumont Newhall, Ernest Louie, Melton Ferris e Dody Warren.

¹⁰⁰ “Aperture has been originated to communicate with serious photographers, and creative people everywhere, whether professional, amateur or student... Aperture is intended to be a mature journal in which photographers can talk straight to each other, discuss the problems that face photography as profession and art, share their experiences, comment on what goes on, descry the new potentials. We, who have founded this journal, invite others to use Aperture as a common ground for the advancement of photography.”

na fotografia. Em *Criticism*, White defende que o crítico é um catalisador essencial e que deve explicar os fotógrafos e o meio ao espectador. É veemente ao argumentar que tal análise precisa ser imparcial de juízos de valor:

A atitude objetiva em oposição à preferência pessoal é essencial para o juiz ou para o crítico, porque qualquer coisa, exceto um julgamento imparcial, torna-se uma espécie de editorial - como se o crítico estivesse contratando o fotógrafo. (...) É necessário um meio de análise para que o crítico possa manter uma forte atitude impessoal em relação à imagem e ainda estudá-la ativamente¹⁰¹ (WHITE, 1953, p. 28-29, tradução nossa).

De modo consensual, acreditamos na impossibilidade de uma análise imparcial. Mas esse texto, no dado momento de sua produção, é precursor de uma discussão que perdura até hoje: como analisar e criticar a fotografia. Algumas décadas depois, publicações como a *Artforum* e a *October* fundadas em 1962 e 1976, respectivamente, nutriram discussões acerca da fotografia em variados sentidos. A *October* foi criada por duas notáveis contribuintes da *Artforum*: Rosalind Krauss e Annette Michelson.

O robusto corpo de produção intelectual específica da área, por sua vez, colabora para desmistificar a fotografia como um meio totalmente colado às outras artes. Para Krauss, entre meados da década de 1980 e a de 1990, conforme a fotografia foi se firmando no terreno artístico, o discurso crítico desse meio se desenvolveu consideravelmente. Diversos questionamentos, realizados anteriormente, passaram a aparecer com maior intensidade. Quais são os parâmetros de avaliação de uma fotografia? Eles são externos ou internos à imagem? Quais as especificidades desse meio? Ainda nos cabe discutir a sua natureza? (KRAUSS, 2002, p. 164). Porém,

(...) as questões da crítica permanecem como perguntas e a perspectiva dominante no momento atual, nada é, senão uma perspectiva, incapaz de por um ponto final à discussão com base na sua autoridade. Daí o interesse de todo novo empreendimento, de todo novo elemento de informação suscetível de jogar luz sobre a natureza da fotografia (KRAUSS, 2002, p. 166).

Portanto, a produção crítica da fotografia continua em aberto e deve-se notar que ela é criada a partir de um determinado ponto de vista, que conta com os seus interesses e características para se desenvolver.

A fortuna crítica de Francesca Woodman

Ao longo das últimas quatro décadas, a obra de Woodman foi tema de livros-catálogo de exposições individuais, capítulos de livros, monografias (teses e dissertações), artigos

¹⁰¹ “The objective attitude as opposed to personal preference is essential to judge or critic, because anything but an impartial judgment becomes a kind of editorializing-as if the critic were hiring the photographer for his personal cameraman (...) A means of analysis is needed if the critic is to be able to keep a high impersonal attitude towards a print and still actively study it”.

acadêmicos e não acadêmicos, vídeos e mesas-redondas. Com artigos do *The New York Times*, *The New Yorker*, *El País*, *The Guardian*, *Le Monde*, *Revista ZUM*, as imagens de Woodman rodaram o mundo ocidental. Editoras ligadas a universidades foram igualmente agentes participantes da disseminação de seu trabalho, como a *MIT Press*, o *Art Journal* (publicação do *College Art Association of America*), *University of California Press*, *University of Nebraska Press*, *University of Minnesota Press* e *Duke University Press*. Alguns textos dos catálogos são especialmente elucidativos na revisão bibliográfica da fortuna crítica de Woodman¹⁰².

Antes de sua morte (1981), Woodman teve ao menos três críticas publicadas a respeito de seu trabalho¹⁰³. Somente a partir de sua primeira exposição póstuma de 1986 (*Francesca Woodman, Photographic Work*), organizada por Ann Gabhart e Rosalind Krauss, é que houve um aumento do interesse por parte da crítica. O catálogo de 1986 contou com textos de importantes autoras como Rosalind Krauss¹⁰⁴ e Abigail Solomon-Godeau¹⁰⁵, o que certamente impulsionou o reconhecimento da artista (RICHERS, 2004, p. 22). “O prestígio de uma exposição individual circulante, contando com um catálogo fino, mas acadêmico, teve o efeito de catapultar Woodman a um nível de atenção não experienciado usualmente por uma artista tão nova e desconhecida” (KELLER, 2011, p. 170). Krauss (1986) ressalta em seu texto que grande parte da produção da artista foi executada em resposta a exercícios propostos em aula durante a sua formação. O que chama a atenção da crítica é que Woodman consegue deixar de lado a objetividade e o formalismo com um “esplendor vertiginoso”¹⁰⁶: “Ela internalizava o problema, o tornava subjetivo e o mais pessoal possível”¹⁰⁷ (p. 43. tradução nossa.) Comenta, também, o fato de ela sempre posicionar o seu corpo no campo do problema, para usá-lo e entendê-lo. Por sua vez, Solomon-Godeau (1986) faz uma leitura atenta para temas relativos à representação do corpo feminino e de como Woodman quebra a imagem fetichista desse. Considera que suas fotos são de natureza feminista, mesmo tendo consciência que a artista não se manifestava verbalmente nesse sentido.

Ao contrário de artistas como Connie Hatch, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Martha Rosler, Cindy Sherman, e outras que definem seu trabalho como feministas e críticas, o trabalho de Francesca Woodman não anuncia de forma manifesta uma pauta política, nem uma orientação feminista específica. Ainda assim, a natureza das imagens dela, suas preocupações temáticas, (...) a relação de sujeito e objeto que é explorada – todos se juntam

¹⁰² São eles: *Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman e Body Double*. Informações completas nas Referências bibliográficas.

¹⁰³ Respectivamente: VALTORTA, R. **Francesca Woodman**. Progresso Fotografico, Milan, no. 10, October 1976 e GRUNDBERG, A. **Going Soft**. SoHo News, no. 31, London, April 30-May 6, 1980; KOZLOFF, M. **The Etherealized Figure and the Dream of Wisdom**. In: PARRY, E; KOZLOFF, M.; et al. **Vanishing Presence**. Minneapolis e New York: Walker Art Center and Rizzoli International Publications, 1989.

¹⁰⁴ A crítica *Problem Sets* foi publicada novamente em 1991 em uma coletânea de textos sobre artistas mulheres, denominado *Bachelors* (Cambridge, MA & London: MIT Press, 1999).

¹⁰⁵ A crítica *Just Like a Woman* também foi reimpressa em 1991 na coletânea individual *Photography at the Dock: Essays on Photographic History* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991).

¹⁰⁶ “giddy brilliance”

¹⁰⁷ “She internalized the problem, subjectivized it, rendered it as personal as possible”.

não notar a incidência de mais modelos na mesma cena.

Para essa dissertação buscamos ainda verificar se havia publicações nacionais específicas sobre a artista, nas grandes editoras, e nada foi encontrado. No meio acadêmico, fizemos uma busca em 25 universidades. Encontramos menção ao nome de Woodman em três dissertações e uma tese¹¹⁸. Em uma delas, as fotografias de Woodman são utilizadas para ilustrar conceitos do teórico Giorgio Agamben. Em outra, a autora utiliza as imagens de Woodman e de outras duas fotografias como base para relacionar imagens de autorrepresentação em comunidades virtuais. Por último, há a dissertação de uma artista visual que analisa as imagens e frases de Woodman e as coloca em paralelo às suas próprias, em busca de discutir questões relativas à identidade e à construção da subjetividade.

3.4 Origem e destino

Francesca Woodman cresceu em uma família de artistas, incluindo o seu irmão mais velho Charlie Woodman, que trabalha no campo da videoarte. Certamente os pais de Francesca, Betty e George Woodman, contribuíram de diversas maneiras para os rumos artísticos da filha. De início, pode-se creditar a eles o ambiente em que Francesca cresceu, envolto por artistas, visitas a museus e contato com as mais variadas referências da área. Segundo o irmão: “Nós crescemos indo a museus. Com frequência [nossos pais] nos davam cadernos e falavam para andarmos pelo museu e desenharmos algo por um tempo”¹¹⁹ (WOODMAN, C., [2016?], tradução nossa). Entretanto, o nosso objetivo neste item não é avaliar a responsabilidade dos pais perante o caminho artístico que Francesca tomou. Em um passo além, identificamos como os pais aparecem na fortuna crítica de Francesca e, dessa forma, avaliamos a importância deles no processo de legitimação do trabalho de Woodman. Neste sentido, também identificamos que há toda uma rede de pessoas que conviveram com Francesca, e foram relevantes nesse decurso.

