

El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis

Francesca Woodman's photographic self-portrait: between fable and metamorphosis

Gema Baños Palacios
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 9 de noviembre de 2020
Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2021

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 33, 2021, pp. 43-60
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.002>

RESUMEN

Francesca Woodman (1958-1981, Denver, Colorado) fue una artista que practicó incansablemente el autorretrato. Sin embargo, esta representación constante de su propia imagen no estuvo exenta de engaños, pues aquello que la fotógrafa quiso mostrar sobre sí misma fue un conjunto de representaciones tejidas bajo el hilo de narraciones que hunden sus raíces en la fábula y la mitología. Además, la propia artista mantuvo un juego de espejos con los receptores de sus obras, ya que con frecuencia el autorretrato femenino del que deja testimonio se encuentra fragmentado y parece querer huir de su propia representación atendiendo a los deseos de su autora de trascender los límites impuestos por el medio fotográfico. Así, realizaré una aproximación a su obra a través del tema axial de la metamorfosis, urdida a través de mecanismos como el traslado de las metáforas propias de la poesía a la obra de arte visual.

PALABRAS CLAVE

Autorretrato. Fotografía. Estudios de género. Metamorfosis. Metáfora.

ABSTRACT

Francesca Woodman (1958-1981, Denver, Colorado) was an artist who practiced self-portraiture extensively. However, this constant representation of her own image was not without its deceptions, since what the photographer wanted to show about herself was a set of representations knitted together under the thread of narratives that are rooted in fable and mythology. Moreover, the artist herself maintained a game of mirrors with the receivers of her works, since the female self-portrait to which she leaves testimony is often fragmented and seems to want to escape from her own representation by attending to the author's wishes to transcend the limits imposed by the photographic medium. Thus, I will approach her work through the axial theme of metamorphosis, created through mechanisms such as the transfer of the metaphors of poetry to the work of visual art.

KEY WORDS

Self-portrait. Photography. Gender studies. Metamorphosis. Metaphor.

Introducción

La ensoñación, a caballo entre la fantasía y la visión descarnada de la realidad, es tal vez uno de los estados que podría definir mejor la práctica artística de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman, que empezó a tomarse autorretratos con apenas trece años, y desarrolló una obra compuesta por más de ochocientas fotografías en un periodo relativamente breve, entre 1972 y 1981. Sus fabulaciones, que oscilan entre un imaginario gótico-surrealista y la ilusión de la metamorfosis, constituyen el tema principal de sus fotografías. Estas fueron concebidas muy a menudo en series a modo de proyectos independientes, de manera que la artista produjo un abanico de narrativas que, aparentemente, abren claros en el camino hacia la exégesis de su obra.

A modo de breve reseña biográfica, Francesca Woodman nació en el seno de una familia de artistas en Denver, Colorado, en 1958, pero pasó largas estancias en Italia entre Florencia y Antella, de manera que la influencia del arte italiano está muy presente en su trayectoria artística. Casi toda su producción es fruto de sus estudios en la escuela de diseño de Rhode Island (RISD) en Providence entre 1975 y 1978; allí se especializó en fotografía y mostró virtuosismo en el autorretrato. Además, recibió una beca de su escuela para disfrutar de unos meses de estancia en Roma entre 1977 y 1978 que sería decisiva para desarrollar algunos proyectos como la serie *Self-deceit* o *House* entre otras. En 1979 se mudó a Nueva York, donde su interés se volvió hacia la fotografía de moda, de resultas que volcó sus esfuerzos en intentar hacerse un hueco dentro de la generación de jóvenes artistas que se movían en el East Village neoyorquino, pero finalmente sus ambiciones resultaron en un aparente fracaso que mermaría su ilusión. Su suicidio a la temprana edad de veintidós años a comienzos de 1981 ha llevado a la mitificación de la artista y a que una parte del sector crítico especule sobre la correspondencia entre la atmósfera lóbrega de sus fotografías y su abrupta muerte¹.

Chris Townsend en su estudio sobre la fotógrafa “Scattered in space and time”, recupera los postulados de Abigail Solomon Godeau para señalar que Woodman no se encuentra vinculada con la corriente fotográfica en auge en Estados Unidos durante los años 70, en la que destacan figuras como Edward Weston, Ansel Adams e Imogen Cunningham², sino que se halla más próxima a otros fotógrafos que se nutrieron del modernismo europeo y especialmente del bagaje surrealista como Duane Michals y Clarence John Laughlin. Michals empleaba la exposición larga, tal y como hiciera a menudo Woodman, para conseguir multiplicidad y movimiento en la representación del sujeto. Townsend destaca que pudo haber recibido influencia artística de quienes fueron sus profesores en la Rhode Island School of Design, como la fotógrafa Marcia Resnick, que habitualmente incluía textos en sus instantáneas, o Aaron Siskind, que ahondó en la experimentación espacial.

Desde mi punto de vista, Francesca Woodman se encuentra más próxima a las propuestas artísticas vinculadas a la performance y el *body art* feminista, que se desplegaron durante la década de los setenta en el contexto estadounidense. Encuentro que su trabajo en series evidencia una clara toma de postura gracias a la cual la artista desea revelar a los espectadores el sentido de una narración en la que el protagonista indiscutible es el cuerpo; además, se trata de un cuerpo que rehúye deliberadamente la inmovilidad propia del medio fotográfico y explora la posibilidad de trascender esos límites materiales y espaciales mediante el recurso de la metamorfosis. En tanto Woodman transforma su cuerpo y obliga a quienes lo contemplan a modificar su mirada, la artista muestra una voluntad de subvertir la mirada del voyeur, esa mirada fetichista

¹ Este es el punto de vista de la crítica Peggy Phelan, quien afirma que su práctica artística no fue nada más que un ensayo de su propia muerte en su artículo “Francesca Woodman’s photography: Death and the image one more time”, *Signs: Journal of Woman in Culture and Society* 27, n.º 4 (Summer 2002): 979-1004, <https://doi.org/10.1086/339640>.

² Townsend recoge que se trata de una tradición postulada por Krauss como *straight photography* en la que se tipifica aquello que reclamaba Weston: la no manipulación y la no escenificación con la intención de lograr una imagen natural, en la que se remarque la verdad en la fotografía. Chris Townsend, “Scattered in space and time”, en *Francesca Woodman*, ed. Chris Townsend (Londres: Phaidon, 2016), 13.

masculina que redime los cuerpos femeninos y se los apropia para el goce. En ese gesto de implicar y apelar a la mirada del otro, Woodman se aproxima al *body art* tal y como lo define Amelia Jones en su estudio *Performing the subject*. Para la teórica, el *body art* se compone del conjunto de prácticas performativas que consolidaron una transformación definitiva del modelo formalista del arte mediante la representación del cuerpo del artista que solicita los deseos del espectador³.

Es necesario señalar que estas prácticas artísticas recibieron no pocas críticas por parte del feminismo antiesencialista, entre las que destacan las de Laura Mulvey, Mary Kelly o Griselda Pollock, que invitaron a las artistas a utilizar estrategias de distanciamiento para evitar ser objeto de la mirada masculina fetichista⁴. Artistas como Ana Mendieta o Hannah Wilke se sirvieron del arte corporal para desplegar sus proyectos personales y dar voz a las experiencias íntimas, que emergen para trascender el ámbito personal y convertirse en un altavoz político de denuncia. Mendieta reclamó su identidad a través del vínculo de la naturaleza con las culturas de los pueblos precolombinos, otorgando visibilidad a las tradiciones invisibilizadas; Wilke mostró el tabú de la enfermedad documentando el proceso del cáncer que le produjo la muerte.

Por su parte, Francesca Woodman exploró las estrategias de autorrepresentación propias del *body art* y las adaptó a sus propios intereses, de manera que llevó a cabo una conjugación personal atravesada por un abanico de influencias artísticas en las que me detendré a lo largo de este artículo. En las páginas que siguen me centraré en abordar con especial atención una selección de sus trabajos fotográficos que trascienden la interpretación de su obra marcada por su temprana muerte y postularé que la fabulación y la mascarada funcionan en Woodman como estrategias narrativas para la construcción de una imagen del yo que ejerce una protesta silenciosa al huir de la mirada de los espectadores, así como una suerte de rebeldía ante la forma de representación de las mujeres por parte de un sistema del arte de raíz patriarcal, de ahí que este recorrido dé comienzo antes de que la fotógrafa estadounidense hubiera nacido: en las últimas décadas del siglo XIX con la presencia de dos artistas pioneras del retrato femenino en fotografía.

