

## FRANCESCA WOODMAN, UNA ARTISTA ESCASAMENTE MODERNISTA. EL MONTAJE DE SU OBRA VIDEOGRÁFICA Y DE SWAN SONG EN 2009

*Isabel Tejada Martín\**

**Resumen:** El presente artículo analiza cómo las fórmulas de re-exposición de la obra de Francesca Woodman, así como la presentación tardía de sus trabajos videográficos, ayudaron en la interpretación de esta artista americana por parte de algunos autores como una autora modernista.

**Abstract:** This essay analyses the way in which the resources of re-exhibition of Francesca Woodman's oeuvre, as well as the late discovery and showing of her video-works, have contributed to her being considered as a Modernist artist by some critics.

Entre 2009 y 2010 curé, junto al profesor italiano Marco Pierini, tres muestras sobre la fotógrafa americana Francesca Woodman (Denver, 1958 - Nueva York, 1981) en España e Italia.<sup>1</sup> Se trataba en realidad de un único proyecto para el que se contó siempre con las mismas fotografías, instalaciones y películas. Las diferentes características espaciales de las salas que albergaron la muestra, un cubo blanco (la sala EAV/Espacio de Verónicas de Murcia), y dos espacios connotados (SMS Contemporánea de Siena), generaron que se tratara de tres muestras distintas a medida que la muestra itineraba. Incluso los argumentos a través de los cuales se construían los relatos Woodman, ponían los acentos en uno u otro aspecto, a partir de idéntico material.<sup>2</sup>

En este texto, me gustaría analizar con cierto detenimiento su trabajo videográfico, que tuve la suerte de mostrar cuando a nivel expográfico era

---

\* Profesora de la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Murcia, España). Email: [istejada@um.es](mailto:istejada@um.es)

prácticamente inédito, para relacionarlo con algunas de sus fotografías, tanto las que considero parte de una manifestación performativa como las más instalativas. Creo que videos y contactos arrojan excepcionales luces sobre su contexto de producción.<sup>3</sup>

Si, como se ha visto, existe numerosa literatura crítica que estudia el corpus fotográfico de Francesca Woodman, no ocurre igual con los videos. Esto se ha debido a que ella, aunque llegó a editarlos, nunca los mostró, trabajo que, junto a una necesaria restauración, han realizado sus padres, y también albaceas, que vio la luz por vez primera en Helsinki en el año 2004.<sup>4</sup> Según la historiadora Rossella Caruso y George Woodman, los cinco videos datan probablemente del otoño de 1976, coincidiendo con su primer año en la Rhode Island School of Design (RISD), una de las mejores escuelas de arte en aquel momento en los Estados Unidos.<sup>5</sup>

Tampoco se ha llegado a analizar en profundidad cómo Francesca mostró sus trabajos. Sus fórmulas de exposición revelan, al menos en las que hemos analizado y que se refieren a *Swan Song*, cómo la posición de las fotografías en el espacio y los dispositivos que permitían que fueran colgadas, eran parte del sentido de las mismas, sentido que relaciona a Woodman con otros artistas de su generación y de la neo-vanguardia neoyorquina.

Woodman, que falleció siendo una joven estudiante, fue recuperada por la historiografía a mediados de los años ochenta, gracias al empeño de sus dos progenitores, también artistas. Cuando en 1986 la Hunter College Art Gallery organizó la primera exposición de carácter retrospectivo sobre su obra, dos textos del catálogo trazaron un análisis de su trabajo a partir de valores de género; se trataba del primer estudio sobre Woodman.<sup>6</sup> Esta interpretación se entendió en algunos sectores como una canonización que contextualizaba el trabajo de la artista a partir de premisas ideológicas que no existían en el momento en el que realizó sus piezas –los años setenta– y que pertenecían más bien a mediados de la década siguiente. Las autoras de estos dos textos fueron Abigail Solomon-Godeau y Rosalind Krauss, y las reacciones a sus ensayos fueron inmediatas y continúan suscitando controversia aún hoy.<sup>7</sup>

Es ineludible constatar la abundante literatura crítica que se ha generado alrededor de esta artista debida a autores como Rosalind Krauss, Chris Townsend, Mieke Bal, Arthur Danto, Philippe Sollers, Benjamin Buchloh o Carol Amstrong, entre otros. Se ha escrito a favor y en contra de este examen feminista, de las interpretaciones lacanianas, de la calificación de las atmósferas creadas por Woodman dentro de un “Goticismo americano”, de la tentadora lectura en clave autobiográfica de su trabajo, de su relación con el surrealismo, de comprenderla como una autora narcisista o todo lo contrario, o de su desafío ante la idea de la fotografía como certeza.<sup>8</sup> Parte de este entusiasmo literario tiene su origen en el *shock* que supuso para la comunidad artística internacional el sorprendente “descubrimiento” del maduro corpus creativo que una joven artista de tan sólo 22 años dejaba tras de sí en 1981. Un corpus que inició de forma muy temprana, con tan sólo 13 años, cuando le regalaron su primera cámara de fotos.<sup>9</sup>

A lo largo de nueve años de trayectoria artística, Woodman realizó imágenes que comprendían el autorretrato velado, distorsionado, borrado, ocultado, o, como algunos autores han querido ver, la trasgresión del concepto de autorretrato; la construcción de escenas marcadas por un sello de intimidad; la insistencia por la representación del cuerpo femenino –fundamentalmente el cuerpo adolescente desnudo–; las relaciones del cuerpo con el espacio –ya sea en su formato arquitectónico o natural– y, dentro de este segmento, un importante grupo de imágenes que incidían en la idea de camuflaje; o el paso de lo tridimensional a la *planitud* de la fotografía.

