

# #29

# L'ESCRITURA FOTOGRAFÀFICA DE FRANCESCA WOODMAN: UNA LECTURA DELS SEUS AUTORETRATS

Núria Giráldez Arias  
*Universitat de Barcelona*

Artículo || Recibido 14/10/2022 | Aceptado: 15/05/2023 | Publicado: 07/2023  
DOI [10.1344/452f.2023.29.11](https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.11)  
[nur.giraldez@gmail.com](mailto:nur.giraldez@gmail.com)

Il·lustración || © Maria Pape – Todos los derechos reservados  
Texto || © Núria Giráldez Arias – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





**Resum** || El present treball pretén ser una lectura dels autoretrats de Francesca Woodman. En concret, *Self-Deceit I*, *House 3*, i *About Being My Model*. L'eix vertebrador de la lectura serà una anàlisi de com la representació d'un cos en constant desplaçament —que, a partir de Foucault, anomenarem utòpic— problematitza, a l'obra de Woodman, la noció d'autoretrat tradicional i resisteix als límits del medi fotogràfic. En la lectura, estructurada en tres parts, s'estudiaran els recursos principals que empra la fotografia per a representar un cos utòpic: el mirall, el camuflatge i la màscara.

**Paraules clau** || Francesca Woodman | Fotografia | Autoretrat | Autobiografia

### **La escritura fotográfica de Francesca Woodman: una lectura de sus autorretratos**

**Resumen** || El presente trabajo pretende ser una lectura de los autorretratos de Francesca Woodman. En concreto, *Self-Deceit I*, *House 3* y *About Being My Model*. El eje vertebrador de la lectura será un análisis de cómo la representación de un cuerpo en constante desplazamiento —que, a partir de Foucault, consideraremos utópico— problematiza, en la obra de Woodman, la noción de autorretrato tradicional y resistió a los límites del medio fotográfico. En la lectura, estructurada en tres partes, se estudiarán los recursos principales a los que recorre la fotografía para representar un cuerpo utópico: el espejo, el camuflaje y la máscara.

**Palabras clave** || Francesca Woodman | Fotografía | Autorretrato | Autobiografía

**The Photographic Writing of Francesca Woodman:  
A Reading of Her Self-portraits**

**Abstract** || This work intends to be a reading of Francesca Woodman's self-portraits. In particular, *Self-Deceit I*, *House 3*, and *About Being My Model* are the pieces that will be studied. The reading's main subject will be an analysis of the way a body represented in a constant displacement—which, following Foucault, will be named utopian—, in Woodman's oeuvre, problematizes the traditional concept of self-portraits and resists the limits of the medium of photography. The analysis, structured in three parts, will study the main resources that the photographer uses to represent a utopian body: the mirror, camouflage, and the mask.

**Keywords** || Francesca Woodman | Photography | Self-portrait | Autobiography

## 0. Introducció

La representació d'un cos fragmentat, borrós, en constant moviment, gairebé evanescent, que sovint intenta camuflar-se en l'espai i que l'espectador no pot identificar, és el que vertebra l'obra de la fotògrafa estatunidenca Francesca Woodman (1958-1981). Va créixer en una família d'artistes i des de petita va estar molt en contacte amb diferents disciplines artístiques. La majoria de les fotografies de l'artista van ser realitzades quan era estudiant i, en general, responien a les problemàtiques plantejades a classe (Krauss, 2009). Tanmateix, degut al bagatge artístic i la formació de la fotògrafa, la seva obra és molt rica en referències artístiques i, per tant, es pot estudiar des de molts vessants. Hi trobem tints gòtics, també certs aspectes surrealistes o, d'altres, més afins a l'art modernista (Townsend, 2006). També, podem apreciar característiques afins a disciplines contemporànies a l'artista, com la *performance*.

Woodman encetà la seva producció fotogràfica quan tenia tretze anys, ja que el seu pare, George Woodman, va regalar-li una càmera. Aleshores, realitzà la seva primera fotografia que, en certa manera, avança els trets principals de la seva obra. El títol mateix, *Self-portrait at thirteen* (1972), ens anuncia que és un autoretrat i ens predisposa, com a espectadors, a identificar el subjecte retratat amb l'artista. Tanmateix, observem a una persona asseguda que es cobreix el rostre amb els cabells, acompanyada d'una llum que li proporciona un aire espectral. Podem apreciar, de manera difuminada, el pal amb què dugué a terme l'autoretrat, per tant, no amaga el fet que ella mateixa fa la fotografia. En canvi, se'ns nega el que es considera indispensable en l'autoretrat tradicional: el fet de mostrar el cos o rostre, per tal de ser reconegut per l'espectador (Goyarrola Olano, 2016). El que veiem es repetirà en gran part de la seva obra posterior: la representació d'un subjecte que es retrata alhora que defuig de ser retratat.