Los antecedentes de la mujer fantasma: dos fotógrafas victorianas

Tras haber consagrado años de investigación al estudio de la obra de Francesca Woodman y reconocer en ella a una artista sin precedentes, creo que emparentar su obra con la de dos fotógrafas del XIX, Julia Margaret Cameron y Clementina Hawarden, puede resultar especialmente interesante para pensar en las diferencias entre la representación del cuerpo femenino en el siglo XIX y en el XX. Esta comparativa atiende a estudios anteriores como el de Chris Townsend, quien ya había señalado cierta similitud entre las propuestas de Woodman y la de los fotógrafos que van a contracorriente de la tradición. Julia Margaret Cameron y Clementina Hawarden, si bien mantienen estilos diferentes, coinciden en el protagonismo del retrato femenino en sus fotografías, en las que domina una atmósfera de fantasmagoría, que no resulta ajena al imaginario plasmado por Francesca Woodman. Julia Margaret Cameron, que inicia su andadura como artista ya en la madurez, plasma en sus retratos una dimensión imaginaria tal y como señala la escritora y crítica María Negroni en *El arte del error*. Pese a su aparente afinidad con los artistas prerrafaelitas y su ideal de belleza reclamado por el esteticismo, en sus fotografías las imágenes ligeramente desenfocadas parecen “escenas estrictamente fantasmáticas donde la textura de las ropas, los collares, turbantes y guirnaldas de flores funcionan como verdaderas invitaciones a la ensoñación”⁵. Esta representación etérea, a modo de un espíritu o alma liberada, es característica de retratos como el realizado a su nieta Julia Jackson, futura madre de Virginia Woolf, en 1867 (fig. 1).

³ Amelia Jones, *Body Art. Performing the subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 10.

⁴ Para profundizar en estas condenas y críticas por parte del feminismo constructorista al *body art* se recomienda la lectura del apartado “Feminist condemnations of body art as naive essentialism” en Jones, *Body Art*, 22-29.

⁵ María Negroni, “Los instrumentos filosóficos en Julia Margaret Cameron”, en *El arte del error* (Madrid: Vaso Roto, 2016), 21.



Fig. 1. Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867, impresión de plata de albúmina del negativo de vidrio, 27,4 x 20,6 cm. Nueva York, The MET [1996.99.2].

En esta instantánea podemos observar el rostro de la joven Julia envuelta en un halo de belleza y pureza y despojada de cuerpo. Los contrastes creados por la incidencia de la luz, que ilumina un lado de la cara y deja en la casi oscuridad el otro lado, acentúan esa sensación fantasmal, como si aquello que observáramos fuera la imagen de la mujer difuminada en la superficie de un espejo antiguo que no nos permitiera distinguir bien los contornos de las facciones del entorno. Esta atmósfera ambigua es descrita por Negroni como “paisajes nerviosos” que juegan con la exposición a la luz y los contrastes, de manera que focalizan la atención en el rostro. Tal y como la crítica observa con lucidez, la expresión de estas mujeres a menudo transmite una incompatibilidad hacia el mundo; frente al imperativo social de la consagración femenina al ámbito doméstico, las mujeres fotografiadas por Cameron se rebelan y dejan traslucir una expresión a caballo entre el dolor y la pérdida⁶. Sin duda, es posible entroncar este deseo de plasmar escenarios hipotéticos más allá del espacio doméstico que confinaba a las mujeres en el siglo XIX y las reducía a cumplir con el rol de “ángel del hogar”. Los retratos “fuera de foco” le permitían crear un lenguaje fotográfico propio en el que buscar de otra forma la belleza. Pese a que fueron considerados equívocos por parte de algunos críticos y académicos, Cameron tuvo muy claro cuál era su objetivo como fotógrafa y se ha convertido en una referente indiscutible de su época.

⁶ Negroni, “Los instrumentos”, 22.



Fig. 2. Lady Clementina Hawarden, *Clementina Maude*, 1862-1863, negativo de colodión húmedo. Londres, Victoria and Albert Museum [457: 230-1968].

Sin dejar su trabajo al margen me detengo en las fotografías de Lady Clementina Hawarden porque mantienen ciertos paralelismos relevantes con el trabajo de Francesca Woodman. Elisabeth Bronfen señala que esta fotógrafa victoriana fue una maestra en la representación de los *tableaux vivants* (cuadros vivos) y pone de relieve muchas similitudes con algunas composiciones fotográficas de Woodman⁷. En sus imágenes resulta habitual la representación de damas que posan en diferentes actitudes, la utilización de espejos que en ocasiones sirven para mostrar la vanidad femenina y las modulaciones de la luz creadas frecuentemente gracias a la presencia de una ventana que ilumina a las figuras. Hawarden retrató con frecuencia a sus propias hijas dentro de las paredes de su hogar de clase media-alta victoriana. Estas parecen hallarse en un estado de ensimismamiento, pese a que en ocasiones no se encuentren solas sino junto a otras mujeres, de manera que la teatralización se hace evidente, creando una puesta en escena que podría estar próxima a ciertas propuestas de Woodman en las que me detendré más adelante. Gracias a los espejos consigue aportar una dimensión dramática a sus composiciones, como en uno de los retratos tomados a su hija Clementina

⁷ Elisabeth Bronfen, "Leaving an Imprint: Francesca Woodman's Photographic Tableaux Vivants", en *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, eds. Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (Viena: Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, 2014), 11-31.

Maude (fig. 2). La fotografía capta una escena en la que la figura femenina lo domina todo: se encuentra de pie, reclinada de lado hacia el gran espejo que figura a su derecha, y que nos permite contemplar un fragmento de su propio cuerpo. Tanto el voluminoso vestido como la postura de la joven —con una pierna relajada y la otra en tensión— muestran que no se trata de un retrato espontáneo sino de una estudiada puesta en escena. La luz que llena la estancia entra a raudales a través del gran ventanal que se sitúa tras Clementina Maude, de manera que no podemos distinguir perfectamente los rasgos de la muchacha, sino que quedan levemente insinuados en el claroscuro. Si bien es cierto que existe una distancia considerable entre estos retratos victorianos de jóvenes mujeres y los autorretratos de Francesca Woodman, me parece interesante plantear una posible huella de estas composiciones realizadas tanto por Cameron como por Hawarden en la obra de la artista estadounidense, para quien una de las preocupaciones fundamentales fue el perfeccionamiento técnico y la indagación en la relación entre los sujetos y el espacio.

Las obras de estas dos fotografías fueron pioneras en su forma de representación de las mujeres dentro de un universo fundamentalmente masculino en el que la visión que se poseía de la feminidad estaba anclada a la domesticidad y al ámbito de lo privado. La mirada hacia la representación femenina que tanto Cameron como Hawarden plasmaron en sus fotografías fue sin lugar a dudas revolucionaria, porque fueron mujeres que ya no atendían a la mirada del otro, sino que desplegaban las alas de su propio mundo a través de la fabulación. A continuación, analizaré con más detalle algunas fotografías pertenecientes a diferentes series en las que Woodman dio rienda suelta a su fantasía y creó un verdadero universo personal gracias a su singular forma de conjugar la presencia y la ausencia del sujeto femenino en sus fotografías.

La construcción de un mundo propio: Francesca Woodman y la máscara

Cuando nos aproximamos a la figura de Francesca Woodman, resulta complejo llegar a revelar cómo era la autora, la mujer detrás del objetivo, porque jamás se fotografiaba tal y como era sino que siempre escogía la manera en que deseaba mostrarse ante la cámara y presentarse ante sus receptores. Así, es posible afirmar que en sus autorretratos resuena un intento constante e inagotable —considerando las dimensiones de su obra— de captar uno de sus múltiples rostros a través de un hilo de poses e interpretaciones de su propia imagen. Pese a que la mujer que protagoniza y conquista cada instantánea es la misma, no es difícil encontrar características que nos resultan extrañas y novedosas en cada fotografía, puesto que quien se exhibe no cesa en su empeño por engañar al espectador: Woodman borra sus rasgos, cuando no llega a ocultar completamente su rostro, difumina algunas partes de su cuerpo o las sustituye por otros elementos de la composición, como los guantes en lugar de las manos, o los lirios que simbolizan los genitales. Tal y como afirma Elisabeth Bronfen “se vuelve visible para nosotros como la imagen que ha compuesto de sí misma”⁸.

La primera serie en la que deseo detenerme es la titulada *Self-deceit*. En esta serie se erige como protagonista el juego de Woodman con un espejo, que utiliza para mostrar y ocultar de forma deliberada fragmentos de su cuerpo desnudo. Me parece importante subrayar que hay que acercarse a su fotografía desde la idea de la producción en series ya que frecuentemente la artista desea contar una historia a través de la secuenciación de imágenes. Este es un método que le facilita, por un lado, el desarrollo de una narración y, por otro lado, procura dinamismo y sensación de movimiento. De este modo, la primera fotografía de la serie⁹ es la imagen de un encuentro: la reunión entre la joven y el espejo, al modo de Narciso frente a las aguas, con el

⁸ Bronfen, “Leaving an imprint”, 16.