Conforme mencionamos no item **3.1 Nas exposições**, a primeira retrospectiva póstuma de Woodman, *Photographic Work*, ocorreu quando os pais apresentaram algumas fotografias de Francesca a Ann Gabhart, que era uma amiga da família. Por sua vez, Gabhart, então diretora do *Wellesley College Museum*, mostra as imagens a Rosalind Krauss que, “logo reconhece a importância de Woodman”¹²⁰ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 73, tradução nossa). A *Wellesley College* foi a universidade pioneira dos Estados Unidos a ter um curso de arte moderna, no qual Alfred Barr Jr. se envolveu e lecionou alguns anos antes da inauguração do MoMA, em 1929. Krauss, amiga de Gabhart, já havia lecionado no *Wellesley College* e era

118 Pesquisa realizada em 18/04/2018. A tese e as dissertações encontradas foram, respectivamente: *O desejo de autorretratos: subjetividade e criação na rede*; *Rosto: a Passagem da ontologia à ética em Giorgio Agamben*; *O ato fotográfico como ação performática e*; *Francesca Woodman e o lugar de onde eu me olho*.

119 “We grew up going to museums. We were usually given a sketchbook and told to wander around the museum and to draw something for a while”.

120 “who immediately recognized Woodman’s importance”.

então professora do *Hunter College* e da *CUNY Graduate Center*. A relevância de citar Barr e Krauss nesta situação é reiterar como o sistema de arte funciona por inter-relações de certos pares, que formam uma rede circular. A complexidade se dá porque não há uma linha pré-determinada onde há o artista, o intermediário e o consumidor. Todos os elementos circulam incessantemente em um movimento de aproximação e distanciamento (CAUQUELIN, 2005). É neste aspecto que vemos George e Betty Woodman como peças-chave, a começar, para o acontecimento dessa exposição póstuma. Abigail Solomon-Godeau, que foi convidada por Gabhart e Krauss a escrever um dos três artigos que comporiam o catálogo da exposição de 1986, lembra que:

(...) no outono de 1985, Betty e George Woodman nos apresentaram muitas caixas de fotografias de Woodman, que variavam de folhas de contato a diazotipos em grande escala, de cópias de trabalhos a ampliações de exposições, fotos feitas enquanto série, fotos feitas como imagens únicas, livros de artistas e ampliações com frases escritas à mão por Woodman¹²¹ (SOLOMON-GODEAU, 2014, p. 73, tradução nossa).

Após a exposição passar pelo *Hunter College* e o *Wellesley College Museum* (hoje *Davis Museum at Wellesley College*), viajou para o *Krannert Art Museum* (vinculado a *Ohio University*) e para a *University of Colorado*, onde ambos os pais lecionavam e onde Francesca cresceu. Essa exposição parece ter sido decisiva para um reconhecimento inicial que, provavelmente provocou uma cadeia de reações. No texto de Ann Gabhart que abre o catálogo, podemos ver a função que os pais exerceram inicialmente neste processo de difusão da obra de Francesca: “No decorrer da organização da exposição, muitas pessoas ofereceram assistência valiosa. Sou muito agradecida aos pais da artista, George e Betty Woodman, pela generosidade e cooperação em todos os aspectos da tarefa”¹²² (GABHART, 1986, p. 6, tradução nossa).

Portanto, aferimos que a princípio, além dos pais terem mostrado o material a Ann Gabhart, eles, também, ajudaram na classificação de um corpo de trabalho numeroso. Se nos atentarmos a alguns trechos de livros sobre Woodman, veremos que com alta frequência, constam agradecimentos aos pais e amigos. Vejamos em ordem cronológica:

Esta exposição não poderia ter acontecido sem o trabalho, devoção, cumplicidade de Betty e George Woodman; que eles aceitem isso como um sinal de nossa sincera gratidão (...) Nossa maior dívida é com Betty e George Woodman, sem os quais este livro não poderia ter sido feito. Somos muito

121 “(...) in the fall of 1985 Betty and George Woodman presented us with numerous boxes of Woodman’s photographs ranging from contact sheets to large scale diazotypes, from work prints to exhibition prints, pictures made as series, pictures made as discrete images, artist’s books, and prints annotated with Woodman’s handwritten phrases or sentences.”

122 “In the course of organizing the exhibition many people have offered valuable assistance. I am most grateful to the artist’s parents, George and Betty Woodman, for their generosity and cooperation in every aspect of the undertaking.”

gratos por sua ajuda amigável e preciosa.¹²³ (CHANDÈS, 1998, p. 7; 159, tradução nossa).

Sou particularmente grata a Katarina Jerinic, do arquivo Francesca Woodman, por toda a sua assistência para obter acesso a imagens (...) Por fim, sou grata a George e Betty Woodman por se interessarem tanto pela minha pesquisa e por me darem um acesso inestimável ao trabalho da filha deles. Sou especialmente grata a George por compartilhar gentilmente suas memórias, ideias e informações comigo em várias ocasiões¹²⁴ (RICHS, 2004, p. 11, tradução nossa).

Tenho uma dívida em particular com George e Betty Woodman, desde o compromisso inicial com o meu Ph.D. ao apoio contínuo a este projeto. Também sou grato à curadora do arquivo Francesca Woodman, Katarina Jerinic¹²⁵ (TOWNSEND, 2006, p. 71, tradução nossa).

Gostaria de agradecer Betty e George Woodman, assim como Katarina Jerinic, curadora do espólio de Francesca Woodman, por sua generosa ajuda¹²⁶ (BLESSING, 2011, p. 197, tradução nossa).

Guardo a minha mais profunda palavra de agradecimento a George e Betty Woodman, que trabalharam lado a lado conosco em todas as etapas do caminho¹²⁷. (BENEZRA, 2011, p.168, tradução nossa).

Minhas leituras de Woodman e de seu trabalho foram grandemente moldadas por minhas numerosas conversas com quem a conhecia. Seus pais, George e Betty Woodman, deram generosamente seu tempo e conhecimento, e estou tremendamente grata a eles por sua confiança e apoio¹²⁸ (KELLER, 2011, p. 169, tradução nossa).

123 “*This exhibition could not have happened without the work, devotion and complicity of Betty and George Woodman; may they accept this as a sign of our sincere gratitude. (...) Our greatest debt is to Betty and George Woodman without whom this book could not have been made. We are most grateful for their friendly and most precious help*”.

124 “*I am particularly grateful to Katarina Jerinic from the Francesca Woodman archive for all of her assistance with gaining access to images. (...) Lastly, I am indebted to George and Betty Woodman for taking such an interest in my research, and for giving me invaluable access to their daughter’s work. I am especially grateful to George for kindly sharing his memories, insights and information with me on a number of occasions.*”

125 “*I owe a particular debt to George and Betty Woodman, from their initial engagement with my Ph.D. to their continued support for this project. I am also grateful to the curator of the Francesca Woodman archive, Katarina Jerinic*”.

126 “*I would like to thank Betty and George Woodman, as well as Katarina Jerinic, curator of the estate of Francesca Woodman, for their generous help.*”

127 *I save my most profound expression of thanks for George and Betty Woodman, who have worked side by side with us every step of the way.*”

128 “*My readings of Woodman and her work have been greatly shaped by my numerous conversations with those who knew her. Her parents, George and Betty Woodman, have generously given of their time and knowledge, and I am tremendously grateful to them for their confidence and support*”.

Sou muito agradecida a Betty e George Woodman por muitas conversas esclarecedoras em Nova Iorque e em Antella, perto de Florença; eles me ajudaram a entender a arte de sua filha ainda melhor e generosamente me permitiram acessar documentos particulares. Gostaria também de agradecer a Katarina Jerinic, do espólio de Francesca Woodman, em Nova Iorque, que nos ajudou na produção desta publicação desde o início com grande dedicação e diligência. Durante minha pesquisa, recebi indicações valiosas de amigos, colegas e professores de Woodman¹²⁹ (SCHOR, 2014, p. 8, tradução nossa).

A exposição [Francesca Woodman: On Being an Angel] não teria sido possível sem o vasto apoio oferecido pelos pais da artista, Betty e George Woodman. A importância do engajamento da família e a generosidade do espólio de Francesca Woodman, juntamente com a de Katarina Jerinic, que nos forneceu material e informação, não podem ser suficientemente agradecidas. Gostaríamos de agradecer especialmente a George Woodman por sua contribuição apurada a esse catálogo, o que destaca o movimento da fotografia pioneira de sua filha¹³⁰ (TELLGREN, 2016, p.7, tradução nossa).