Podemos citar igualmente su fascinación por el *atrezzo* y en este sentido por mostrar como fetiches los objetos que visten y decoran el cuerpo, con una específica teatralización de los signos externos de una feminización convencional ya sea en vestidos –con una especial predilección por los *vintage*–, ropa interior, pieles de zorro, sombreros, botas, medias, joyas o flores.<sup>10</sup> Esta fascinación se extiende a las cosas que conviven con el cuerpo cotidianamente, sobre todo en el ámbito del hogar, objetos especiales buscados con el peculiar sentido estético de Woodman a quien le gustaban los muebles viejos, espejos, ventanas, chimeneas, las telas, las alfombras, edredones o el papel pintado antiguo y descolorido. En ocasiones

utilizaba los objetos sin un cuerpo que les diera soporte, como bodegones, por lo que podemos entenderlos como metonimias corporales. En otro estado de cosas estaba el uso de pájaros muertos, animales disecados o de dispositivos expográficos de carácter zoológico, como las vitrinas. Nueve años de coherencia temática, formal y conceptual, si bien, a partir de iniciar sus estudios superiores se aprecia una profundización en estos discursos conceptualmente más consistente y con una fina carga de sentido del humor en algunas de sus fotografías que, en aras a una interpretación melancólica y tortuosa, no siempre ha sido señalada.

Ante esta riqueza visual y tal disparidad de ejercicios teóricos resulta refrescante recurrir a las palabras de la autora para iluminar el contexto personal en el que se produjo tanto su trabajo como sus fórmulas de creación. Nunca será suficientemente citada la respuesta que Woodman le dio a su amiga Sloan Rankin cuando ésta le preguntó porqué era tan a menudo ella misma la modelo de muchas de sus imágenes: “es un problema de conveniencia. Siempre estoy disponible”, contestó (Rankin, 1998: 35). Este “siempre estoy disponible”, dicho de forma sencilla y sin ser pretenciosa, no es un comentario inane y, aunque se relaciona con la tesis tan debatida sobre el cuestionamiento del yo implícito en todo su trabajo, también nos conduce a las condiciones de trabajo de una artista adolescente.<sup>11</sup> Nos devuelve al contexto que vivía Woodman, quien, apoyada por unos padres también artistas que le llegan a alquilar un estudio en su primer año universitario, no deja de ser una estudiante que no se puede permitir el gasto en producción de un artista profesional. La voracidad productiva de Woodman, que generaba continuamente imágenes, sustenta también el hecho práctico de servirse de ella misma como modelo cuando no había nadie cerca.<sup>12</sup>

Pero si relacionamos el comentario “siempre estoy disponible” con una reflexión de uno de sus diarios y que también recoge Rankin, la frase cobra otra lectura: me refiero a cuando la artista escribió que construía las imágenes a partir de su estado emocional; de hecho Rankin llega a afirmar que de la vida a la obra artística de Francesca existía un *continuum* sin trompicones, una relación fluida, es decir, que filtraba y traducía esas experiencias a su propio lenguaje –críptico para nosotros ya que, como se pone en

evidencia en las imágenes, construyó sus propios códigos—. Esto nos permite especular que esta disponibilidad no era meramente pragmática: “Las cosas parecen extrañas porque mis fotos dependen de mi estado de ánimo... yo sé que esto es verdad y he reflexionado sobre ello durante mucho tiempo. De algún modo, esto me hace sentir muy, muy bien” (Rankin, 1998: 34).

El hecho de que Woodman se encuentre en un momento de auto-reconocimiento como es el fin de la adolescencia y el paso a la edad madura, sin duda también cobra peso específico en la decisión de aparecer en sus fotografías y videos. En este sentido resulta pertinente comparar estos trabajos con los primeros videos que realiza el también norteamericano Bruce Nauman cuando a finales de los años sesenta alquila su primer estudio. A la pregunta de qué es arte, el joven Nauman se contesta: “arte es lo que hace un artista en el estudio”. En las numerosas películas de video filmadas por Nauman entre los años 1968 y 1969 el objeto de su cámara es él mismo, solo. La cámara aparece fija sobre un trípode y él se mueve ante ella durante horas repitiendo las mismas acciones y ocultando su rostro, incluso cortándolo y eliminando su identidad por medio del encuadre, en un análisis de los límites de su cuerpo con la arquitectura que lo cobija e, incluso, con los límites de su propio cuerpo —pensemos, por ejemplo en la serie de dos videos *Bouncing in the corner*—. Con un discurso minimalista en su encuadre, lenguaje y en la reiteración de las acciones que Nauman realiza dentro de la habitación, utiliza su propio cuerpo como soporte primero, y sólo más tarde, ya en los años setenta, lo hará desaparecer para dar entrada al del espectador/usuario y a los de los actores. No sabemos qué hubiera ocurrido en el caso de Woodman, es imposible prever si hubiera seguido utilizando casi en exclusiva la fotografía ya que, como veremos más adelante, coqueteó con bastantes buenos resultados con otras disciplinas como la instalación y como el video. Por otra parte, para sus fotografías contaba con unos previos de fuerte cariz performativo y escenográfico que bien pudieran haberse desarrollado independientemente de los medios reproductivos.<sup>13</sup>

Es obvio que Woodman deseaba salir como modelo de sus trabajos, quizás porque le interesaba su cuerpo como imagen, quizás porque entendía mejor

que ningún otro modelo qué era lo que perseguía exactamente.<sup>14</sup> Así se pone en evidencia en una de sus series más conocidas, la que realiza con Charlie, el modelo que los estudiantes tenían en la RISD: en las primeras imágenes de la serie, Woodman deja que Charlie actúe libremente ante la cámara –ella se sitúa en el lugar de la dirección de escena, en el lugar de la enunciación–; sin embargo, a partir de un determinado momento, la artista aparece ante la cámara como una modelo más e interactuando con Charlie, por lo que el lugar de la enunciación pasa al espacio de la escena.<sup>15</sup>

Como hemos comentado, la obra videográfica de Woodman no se mostró hasta 2004. De hecho, hasta la muestra española en 2009 que comisarié junto a Pierini, no se había presentado con las fotografías y lo que definió fue en su origen una instalación, *Swan Song*. La posibilidad de presentar el corpus conocido de esta fotografía al completo generaba inéditas relaciones entre unos formatos y otros que la alejaban de una interpretación modernista de su trabajo.