⁹ Dado que la reproducción de las fotografías de Francesca Woodman está sujeta a licencia, he decidido incluir a lo largo de este artículo una serie de referencias a las imágenes disponibles en la red para que los lectores puedan remitirse a dicha consulta y así contrastar la argumentación aquí expuesta con las propias obras. La primera fotografía de la serie *Self-deceit*, así como el resto de la misma, se encuentra disponible en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85847/self-deceit-1-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

que parece haberse tropezado al doblar la esquina mientras se encontraba caminando agachada sobre sus manos y rodillas. La visión de su rostro no es completamente nítida, sino que se presenta borroso debido a la exposición larga empleada en la captura de la imagen. Si bien podría pensarse que este retrato parece una imagen narcisista, en el que se reflejara la vanidad femenina, en realidad la artista no está mirando su yo en el espejo, sino que sus ojos parecen entornados o cerrados. Aquello que Woodman pretende en realidad es captar la mirada del espectador, poner de relieve un espejo que no refleja la belleza, sino la proyección del fantasma. La única belleza posible es la de un cuerpo femenino del que se niega la visión; lo único que nos queda de él es un fragmento.

En el resto de fotografías que componen la serie *Self-deceit*, Francesca Woodman escamotea el acceso al otro de su imagen reflejada en el espejo. En la cuarta fotografía¹⁰, la joven se yergue en pie sosteniendo el espejo con sus manos a la altura de la cabeza, de manera que no muestra su rostro pero sí su cuerpo desnudo, cuya piel se confunde intencionadamente con la pared desconchada de la habitación en la que toma la instantánea. Pese a que el espejo apunta hacia los espectadores, sobre el cristal no se refleja nada. Esta forma de ocultamiento, en la que Woodman exhibe el torso desnudo despojado de la cabeza, será común en varias de sus obras, de forma que no resulta disparatado señalar que se trata de un elemento axial en su fotografía. El título de esta serie puede ser determinante para su interpretación, ya que arroja un mensaje ambiguo: por un lado, el término *deceit* alude al engaño, pero también está próximo a *deception*, que lo vincula a la decepción, presumiblemente aquella relativa al espectador que no consigue reconocer al sujeto representado. Desde mi perspectiva, este aparente engaño tiene que ver con la posibilidad de servirse de un disfraz que le procura protección frente a la exposición pública.

En este sentido, la estrategia empleada por Woodman se halla estrechamente ligada a la noción de máscara o mascarada, un concepto que me resultará de gran utilidad a la hora de analizar sus composiciones. Es preciso remarcar que la máscara se encuentra próxima a las teorías de género y performatividad desde que Joan Rivière publicara en 1929 su artículo “La feminidad como mascarada” en respuesta a la teoría freudiana de la castración. Rivière explica la feminidad como un arma de defensa para evitar represalias de orden social, y por lo tanto, esta sería una mera actuación o performance, una máscara. Si bien estas ideas fueron germinales para el desarrollo de las teorías feministas de los años ochenta y noventa, también existen críticas hacia esta concepción postulada por Rivière. Por ejemplo, Mary Ann Doane reflexiona en un artículo titulado “Masquerade reconsidered” sobre el significado simbólico de la máscara para las mujeres, y pone en entredicho que se trate de un concepto liberador, porque pese a que no presupone una esencia femenina, sí toma como estructural la posición masculina de forma que la feminidad queda subordinada¹¹. Además, critica a Rivière por su forma de teorizar sobre la mascarada, ya que esta no parece albergar un potencial afirmativo para las mujeres, sino que más bien se trata de una actuación movida por la ansiedad, que resulta socialmente inapropiada, y que tiene como consecuencia el dolor femenino.

De esta forma, situar la obra de Woodman en una encrucijada entre la fabulación y la mascarada la enmarca dentro de una genealogía de mujeres artistas que recurrieron a la autorrepresentación y al autorretrato para reflexionar sobre la cuestión identitaria atravesada, entre otros factores, por el género y la construcción de la subjetividad. En la mayoría de sus fotografías, Woodman parece querer lanzar un mensaje ambiguo sobre la contemplación del cuerpo femenino, ya que por un lado nos ofrece un cuerpo que no está completo, sino en pedazos, roto, al igual que la habitación en ruinas elegida para la puesta en escena, y por otro lado, deja al descubierto su intimidad sin tapujos. Me parece que el empleo que hace la artista de la máscara se convierte, no solo en una segunda piel que la protege, sino también en una herramienta de transformación y de subversión de forma que consigue provocar incomodidad en el espectador. Además, la aparición recurrente de su cuerpo sin cabeza podría vincularse al conocimiento de la artista de las esculturas clásicas

¹⁰ Esta fotografía puede visualizarse en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85848/self-deceit-4-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹¹ Mary Ann Doane, “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator”, *Discourse* 11, n.º 1 (1988): 42-54.

que probablemente viera durante su estancia en Roma. Francesca Woodman fue autora también de algunos montajes visuales breves, algunos de los cuales pudieron verse en la exposición monográfica sobre su obra “On being an angel” organizada en la Fundación Canal entre octubre de 2019 y enero de 2020, comisariada por Anna Tellgreen¹². En esta muestra podíamos acceder al visionado de seis cortometrajes agrupados bajo el título *Selected Video Works (1976-1978)* y en uno de ellos la artista introduce planos de su cuerpo desnudo posando de forma escultórica intercalados con fotografías de esculturas clásicas con el torso desnudo, de manera que provoca confusión en el espectador mediante una forma de camuflaje o mascarada; esto constituye una prueba más del diálogo activo y crítico que establece entre el sujeto y el objeto, al que seguiré aludiendo en estas páginas.

En la sexta fotografía de la serie *Self-deceit*¹³ la artista continúa con su juego especular y de ocultamiento. En esta ocasión deja el espejo en el suelo apoyado en la pared sobre uno de sus laterales y ella se agacha tras él, de manera que esconde la mitad superior de su cuerpo tras el espejo, mientras que la mitad inferior queda al descubierto. La exposición larga de la toma emborrona el contorno del cuerpo que nuevamente se mimetiza con la pared deteriorada y agrietada. Gracias esta sensación de movimiento y a la posición esforzada que adopta Woodman da la impresión de que la joven estuviera sumergiéndose en el espejo, como en el famoso relato de Lewis Carroll¹⁴. La narrativa por la que apuesta la artista suele subrayar la ambigüedad del sujeto representado que parece querer huir de la realidad, de modo que los ambientes escogidos para las fotografías son interiores de paredes desnudas que no ignoran el paso del tiempo sino que precisamente lo recalcan a través del deterioro.

La última fotografía de la serie que nos ocupa¹⁵ muestra a la joven de cuerpo entero pero este apenas puede diferenciarse de la pared ya que los límites entre la extensión de la piel y el espacio se han diluido por completo. Se trata de la imagen más fantasmal, más etérea de toda la serie, y también es la única en la que podemos ver reflejado algo en el espejo. Este permanece apoyado en el suelo de manera frontal, y en la parte superior distinguimos lo que podrían ser las piernas de otra persona. Sin embargo, el emborronamiento de los trazos y la incidencia de la luz envuelven la fotografía una vez más y dificultan la exégesis de la misma. Aquello que parece claro sin ninguna duda si se observa la serie completa es que el proceso hacia el que el sujeto representado avanza es la desaparición gradual y la huida de la confrontación con el espejo, al que sí hacía frente al comienzo de la serie. En esta secuencia de fotografías se recogen algunos elementos que serán comunes en el trabajo de Woodman y que orbitan alrededor de un imaginario vinculado al decadentismo gótico y al surrealismo en algunos aspectos, así como a las relecturas de la mitología. A continuación, explicaré cómo se engarzan estos hilos temáticos de forma que sirven para encauzar la búsqueda de la metamorfosis a través de la obra de arte y el desafío frente a la mirada fetichista masculina sobre los cuerpos de las mujeres.

Fábulas, mitos y metamorfosis

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre las escritoras decimonónicas y la imaginación literaria *La loca del desván* subrayan la importancia que tiene, para que la mujer escritora consiga una plena autonomía como autora, la aceptación de las imágenes míticas que los artistas masculinos han fijado sobre ellas para ejercer su hegemonía¹⁶. En este gesto de aceptación se encuentra sobre todo una necesaria revisión y trascendencia de un imaginario que las había convertido, por un lado, en ángeles del hogar y, por otro

¹² Esta exposición se inauguró por primera vez en el Moderna Museet de Estocolmo en 2015.