É impossível conhecer a motivação dos pais nesse movimento de impulsionar o trabalho da artista: se era uma forma de viver o luto pela perda da filha, se acreditavam na potência do trabalho e queriam divulgá-lo ou, ainda, por quaisquer outras hipóteses. Mas essa questão não está ao nosso alcance e não nos é particularmente relevante. O que se destaca é que ao longo das décadas eles continuaram sendo agentes importantes para as curadorias de exposições e publicações. Parecem ter sido “generosos” (adjetivo frequente das citações acima) ao permitirem o uso das imagens e ao dividirem histórias e memórias com curadores e consequentemente com o público. Se na exposição de 1986, os pais aparecem como organizadores ativos das imagens percebe-se que essa função é processualmente transferida a outra pessoa citada na bibliografia: Katarina Jerinic. Nas fontes a que tivemos acesso não fica exatamente clara a função específica de Jerinic no espólio de Woodman. O que sabemos é que Jerinic é mais uma intermediária a entremear este circuito.

A partir de entrevistas com os pais, Ted Loos nos apresenta que eles eram bastante exigentes em relação aos locais e ao tipo de material de Woodman que seria exposto. Segundo Loos, um curador do *Palazzo delle Esposizioni* havia pedido aos pais um empréstimo de *vintage prints* do acervo. George Woodman recusou e forneceu menos imagens do que o pedido, e cópias

129 “*I am most grateful to Betty and George Woodman for many illuminating conversations in New York and near Florence in Antella; they have helped me understand their daughter’s art even better and generously allowed me to access private documents. I would also like to thank Katarina Jerinic of the estate of Francesca Woodman in New York, who assisted us with the production of this publication from the start with great dedication and diligence. During my research, I received valuable pointers from Woodman’s friends, fellow students, and teachers*”.

130 “*The exhibition would not have been possible without the abundant support offered by the artist’s parents, Betty and George Woodman. The importance of the family’s engagement and the generosity of The Estate of Francesca Woodman, along with that of Katarina Jerinic, who provided us with materials and information, cannot be underscored enough. We would like to extend especial gratitude to George Woodman for his insightful contribution to this catalog, which highlights the movement in his daughter’s pioneering photography.*”

muito mais novas (e, portanto, menos valiosas) para a exposição que ocorreria em 2000. Com a recusa de George sobre as *vintages*, o curador haveria argumentado que cuidaria muito bem das imagens e que acabava de ter uma exposição com várias obras de El Greco sob seus cuidados. A isso, George rebate: “Bem, El Greco não tinha o pai cuidando dele” (apud LOOS, 2011). Betty afirma que eles foram muito procurados por pessoas que queriam utilizar fotografias de Woodman para capas de livros, por exemplo. E que nessa circunstância também pediam para ver o livro, em busca de selecionar para onde as imagens iriam.

Dentre o casal, aparentemente, George participou de forma mais ativa desta empreitada. Ao retomarmos os agradecimentos transcritos, observamos que dois deles carregam agradecimentos diretos ao pai. Para a tese de Chris Townsend, publicado pela Phaidon em 2006, George editou os cadernos de anotação de Woodman. Também escreveu textos para exposições, como *Francesca Woodman The Blueprints*¹³¹, que ocorreu na galeria Marian Goodman (2012). Produziu artigos, como *Out of the Grid, Into the Zigzag*, que foi publicado em uma exposição da galeria Victoria Miro de Londres (2014) e reimpresso no catálogo da exposição *On Being an Angel* (2016). Vinculado ao *tour* desta última exposição, Charlie Woodman igualmente comenta as suas memórias com a irmã em *A história de Francesca por Charlie* (WOODMAN, C., [2016?]).

Imagem 49. Reprodução de detalhe do texto do Foam Museum.

“My name is Charlie Woodman, I am Francesca’s brother and I am 3 years older than she is. I’m a visual artist I work in video mostly, video and performance. I am a professor of Fine Art at the University of Cincinnati.”

De acordo com Betty Woodman, o documentário *The Woodmans* (2010) deveria ter sido sobre os quatro integrantes da artística família, mas se mostrou um tanto sensacionalista, dando proeminência à Francesca (LOOS, 2011). Podemos dizer que o suicídio de Francesca foi o fio condutor do roteiro de Scott Willis, o que é reiterado pela crítica do *New York Times* denominada *Autorretrato da artista como suicida*. Na opinião do crítico:

(...) o estudo documental tocante de C. Scott Willis de uma família artística cuja vida confortável foi destruída pelo suicídio de seu membro mais jovem,

¹³¹ Escrito em parceria com Katarina Jerinic. Disponível em: https://www.mariangoodman.com/ust/documents/exhibitions/press_release_url/106/woodman_march2012.pdf. Acesso em: 10/10/2019.

faz perguntas profundas para as quais realmente não há respostas. (...) A tragédia de Francesca lança uma sombra sobre a maior parte do filme, na qual os pais relembram a história da família¹³² (HOLDEN, 2011, tradução nossa).

Ao contrário da posição de Betty, este crítico acredita que apesar da tragédia do suicídio ter sido explorada, o filme não o fez de forma “barata e sensacionalista”. Com a mesma intenção de perscrutar a vida de Woodman, o documentário entrevista colegas da universidade, amigas de infância e modelos com quem Francesca trabalhou. A participação deles, muito além do documentário, é igualmente fundamental na difusão e legitimação do trabalho de Woodman. Em continuidade aos agradecimentos aos pais, correntemente os autores estenderam suas palavras a esses agentes:

Os contemporâneos de Woodman fizeram contribuições inestimáveis por sua disposição de falar sobre suas memórias e fornecer informações cronológicas e factuais: seu colega de classe George Lange; Sloan Rankin, seu amigo mais próximo e modelo frequente na *RISD* e em Roma; e Betsy Berne, sua colega de classe na *RISD* e sua melhor amiga em Nova Iorque, têm meus agradecimentos especiais¹³³ (GABHART, 1986, p. 7, tradução nossa).

Também sou grata a muitos amigos, colegas de classe e professores que foram mais do que gentis em compartilhar suas lembranças (...) Muitos colegas e conhecidos de Woodman compartilharam suas lembranças comigo, e esta exposição e seu catálogo são mais ricos por suas ideias¹³⁴ (KELLER, 2011, p. 169, p. 222, tradução nossa).

Durante minha pesquisa, recebi indicações valiosas de amigos, colegas e professores de Woodman. Estou especialmente agradecida por Sabina Mirri, Betsy Berne, Benjamin Moore, Suzanne Santoro, Enrico Luzzi, Douglas Prince, George Lange, and Stephan Brigidi¹³⁵ (SCHOR, 2014, p. 08, tradução nossa).

A rede de pessoas, que se iniciou com os pais e em menor participação com o irmão, expandiu-se vertiginosamente a quem pudesse oferecer algum tipo de memória ou

¹³² “C. Scott Willis’s compelling documentary study of an artistic clan whose comfortable life was shattered by the suicide of its youngest member, asks profound questions to which there really are no answers. (...) Francesca’s tragedy casts a shadow over the larger portion of the film, in which the parents recall their family history”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/01/19/movies/19wood.html>. Acesso: 31/10/2019.

¹³³ “Woodman’s contemporaries have made invaluable contributions by their willingness to speak about their memories and to provide chronological and factual information: her classmate George Lange; Sloan Rankin, her closest friend and frequent model at *RISD* and in Rome; and Betsy Berne, her classmate at *RISD* and her best friend in New York have my special thanks”.

¹³⁴ “I am also indebted to the many friends, classmates, and instructors who have been more than gracious in sharing their recollections. (...) Many of Woodman’s colleagues and acquaintances shared their recollections with me, and this exhibition and its catalogue are richer for their insights.”

¹³⁵ “During my research, I received valuable pointers from Woodman’s friends, fellow students, and teachers; I am especially grateful to Sabina Mirri, Betsy Berne, Benjamin Moore, Suzanne Santoro, Enrico Luzzi, Douglas Prince, George Lange, and Stephan Brigidi”.

Imagem 50. George Lange. Espaço de Francesca na Main Street depois de ela ter ido embora Fonte: PR, p. 134.

Imagem 51: Expografia de Portrait of a Reputation, no Museum of Contemporary Art de Denver, 2019-2020. Fonte: MCA Denver.

material sobre Woodman. Além de textos escritos por seus amigos, colegas e professores¹³⁶, progressivamente, surgem materiais inéditos que estavam guardados. A exposição mais recente de Woodman, *Portrait of a reputation* (2019-2020), exhibe um material que ficou guardado por quarenta anos. Ele pertence ao ex-colega George Lange, que alega nunca ter aberto essa caixa até então, contendo múltiplos objetos:

A exposição é tirada de uma coleção que guardo em segredo desde que eu era estudante na *Rhode Island School of Design (RISD)*. A exposição inclui *vintage prints* de minha colega e amiga Francesca Woodman, além de convites, cartas, cartões postais e anotações de Francesca. Também estão sendo vistas pela primeira vez fotos que eu tirei de nós e imagens de Francesca trabalhando, saindo com sua mãe (Betty Woodman), juntamente com naturezas-mortas do *loft* da *Main Street*, onde ela criou grande parte de seu trabalho no *RISD*¹³⁷ (LANGE, 2019, tradução nossa).