Un análisis de los videos de Francesca Woodman, nos permite observar cómo utilizan los discursos y la retórica formal que el medio tiene como lenguaje, si bien de manera muy primaria habida cuenta de las carencias técnicas de la artista en el contexto del desarrollo del lenguaje video a mediados de los años setenta; estas carencias se aprecian en unos cortes algo bruscos en el montaje y en una mano insegura al otro lado de la cámara que se traduce en vibraciones de la imagen. Woodman no se limitó a llevar a cabo un uso de la cámara fija documentando una acción o una grabación que seguía el movimiento de objetos y personajes. En estos trabajos hay montaje, hay elipsis temporales, hay movimiento de la cámara, hay zoom, hay un intento exitoso de convertir al espectador en un sujeto activo estimulando su percepción, recursos que utiliza con objeto de articular sentido. En resumidas cuentas, como he adelantado, hay un lenguaje que intenta construir puentes entre el arte y el medio específico del video, y éste se utiliza de forma harto sutil al tiempo que eficaz, dentro de lo que considero es una “estrategia de lo imperceptible”.<sup>16</sup>

Los videos revelan cuestiones muy interesantes sobre las formas de producción de Woodman conectados con el resto de su obra. Así, nos per-

miten ver cómo compaginaba su papel en tanto que autora de las imágenes, directora de escena, rigiendo la grabación incluso cuando ejercía de modelo. Observamos el hecho de que todos sus videos se sirven de un operador. Podemos repasar los bordes de la grabación para considerar el modo en que recogen en ocasiones el ambiente que se respiraba en estas sesiones: nos referimos a sus principios y finales, que podemos entender como las candilejas de la misma y que es sumamente probable que ella hubiera eliminado en una muestra pública de estos trabajos. Los videos nos permiten también estudiar la relación que la autora establecía con sus fotografías e incluso la migración de un medio a otro, incluyendo el uso del hecho performativo respecto a la fotografía y al video. Asimismo nos descubre la existencia de ensayos que se anticipaban a la realización de una pieza.

Respecto a la relación de los contactos con la fotografía o con el acto performativo, algunos de ellos revelan, de forma similar a como ocurre con algunos videos, cómo eran las sesiones de trabajo, cómo trabajaba por series y con más de un disparo y cómo, en ocasiones, elegía una sola imagen de entre las obtenidas del movimiento que ocurría delante de la cámara, mientras que en otras seleccionaba varias que producían en conjunto la idea de una narración con tiempo omitido.<sup>17</sup> La elucidación que podemos hacer del proceso de producción a partir de los contactos es distinta de la que efectuamos cuando sólo se cuenta con una fotografía aislada —en ocasiones aparentemente posada— y nos pone en la tesitura de realizar un examen de su trabajo que incluye parámetros como la narración a partir de la serialidad y una interpretación que subraya el carácter performativo de algunas sesiones. Como traducción de movimiento, sin duda estas fotografías se relacionan con su obra videográfica.<sup>18</sup>

En ocasiones, Woodman opta por una sola imagen que se revuelve sobre sí misma y que se revela enigmática, pese a que los contactos nos muestren que tras la cámara ocurrían más cosas. Un ejemplo ilustrativo se encuentra en una serie de disparos realizados durante su estancia en Roma. Manteniéndose en su interés por la arquitectura en ruinas y por los espacios polvorientos —que Roma seguro satisfizo con creces— la artista eligió lo que parece un espacio abandonado; éste contaba, en uno de sus muros, con un agujero

que comunicaba una estancia con la adyacente. En este lugar se realizaron varias fotografías de entre las cuales sólo están positivadas dos: la primera, tomada a contraluz delante de un gran ventanal, muestra un cuerpo desnudo en movimiento introduciendo el brazo izquierdo en un agujero; en la segunda, que hemos interpretado en el *display* de la exposición como su pareja, recoge lo que parece la habitación contigua y en la que de un agujero en la pared surge un brazo femenino –esta vez el derecho– mientras una muchacha se acerca hacia él. Lo interesante es que el catálogo editado por la Fundación Cartier en 1998, al publicar parte de los contactos de esta sesión, descubre los disparos que se produjeron para obtener la segunda imagen. Estos contactos reproducen la movilidad de la muchacha que se acerca hacia la mano sin dueño, muestran cómo se agacha y la agarra con fuerza. Ambigüedad manifiesta entre ofrecer fotografías de violencia o de inocente juego, lo cierto es que Woodman prefirió dejar la imagen en suspenso y elegir el disparo que menos información ofrecía.

En contactos de series como *Untitled* de 1976, la modelo –en este caso la propia autora–, se mueve continuamente por el espacio atravesándolo, saltando invisibles barreras que, sólo más tarde y una vez positivados los contactos, Woodman visibiliza al intervenir la fotografía con un fino dibujo de rotulador negro. Señala, de esta manera, el espacio más allá, el espacio imaginado y mental o la construcción del espacio que ha marcado el movimiento del cuerpo. El cuerpo en su traslación habita un espacio geométrico, un marco. Esta manera de operar subraya que para ella estaba por encima la imagen fotográfica que se iba a obtener de la performatividad que se encontraba en su raíz. En estos trabajos, lo substancial es, sin duda, lo fotográfico, que jamás debemos entender en un sentido documental o notarial, pese a que no puede negarse el hecho performativo que se hallaba implícito en el proceso de producción.