¹³ La fotografía está disponible para su visionado en la web <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85850/self-deceit-6-roma>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹⁴ Me refiero a la obra *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* de Lewis Carroll de 1871.

¹⁵ La fotografía puede consultarse en la siguiente web: <https://www.inglebygallery.com/exhibitions/626/works/image6/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

¹⁶ Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX* (Madrid: Cátedra, 1998), 32.

lado, en monstruos cuando no se amoldaban a ese ideal. Me parece muy oportuno aludir a esta referencia porque sin duda alguna este paradigma estudiado a partir de las escritoras también puede aplicarse a las mujeres artistas, que pese a que ya habían estado presentes en el mundo artístico en los siglos precedentes, será a finales del XIX y sobre todo a comienzos del XX cuando vuelquen la mirada hacia sí mismas, de manera que se intensifica la producción de autorretratos. Según Frances Borzello, esta irrupción de las representaciones de mujeres entre las que cada vez son más numerosas las obras de desnudo femenino o que revelan pasiones personales, se encuentra vinculada con el surgimiento del psicoanálisis, que brinda la posibilidad del autoconocimiento, así como el interés hacia la exploración de los problemas que conllevan su entrada en un escenario casi exclusivamente masculino¹⁷.

Francesca Woodman fue una artista que recogió una parte significativa del imaginario victoriano tal y como atestiguan sus fotografías. La película en blanco y negro utilizada junto al juego de luces y sombras conforma una escenografía cuyo olor trae reminiscencias antiguas. En primer lugar me aproximaré a las series en las que Woodman se inclina hacia la creación de escenografías interiores en las que aparecen unos patrones similares: la artista selecciona unos ambientes muy determinados en los que dominan las habitaciones prácticamente desnudas y casi despojadas de mobiliario. Estos lugares se hallaban en el interior de una casa antigua que presentaba un aspecto deteriorado, lóbrego y melancólico, lo que contribuye a generar una exégesis no exenta de dolor y angustia. A raíz de esto cabe preguntarse si Woodman deseaba representar un ambiente que reflejara su mundo interior personal o si la propia fotógrafa-modelo siente el anhelo de confundirse con el medio en el que se immortaliza. Si bien no resulta fácil responder a estas cuestiones, revisaré a lo largo de las siguientes páginas algunas interpretaciones que se han realizado desde una perspectiva de género y que creo que pueden resultar interesantes para apoyar mis propias ideas.

Antes de sumergirme en las fotografías querría detenerme en el análisis de uno de los temas esenciales en su obra: el impulso de la transformación o la metamorfosis. Para Chris Townsend, autor del pormenorizado estudio preliminar “Scattered in space and time” que acompaña al catálogo de Phaidon de 2016¹⁸, Woodman se rebela ante la fijación del tiempo y el espacio propios del medio fotográfico, de modo que “sus imágenes equiparan la indeterminación espacial y temporal de los cuerpos y objetos representados con la inadecuación de la representación fotográfica”¹⁹. Para reforzar su argumentación, recoge la siguiente sentencia de Woodman: “estoy interesada en el modo en que las personas se relacionan con el espacio. La mejor manera de hacer esto es representar sus interacciones con los límites de estos espacios”²⁰. La propuesta de Townsend va un paso más allá al afirmar que Woodman anhela despojarse de los límites y las fronteras de la representación, para convertirse en parte de ese espacio, volverse muda dentro de un escenario en el que se desestabiliza al sujeto y se concede un mayor protagonismo a la narración en sí misma. La artista convierte su cuerpo en un elemento dinámico que se yuxtapone con el conjunto de elementos de la imagen, y esto se ve favorecido gracias al tipo de exposición empleado en la captura, que hace posible esa sensación de movimiento, de huida del estatismo que caracteriza a la fotografía. No en vano Roland Barthes la bautizó como una “microexperiencia de la muerte”²¹.

Una muestra clara de esta voluntad de transformación en Francesca Woodman es observable en la serie *On being an angel*, un conjunto de imágenes que se caracterizan por su atmósfera misteriosa, en las que la protagonista es la propia artista adoptando el papel del ángel. Es probable que el conocimiento directo del arte clásico durante los periodos que pasó en Italia pudiera haberla inspirado, pero también me parece muy interesante considerar que se trata de una figura mítica que, al no formar parte del mundo terreno, plantea un reto a la hora de ser representado que entronca con los deseos de la artista de ir más allá de los límites

¹⁷ Frances Borzello, *Seeing ourselves: women's self-portraits* (Londres: Thames and Hudson, 1998), 126.

¹⁸ Townsend, “Scattered in space”, 6-71.

¹⁹ Townsend, “Scattered in space”, 7.

²⁰ Townsend, “Scattered in space”, 244.

²¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 1989), 42.

del medio fotográfico. De esta manera, la recreación del ángel planteada por Woodman en esta serie atiende a sus propios deseos de articular imágenes en tránsito, a medio camino entre un estado de aparición y desaparición. Una de las fotografías de la serie, tal vez la que se ha convertido en la imagen más icónica²², es un primer plano de Francesca Woodman²³ en el que parece suspendida en el aire debido a la disposición en la que presenta su propio cuerpo. En realidad, la fotografía está realizada justo al revés: es posible apreciarlo al fijarse en los tablones del suelo de madera y los objetos situados sobre él, como un paraguas al fondo de la estancia. Sin embargo, Woodman logra el efecto deseado ya que, al tomar la instantánea, ella se ha colocado boca arriba volviendo el rostro hacia atrás, donde está situada la cámara, en una esforzada postura que nos ofrece su rostro y su pecho en primer plano. La luz que procede de un lateral alcanza a parte de sus rasgos, pero deja otros en la penumbra, de suerte que aquello que más destaca son las curvas de su pecho desnudo.

Woodman, como reza el título de la serie, trata de imitar a un ángel poniéndose en su piel, pero su manera de traerlo a escena es muy singular, tal y como he tratado de explicar en la descripción anterior, y confronta al espectador con una imagen en la que belleza y monstruosidad se dan la mano. La artista no presenta un rostro y un cuerpo como han podido asociarse a un ángel femenino idealizado, sino que precisamente explora su cuerpo en busca de posibles vías para la representación subversiva de una imagen canónica en la historia del arte. En otra fotografía de la misma serie la joven se fotografía en primer plano ataviada únicamente con una enagua blanca y medias negras²⁴. Su cuerpo adopta una postura tan grácil que parece estar suspendido en el aire, como si tratara de elevar el vuelo. La luz que ilumina la estancia entra a través de las grandes ventanas e incide sobre su cuerpo, lo que crea la ilusión de un aura sobrenatural que resulta impactante. En segundo plano y sobre el techo penden dos telas de color blanco en las que se ha dibujado la forma de unas alas. Resulta muy curioso el hecho de que esas alas permanezcan alejadas del cuerpo del supuesto ángel, como si por algún motivo la artista hubiese decidido prescindir de ellas para su recreación. Sin embargo, su presencia distante subraya esa escisión entre una imagen beatífica del ángel y la verdadera representación deseada por Woodman: un ángel inasible, en el umbral entre la vida y la muerte.

Elisabeth Bronfen en el artículo anteriormente citado recoge una de las interpretaciones feministas que me parece relevante examinar: la de Abigail Solomon Godeau, que encuentra en estas fotografías en casas abandonadas una reproducción de la reclusión doméstica vivida por las mujeres victorianas, de manera que la casa se convierte en un espacio asfixiante que amenaza con devorarlas²⁵. La crítica busca un paralelismo entre el proyecto de Francesca Woodman y la novela de finales del XIX *El papel amarillo* de Charlotte Perkins Gilman, en la que la protagonista termina por sucumbir a la locura tras someterse al encierro en el hogar prescrito por los médicos. Esta obra era una crítica de su autora a los violentos tratamientos impuestos a las mujeres y se convirtió en un icono feminista del que beberían posteriormente autoras como Sylvia Plath. Desde la perspectiva de Bronfen aquello que queda claro es la existencia de una doble visión en estos montajes perfectamente urdidos por su autora: “la fotógrafa Woodman utiliza la casa en ruinas como el escenario para la creación de un yo en el que la tensión se sostiene entre la desaparición de su cuerpo en el espacio y su inmortalización fotográfica”²⁶. Si bien no creo que sea posible afirmar con certeza que Woodman muestre en sus fotografías una lucha contra un espacio opresivo equivalente al que mantuvieron las mujeres a finales del XIX en su reclusión en el hogar, sí que me parece importante mostrar ese cuerpo implicado en una relación particular y ambigua con el espacio, puesto que al diluir las fronteras entre la representación del sujeto y el espacio está forzando al observador a mirar con especial atención el objeto artístico, es decir, mueve al continuo interrogante reclamando para sí un lugar propio y personal.