Lange relata que quando Woodman saiu desse *loft*, ao fim da graduação, ela chamou alguns conhecidos para irem ao local e pegarem o que quisessem: “O espaço tinha dezenas de ampliações e parecia uma ruína ainda viva com todo o trabalho que ela criou lá.”¹³⁸ (LANGE, 2019, tradução nossa). Os itens da caixa de Lange são realmente fascinantes porque tratam da vida de uma fotógrafa que nos deixa comovidos. Nesse contexto, além dos objetos, Lange também divide as suas histórias e memórias de quando eram colegas na *RISD*, através de bate-papos, visitas guiadas e de toda uma programação que acompanha a exposição. Essa mostra intenta provocar a curiosidade de se saber mais sobre a vida de Woodman. Inclui a sua expografia (Imagem 51), posiciona o espectador como se ele tivesse real acesso ao ambiente em que a artista trabalhou e viveu.

Seguindo à mesma lógica, há alguns anos o professor da *RISD* Douglas Prince (que não deu aula para Woodman, mas esteve próximo dela), montou o portfólio *Francesca Woodman in her studio, 1976-1978*. Com doze imagens de Woodman, trabalhando neste mesmo estúdio que Lange retrata, as fotografias foram feitas durante as cinco ou seis visitas de Prince entre esses anos (PRINCE, 2018).

¹³⁶ Artigos como: RANKIN, S. Peach Mumble-Ideas Cooking, In: CHANDÈS, H. (ed.). Francesca Woodman. Zurich: Scala; Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 1998, p. 33-37; BERNE, B. To Tell the Truth. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund. Vienna: Sammlung Verbund, 2014, p. 88-93.

¹³⁷ “The exhibition is drawn from a collection I have kept under wraps since I was a student at Rhode Island School of Design (RISD). The show includes original prints by my classmate and friend Francesca Woodman along with invitations, letters, postcards, and notes from Francesca. Also being seen for the first time ever are images I took of us together and images of Francesca working, hanging out with her mother (Betty Woodman), along with still lifes from the Main Street loft she created much of her work at RISD in.”

¹³⁸ “The space was littered with dozens of prints and felt like a ruin still alive with all the work she created there”.

Imagem 52. Folha de contatos de *Francesca Woodman in her studio*, de Douglas Prince, 1976-78.
Fonte: Douglas Prince website.

As doze imagens foram escaneadas e impressas pelo próprio fotógrafo. Em 2013, uma tiragem foi adquirida pela National Gallery. O anúncio do portfólio também conta com uma fala do participativo pai George Woodman:

Estou encantado por você disponibilizar essas imagens para um público mais amplo. Fotos bonitas dela, além das que ela fez, são raras. Seu portfólio é um documento histórico adorável e importante. Uma visualização cuidadosa revela muito sobre ela, seu ambiente e seu estilo de vida. Também revela coisas interessantes sobre você e quem você era como fotógrafo naqueles dias distantes¹³⁹ (WOODMAN, G., 2012, tradução nossa, In: PRINCE, 2012, n.p).

139 "I am delighted that you are making these images available to a wider public. Beautiful photographs of her, other than her own, are few in number. Your portfolio is a lovely as well as an important historical document. A careful viewing of it reveals much about her, her environment and her style of life. It also reveals interesting things about you and who you were as a photographer in those distant days."

Imagem 53. Capas do portfólio de Douglas Prince. Fonte: Douglas Prince website.

Tanto as imagens de Woodman feitas por outras pessoas, como imagens feitas pela própria artista e dadas a amigos, estão sendo vastamente comercializadas. Em 2001, uma publicação do mercado de arte aponta que as fotografias de Woodman raramente apareciam em leilões e neste ano, a Sotheby's tinha duas, que pertenciam a amiga de Woodman, Joy Walker (ART IN PRINT REVIEW, 2001). Se essa raridade se confirmava no início dos anos 2000, atualmente as imagens de Woodman são muito mais frequentes no Sotheby's. Em uma busca foi possível encontrar mais de noventa imagens, que já foram, ou serão leiloadas.¹⁴⁰ E a proveniência dessas imagens, em muitos casos, aparece como: "Presente da fotógrafa ao atual proprietário, década de 1970, quando estudantes juntos na *Rhode Island School of Design*"; "adquirida pelo atual dono, amigo da fotógrafa, cerca de 1980"; "assinado, numerado a lápis por George e Betty Woodman e carimbo da fotógrafa no verso/edição 20 de 40"¹⁴¹ (SOTHEBY'S, 2019, tradução nossa). Portanto, assim como a família, os colegas e amigos de Woodman também difundiram a sua obra em diversas frentes.

Essas publicações e vendas parecem "alimentar uma vontade inesgotável de conhecer a vida do artista", como se mantivesse "a promessa ilusória de algum tipo de acesso direto para Woodman"¹⁴² (BRYAN-WILSON, 2011, p. 189, tradução nossa). Certamente há

140 Pesquisa realizada em 28/10/19.

141 "Gift of the photographer to the present owner, 1970s, when students together at the Rhode Island School of Design"/"Acquired by the present owner, friend of the photographer, circa 1980"/"signed and numbered in pencil by George and Betty Woodman and with the photographer's stamp on the verso".

142 "(...) seeking to feed the seemingly inexhaustible desire to know about the artist's life"/"holding out the illusory promise of some sort of direct access to Woodman".

também um interesse comercial nesse processo, levando em conta que sempre há um material novo a ser negociado. Esse desejo ilimitado aparece no texto de uma fotógrafa e editora de arte de um portal jornalístico:

Como é que até cerca de uma semana atrás eu nunca tinha ouvido falar da fotógrafa Francesca Woodman? Ela está pairando no meu universo há anos, mas estou envergonhada porque realmente nunca a conheci. (...) O destino interveio e nossos caminhos finalmente se cruzaram. (...) Ao ler o texto de parede da primeira fotografia (...) vi que a vida dela havia sido chocantemente breve e que ela havia fotografado em Providence. Meu primeiro pensamento foi que talvez ela tivesse sido aluna da *RISD*, onde eu me formei. Mais tarde, uma busca no Google confirmou isso. Woodman foi aluna de fotografia da *RISD* de 1975 a 1978, mais ou menos o período em que eu estava lá, e no mesmo departamento, embora ela fosse dois anos mais nova. É totalmente possível que nós tenhamos nos visto nos corredores ou na rua¹⁴³ (GRAEME, tradução nossa).

Neste trecho, fica evidente a perplexidade de não ter conhecido antes o trabalho de Woodman. E a investigação da possibilidade de elas terem se visto nos preâmbulos da universidade, claramente traz um ar de mistério em busca dessa aproximação a uma mitologização da artista.

Em 2004, os pais de Woodman designam a galeria Marian Goodman para representar as *vintage prints* de Woodman (LOOS, 2011). Goodman representa diversos nomes da fotografia contemporânea, como Thomas Struth, Nan Goldin e Rineke Dijkstra. Dentre os seus feitos, a galeria exerceu uma função preponderante na elaboração e desenvolvimento da grande exposição do MoMA de São Francisco em 2011. Em 2007, a galerista Marian levou o trabalho à curadora de fotografia do museu Corey Keller, que conhecia apenas algumas imagens mais famosas de Woodman: “A família Woodman está pronta para um museu americano prestar atenção ao trabalho de Francesca” (GOODMAN, apud LOOS, 2011). Keller viajou repetidas vezes ao *loft* dos pais para ver os negativos e se surpreendeu com a quantidade e qualidade das imagens que desconhecia. Praticamente todas as obras dessa exposição foram emprestadas pelos pais de Woodman, que “(...) permitiram que as *vintage prints* de Woodman fossem exibidas em grande quantidade pela primeira vez em vinte e cinco anos [em um museu norte-americano]”¹⁴⁴ (KELLER, 2011, p. 222, tradução nossa). Antes dos falecimentos de Betty e George (2018 e 2017, respectivamente), eles também ampliavam e vendiam *estate prints* a partir dos negativos, com edições de quarenta cópias. As *estate prints* são cópias autorizadas

143 “How is it that until about a week ago I’d never heard of the photographer Francesca Woodman? She has been hovering about in my universe for years, but I’m embarrassed that I completely missed her.(...) Fate intervened and our paths finally crossed.(...) Reading the wall label next to the first photograph (...) told me that her life was shockingly brief and that she photographed in Providence. My first thought was that perhaps she had been a student at the Rhode Island School of Design, where I graduated. Later in the day a Google search confirmed it. Woodman was a photography student at RISD from 1975 to 1978, around the time I was there, and in the same department, although she was two years behind me. It’s entirely possible that we may have passed in the hallway or on the street”.