En aquest sentit, esdevé complicat reflexionar sobre l'obra de Woodman entenent-la com un autoretrat tradicional, és a dir, la representació d'un subjecte únic, centrat i complet que sorgí a Occident durant el Renaixement amb l'afirmació del subjecte individual (Segarra, 2014). L'ésser i la identitat esdevenen problemàtics en la seva obra (Faciabén, 2011). En el present article, reflexionarem sobre l'obra de Woodman com a *problematització* de l'autoretrat tradicional. Ens preguntarem com pensar, com estudiar els autoretrats fotogràfics on el referent, el subjecte retratat, sembla desplaçar-se de la fotografia mateixa. Partirem de la teoria de la literatura, en concret, de les reflexions sobre el llenguatge i el gènere autobiogràfic, per a pensar l'obra de Woodman com el resultat de la seva escriptura fotogràfica. Realitzarem, doncs, una lectura de tres fotografies —*Self-Deceit I* (1978), *House 3* (1976) i *About Being My Model* (1976)—, centrant-nos en quelcom que ens despunta —seguint la noció de *punctum* barthe-

siana— i que vertebrava la majoria de la seva obra: la representació d'un cos que sembla defugir de ser *autoretrat* i anar més enllà dels límits del medi fotogràfic.

## 1. L'autoretrat fotogràfic com a problema

El gest de *problematitzar* l'autoretrat tradicional, que considerem que realitza Woodman, no és únic ni aïllat, sinó que se situa en una constel·lació d'obres que ampliaren el gènere de l'autoretrat fotogràfic. A l'últim terç del segle XX, gran part dels autors van deixar d'entendre la càmera com un instrument que documentava el que s'havia situat darrere de l'objectiu fotogràfic, el referent fotografiat, el tret distintiu de la fotografia segons Barthes, el «ça a été» (Barthes, 1980: 124). La fotografia, com argumenta José Gómez, es *ficcionalitzà*:

Así se dan cuenta de que cualquier imagen obtenida por mediación del objetivo de una cámara no es ya un reflejo del real, sino una interpretación peculiar tanto del punto de vista del operador como del condicionante técnico del artefacto. De esta forma, estos creadores consideran que no existe una única realidad, sino que cada imagen registrada es una versión de una realidad poliédrica que se manifiesta de modo distinto según su intencionalidad discursiva (Gómez Isla, 2005: 73).

Sorgí, doncs, una nova actitud davant de la càmera que va suposar un canvi en la manera en què els artistes es retrataven. El medi fotogràfic es convertí en un instrument que permetia als artistes representar el *jo* com un *Altre* (2005). A finals dels anys vint, proliferaren «autorretratos de fotografías como sujetos borrados» i començà a predominar, en els retrats i autoretrats, la representació d'un jo fragmentari, deixant de banda la representació d'un jo exemplar (De Diego, 2011: 67). En efecte, un conjunt d'artistes surrealistes, com Claude Cahun, *problematitzaren* el gènere de l'autoretrat tradicional, representant-se en diferents rols i identitats. Aplicaren els pressupostos surrealistes —com l'alteració dels límits racionals— a la subjectivitat mateixa, trencant amb el subjecte unitari propi del pensament postil·lustrat (Chadwick, 1998).

Als anys setanta, quan Woodman realitzà la seva obra, gran part de les dones artistes del moment van experimentar amb l'autoretrat fotogràfic, combinant-lo amb altres disciplines artístiques, com la *performance* i el *body art*. De fet, la historiadora de l'art Amelia Jones considerarà aquest últim una extensió del retrat (Jones, 1998). En aquesta línia, Anna Maria Guasch estudià com diversos artistes d'aleshores, considerats conceptuals, començaren a desafiar els trets tradicionals de l'autobiografia —la representació d'un subjecte únic, centrat i transcendent— en les seves obres (Guasch, 2009). Paral·lelament, en l'àmbit de la literatura, Barthes i Foucault, entre altres, pensaren i qüestionaren la noció de l'autor, a *La muerte del autor* (1968) i *Qué es un autor* (1969), respectivament. De fet, Fontcuberta afirmà que «Cuando en literatura se habla de la muerte del

autor como fórmula de renovación a que se ve abocada la escritura, en fotografía podríamos hablar de la muerte del objeto» (Fontcuberta, 1997: 22).

Aquest paral·lelisme ens servirà per a pensar l'autoretrat fotogràfic a partir de les reflexions que ens proporciona la teoria de la literatura sobre la noció de l'autor i el gènere autobiogràfic. En el cas de l'autoretrat fotogràfic, l'objecte, el referent, és el mateix artista. Com pensar, doncs, l'autoretrat, si l'objecte de la fotografia s'ha desplaçat, ha mort o ha perdut l'hegemonia?