²² Me apoyo en el hecho de que ha sido elegida como portada del catálogo de la exposición “On being an angel” recientemente reeditado y traducido por La Fábrica en 2019.

²³ La fotografía está disponible en la siguiente web: <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/379/works/artworks3772/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

²⁴ Me refiero a la fotografía que puede encontrarse en <https://www.victoria-miro.com/news/708>, consulta de 5 de mayo de 2021.

²⁵ Bronfen, “Leaving an imprint”, 25.

²⁶ Bronfen, “Leaving an imprint”, 26.

Quizá la ambición de Woodman fuera intentar devolverle la vitalidad a algo que originalmente no la poseía gracias a su interacción con dicho objeto o espacio. Apelar a una desaparición nihilista o a una anticipación de su muerte no es sino el sendero fácil que cierra de golpe un abanico de caminos interpretativos en los que merece la pena detenerse a la hora de juzgar una obra artística de tan hondo calado. Serán abundantes las fotografías en las que la artista ponga el foco en los espacios escogidos para introducir ese efecto desestabilizador en la representación del sujeto como en las series *House* o *Space*²⁷. Lo cierto es que no hay una única perspectiva desde la crítica feminista a la hora de analizar la propuesta de Woodman. Por su parte, Jui-Ch'i Liu cuestiona el hecho de que el espacio de la casa sea un lugar de confinamiento y de represión para la artista, ya que desde su perspectiva Francesca Woodman muestra un claro deseo de fundirse con el espacio, de manera que lo que pretende mediante sus autorrepresentaciones es crear un espacio alternativo, liberador, más allá del control patriarcal²⁷. La investigadora percibe una distancia significativa con respecto a la atmósfera doméstica opresora de finales del XIX y encuentra en esta un espacio feminista con connotaciones surrealistas. Postula como hipótesis, partiendo del concepto de lo extraño en Freud (*The Uncanny*), que la casa en Woodman se convierte en el espacio metafórico del origen, el útero o vientre materno. Apoya su argumento advirtiéndole que a menudo la artista aparece en una postura fetal como si se hallara dentro del espacio intrauterino, y percibe que su performance reiterada en la que confunde su propio cuerpo con el de la casa funciona como una metáfora que evoca una nostálgica intimidad materna.

Si bien parece evidente que no resulta unívoco el significado que se asocia al espacio interior en las fotografías de Woodman, sí encuentro relevante el hecho de poder situar a la joven artista dentro de una órbita próxima a los intereses de las artistas surrealistas. Whitney Chadwick en su estudio *Mirror images: women, surrealism and self-representation* (1998) realiza una certera aproximación al autorretrato de las mujeres y remarca la importancia que tuvo el surrealismo a la hora de que las artistas se entregaran a explorar la subjetividad femenina y construir imaginarios propios. Chadwick señala algunas semejanzas generales en las artistas asociadas con el surrealismo, entre las que destacan el gusto por la fábula, lo fantasmagórico y onírico, la conciencia sobre las construcciones sociales de la feminidad y la atención hacia el desdoblamiento y la mascarada, características que se encuentran muy próximas a la obra en conjunto de Woodman²⁸. De este modo, a continuación voy a analizar con mayor detalle el entrelazamiento de algunas de estas estrategias empleadas por la fotógrafa desde una perspectiva que aunó recursos propios del surrealismo con otros pertenecientes a su acervo personal.

Como exponía al comienzo de este artículo, Woodman dio rienda suelta a su capacidad de fabulación guiada por sus gustos y pasiones, entre las que destacaba la literatura. A menudo se sirvió de recursos literarios en sus escritos, como la connotación, la polisemia o las metáforas, que le permitían vincular elementos aparentemente muy dispares entre sí. Un testimonio de esa inclinación por las letras ha quedado registrado en algunas de sus fotografías²⁹, pues a menudo Woodman anotaba algunas frases en los márgenes, y estas no eran fruto de la casualidad, sino que establecían un vínculo muy estrecho con la imagen a la que acompañaban. Si bien el medio artístico de Woodman fue en esencia la imagen, creo que esta no puede desvincularse de su relación con la palabra poética y su capacidad evocadora. Según Gabriele Schor, la aproximación hacia la literatura y su método creativo por parte de Woodman no ha recibido una gran atención por parte de la crítica³⁰, y, sin embargo, resulta central para comprender el sentido que persiguen muchas de sus fotografías, en las que emplea recursos propios de la literatura como la metáfora o la personificación. En su artículo, Schor recoge una cita de Woodman extraída de una carta al galerista Ugo Ferranti en la que le

²⁷ Jui-Ch'i Liu, "Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity", *Woman's Art Journal* 25, n.º 1 (2004): 26-31, <https://doi.org/10.2307/3566495>.

²⁸ Whitney Chadwick, "An infinite play of empty mirrors. Women, surrealism, and self-representation", en *Mirror images: women, surrealism and self-representation* (Cambridge: The MIT Press, 1998), 5-6.

²⁹ Una de las fotografías que contiene estas inscripciones puede visualizarse en <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/49a7a8180de8ec/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

³⁰ Gabriele Schor, "Props as metaphors—arranged by Francesca Woodman", en *Francesca Woodman works from the Sammlung Verbund*, eds. Gabriele Schor y Elisabeth Bronfen (Viena: Sammlung Verbund, Verlag der Buchhandlung, 2014), 37.

explica cómo trabaja: “Mi idea es ilustrar metáforas literarias de forma física (la mentira blanca) y construir metáforas físicas para ideas morales (reputación)”³¹.

De esta forma, la metodología empleada por Woodman responde a su necesidad de imbricar los recursos formales propios de la literatura con las imágenes que una cámara pueda crear, de resultas que sus fotografías siempre partirán de un guion previo en el que la artista ha de tener claro cuál es la metáfora que desea representar y qué elementos estarán implicados en dicho proceso. Por este motivo cuando nos aproximamos a sus diarios nos encontramos con que dejó testimonio tanto de bocetos mentales como de listas de objetos que iba a utilizar posteriormente en una fotografía. Un reciente trabajo sobre su obra titulado *Portrait of a reputation* (2020) a cargo de Nora Burnett Abrams resulta sumamente útil para alumbrar algunos aspectos sobre el proceso artístico practicado por Woodman, en el que, pese a la seriedad y el rigor con que seleccionaba los temas de sus composiciones, existía un importante componente fruto del azar. En este estudio se subraya la esencia performativa de sus fotografías, porque en ellas tienen un peso fundamental la experimentación, la fantasía y la invención, de manera que era muy frecuente que la artista probase diferentes composiciones para una sola imagen trabajando con varias ideas hasta dar con el resultado que más le satisfacía. Prueba de ello son los numerosos negativos de largas series de fotografías que introducen ligeras variantes, lo que ensalza la performatividad de su propuesta artística³².

Resulta muy probable que una fuente de inspiración surrealista la encontrase en la librería Maldoror de Roma³³, un lugar donde reinaba una atmósfera propicia para estimular su imaginación y conducir sus pasos hacia una visión metafórica del arte. En una ocasión afirmó: “Me gustaría que las palabras tuvieran la misma relación con mis imágenes como las fotografías la tienen con las palabras en *Nadja* de André Breton”³⁴.

No cabe duda de que Francesca Woodman sentía una gran admiración hacia los procesos de creación surrealistas y a su asociación entre campos semánticos aparentemente dispares³⁵. Pensemos en que la fotógrafa llegó a crear siete libros de artista³⁶ utilizando el método del collage, es decir, superponiendo sus propias imágenes y textos a las que ya estaban en algunos cuadernos antiguos de ejercicios escolares. El cuaderno más conocido es el que tituló “Some Disordered Interior Geometries”, realizado a partir de un cuaderno de geometría, escogido de forma deliberada por la artista ya que deseaba jugar con las referencias de la geometría de los planos y el espacio tridimensional. Tal y como señala Gabriele Schor, no es una mera coincidencia que Woodman elija ese cuaderno en concreto puesto que ella quiere ofrecer su propia visión espacial en la que reina su “desorden interior” personal³⁷. El cuaderno se publicó en 1981 bajo el sello Synapse Press³⁸ y a posteriori solo ha visto la luz en 2011 una edición facsímil de otro titulado *Francesca Woodman's Notebook* a manos de George Woodman en la editorial italiana Silvana. Con esta propuesta Woodman está articulando una poética, puesto que desea ser recibida a través de una propuesta conceptual en la que un objeto que tenía un uso original ha adoptado un nuevo papel gracias a una resignificación aportada por los paralelismos y contrastes fruto de las ideas de la artista.