Con *Springs in Providence* (1976) ya no nos referimos a contactos, sino a una serie editada que consta de cuatro imágenes numeradas. En ella se revela una narración tan conceptual como poética y plena de sentido del humor. En la primera fotografía, Francesca Woodman aparece con su abrigo oscuro junto a una larga tira de papel blanco continuo colgada vertical-

mente de la pared, mientras que en la siguiente imagen observa interesada, tras un tiempo omitido que sabemos que ha existido pese a no estar registrado, unas marcas en el papel de las que brotan gloriosas coles con la ayuda de unos cortes de tijera. Propiciado el cambio estacional sobre un papel que conceptualmente aunaba lo ficticio y lo real, quebrada su bidimensionalidad, ésta retorna en una aparente venganza en la representación fotográfica. Francesca, alegoría de la primavera, se aleja en el cuarto estadio de la serie, quizás a desembarazarse de un abrigo innecesario cuando llega el buen tiempo. Intervención, performance, escultura, fotografía... Si, como plantea Rankin, hay un *continuum* entre la vida y obra de Woodman, ese *continuum* se produce incluso entre los distintos lenguajes de los que se sirve.

Esta idea del tiempo omitido es utilizada de forma casi imperceptible en tres de los cinco videos que han sido editados por los albaceas. En uno de ellos, Francesca aparece en la esquina de una habitación blanca que cuenta con un gran ventanal abierto a la derecha. Portando de nuevo su abrigo oscuro, se lo quita desvelando que nada había debajo más que las botas y un par de calcetines de los que se deshace sentada en una silla también blanca. Lo apoya todo en la silla e inicia un ritual: pintar su cuerpo totalmente de blanco con una esponja. Al terminar se acuesta en el suelo en una postura clásica muy estudiada –como la de una escultura yacente de mármol–. Ahí es donde imperceptiblemente se produce la elipsis temporal ya que en el siguiente fotograma –como en las películas pioneras de ciencia ficción que se servían de trucos sencillos basados en el montaje–, han desaparecido las ropas y el cubo de pintura, mientras que alrededor del cuerpo se ha derramado una fina película de harina que propicia su camuflaje con el espacio. Al levantarse del suelo el cuerpo deja una sombra convertida en ausencia que recuerda la dejada por los habitantes de Pompeya y Herculano tras el desastre natural que asoló estas ciudades romanas de la Antigüedad.<sup>19</sup> Frente a otras películas de cámara al hombro, aquí se hacía necesaria la cámara fija apoyada en un trípode... exigencias del guión, exigencias para la narración. Todo se recicla pasando de un medio a otro: el resultado escénico será aprovechado para realizar un par de fotografías

que debemos entender como piezas independientes del video (Tejeda, 2009:130,133). De hecho, los espectadores hemos conocido esas imágenes primero a través de las fotografías aunque no se realizaran sino después del video.

El video de la sombra, además, pone en evidencia el ambiente distendido de las sesiones: cuando al final de su metraje Francesca Woodman se levanta del suelo y observa desde el lado de la cámara el resultado escénico, ríe alegre al descubrir su huella en el suelo junto a otra voz perteneciente a la persona que ha apretado el botón y controlado la cámara.

En este sentido, se ha debatido desde el ámbito teórico-crítico sobre la ironía en el trabajo de Woodman existiendo partidarios de una pureza melancólica y de dramatismo interior de la artista relacionada con un sentido trágico de la existencia –que se pretende conectar retrospectivamente con su temprana desaparición en una pirueta en absoluto constatable–, y aquellos que ven el sentido del humor (VV.AA, 2003: 52-61), e incluso la ironía, en muchos de los trabajos como otro de sus componentes, un sentido que, considero, no suaviza en absoluto la lectura intensa de su obra.<sup>20</sup>

Casi inapreciable es también el paso, a través del montaje, de una modelo vestida con una careta realizada con una fotografía que representa el rostro de Francesca, para, al segundo siguiente, aparecer la modelo en las mismas circunstancias pero en esta ocasión desnuda.<sup>21</sup> Se trata del video más corto de Francesca Woodman, su metraje es de tan sólo unos segundos y, por la inmovilidad de la representación, es el que más se acerca en su lenguaje a las fotografías posadas de la artista. Un video que, teniendo a creer, debía verse en bucle tal y como lo muestra actualmente la compilación realizada por los albaceas, amontonando las imágenes en lugar de, por ejemplo, yuxtaponerlas en dos monitores. Así, esta estética de lo imperceptible se apuntala en la distinta perspicacia y memoria de aporta cada usuario.

Pero el video que se sirve más claramente de la “estrategia de lo imperceptible” es el que graba una esquina del estudio con paredes desconchadas. La imagen capta solamente el juego geométrico de la esquina contrapuesta a unas piernas abiertas formando el conjunto un rombo. Sin embargo,

la sencillez de la minimalizadora escena se transforma en la única obra escatológica que se ha mostrado de la artista ya que una mirada atenta descubre como, hacia la mitad de la grabación, un ruidillo revela un inapreciable chorro de líquido –¿orines, agua tirada con una jarrita?– que cae por encima de la persona sentada y que espumea en el suelo al tiempo que, por efecto de la pendiente, se acerca hacia el sexo que, geoméricamente, ejerce de esquina al otro lado. En ese momento la persona se orina en los pantalones induciendo la mezcla de ambos fluidos. Que Woodman asuma en este trabajo un estilo más documental y de registro de una acción no convierte al video en un mero instrumento. De nuevo se elige una estrategia lingüística, la de que el lenguaje aparezca como invisible, para reforzar la imperceptibilidad o la exigencia de una mirada alerta por parte del espectador. En este trabajo silencioso y casi sin ruido visual, el medio se ofrece transparente al prescindir de todo recurso lingüístico para aparecer simultáneamente como un documento de la acción performativa. Se trata del trabajo de Woodman que, considero, está más conectado con los discursos post-minimalistas y performativos de los años setenta.