144 “who have permitted Woodman’s vintage prints to be exhibited in such quantity for the first time in twenty-five years.”

pelo representante legal após a morte do fotógrafo. Essas imagens são executadas a partir de um negativo original, autenticadas e assinadas por esse representante. Elas recebem um valor muito inferior às *vintage prints* e são limitadas a uma tiragem específica.¹⁴⁵

Destino

O suicídio de Woodman pode ser abordado a partir de diversos pontos de vista. No campo da estética, no qual se situa esse estudo, iremos identificar a recepção da crítica diante deste acontecimento. Entretanto, antes vamos nos deter aos elementos mais concretos presentes em sua fortuna crítica.

Em janeiro de 1979, após ter se formado na *RISD*, Francesca Woodman se muda para Nova Iorque e continua a usar um único lugar para moradia e como estúdio (SCHOR, 2014). Para se sustentar, Woodman fez trabalhos temporários de diferentes naturezas, como babá, secretária, assistente de artista, modelo e professora. Entretanto, a artista tinha a esperança de viver de sua própria arte, que neste momento se materializava através de suas fotos de moda (KELLER, 2011). Com esse intuito produziu um livro/portfólio para enviar à fotógrafa Deborah Tuberville, por quem ela guardava profunda admiração. Mas nunca o enviou e ao fracassar no contato com Tuberville, “encontrou pouca força em seu trabalho de moda”¹⁴⁶ (KELLER, 2011, p. 184, tradução nossa). No início de 1980, começa a desenvolver os projetos *Blueprint for a Temple* e *Zig Zag Study* (TELLGREN, 2016). Por volta de agosto do mesmo ano, é aceita para o programa da *MacDowell Colony*, onde fica muito satisfeita em poder criar, sem ter que se preocupar com tarefas cotidianas: “Nunca tive 24 horas por dia para trabalhar sem perturbações, com almoço e roupas de cama trazidas e morangos silvestres crescendo lá fora. Isso me faz sentir muito privilegiada, muito mimada”¹⁴⁷ (WOODMAN, F., 1980, apud KELLER, 2011, p. 183, tradução nossa). No fim de 1980, a artista faz uma tentativa de suicídio, o que a levou a receber tratamento psiquiátrico e a morar com os pais em Nova Iorque (FIORE, 2008). Em janeiro de 1981, Woodman publica *Some Disordered Interior Geometries* pela *Synapse Press*, na Filadélfia. No dia 19 do mesmo mês, Woodman se joga da janela de seu estúdio no bairro de *Lower East Side*.

A fortuna crítica da artista deu diferentes relevâncias para o seu suicídio. Há autores, como Carol Armstrong, que apenas mencionam o fato por terem receio de fazer uma leitura simplista e reducionista da obra: “Deixo de lado a questão da relação entre a obra de Woodman, seu estado mental interior no momento do trabalho e seu eventual ato de suicídio. Não posso dizer nada sobre esse relacionamento, exceto que é indeterminável”¹⁴⁸ (ARMSTRONG, 2006, p.

145 Definição de Stefan May Editions. Disponível em: <<https://bit.ly/2h6sxWp>>. Acesso em: 22/07/2017.

146 “she was unable to secure an appointment with her idol, and found little traction with her fashion work”.

147 “I’ve never had 24 hours a day to work undisturbed before with lunch and linens brought and wild strawberries growing out back. It makes me feel very privileged, very spoiled”.

148 “I leave aside the question of the actual relationship between Woodman’s work, her interior mental state at the time of working, and her eventual act of suicide- I can say nothing about that relationship except that it is indeterminable”.

351, tradução nossa). Qualificar o suicídio como um “eventual ato” é certamente desvencilhá-lo da vida e da obra de Woodman, como se fosse um evento isolado. Observamos que apesar da autora afirmar que esse relacionamento é “indeterminável” e que não pode dizer nada sobre ele, a sua opção de não tratar do assunto também é uma forma de abordá-lo. Já o crítico e ensaísta David-Levi Strauss acredita que não há como a morte não influenciar a maneira como vemos a obra. Baseado no caráter indexical da fotografia e no conceito barthesiano do “isto-foi”, afirma que as fotografias de Woodman “ancoram” mais assombros da morte do que as outras fotografias normalmente o fazem. Ao mesmo tempo, reduzir a obra de Woodman a essa única leitura seria um equívoco (STRAUSS, 2005). Há também, os autores que utilizam o suicídio como chave central para a leitura da obra. Associam as características formais da obra, feitas em grande parte por meio de longas exposições, a um ideário fantasmagórico. Olham para as imagens como se fossem provas forenses antecipadas de seu suicídio: “É impossível olhar para as fotografias dela sem uma simpatia arrebatadora e um fascínio mórbido, procurando pistas, impressões ou premonições que possam evidenciar alguma razão para sua ação decisiva [seu suicídio]”¹⁴⁹ (HIXSON, 1993, p. 28, tradução nossa). A teórica da performance Peggy Phelan, por sua vez, associa tão intensamente a obra de Woodman à sua vida, que considera o suicídio um *gran finale*: “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?”¹⁵⁰ (PHELAN, 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.

Em todos os casos, sempre fica em aberto a indagação daquilo que poderia ter sido de sua vida e obra se não tivesse morrido. O sucesso de Woodman foi intensificado devido à morte, ou o desdobramento de seu reconhecimento aconteceria de modo semelhante, caso não tivesse ocorrido o suicídio? Não sabemos. O que temos conhecimento é que este se tornou a temática de numerosos textos. E de que a ausência da artista intensifica as narrativas conflitantes, que já são corriqueiras em relação a qualquer obra. Enfim, reiteramos a pergunta formulada por Julia Bryan-Wilson: “o suicídio dela não deve ser mencionado, deve ser uma nota de rodapé ou ser entendido como uma força motriz para dar sentido à sua arte?”¹⁵¹ (BRYAN-WILSON, 2011, p. 189, tradução nossa). Embora a ligação entre obra e vida possa ter seus exageros, conforme comentamos no capítulo anterior, consideramos que o suicídio não pode ser ignorado e tampouco ser transformado em uma “nota de rodapé”. Não é por haver esses exageros que devemos adotar o extremo oposto e iludir-nos na tentativa de separar essas duas instâncias. Vida e obra se comunicam e são amalgamadas. Certamente o suicídio de Woodman

149 “It is impossible to look at her photographs without a wrenching sympathy and a morbid fascination, looking for clues, inklings or premonitions that may evidence some reason for her decisive action [her suicide].”

150 “Are we certain that her suicide is a tragedy? What might we gain if we considered it, however tentatively, as a kind of an achievement, even, as I will suggest shortly, as a kind of gift?”

151 “Should her suicide go unmentioned, be a foot note, or be understood as a driving force in making sense of her art?”

é um acontecimento trágico e é um elemento do qual dificilmente nos desvencilhamos quando vemos suas imagens, mesmo que isso possa ser um equívoco. A princípio, a interpretação de Peggy Phelan nos parece pôr ênfase demasiada no suicídio como um ato artístico. Entretanto, se lermos dois excertos escritos por Woodman pouco antes de sua morte, talvez a sua teoria não seja tão excêntrica. Vejamos a última anotação de Woodman em seu diário (segundo a crítica) e, em seguida, o trecho de uma carta para a sua amiga Sloan Rankin, do mesmo período:

Essa ação que eu prevejo não tem nada a ver com melodrama. É que a vida, como vivida por mim agora, é uma série de exceções. Eu era ou não sou única - mas especial. É por isso que eu era uma artista. Eu estava inventando uma linguagem para as pessoas verem as coisas cotidianas que eu também vejo, e mostrá-las algo diferente. Nada a ver com não ser capaz de ‘levá-lo’ na cidade grande, com insegurança ou porque meu coração se foi. E não para ensinar uma lição às pessoas. Simplesmente o outro lado”¹⁵² (THE WOODMANS, 2010, tradução nossa).

Eu tenho padrões e minha vida neste momento é como um sedimento de xícara de café muito antigo e eu prefiro morrer jovem deixando várias realizações, ou seja, algum trabalho, minha amizade com você, alguns outros artefatos intactos, em vez de desordenadamente apagar todas essas coisas delicadas¹⁵³ (WOODMAN, F., apud RAYMOND, 2010, p. 128, tradução nossa).

Tais trechos são bastante elucidativos para refletir em que universo a artista estava imersa. Esse jogo entre os verbos no presente e no passado é contundente. Mesmo assim, o suicídio “ser entendido como uma força motriz para dar sentido à sua arte” pode ser problemático se essa for a única chave de leitura de seu trabalho. Nesse caso, estaríamos correndo o risco de reduzi-la apenas a isso, quando há uma riqueza de outros aspectos a considerar. No momento em que a artista escreveu o excerto, obviamente ela estava mergulhada nesta ideia. Mas foram ao menos sete anos de produção intensa, plural e cheia de vida, que não pode ser ofuscada pelo suicídio.