³¹ Schor, “Props as metaphors”, 38.

³² Nora Burnett Abrams, “Portrait of a reputation”, en *Portrait of a reputation*, ed. Nora Burnett Abrams (Nueva York: Rizzoli Electa, 2020), 107.

³³ Según el estudio de Townsend “Scattered in space”, esta librería fue para Woodman una fuente de influencias surrealistas ya que la tienda era como una *Wunderkammer* o gabinete de curiosidades barroco, en el que se acumulaban todo tipo de objetos peculiares muy dispares que no guardaban relación entre sí, por lo que la joven tomaba de allí viejas fotografías, postales, recortes de revistas y libros, o incluso compraba este material para trabajar con él en su estudio.

³⁴ Schor, “Props as metaphors”.

³⁵ Townsend también señala que una posible influencia surrealista en la obra de Woodman es la del fotógrafo Duane Michals, que estaba interesado en la máscara, la utilización de textos e imágenes, así como el uso de interiores abandonados como espacio de la representación. Townsend, “Scattered in space”, 29.

³⁶ Theresa Dann compila los siguientes cuadernos realizados por Woodman por orden cronológico: *Portrait of a Reputation* de 1976, *Sig Ferrante* en 1977, *Angels*, *Calender Notebook* en 1978, *Quaderno dei Dettari i dei Temi* entre 1979 y 1980, *Some disordered interior geometries* de 1981, *Quaderno di Francesca Woodman* en 2011 y *Portraits, Friends, Equations Notebook* de fecha desconocida.

³⁷ Schor, “Props as metaphors”, 35.

³⁸ Francesca Woodman y Daniel Tucker, eds., *Some Disordered Interior Geometries* (Filadelfia: Synapse Press, 1981).

Encuentro especialmente interesante y oportuno para este artículo el vínculo entre la estrategia del camuflaje y la tradición surrealista, tal y como destaca Maite Méndez Baiges en su monografía *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. La historiadora parte en primer lugar de la consideración que realiza Susan Sontag sobre la representación del cuerpo femenino por parte de los artistas varones surrealistas, que a menudo lo transformaron en un objeto exótico y desvirtualizado³⁹. Pone como ejemplo la colaboración entre Man Ray y Lee Miller para mostrar esa exhibición del cuerpo femenino como un objeto de fantasía y erotismo exacerbado debido precisamente a que aparece semioculto y escondido. Méndez Baiges profundiza en el camuflaje en las obras de artistas como Picasso y Dalí, y pone de relieve la diferencia que existe entre sus propuestas y aquellas que tienen autoría femenina. La investigadora señala que en las obras de mujeres artistas el camuflaje se convierte en una estrategia que sirve para activar discursos críticos sobre el cuerpo y su representación, de manera que mientras ellos utilizan el propio arte como objeto de camuflaje, ellas emplean su propio cuerpo, como en el caso de Vera von Lehndorff o Ana Mendieta⁴⁰.

Pese a las diferencias existentes entre estas artistas, tengo la certeza de que podría equipararse la lectura que realiza María Ruido, recogida a su vez por Méndez Baiges, de la obra de Mendieta, con la propuesta de Woodman. La crítica la percibe como un acto de resistencia frente al sistema representacional hegemónico a través de la desaparición, pues lo que consigue es cancelar la posibilidad del placer voyeurista. De esta forma, la historiadora concluye que en este sabotaje se halla la salida más ventajosa para las artistas, entre las que no resulta inapropiado incluir a la propia Francesca Woodman: atrapadas en el dilema entre optar por desestetizar el propio cuerpo o bien decantarse por la autorrepresentación, con el objetivo de evitar su cosificación / fetichización por parte de la mirada impositiva del ojo masculino, las mujeres vislumbrarían en la senda trazada por Mendieta que abandonar completamente la imagen, desaparecer, convertirse en apenas una huella, no dejar apenas rastro, podría ser una de las mejores formas de combatir la asimilación⁴¹.

A continuación, me detendré en el análisis de algunas fotografías de Francesca Woodman en las que se conjuga, por un lado, una recuperación de temas e historias propias de la mitología clásica y sus leyendas en torno a la metamorfosis, tal y como las encontramos en fuentes como Ovidio y Pausanias, y por otro lado, esta práctica artística en la que su cuerpo oscila entre la aparición y la desaparición, entre la visibilidad y el ocultamiento. Dado que sería muy extenso enumerar todas las fábulas que inspiraron a la fotógrafa, he decidido centrarme en algunas que aparecen de una forma reiterada y que, por tanto, tienen cierto protagonismo sobre otras. La primera es el mito de Apolo y Dafne, que según la psicoanalista Adele Tutter⁴², resulta especialmente interesante para Woodman, que vincula desde el principio su autorretrato a la presencia de los árboles, y en una fotografía temprana se inmortaliza aferrada al tronco de un árbol con las manos y los pies hasta el punto de que sus siluetas se confunden. Según Tutter, esta suerte de conversión practicada por la artista con la intención de emular a Dafne transformada en un árbol reflejaría la pérdida de la adolescencia y el paso a la madurez. Sin embargo, parece que el vínculo que la artista establece con los árboles trasciende esta realidad y se convierte en un auténtico símbolo dentro de su obra, puesto que en la última etapa de su vida, durante el verano de 1980, realiza una estancia en MacDowell Colony en New Hampshire y allí, en medio del bosque, volverá a tomar fotografías en las que perfecciona su transformación en árbol. En distintas fotografías podemos apreciar cómo sus brazos se convierten en troncos gracias a unos brazaletes de corteza de abedul⁴³, y cómo su cabello trenzado y el vestido con una textura vegetal contribuyen a reforzar su mimetismo con el bosque⁴⁴.

³⁹ Maite Méndez Baiges, *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo* (Madrid: Siruela, 2007), 46.

⁴⁰ Méndez Baiges, *Camuflaje*, 89.

⁴¹ Méndez Baiges, *Camuflaje*, 98.

⁴² Adele Tutter, "Metamorphosis and the aesthetics of loss: II Lady of the woods –The transformative lens of Francesca Woodman", *The International Journal of Psychoanalysis*, 92 (2011): 1517-39, <https://doi.org/10.1111/j.1745-8315.2011.00457.x>

⁴³ Así podemos apreciarlo en la siguiente fotografía: <https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks11920/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁴⁴ Este detalle se aprecia en esta fotografía: <https://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks1500/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

Griselda Pollock, en su obra *After-affects after-images*, realiza una lectura de la escultura de *Apollo y Daphne* de Gian Lorenzo Bernini en la que pone de relieve el trauma de género culturalmente codificado en la mitología y relaciona esta escultura con las obras de Ana Mendieta y Anne Brigman. Pollock enlaza con la interpretación de la historiadora Anne Creissels de la obra de Mendieta, que encuentra en la artista cubana una relación particular con el mito de Daphne⁴⁵. Destaca entre sus obras la acción performativa *Flowers on body* dentro de su serie “Siluetas” realizada en México en 1973, en la que la artista sitúa su cuerpo desnudo en el interior de un yacimiento y lo cubre de flores, adoptando una postura funeraria. En su acción, Mendieta conjuga vida, muerte y regeneración a partir del encuentro con la naturaleza. En otras obras también transforma su cuerpo y lo fusiona con el tronco de un árbol. Pollock señala la raíz de estas obras en la reparación de un trauma (en el caso de Mendieta, el exilio de la patria, la familia y la lengua) en las que simbólicamente conviven la muerte y la vida. “A través de la performance como ritual de arte visual, la representación de las heridas psicológicas encriptadas podría desplazarse en el registro de la transformación y la renovación de la conexión con la vida”⁴⁶. Por otro lado, Anne Brigman fue una fotógrafa vinculada al pictorialismo que a menudo fotografiaba desnudos femeninos yuxtapuestos a árboles, como en *Via Dolorosa* (fig. 3), cuyo título vincula la imagen con la de Cristo llevando su árbol, su cruz. En sus fotografías sí parece existir una relación de metamorfosis debido a la torsión forzada de los cuerpos que imitan a la morfología del tronco del árbol.



Fig. 3. Anne Brigman, *Via Dolorosa*, ca. 1911, impresión en gelatina de plata, 9 ½ x 7¾ pulgadas. The Michael G. and C. Jane Wilson 2007 Trust.

⁴⁵ Griselda Pollock, “Gasping at violence: Daphne’s open mouth and the trauma of gender”, en *After-affects, after-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum* (Manchester: University Press, 2013), 60.