El concepto de instantánea, tan defendido por ciertos sectores de la fotografía clásica, se encontraba en las antípodas del trabajo de Francesca Woodman, que proyectaba escenarios para sus imágenes con mucho tiempo de antelación, realizando en sus diarios croquis y descripciones que recogían pequeños detalles (Woodman, 2006). Como ha planteado Mieke Bal, está claro que su apuesta por la fotografía no se corresponde con un deseo de captar el momento (Bal, 2009). De esta manera, su amiga, confidente, modelo y ayudante, Sloan Rankin, describe el modo en que se producían algunos preparativos, como el intento de realizar una imagen en la que el cuerpo de Sloan pareciera rodeado por un neón a partir del uso de tacos de gelatina a contraluz colocados sobre su perfil; un proceso que costó al menos dos días –esta fotografía no llegó a ver la luz porque Francesca Woodman no la considero exitosa lo que refleja cuán exigente era–.<sup>22</sup>

No todas las fotografías se obtenían, sin embargo, partiendo de bosquejos previos. A veces traducen un discurso del acontecimiento, una estética de lo que ocurre. Resulta difícil imaginar que la sesión con Charlie estuviera

medida y predeterminada, al igual que ocurre con algunas de las fotografías tomadas en Italia, como la que realiza en una iglesia de Rávena—. <sup>23</sup> Probablemente sobreviene con muchas más imágenes: tendríamos que conocer sus traseras para saber cómo se produjeron. Sin embargo, en general, ella daba instrucciones al operador por adelantado o, incluso, mientras se sucedía la acción. Esto se aprecia claramente si sacamos a colación otro video: un trabajo en el que se parangonan fotografías de la estatuaría clásica con un cuerpo adolescente en *contrapposto* –Francesca es de nuevo la modelo–; casi al final de la toma se ve y oye preguntar a Woodman desde el espacio de la representación “*Do you see my head?*” a lo que el operador de la cámara responde “*No, I can't see your head*”. El resultado de la grabación evidencia que la respuesta del operador no era del todo cierta, ya que podemos reconocer que la modelo es Francesca, al entrar en plano su rostro de la nariz hacia abajo. Parece claro que la autora no deseaba que su cabeza entrara en el encuadre, lo que sin duda subrayaba la comparación entre su cuerpo y los de las esculturas clásicas desmochadas que al principio del video se muestran en las páginas de un manual de historia del arte.

Desconozco si estos videos fueron editados por Francesca Woodman como obras finales; de hecho, pese al trabajo de edición de la autora, algunos podríamos entenderlos como ensayos, como bocetos previos. Según declaraciones de Betty y George Woodman, del video en el que Francesca escribe su nombre en un gran papel continuo existen más de las dos tomas que reúne la compilación videográfica existente hasta ahora, tomas en todo caso similares. <sup>24</sup> Esto ofrece sugestiva información sobre los ensayos que se realizaban para grabar un video, quizás parangonables al hecho de tomar una imagen en fotografía.

Las diferencias entre ambas tomas son claramente apreciables, sin embargo la razón de por qué son diferentes está algo más oculta. El primer video se realiza a contraluz en uno de los grandes ventanales del estudio de Francesca en Providence. Una joven desnuda se halla tras una resma de papel continuo colgada horizontalmente a modo de biombo. La luz permite entrever las partes de su cuerpo más prominentes: los pechos pegados al papel y la oscuridad en el espacio que ocupa su silueta. En encuadre registra des-

de los hombros a las rodillas dejando fuera de plano el rostro. La modelo saca el brazo derecho por delante del papel y comienza a escribir trabajosamente el nombre de Francesca en mayúsculas, para lo que utiliza como matriz su propio cuerpo. En ocasiones debe ayudarse al otro lado del parabán con la otra mano como soporte. Casi fuera de encuadre vemos como la modelo tenía algo en la cabeza a modo de diadema que se le cae sobre la cara y le impide ver lo que escribe por lo que decide tirar el objeto a un lado. Sólo al final del plano, si estamos atentos, descubriremos qué es. Saca el otro brazo y empieza, desde la zona del ombligo, a hacer tiras de papel que dejan al descubierto la ventana y el cuerpo desnudo al tiempo que destruyen la palabra, “FRANCESCA”. Un pequeño fragmento de papel queda en la parte inferior de la imagen, el que cubre su sexo. El encuadre se abre en un zoom y nos deja ver la identidad de la modelo, es Francesca; se coloca en *contrapposto* y se acerca hacia la cámara rompiendo el papel que restaba. Entonces percibimos que lo que intentaba colocarse era una careta con su propio rostro, ya que ésta ha quedado tirada en el alfeizar de la ventana. Se ha producido un traspíe aunque, como los grandes profesionales de la escena, la acción ha continuado desarrollándose como si nada hubiera pasado. Le sigue interesando hacer la grabación.