Enfim, este capítulo buscou elucidar a aceitação da fotografia no campo artístico: com a entrada nos museus, a elaboração de cursos universitários de fotografia e a repercussão crítica e historiográfica que alavancou essa linguagem a um tópico merecedor de consideração. Em termos específicos, analisamos os percursos da obra de Francesca Woodman por esses mecanismos e circunstâncias da arte contemporânea, que levaram sua vida e obra ao reconhecimento.

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

153 “I do have standards and my life at this point is like very old coffee-cup sediment and I would rather die young leaving various accomplishments, ie some work, my friendship with you, some other artefacts intact, instead of pell-mell erasing all of these delicate things”.

Considerações finais

A temática geral desta dissertação teve origem em nosso deslumbramento diante da obra de Francesca Woodman. Conforme mencionamos, essa faísca inicial foi elementar para o desenvolvimento do estudo. Isso se deu por considerarmos que a pesquisa no campo artístico deve acolher as percepções do autor, principalmente se este foi provocado pela obra em questão. Entretanto, em um momento posterior, tal maravilhamento nos exigiu um olhar crítico, para evitar que a pesquisa se tornasse uma adulação do que já estava posto sobre a artista.

Ao longo deste trabalho, ocupamo-nos em investigar os mecanismos de difusão e de reconhecimento da obra de Francesca Woodman no circuito da arte contemporânea. Em outras palavras, o objetivo dessa pesquisa foi identificar os fatores extrínsecos à obra de Woodman, que colaboraram para a sua legitimação. Por considerarmos o encontro com a obra fundamental para uma análise estética, partimos da descrição de três imagens iniciais. Essa observação atenta nos serviu de base para traçar um entremeado de informações biográficas, da obra e de circunstâncias histórico-culturais deste período.

Há indicativos que evidenciam a implicação de Woodman às reflexões do circuito artístico em que atuava. A começar pelos elementos característicos da arte conceitual presentes em sua obra, como os rascunhos de esquemas de fotografias a serem feitas e as imagens em que ela explora as relações entre o meio fotográfico e o desenho. De acordo com Tony Godfrey, algumas mulheres que desenvolveram trabalhos conceituais estabeleceram características distintas das comumente encontradas em obras de artistas homens. O autor cogita se essa tendência a privilegiar o fazer masculino não é uma das razões de artistas conceituais mulheres não terem sido reconhecidas como tal na história da arte. Sem negar a emotividade, essas artistas se ocuparam de temas como o próprio corpo e identidade, como Woodman também o fez. Entretanto, categorizar Francesca Woodman como uma artista conceitual seria bastante redutor, considerando toda a gama de imagens que produziu.

Notamos também como o caráter performático é recorrente em suas imagens. Verificamos que havia fotos que eram planejadas de antemão e tantas outras que surgiam de sua forte espontaneidade. Em ambos os casos, ela contava com a construção deliberada da imagem, ao instituir um cenário, performar gestos e utilizar adereços. Produzia, assim, o que Michel Poivert caracteriza como uma “imagem performatizada”.

O fato de Woodman ter se autorretratado a coloca em consonância com toda uma geração de artistas norte-americanos contemporâneos a ela. Porém, se olharmos mais à fundo tal constatação, claramente, observamos que a artista tinha suas singularidades. Antes de tudo, talvez seja essencial perguntar se a obra de Woodman é uma obra de autorretratos. Em diversas críticas, ela é situada dessa maneira, mas como a obra não pode ser totalmente apreendida, não sabemos nem mesmo se os autorretratos constituem uma maioria. O que estamos levantando é que não se pode ignorar as diversas imagens com mais de uma pessoa em cena (inclusive

homens), nas quais há um efeito de certa “duplicação”, ou seja, há um jogo onde os modelos são semelhantes e indiscerníveis entre si.

Um grande tema que se manifesta transversalmente nessa pesquisa é a relação entre a obra e a vida de um artista à luz da crítica de arte. Enfrentamos o desafio de não nos reduzirmos a este binômio e tampouco focarmos no suicídio da artista de maneira exclusiva. De forma mais ampla, tratamos: das diferentes interpretações e relevância dadas ao suicídio de Woodman; do uso de biografias como ferramenta de construção de uma imagem-reputação e da dificuldade de definir o que é um artista na arte contemporânea. Constatamos que certa vertente da crítica à obra de Woodman a projeta como uma artista prodigiosa e sombria. Ao trazer as reflexões de Patricia Mayayo e Marie Bottin, respectivamente sobre determinada crítica de Frida Kahlo e Nan Goldin, percebemos que há pontos de contato entre esses casos e o de Woodman. Parece haver similitudes entre esses exemplos que podem ampliar a seguinte hipótese de Marie Bottin: há uma certa crítica da fotografia, que exacerba características pessoais e cria uma mitologia em torno dos artistas?

Esses tópicos relativos à vida e à obra são recorrentes na crítica de arte e se atualizam e se modificam. Assim, certa obra, acompanhada de sua respectiva história, é matéria viva, pois, uma dimensão dela é recriada ou descartada a cada recepção. Nessa lógica, acreditamos também que esta dissertação revelou sua vivacidade, na medida em que estivemos atentos para rejeitar e acrescentar tópicos de acordo com o seu curso. Um assunto que não constava no projeto inicial e se mostrou importante foi a investigação do conjunto da obra de Woodman. Por meio desse levantamento, descobrimos que a sua obra foi publicada aos poucos e até hoje surgem novas imagens e objetos relacionados à artista. A questão dos precedentes iconográficos de Woodman tampouco havia se delineado em nosso projeto de pesquisa. Essa problematização despontou das leituras específicas sobre a artista e a incorporamos por acreditarmos ser uma discussão ampla, que vai além do caso dela.

Compreendemos que a legitimação na arte contemporânea é processual e, portanto, pressupõe diversas etapas e agentes. Este caminho se coloca tanto para a fotografia na luta por sua autonomia no meio artístico, como para o reconhecimento de Francesca Woodman como artista. Do ponto de vista da fotografia, apontamos a sua entrada no museu enquanto arte, a sua solidificação na esfera crítica e o seu ingresso nos cursos universitários. Este último parece ter sido um forte contribuinte para a formação de público e de artistas na área da fotografia, nos Estados Unidos, a partir do início da década de 1970.

Detectamos como autênticos legitimadores da obra de Woodman: as exposições, a crítica, a sua formação universitária e a participação de seus pais. Em virtude do que foi verificado no desenvolvimento desse trabalho, George e Betty Woodman foram, efetivamente, os maiores responsáveis por deslanchar o início do reconhecimento da obra de Francesca. Além deste primeiro grande impulso, relatos informam que eles foram cuidadosos e seletivos na escolha de onde a obra da filha seria exposta. George, mais do que a mãe, ocupou-se igualmente

de escrever textos para catálogos expositivos e excertos curatoriais. As exposições e a crítica, muitas vezes interligadas por meio dos livros-catálogos das mostras, também foram vitais neste percurso. Se levarmos em conta que cada crítica elaborada comenta críticas anteriores, a quantidade de escritos sobre Woodman cresce de forma exponencial. O levantamento de dados a respeito das exposições, assim como a sua análise e a criação dos gráficos nos auxiliaram a visualizar o percurso de Woodman ao longo dos anos.

Esses mecanismos mostraram de forma específica como o reconhecimento de Woodman se expandiu de forma considerável nas últimas quatro décadas. Porém, é imprescindível assumir que tal notoriedade se deu a um público segmentado. Muito distante do caso de Frida Kahlo, por exemplo, que teve a sua imagem-reputação extensivamente difundida, a obra e a vida de Woodman ficaram restritas a um determinado circuito artístico.

Inevitavelmente, em alguns momentos, fomos além das circunstâncias que envolviam Woodman, e apontamos para aspectos mais abrangentes da problemática, concernente aos mecanismos de reconhecimento da fotografia na arte contemporânea. Assim, a partir deste estudo de caso, intentamos revisitar discussões pertinentes e incessantes do universo fotográfico, que continuam em aberto. O que constitui o conjunto da obra fotográfica de um artista? Como a obra póstuma deve ou costuma ser tratada por seus pares? Qual é a melhor forma de inferimos quais foram as referências iconográficas de um artista? Como obra e vida pessoal devem se relacionar na leitura e na crítica de arte?

Esta dissertação abre possibilidades de aprofundamento, por parte de pesquisadores, de outros aspectos referentes à Francesca Woodman. A busca e análise de informações conflitantes a respeito do corpo de trabalho de Woodman é um tópico que pode ser ampliado. Outro aspecto enriquecedor seria analisar as exposições coletivas em que a obra de Woodman esteve presente. Talvez essa seja uma forma de visualizar em quais artistas ou obras ela está sendo justaposta e, por conseguinte, qual é a imagem-reputação que os curadores e críticos lhe atribuem. Seria igualmente instrutivo comparar o caso de Woodman a outros artistas que tiveram a sua obra reconhecida postumamente, para estabelecer semelhanças e discrepâncias dessa temática.