⁴⁶ Pollock, “Gasping at violence”, 65.

En el caso concreto de Woodman no parece existir una relación de pugna o de lucha frente al proceso de la metamorfosis, sino más bien una elección deliberada de la artista que desea experimentar con esa sujeción que le permite jugar con los límites y la interacción entre su cuerpo y el espacio. La artista recoge la siguiente afirmación en una entrada de sus diarios:

Algunas personas que conozco tienen un gran parentesco o parecido con formas orgánicas naturales. Me gustaría aislar estas relaciones fotografiándolas. (...) al regreso de Venecia me detuve a visitar a E.B. Cuando se puso en pie sus piernas hacían las mismas curvas que las ventanas bizantinas de Venecia. Me llevaron a ver una estupenda exposición de fotografía antigua. Las mejores eran desnudos con patos dibujados. Debo pensar mucho más en Leda y el cisne⁴⁷.

Resulta revelador aproximarnos a los pensamientos de Woodman, a la manera en que tomaba referencias y anotaba los detalles más insólitos para llevar a cabo posteriormente una reflexión artística en la que la perfección técnica ha de ser estudiada con minuciosidad y rigor. Así, el motivo del cisne aparece en varias de sus fotografías de diferente manera. La más paradigmática de todas es la que representa el momento en el que una mujer, cuya identidad desconocemos porque aparece despojada de la cabeza, acaricia el cuello de un cisne⁴⁸: las dos figuras resaltan con gran contraste sobre el fondo negro ya que sobre ellas incide un fogonazo de luz que destaca aún más la blancura de la piel y el vestido de la mujer así como el plumaje del animal. Woodman crea un montaje en el que ambos parecen estar unidos por la continuidad de las líneas y sobre todo por la curvatura de los trazos, de manera que, una vez más, el espectador pierde los límites entre lo animal y lo humano. El vínculo entre la mujer y lo animal era muy frecuente en el surrealismo, de manera que esta composición invita a ser leída desde un juego conceptual que permite a la artista vincular dos realidades aparentemente lejanas y convertir su fusión en un enlace armónico. En esta representación se eliminaría la violencia latente en el mito de Leda y el cisne. Según Townsend, Woodman emplea el surrealismo y otras estrategias modernistas como un trampolín conceptual, ya que le permite desplazar cosas, ya sean personas u objetos, en otras formas⁴⁹.

También cabe destacar la serie titulada *From Swan Song series* (1978), en la que Woodman utiliza el gran formato para capturar cuatro escenas de compleja composición. Para esta ocasión, la artista adopta diferentes posturas reclinada sobre una superficie blanca, probablemente un tablón, y sobre esta sitúa el cuerpo desnudo; en una de las imágenes, de sus brazos cuelgan dos grandes pedazos de papel blanco que le confieren un aspecto etéreo⁵⁰. La esencia de la fotografía y probablemente la clave para su interpretación están, por un lado, en el título, “el canto del cisne”, pues es de sobras conocido que este animal emite un sonido de agonía antes de su último aliento. Por otro lado, ese grito sobrecogedor está acompañado de la torsión forzada en la que se encuentra el cuerpo representado, que muestra una gran fragilidad, acentuada por la aparición del ala disecada de un pájaro junto a la joven, que permanece ante nuestros ojos aislada del resto del cuerpo del animal. Este gesto de amputación invita a volver a pensar en esa fusión entre lo humano y lo animal, pues la artista parece querer imitar al cisne en el momento de su último aliento. En otras fotografías de esta misma serie contemplamos el cuerpo yerto de la mujer que parece sin vida y adopta diferentes posiciones que muestran una violencia insistente. En cierto modo, Woodman lleva a cabo una suerte de desaparición ya que se convierte en un animal al que se le agota la vida. Esta serie no será la única en la que la artista emplee animales disecados que pueden conducir a una interpretación ambigua. Chris Townsend pone como ejemplo una fotografía en la que una modelo femenina, que en este caso no es la propia artista, se encuentra en una postura yacente y junto a ella aparecen unos lobos, pero en lugar de sugerir una escena en la que la mujer es devorada por las bestias, más bien parece apuntar hacia un proceso de transformación a

⁴⁷ Francesca Woodman, “Journal extracts”, en *Francesca Woodman*, ed. Chris Townsend (Londres: Phaidon, 2006), 244.

⁴⁸ Puede visualizarse la fotografía en la siguiente web: <https://artcritical.com/2011/09/02/draft-gorgeous-metamorphoses/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁴⁹ Townsend, “Scattered in space”, 37.

⁵⁰ La fotografía aparece citada en la siguiente web: <https://www.mariangoodman.com/artists/72-francesca-woodman/works/37954/>, consulta de 5 de mayo de 2021.

través del cual simbolizar la liberación femenina. El crítico señala que se pueden leer estas imágenes como narrativas de la transformación y de la huida más que de la captura y la violencia⁵¹.

La dimensión simbólica en Francesca Woodman se vertebra a través de la utilización de elementos que se repiten en sus composiciones, cuyo significado podemos interpretar a partir de su voluntad de poner de relieve una visión del cuerpo femenino alejada de la mirada hegemónica masculina. Por ejemplo, resulta habitual la aparición de los lirios blancos, y en otras ocasiones, lirios cala, que normalmente acompañan a fotografías en las que se evidencian la sexualidad y el erotismo. Los lirios cala han sido símbolo de la virginidad, pero también de la vulva femenina. La fotografía habitualmente sustituye los genitales femeninos por la presencia de las flores, como en una fotografía tomada en Roma en 1976⁵², que representa en primer plano un gran lirio cala con el tallo cortado, que se alza sobre el suelo en la esquina opuesta a la que se encuentra la protagonista, de manera que ambas figuras se dan la espalda. La postura en la que se halla la joven es de recogimiento: desnuda, con las piernas encogidas contra el cuerpo, permanece sentada en el suelo. Con una mano se cubre parte del rostro, con los ojos cerrados en aparente sufrimiento. La flor se alza espléndida, mientras que la mujer se anuda y se contrae en un gesto ambiguo pero que a todas luces trasluce su deseo de desaparecer o huir. La exhibición del lirio abierto funciona como eco que contrasta con el silencio femenino y su vulnerabilidad. La sexualidad femenina se muestra con esplendor, pero de una manera encubierta, que le permite aparecer mediante el ocultamiento.

No solo empleará flores como metáfora sexual, también será frecuente la aparición de los guantes, un elemento muy del gusto surrealista. Probablemente la artista accedió en la librería Maldoror al ensayo *Le Surréalisme, même*, de José Pierre, publicado en 1957, en el que se reunía una colección del trabajo de Max Klinger, autor de *The Story of the Glove*. En el ensayo no solo se aludía a Klinger sino a la función simbólica del guante en el surrealismo. Woodman se servirá del guante en sus composiciones como recurso que simboliza la huella o marca del cuerpo una vez este ha desaparecido. En la fotografía *Horizontale*⁵³, el guante oculta los genitales femeninos y simultáneamente los simboliza, de forma que se convierte en una forma de escribir sobre el cuerpo y también en un elemento sustitutivo. Según Drew Sawyer las fotografías que componen su libro de artista *Portrait of a reputation* se miran en el espejo de los retratos de la serie *Erotique-voilée* de Man Ray, en los que capturó a Meret Oppenheim desnuda, e hizo de su cuerpo un artefacto de impresión⁵⁴.

Parece claro que la sexualidad y el erotismo forman parte del entramado ideado por Woodman para desplegar sus fabulaciones a modo de complejas narraciones que en cierto modo nos hablan de una identidad desdoblada, fingida, en constante huida de sí. El cuerpo de la artista, la desnudez que se evidencia en muchas de las series fotográficas, se acentúa más si cabe a través de la revelación de sus fallas, de sus grietas. El cuerpo que se muestra es, en fin, un cuerpo femenino que lucha por resistirse a la violencia de la mirada, que juega a exhibirse pero que, en realidad, no busca sino dejar de ser quien es para convertirse en algo que está más allá de lo real. La lectura de sus diarios, o más bien de los fragmentos a los que tenemos acceso, permite un acercamiento autobiográfico de gran relevancia ya que nos aproxima a su imaginario personal, una fuente inagotable de metáforas que convierte sus autorretratos en fotografías completamente imprescindibles para la historiografía artística. No deseo terminar este recorrido por las fabulaciones en la obra de Francesca Woodman sin referirme a un trabajo que creo que destaca especialmente, tanto por la belleza de su composición como por las interpretaciones que arroja sobre una de las dimensiones de mayor relevancia dentro de sus creaciones: la relación que tienen sus fotografías con la construcción de su relato

⁵¹ Townsend, "Scattered in space", 41.