El siguiente video se debió tomar al poco tiempo y repite el mismo ritual programado y medido. Ha atardecido y la luz no es tan buena como para generar los juegos de contraluz de la primera toma. El texto ya está escrito cuando se inicia la grabación, lo que permite que la modelo tenga la careta puesta previendo los errores de cálculo que se generaron antes. Sigue similares parámetros tanto fílmicos como performativos, salvo que, cuando el encuadre se abre, la modelo tiene una careta de papel con la imagen del rostro de Francesca y esta vez no se coloca en *contrapposto*. Pero no hay una diferencia de sentido: todo es máscara, tanto Francesca en nombre, como la imagen de Francesca en la careta y su cuerpo real, convertido en representación, a través del video.<sup>25</sup> Y en este rechazo de la idea de una identidad verdadera, Woodman rechaza también la posibilidad de una falsa: tras la careta, la modelo puede ser Francesca o no.<sup>26</sup> Desde el punto de vista del soporte lingüístico, sin el movimiento, sin el tiempo, sin

el zoom, la obra no tendría lugar... precisa la retórica del video. No hay posibilidad de que la performance suplante al video, éste es, sin duda, el objetivo último.

Esta migración de medios y el mestizaje de disciplinas subrayan la pertenencia de Woodman a la generación siguiente a la de las neo-vanguardias que revolucionaron los lenguajes artísticos, que corrompieron la idea mantenida durante décadas de su puridad, de disciplinas cerradas, y se intrincaron en el uso de nuevos soportes y lenguajes cuyas fronteras ya no es que estuvieran borrosas sino que no existían porque no importaban-. Francesca Woodman pertenece a la generación de aquellos que dejaron de definirse como pintores, escultores o fotógrafos a secas para denominarse de forma simple como artistas. La generación de Woodman se sirve indistintamente de las disciplinas con total naturalidad aunque el medio que más utilizó fuera el fotográfico, de hecho estas son las imágenes que ella llegó a mostrar en vida y no las realizadas sobre otro soporte.

Francesca Woodman, de hecho, inició una línea de trabajos en 1978 que planteaban un *display* instalativo de algunas de sus fotografías. En este sentido, y debido a sus diarios y al libro de fotografías que publicó en 1981, se ha escrito que lo que interesaba a Woodman era publicar sus fotos y no exponerlas. Se ha llegado a clamar que el tamaño de la mayoría de sus trabajos, de visualización íntima, corrobora esta afirmación dejando de lado que éste era el formato más común utilizado en esta época y que la monumentalización y espectacularización de la fotografía tendría lugar fundamentalmente en la década de los ochenta –las primeras fotos de Cindy Sherman de 1976 tienen ese tamaño al igual que sus posteriores *Film Stills*, de 1978, que miden 18 x 23 cm.; algunas de las fotos de Ana Mendieta, por ejemplo *Untitled*, de 1972, medían 28 x 18 cm.<sup>27</sup> La exhibición de algunos de sus trabajos excediendo el *display* modernista y caminando hacia la presentación instalativa y mural, como ocurrió con sus series *Swan Song* y *Temple Project*, ofrecen un sentido menos restrictivo respecto de las intenciones de Woodman. Por ello, las re-exposiciones de sus obras, cuando empezó a ser aclamada como una importante figura de la década de los setenta, presentaban estos trabajos enmarcados y a la media, fórmula que Alfred

Barr había importado de las investigaciones de la museografía germánica de principios de siglo XX y que el MoMA de Nueva York había convertido en canónica y única.<sup>28</sup> Las re-exposiciones muestran sus obras como pertenecientes a una serie, pero independientes y ajenas al espacio en las que se muestran, atemporales.

Respecto a *Swan Song*, en 1978 realiza una exposición en la Wood-Gerry Gallery del RISD en la que cuelga las fotografías de la serie en un espacio con chimenea que antiguamente debía haber sido un antiguo salón. Desde el punto de vista de la presentación, *Swan Song* se anticipa a *Temple Project*, aunque este último trabajo parte más de la idea de mural que de instalación.<sup>29</sup> Woodman decide aumentar el tamaño de las imágenes a más de un metro y rompe con la inercia modernista de colgar las piezas a la altura de los ojos y con la misma media. Las instala sobre la pared, unas muy altas, otras al ras del suelo, unas conformando un díptico, otras solas, y todo ello diseñado aprovechando las especiales características arquitectónicas de la sala; al tiempo, en forma de friso, una tira de contactos hace las veces de rodapié. *Swan Song*: la canción de un cisne que vuela por las alturas de las cornisas y cae muerto en la parte del zócalo. Asistimos a un proyecto de monumentalización de la fotografía que no es gratuito, sino que se resuelve en una instalación en la que el espacio es parte de la obra misma. Un discurso que se convertiría casi en norma en los autores que se sirvieron de la fotografía creativa la década siguiente y al que Woodman se adelanta.

En el montaje llevado a cabo en el Espacio AV (Murcia, España) en 2009, se emuló la presentación instalativa que Woodman realizó en 1978 recuperando su fórmula expositiva hasta donde se pudo: las fotos no se enmarcaron, carecían de *passepourtout*, colgándose el papel positivado directamente de la pared a distintas alturas; para ello nos guiamos por las cuatro fotografías que los albaceas conservaban del montaje original y que amablemente nos facilitaron. Lo que no se pudo tener fueron las tiras de contactos que Francesca Woodman colocó en el rodapié de la habitación bordeando todo su perímetro.

Si bien intentamos mantener esta fórmula tanto en el SMS (Siena) y luego en Palazzo della Raggione (Milano), el resultado del montaje fue

infinitamente menos exitoso debido a que las exposiciones se realizaron en sendos espacios connotados, pero sobre todo, porque al ser ambos BIC (Bien de Interés Cultural), fue imposible reconstruir las características originales de la sala de la universidad en 1978. Sin embargo, se tuvo la precaución de incluir en las publicaciones de las itinerancias –que contaron con una versión español e inglés y otra en italiano e inglés– varias imágenes de recorrido que mostraban la recuperación del *display* de 1978 en la versión española. Se probó, de esta manera, que las inercias modernistas de las re-exposiciones de los museos pueden desactivarse: cuando entre 2011 y 2012 el San Francisco MoMA y el Museo Guggenheim de Nueva York realizaron dos de las más importantes antologías de Francesca Woodman producidas hasta la actualidad, retomaron las fórmulas de presentación originales que habían sido recuperadas en 2009. Sólo hay que indicar que debido a la necesaria conservación de las imágenes, que en este caso eran *vintage*, se presentaron enmarcadas. Se puede, por lo tanto, generar genealogías también de las re-exposiciones.