Enfim, esta pesquisa surgiu da faísca de um deslumbramento e tomou corpo em uma corrente de ar. Longe de se apagar, reduz-se à brasa, por ora, até uma próxima ventania.

Referências bibliográficas

APERTURE. Timeline. Disponível em: <https://bit.ly/2SUVSmC> Acesso em: 25/12/2019.

ARANHA, C.; OLIVEIRA, A. M. **Metodologias, métodos e formas interdisciplinares na pesquisa em arte**. In: ARANHA, Carmen; CANTON, Katia (orgs). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 2012.

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp: Studio Nobel, 1993.

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, G. C. **Arte e Crítica de Arte**. Tradução Helena Gubernatis. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ARMSTRONG, C. **Francesca Woodman**: a Ghost in the House. In: ARMSTRONG, C; ZEGHER, C. Women Artists at the Millennium. Cambridge: The MIT Press, 2006.

ART IN PRINT REVIEW. Auction Picks. **Art on Paper**, Vol. 5, n. 6, July-August 2001, p. 92-95. Disponível em: <https://bit.ly/37q5w5O>. Acesso em: 13 out 2017.

ART IN PRINT REVIEW. Francesca Woodman: Photographic Work. **The Print Collector's Newsletter**, Vol. 17, n. 2, May-June 1986, p. 64-65. Disponível em: <https://bit.ly/39EMzOd>. Acesso em: 11 out 2017.

BARTHES, R. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENEZRA, N. **Director's Foreword**. In: KELLER, Corey. Francesca Woodman. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2011. p. 166-167.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: _____. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura, história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 2004. p.165-196.

BLESSING, J. **The Geometry of Time**: Some Notes on Francesca Woodman's Video. In: KELLER, Corey. Francesca Woodman. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2011. p.196-203.

BOTTIN, Marie. **La critique en dépendance**. Études photographiques, n. 17, Nov 2005. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/753>>; Acesso em: 14 set 2017.

BOURDIEU, P. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (orgs.). Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRETON, A. **Manifesto surrealista**, 1924. Disponível em: <https://bit.ly/31YhEd3>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BRYAN-WILSON, J. Blurs: **Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman**. In: KELLER, Corey. Francesca Woodman. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2011. p. 187-195.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHANDÈS, H. (ed.). Francesca Woodman. Zurich: Scala; Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.

COLEMAN, A. D. **Photography as Material Culture**: What Are the Vintage Years? **Art on Paper**, Vol. 5, No. 2, November-December 2000, pp. 56-60. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24558198>>. Acesso em: 21 mai 2018.

COLEMAN, A. D. The Directorial Mode: Notes Toward a Definition. **Artforum**, New York, 1976. Disponível em: <https://bit.ly/38vofyh>. Acesso em: 4 set 2019.

COSTA, H. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. An. Mus. Paul., São Paulo, v. 16, n. 2, p.131-173, Dez. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2V5vFo7>. Acesso em: 21 mai 2017.

COSTA, H. **Fotógrafos da cena contemporânea**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2SMaJQ9>. Acesso em: 23/12/2019.

CRARY, J. **Técnicas Do Observador**: Visão e Modernidade. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, A. G. da. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DANN, T. (Comp.) List of Exhibitions. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund. Vienna: Sammlung Verbund, 2014, p. 290.

DANTO, A. C. **Após o fim da Arte**: a Arte Contemporânea e os limites da História. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DANTO, A. C. **Crítica de arte após o fim da arte**. Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. VII, n. 14, jul-dez 2013, p. 1-17.

DAZED DIGITAL. Last Shot: Deborah Turbeville. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/photography/article/17696/1/last-shot-deborah-turbeville>. Acesso em: 16 set. 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

EASTMAN MUSEUM. History of the George Eastman Museum. Disponível em: <https://bit.ly/3bLJFcy>. Acesso em: 18 set. 2019.

[ly/3bLJFcy](https://bit.ly/3bLJFcy). Acesso em: 18 set. 2019.

ECO, U. **Obra Aberta**: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

ELLIOTT, H. The Rhode Island School of Design and Its Museum. **Art and Progress**, Vol. 1, N. 10, Aug., 1910, p. 295-301.

FABBRINI, R. **A fruição nos novos museus**. Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas, Ilhéus, v. 11, n. 19, p. 245-268, jan./jun. 2008.

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

FER, B.; **Surrealismo, Mito e Psicanálise**. In: FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

IORE, J. Reevaluating Francesca Woodman, whose early death haunts her groundbreaking images. **Artsy**, 22 Aug. 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-reevaluating-francesca-woodman-early-death-haunts-groundbreaking-images>. Acesso em: 13 jan. 2020.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. The building. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/building>. Acesso em: 15 set. 2019.

FRAYZE-PEREIRA, J. **A tentação do ambíguo**. São Paulo: Editora Ática, 1984.

FRAYZE-PEREIRA, J. **Arte, Dor**. Inquietudes entre estética e psicanálise (2a. edição revista e ampliada). Cotia, SP: Ateliê, 2010.

FRAYZE-PEREIRA, J. **Olho d'água**: arte e loucura em exposição. São Paulo: Escuta, 1995.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante**. In: SIGMUND FREUD (1917-1920, Vol. 14): História de uma Neurose Infantil ("O Homem dos Lobos"), Além do Princípio do Prazer e outros Textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 328-376.

GABHART, A. **Francesca Woodman 1958-1981**. In: GABHART, A.; KRAUSS, R.; SOLOMON-GODEAU, A. Francesca Woodman Photographic Work. New York: Wellesley College Museum; Hunter College Art Gallery, 1986. p. 53-58.

GABHART, A. **Preface**. In: GABHART, A.; KRAUSS, R.; SOLOMON-GODEAU, A. Francesca Woodman Photographic Work. New York: Wellesley College Museum; Hunter College Art Gallery, 1986. p. 6-7.

GALASSI, P. **Before Photography**: Painting and the Invention of Photography. New York: The Museum of Modern Art, 1981. p. 11-18.

GODFREY, T. **Where were they? The Curious Case Of Women Conceptual Artists**. In: _____. Conceptual Art. Londres: Phaidon Press Limited, 1998.

GONÇALVES, L. **Arte Contemporânea e Crítica de Arte**. In: GONÇALVES, L. R.; FABRIS, A (org.). Os lugares da Crítica de Arte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p.13-34.

GRAEME, J. **Discovering Francesca Woodman**. Disponível em: <https://bit.ly/39AUT1j>. Acesso em: 23 dez. 2019.

GUGGENHEIM MUSEUM. Through the Lens of Francesca Woodman symposium, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OM3uBw5_voY. Acesso em: 7 set. 2018.

HEINICH, Nathalie. **Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain**. Le Débat, n. 98, pp. 72-86, Jan 1998. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1998-1-page-72.htm>. Acesso em: 20 jun 2018.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Tradução de: Sonia Taborda. Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 13, N° 22, Mai 2005. Disponível em: <https://bit.ly/37BgSEg>. Acesso em: 19 jun 2018.

HIRSCH, Faye. Odd geometry: the photographs of Francesca Woodman. In: The Print Collector's Newsletter, Vol. 25, No. 2 (May-June 1994), pp. 45-48. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24555567>. Acesso: 13 out. 2017.

HIKSON, K. **Essential Magic**: The Photographs of Francesca Woodman. In: LUX, H.; MESCHÉDE, F. **Francesca Woodman: Photographische Arbeiten**, Photographic Works. Zurich: Shedhalle, 1993.

HOLDEN, S. Self-Portrait of the Artist as a Suicide. **The New York Times**, New York, 18 Jan. 2011. Disponível em: <https://nyti.ms/2HsoBcV>. Acesso em: 11 out 2017.

HOWARD, J. "Varied Functions and Pleasures": Drawings at the Museum of Art, Rhode Island School of Design. **Master Drawings**, Vol. 42, N. 2, p. 160-172, Summer 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1554652> Acesso em: 15 out. 2019.

JERINIC, K. (org). **Biography**. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund. Vienna: Sammlung Verbund, 2014.

JUSTINO, M. J. **Criticar... é Entrar em Crise**: Uma perspectiva histórica da Crítica de Arte. In: GONÇALVES, L. R.; FABRIS, A (org.). Os lugares da Crítica de Arte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p.13-34.

KELLER, Corey. **Francesca Woodman**. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2011.

KIM, H. **Crossing Cultures**: Redefining a University Museum. RES: Anthropology and Aesthetics, n. 52, p. 44-50, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/31ZxQuQ>. Acesso em: 18 set. 2019.

KRAUSS, R. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

KRAUSS, R. Problem Sets. In: GABHART, A.; KRAUSS, R.; SOLOMON-GODEAU, A. **Francesca Woodman Photographic Work**. New York: Wellesley College Museum; Hunter College Art Gallery, 1986.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. **October**, Vol. 3, p. 68-81, Primavera 1977. Disponível em: <https://bit.ly/31VStI6>. Acesso em: 13 nov 2017.