⁵² Es posible acceder en la web a la fotografía citada: <https://www.victoria-miro.com/news/1060>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵³ La fotografía puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.mutualart.com/Artwork/Horizontale--Providence--Rhode-Island/0DB1B9087903F9E1>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵⁴ Drew Sawyer, "Seething with ideas: Francesca Woodman and photography circa 1975", en *Portrait of a reputation*, ed. Nora Burnett Abrams (Nueva York: Rizzoli Electa, 2020), 115.

identitario. Se trata de un vídeo que se ha recopilado en *Selected video works*, anteriormente mencionados⁵⁵, realizado en Providence entre 1976 y 1978. Elisabeth Bronfen vincula este montaje con una recreación de la conocida composición *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli (1486) en la que la artista habría desplegado su propia reescritura de esta imagen mitológica⁵⁶. Para llevarla a cabo Woodman se sirve de un papel blanco translúcido a modo de cortina o telón y se sitúa justo detrás de este cuando comienza la grabación, de manera que solo puede entreverse su silueta. Su mano derecha emerge por encima del papel y comienza a escribir su nombre con un lápiz negro sobre la superficie blanca, mientras la mano izquierda sostiene el papel desde atrás y logra garabatear las letras de su nombre en mayúscula: “Francesca”. Una vez escrito, vuelve a ocultar su mano de manera que durante unos instantes solo se ven las letras y, tras ellas, a la propia Woodman que permanece oculta. A continuación, las dos manos aparecen por encima del papel y lo rasgan comenzando desde el centro, justo a la altura de su ombligo. Lo rompen hacia los laterales y convierten el nombre en una tachadura. La joven, mediante este acto no exento de cierta violencia, irá revelando poco a poco la parte superior del torso de su propio cuerpo desnudo hasta que solamente queda un pedazo de papel que cubre la zona genital, tal y como aparece Venus en la representación de Botticelli, que muestra un gesto de pudor al ocultar de la mirada del espectador la visión del pubis gracias a la interposición de sus largos cabellos. De este modo, Francesca Woodman permanece durante unos segundos con el rostro fijo en la cámara mientras mantiene una pose inmóvil, muy similar a la de Venus, con el brazo derecho relajado y la mano izquierda apoyada en el vientre por debajo del pecho.

Posteriormente, el vídeo mostrará el final abrupto de la escena, en la que, de pronto, la joven se adelanta, rompe el resto de la cortina blanca y sale velozmente del cuadro viviente que estaba protagonizando. Lo único que queda de ella es un dibujo de su rostro en una hoja de papel, que está sobre el alféizar de la ventana. Con este montaje, Woodman pone de relieve la confrontación entre el sujeto y la obra de arte, entre su propio nombre y su cuerpo, mostrando una visión desdoblada del yo, que es fluctuante y que no arroja ningún tipo de estabilidad. Además, la artista apunta hacia sí misma como la agente y responsable de esta escisión, una ruptura que también se dirige hacia la imagen canónica de la belleza femenina en la historia del arte. Francesca Woodman decide terminar con esa representación y para ello destruye la obra que ella misma ha creado, y en este acto liberador, se despoja de todo aquello que la vuelve reconocible de cara a los otros. Desaparece ante nuestros ojos con el único fin de permanecer en la historiografía, pero de un modo radicalmente nuevo.

Conclusión

Francesca Woodman fue artífice de una vasta obra fotográfica, que, si bien ha sido atendida por la crítica en las últimas décadas y fruto de exposiciones, todavía sigue siendo un reto para la interpretación debido a su gran complejidad y ambigüedad compositiva. No podemos olvidar que Woodman llevó a cabo estos proyectos fundamentalmente entre 1975 y 1981, es decir, entre los diecisiete y los veintidós años, un periodo vital en el que la construcción de la identidad y la búsqueda de sí son piedras angulares, de manera que sus proyectos estuvieron profundamente imbricados con su crecimiento personal y anhelo de convertirse en una artista reconocida. Además, el hecho de haber nacido en el seno de una familia de artistas funcionó como un incentivo y al mismo tiempo como un reto: el esfuerzo constante y la capacidad para consagrar la vida al arte estuvo presente en el hogar y en el día a día. Su padre, George Woodman, fue quien le regaló su primera cámara, una Yashica réflex con la que tomó sus fotografías tempranas hacia la edad de trece años. Si bien los acontecimientos que precipitaron la decisión que iba a conducirle al suicidio en enero de 1981 nos resultan desconocidos, no parece descabellado proponer que el deseo de perfeccionamiento y la necesidad de alcanzar el éxito en Nueva York pudieron influir en el desenlace abrupto de sus días.

⁵⁵ Este vídeo está disponible en la web. Se trata del primero de los trabajos recopilados en la selección <https://vimeo.com/209739295>, consulta de 5 de mayo de 2021.

⁵⁶ Bronfen, “Leaving and imprint”, 28.

La fabulación y la mascarada presentes en sus fotografías no pueden entenderse sin escharbar a fondo en uno de los objetivos de Woodman: pensar en la manera en que las personas se relacionan con el espacio, y a partir de esta idea, ensayar diferentes caminos para articular su interacción, fundamentalmente a través de la metamorfosis. Así, en sus autorretratos, la artista deja de ser solamente una joven fotógrafa para convertirse en múltiples personajes que ocultan su verdadero rostro. “¿Quiénes somos cuando nos narramos?” se pregunta Estrella de Diego en su estudio *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011)⁵⁷. ¿Acaso deberíamos reconocer que la noción de “lo auténtico” es una falacia tras la que se oculta siempre y en todo caso una estructura ficticia? Así lo han reconocido no solo la propia De Diego, sino varios teóricos de la autobiografía. Por lo tanto, si en el centro de esta narrativa desplegada por Francesca Woodman lo que encontramos es un juego de máscaras: ¿por qué no reconocer que la fabulación y el engaño funcionan como ficciones de la identidad propias de la autobiografía y del autorretrato?

Esa existencia precaria que se presenta durante la puesta en escena fotográfica atiende a la doble dimensión inherente a la autobiografía, al desdoblamiento al que obliga. Como nos recuerda Elisabet Bronfen, el cuerpo es escenificado como imagen y como productor de la imagen, y su condición es la esencia efímera⁵⁸. Por su parte, Chris Townsend califica el trabajo de Woodman como una “narrativa de la emergencia”⁵⁹. A caballo entre el deseo de emerger y la conciencia de practicar el ocultamiento, Woodman propone una performance en la que, sin renunciar a la puesta en escena de su propio cuerpo, se rebela frente a la mirada fetichista masculina y articula un discurso en el que propone una voluntad de transformación. El cuerpo que muestra en sus fotografías jamás será un cuerpo definitivo, cerrado, sino en perpetuo en devenir, cuya condición vulnerable posibilita la experimentación artística. Tal y como declara Maite Garbayo Maeztu en su breve ensayo *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*, son precisamente las representaciones veladas de los cuerpos que desaparecen aquellas que permiten imaginar subjetividades discordantes con el modelo de transparencia de significados procedente de la modernidad⁶⁰. Parece claro entonces que escoger la desaparición –el camuflaje, la máscara, el disfraz– no es sino una estrategia asumida por Francesca Woodman para subrayar aquello que habita en los intersticios: el poder de un lenguaje visual que halla su fortaleza en una poética de la metamorfosis.

GEMA BAÑOS PALACIOS es graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid y Máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid. Es contratada predoctoral FPU en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma y escribe su tesis doctoral de carácter interdisciplinar entre literatura y artes bajo la dirección de Patricia Mayayo Bost. La investigación lleva por título “Cuerpo abolido. Autobiografía y autorretrato en Alejandra Pizarnik, Francesca Woodman y Ana Mendieta”.

Los resultados de su investigación se han difundido en seminarios y congresos como el Seminario Internacional “Territorios que importan: Género, Arte y Ecología” (2018) o el Congreso Internacional “Géneros y Subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas” (2019). Forma parte del grupo de investigación “DeVisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea” coordinado por Patricia Mayayo (UAM) y del grupo “Cuerpo y textualidad” coordinado por Meri Torras (UAB).

Email: gema.bannos@uam.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8968-7686>

⁵⁷ Estrella de Diego, *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Siruela, 2011), 24.

⁵⁸ Bronfen, “Leaving an imprint”, 22.

⁵⁹ Townsend, “Scattered in space”, 27.

⁶⁰ Maite Garbayo Maeztu, *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad* (Barcelona: Quaderns Portàtils, Macba, 2019), 15.