## NOTAS

---

- 1 Agradezco desde aquí a Betty y George Woodman su generosidad al permitir, tanto a Marco Pierini como a mí, realizar un proyecto sobre la obra de su hija Francesca Woodman; así como a Katarina Jerinic por su impecable trabajo. Se trató de un proyecto de colaboración entre dos centros de arte europeos que coincidieron con la dirección por mi parte del EAV (Espacio de Artes Visuales de Murcia), mientras que Pierini hacía lo propio con el SMS Contemporánea (Santa Maria della Scala Contemporanea de Siena), espacios que ninguno de los dos gestionamos ya.
- 2 La muestra de Murcia se centró en defender a F. Woodman como autora perteneciente a los lenguajes de las neo-vanguardias, cuestión que me interesaba especialmente a mí; posteriormente, la exposición de Siena, se centraba más bien en construir un relato a partir de los auto-retratos en la generación de una identidad velada, argumento que defendió Pierini. La exposición de Milán cruzó ambas cuestiones y se engarzó con micro-relatos temáticos.
- 3 En este sentido, mis fuentes fundamentales de análisis son los cinco videos, algunos de los contactos publicados, las fotografías y las declaraciones de los amigos y la familia de F. Woodman.
- 4 Se mostraron en la exposición “After Image at the Helsinki City Art Museum”, que tuvo lugar del 24 de febrero al 23 de mayo de 2004. Debemos tener en cuenta que el floreci-

- miento de festivales, encuentros, etc., sobre video tendría lugar en la década de los años ochenta. Sobre la obra videográfica de Woodman existe un artículo de Mieke Bal (Bal, 2009).
- 5 Según nos han informado sus albaceas, y con lo que coincide Rossela Caruso en nuestra entrevista en 2009 en Siena, la cámara que utiliza Woodman para rodar estos videos pertenecía a la RISD. Esta es, sin duda, la razón por la cual, a partir de su graduación no produce más piezas en este soporte. Intercambié opiniones sobre los videos de Woodman y su cronología tanto con la historiadora italiana Rossela Caruso como con Woodman en 2009, coincidiendo con la presentación de la muestra itinerante en Siena, Italia.
  - 6 Se trataba de un momento de reconstrucción de la historia a partir de discursos feministas que permitieran visibilizar las –hasta entonces– autoras ignoradas o relegadas por el sistema patriarcal. Abigail Solomon-Godeau afirmaba que si los fotógrafos prodigio solían ser raros, “las mujeres prodigio son prácticamente desconocidas” (Solomon-Godeau, 1986: 11-37). El otro texto del catálogo, amen de un pequeño documento firmado por Ann Gabart, fue de Rosalind Krauss (Krauss, 1986).
  - 7 Una de las primeras reacciones fue protagonizada por Lorraine Kenny, quien fundamentalmente intentó desmontar las tesis de Solomon-Godeau, aunque también hacía referencia al ensayo de Krauss (Kenny, 1986: 4-5).
  - 8 Sobre el “Goticismo” de Woodman, así como sobre las relaciones de la autora con el surrealismo, la fotografía realizada en los Estados Unidos, el post-minimalismo o las interpretaciones feministas, resulta imprescindible el ensayo de Chris Townsend (Townsend, 2006). Sobre las lecturas autobiográficas de su trabajo debe leerse a Arthur Danto (Danto, 2004). Esta interpretación encuentra interesantes referencias en un texto de Sloan Rankin, amiga inseparable de Woodman durante sus años de estudiante, cuando afirma que los días de Francesca “de una manera u otra, acababan reflejándose en sus fotografías” (Rankin, 1998).
  - 9 En este sentido, sus albaceas están publicando y exponiendo poco a poco, con una precaución que es necesaria para una reflexión pausada sobre su corpus artístico, aquellos trabajos que Francesca Woodman no mostró en vida, ya sean fotográficos o en otros formatos. Gran parte de su obra fotográfica –más de 600 imágenes– sigue aun inédita; asimismo sólo se ha editado una parte de los trabajos en video.
  - 10 Esto pone en evidencia que no había, por parte de Woodman, un rechazo a estos atributos externos de una feminidad establecida.
  - 11 Sobre la relación de esta frase y el cuestionamiento del yo es interesante leer las reflexiones del profesor Marco Pierini (Pierini, 2009: 19).
  - 12 Así era si nos atenemos a los numerosos bocetos que realizaba en sus diarios y a los comentarios de los quienes la conocieron y trabajaron con Woodman.
  - 13 Sloan Rankin ha llegado a manifestar sus dudas respecto a que la fotografía fuera el medio más adecuado para Woodman (Rankin, 1998: 43).
  - 14 Betsy Berne, amiga de Francesca, opina que la artista era su mejor modelo porque sólo ella sabía lo que buscaba (Berne, 2006: 247).
  - 15 La Rhode Island School of Design (Providence), era una de las mejores escuelas de arte en aquel momento en los Estados Unidos.