KRAUSS, R. Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. **October**, Vol. 4, p. 58-67, Outono 1977. Disponível em: <https://bit.ly/37wEmKD>. Acesso em: 13 nov 2017.

KUNSTHAL ROTTERDAM. The Building. Disponível em: <https://www.kunsthal.nl/en/about-kunsthal/building/> Acesso em: 15 set. 2019

LANGE, G. **Francesca Woodman**. Disponível em: <https://bit.ly/39AtQTY>. Acesso em: 15 dez. 2019.

LEWITT, S. Paragraphs on Conceptual Art. **Artforum**, New York, Summer 1967. Disponível em: <https://bit.ly/2SvL0wk>. Acesso em: 23 out. 2019.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOOS, T. Sharing a guarded Legacy. **The New York Times**, New York, 4 Dez. 2011. Disponível em: <https://nyti.ms/3bIGMZG>. Acesso em: 25 jul. 2017.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARTINEAU, P. Minor White: Manifestations of the Spirit. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2wmvZo0>. Acesso em: 24 dez 2019.

MAYAYO, Patricia. **Frida Kahlo. Contra el mito**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

MENDONÇA, M. **O estudo da representação de si através da obra fotográfica de Francesca Woodman numa perspectiva psicodinâmica e projectiva**. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2014.

MICHAELIS. Dicionário brasileiro de língua portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>.

MUSEUM OF MODERN ART. CHRONOLOGY OF THE DEPARTMENT OF PHOTOGRAPHY, 1964. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3242/releases/MOMA_1964_0029_1964-05.pdf Acesso em: 18/11/2019

NEW ENGLAND HISTORIC SOCIETY . **Helen Metcalf, The Mom Who Founded RISD With Some Leftover Dough**. Disponível em: <http://www.newenglandhistoricalsociety.com/helen-metcalf-the-mom-who-founded-risd-with-some-leftover-dough/> . Acesso em: 30 out. 2019.

PANOFSKY, E. **Tomb Sculpture**: Four Lectures on its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: H.N. Abrams, 1992.

PERRONE-MOISÉS, L. **Roland Barthes**: coleção Encanto Radical. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

PHELAN, Peggy. Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time. *Signs*, vol. 27, no. 4, 2002, pp. 979–1004. Disponível em: <www.jstor.org/stable/10.1086/339640>. Acesso em: 11 Jul. 2017.

PHILLIPS, C. The Judgment Seat of Photography. **October**, Vol. 22 (Autumn), p. 27-63, 1982. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778362?origin=JSTOR-pdf>. Acesso: 21 dez. 2019.

PHOTO RISD. **A Department in motion**: a brief history of photography at RISD. Disponível em: <<http://www.photo.risd.edu/new-page>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

POIVERT, M. **A fotografia contemporânea tem uma história?** Tradução. Andrea Eichenberger. Palíndromo, Florianópolis, nº 13, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2175234607132015134>. Acesso em: 25 dez. 2019.

POIVERT, M. **La Photographie Contemporaine**. Paris: Flammarion, 2010.

PRINCE, D. Douglas Prince website. Disponível em: <https://www.douglasprince.com/p483910814/h56968ee2#h56968e4e>. Acesso: 05/09/2019.

PRIORE, Mary Del. **Biografia**: quando o indivíduo encontra a história. Topoi (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 7-16, Dec. 2009. Disponível em: <http://ref.scielo.org/ttmxtc>. Acesso em: 16 jun 2017.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RAYMOND, C. Among the ruins: Vertigo, Philobats, and Statues. In: _____. **Francesca Woodman and the Kantian Sublime**. New York: Ashgate Publishing, 2010.

RHODE ISLAND HERITAGE HALL OF FAME. **Helen Adelia Rowe Metcalf : Inductee Details**. Disponível em: http://www.riheritagehalloffame.org/inductees_detail.cfm?crit=det&iid=42. Acesso em: 30 out. 2019.

RHODE ISLAND SCHOOL OF DESIGN. **History + Tradition**. Disponível em: <https://www.risd.edu/about/history-tradition/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

RICHES, H. **Skin, Surface and Subjectivity**: the Self-Representational Photography of Francesca Woodman. London: University College, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/2SuPJhF>. Acesso em: 12 abr 2017.

RICOEUR, P. **Da interpretação**: Ensaio sobre Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia** - Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAMPSON, G. **Histories, Theories, Criticism**. In: PERES, M. *Focal Encyclopedia of Photography*. Burlington: Focal Press, p. 227-234, 2007.

SAWYER, D. “Seething with Ideas”: Francesca Woodman and Photography circa 1975. In: ABRAMS, N. B.; SAWYER, D.; LANGE, G. **Francesca Woodman**: Portraits of a Reputation. New York: Rizzoli Electa, 2019.

SCHOR, G. Introductory Remarks and Acknowledgments. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). **Francesca Woodman**: Works from the Sammlung Verbund. Vienna: Sammlung Verbund, 2014.

SFMOMA. SFMoMA presents landmark reconsideration of Francesca Woodman's brief but extraordinary career in photography. Disponível em: <https://bit.ly/39ILvsR> Acesso: 07 jan. 2020.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. **Quando há artificação?**. Soc. estado., Brasília, v. 28, n. 1, p. 14-28, Abr 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2tZGTiz>>. Acesso em 09 jul 2018.

SOCIETY FOR PHOTOGRAPHIC EDUCATION. Disponível em: <https://www.spenational.org/about>. Acesso em: 15 set. 2019.

SOLOMON-GODEAU, A. Body Double. In: SCHOR, G.; BRONFEN, E. (org.). *Francesca Woodman: Works from the Sammlung Verbund*. Vienna: Sammlung Verbund, 2014.

SOLOMON-GODEAU, A. Just like a Woman. In: GABHART, A.; KRAUSS, R.; SOLOMON-GODEAU, A. **Francesca Woodman Photographic Work**. New York: Wellesley College Museum; Hunter College Art Gallery, 1986.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

SOTHEBY'S. Disponível em: <https://bit.ly/2Ha9EMs>. Acesso em 28 out. 2019.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SOULAGES, F. **O filósofo & a arte**. ARS, São Paulo, ano 10, n. 20, p. 76-89, 2012.

STRAUSS, David Levi. After you, dearest photography: Reflections on the Work of Francesca Woodman. In: _____. *Between the eyes*. New York : Aperture, 2005.

STUART, N. Photographic Higher Education in the United States. In: PERES, M. **Focal Encyclopedia of Photography**. Burlington: Focal Press, 2007, p. 210-215

SZARKOWSKI, J. **Mirrors and windows**: American photography since 1960. New York: Museum of Modern Art, 1978. Disponível em: <https://mo.ma/3bPZ0sy>. Acesso em: 30 ago. 2019.

SZARKOWSKI, J. **Photography and the Private Collector**. *Aperture*, v. 15, n. 2, Summer 1970. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24471557> Acesso: 25 dez 2019.

TELLGREN, Ana. *Francesca Woodman: On being an Angel*. Estocolmo: TMG Sthlm, 2016.

THE SOCIETY FOR PHOTOGRAPHY EDUCATION. Disponível em: <http://spenational.org/about>. Acesso em: 30 dez. 2019.

TOWNSEND, C. Francesca Woodman. Londres: Phaidon Press Limited, 2006.

VICTORIA MIRO. Francesca Woodman CV. Disponível em: <https://www.victoria-miro.com/usr/library/documents/main/7/cv-woodman.pdf>. Acesso em: 24 set. 2019.

VICTORIA MIRO. Francesca Woodman: Portrait of a Reputation at MCA Denver. Disponível em: <https://www.victoria-miro.com/news/1300>. Acesso: 13/01/2020.

WHITE, M. **Criticism**. Aperture, Vol. 2, No. 2 [6] (1953), p. 27-33. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44404504> Acesso em: 04 nov. 2019.

WOLF, S. **Centennial Exhibition (1876)**. Disponível em: <https://philadelphiaencyclopedia.org/archive/centennial/> 2013. Acesso em: 30 jun. 2019.

WOODMAN, C. **The Story of Francesca by Charlie**. Amsterdam: Foam Museum website, [2016?]. Disponível em: <<https://www.foam.org/museum/programme/the-story-of-francesca-by-charlie>>. Acesso em: 13/07/2019.

WOODMAN, G; JERINIC, K. Francesca Woodman: The Blueprints. In: MARIAN GOODMAN. Francesca Woodman: The Blueprints *press release*. Disponível em: https://www.mariangoodman.com/usr/documents/exhibitions/press_release_url/106/woodman_march2012.pdf. Acesso em: 10 out 2019.

WOODMAN, G. In: WOODMAN, Francesca. Francesca Woodman's Notebook. Italy: Silvana Editoriale, 2011.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

Filme

THE WOODMANS. Scott Willis, Neil Barrett, Jeff Werner. Estados Unidos, 2010.