- 16 Con “estrategia de lo imperceptible” me refiero a un uso del lenguaje tan sutil que llega en ocasiones casi a la transparencia, por lo que exige del espectador una atención especial para leer la imagen. Una lectura apresurada y epidérmica resulta, especialmente en estas obras, insuficiente.
- 17 A estas hay que añadir el numeroso grupo de fotografías de naturalezas muertas o de personajes posando que, al no estar relacionadas con el movimiento, he dejado fuera de este estudio.
- 18 Recordemos cómo C. Townsend ha conectado estos trabajos de Woodman con Duane Michels, si bien a partir de las influencias surrealistas de este autor, y que incluso, ha buscado genealogías más lejanas en los trabajos de Marey y Muybridge. Townsend cita también los montajes con contactos prefigurando movimiento que realiza Woodman en la MacDowell Colony en 1980 (Townsend, 2006: 17).
- 19 En uno de los encuentros que mantuvimos en Italia en 2009, George Woodman nos contó que la imagen tuvo como origen el accidente de un camión de harina que volcó cerca del estudio de Francesca en Providence.
- 20 El sentido del humor se encuentra en el retrato de perfil de Sloan Rankin, perteneciente a su propia colección privada, en el que la amiga de Woodman saca la lengua para demostrar cuán larga es; está en las fotografías de *Charlie, el modelo* y en la trastienda que nos permite entrever este video. También George Woodman o Betsy Berne analizan el tono de ironía que Francesca utilizaba en sus diarios (Woodman, 2006: 240; Berne, 2006: 246).
- 21 He interpretado las dos escenas como pertenecientes a un solo video montado, no como dos trabajos independientes.
- 22 Cuenta Sloan Rankin cómo Francesca Woodman de tres imágenes tiraba dos, lo que evidencia la gran exigencia profesional a la que sometía su propio trabajo (Rankin, 1998).
- 23 En esta ocasión, según relata de nuevo Rankin, Woodman acudió como turista a la iglesia y al desear realizar unas fotografías junto al trampantojo de una tumba, se desnudó de inmediato disparando la fotografía (Rankin, 1998: 36).
- 24 Declaraciones de George y Betty Woodman que recogí en una visita a Antella en agosto de 2008.
- 25 He observado que el uso de estas tres formas de representación conjuntamente tiene ciertos paralelismos con algunos de los primeros trabajos de Josef Kosuth, como *Una y tres sillas*.
- 26 Mieke Bal plantea al respecto: “Una obra que hace referencia a la subjetividad, y a su naturaleza evasiva y esquiva; también al hecho de no ser capaz de decir “Yo”... “Francesca” no es “Yo”... Y ese video precisamente está dedicado a presentar ese “yo” de una forma negativa” (Bal, 2009).
- 27 Los albaceas, consecuentes, exigen que las fotografías pequeñas se publiquen al mismo tamaño que tienen los originales.
- 28 La re-exposición de un objeto es cuando, pasado un tiempo prudencial de su fecha de producción, vuelve a ser exhibido, esté o no vivo en ese momento el artista, pero sin contar con su concurso. Por otra parte, en el argot de los montajes de exposiciones, la media señala la altura a la que se cuelgan los cuadros. Una media, por ejemplo, de 1’40 m. significa

que si dividimos entre dos el tamaño de una obra en altura, el centro de la misma debe situarse a esa distancia del suelo. En este caso, y a diferencia de las medidas realizadas para el inventario de una obra de arte, y en aras de una mayor armonía de las obras en el espacio, en la media sí se tiene en cuenta las dimensiones de la obra incluyendo el marco.

- 29 *Temple Project* se mostró por vez primera en 1980 en la exposición *Beyond Photography 80*, en The Alternative Museum (Nueva York, del 19 de abril al 17 de mayo). La obra consistía en recomponer con diazotipos la fachada de un templo greco-latino a partir de los cuerpos de sus amigos y de ella misma a modo de cariátides. En la actualidad se encuentra en la colección del Metropolitan Museum of Art.

## REFERENCIAS

---

- Bal, Mieke, 2009, "Marcel & Me: Woodman Through Proust", en Tejada, Op. Cit., pp. 114-141.
- Berne, Betsy, 2006, "To Tell the Truth", en Townsend (2006a).
- Danto, Arthur C., 2004, "Darkness Visible", *The Nation* (November 15th), pp. 36-40.
- Gabart, Ann and Rosalind Krauss (eds.), *Francesca Woodman. Photographic Work*, New York: Hunter College Art Gallery.
- Kenny, Lorraine, 1986, "Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman", *Afterimage*, (November), pp. 4-5.
- Krauss, Rosalind, 1986, "Francesca Woodman: Problem Sets", en Gabart y Krauss, Op. Cit.
- Pierini, Marco, 2009, "From the Inside. Notes on Francesca Woodman's Artistic Route", en Tejada, Op. Cit., pp. 19.
- Rankin, Sloan, 1998, "Peach Mumble-Ideas Cooking", en VVAA, 1998, Op. cit., pp. 33-37.
- Solomon-Godeau, Abigail, 1986, "Just Like a Woman", en Gabart y Krauss, Op. Cit., pp. 11-37.
- Tejada, Isabel (comp.), 2009, *Francesca Woodman*, Murcia: Espacio AV, SMS Contemporánea.
- Townsend, Chris, 2006a, *Francesca Woodman*, Nueva York: Phaidon Press.
- Townsend, Chris, 2006b, "Scattered in Space and Time", en Townsend (2006a).
- VVAA, 2003, "Francesca Woodman Reconsidered. A Conversation with George Baker, Anna Daly, Nancy Davenport, Laura Larson and Margaret Sundell", *Art Journal*, (Summer), pp. 52-61.
- VVAA, 1998, *Francesca Woodman*, Herve Chandès (Comp.), Zurich and Paris: Scalo and Fondation Cartier pour l'art contemporain.
- Woodman, George, 2006, "Seething with ideas", en Townsend (2006a).



■ *Swang Song*, 1978.

Cortesía Betty y George Woodman. Nueva York.

---



■ Re-exposición de *Swang Song*, 2009

EAV, Murcia.

---