### 1.1. L'escriptura de Woodman o l'autoretrat com a text

La càmera fixa el que fotografia en el temps i en l'espai. Segons Susan Sontag, tot acte de fotografiar és violent, perquè converteix allò que fotografia en objecte (Sontag, 1973). Fontcuberta afirmà que «la fotografía ha vivido bajo la tiranía del tema: el objeto ha ejercido una hegemonía casi absoluta» (Fontcuberta, 1997: 21). Tot i que, com argumenta el mateix autor, el referent fotogràfic ha mort o s'ha desplaçat del centre, com a espectadors, quan observem una fotografia tendim a cercar amb la nostra mirada l'objecte capturat. Escriu Xavier Antich:

Potser encara no hem après del tot a mirar una fotografia. Moguts per la forta empremta del pacte mimètic en què se sustenta qualsevol imatge i que, des dels grecs, alimenta la nostra cultura visual, d'acord amb el qual la representació sempre remet a la realitat, en una dimensió que la fotografia analògica ha intensificat durant el seu segle i mig d'existència, quan mirem una fotografia el que acabem veient, en primera instància, és aquell objecte que la imatge va retenir en l'instant de la captació fotogràfica (Antich, 2019: 81).

Woodman, en una de les fotografies de la sèrie *Charlie the Model* (1975-1978), entén la capacitat fixadora de la càmera com un aixafament. Així ho escriu al peu de la primera fotografia, referint-se al model que retrata: «Charlie has been a model at RSID for 19 years. I guess he knows a lot about being flattened into paper» (Krauss, 2009: 85). Woodman adverteix que el model que fotografia es fa visible per a l'espectador, únicament, aixafat pel medi fotogràfic. Podem interpretar que, retratar algú o *autoretratar-se*, no només implica convertir-lo en objecte, sinó també aixafar-lo, deformar-lo i formar-lo, per tal que esdevingui paper, fotografia. En efecte, Barthes, a *La Cámara lúcida*, abans de formular el noema de la fotografia, reflexionà sobre el retrat d'una manera que ens permet pensar-lo en aquesta línia. Segons l'autor, ser fotografiat implica una transformació del subjecte, el «jo» mai coincideix amb la imatge:

Ou, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change: je me constitue en train de «poser», je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation:

Je sens que la photographie crée mon corps ou le mortifie [...] (Barthes, 1980: 25).

En aquest passatge, l'autor destaca el caràcter productiu de la fotografia que implica la transformació del cos en paper fotogràfic. Tanmateix, en els autoretrats de Woodman, l'objecte fotografiat, el cos representat, sembla voler anar més enllà dels límits que imposa el medi fotogràfic i defugir de convertir-se en imatge, en una persona de paper. Sembla, doncs, advertir a la nostra mirada —que cerca observar en la fotografia la plasmació mimètica de l'objecte— del caràcter formador del medi fotogràfic. L'artista desvia la nostra atenció cap a la *fisicitat* de la imatge i la impossibilitat d'oferir-nos el referent —la persona retratada— d'una altra manera que no sigui representada, deformada.

Les fotografies, per tant, poden ser enteses com un text, noció a la qual al·ludeix l'etimologia mateixa de «fotografia», que significa «grafia de luz» (Goyarrola Olano, 2016: 64). El concepte «grafia», com destaca Goyarrola, pot significar «representació». En conseqüència, malgrat que no considerem la seva obra una representació visual de l'autobiografia, pensarem l'autoretrat de la mateixa manera que Paul de Man proposà d'entendre el gènere autobiogràfic. És a dir, com un text que no ens proporciona coneixement fiable sobre el referent, sobre el «ça a été», sinó que es caracteritza per la producció referencial, ja que ens mostra la impossibilitat de distingir entre ficció i realitat (De Man, 2007). En aquesta línia, interpretarem que els autoretrats de Woodman són el resultat de la seva escriptura fotogràfica: «El fotógrafo se utiliza como modelo pero puede no estar detrás de esa máscara, al igual que un escritor puede utilizar la primera persona para construir un personaje de ficción» (Goyarrola Olano, 2016: 99).

Es pot entendre, per tant, que la fotografia, com molts estudiosos han destacat, se sustenta en l'absència o la mort del referent (Sontag, 1973). Barthes, sobre l'experiència de ser retratat, constatà:

Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre (Barthes, 1980: 30).

De la mateixa manera reflexionà Blanchot sobre el llenguatge:

Me nombro, es como si pronunciara mi canto fúnebre: me separo de mí, no soy ya ni mi presencia ni mi realidad, sino una presencia objetiva, impersonal, la de mi nombre que me excede, cuya inmovilidad petrificada realiza para mí la función de una losa funeraria pesando sobre el vacío (Blanchot, 1949: 288).

Podem interpretar que el gest de Woodman quan es retrata equival al de l'escriptura. Fotografiar-se a ella mateixa és escriure el seu nom. S'anomena, però, alhora, explícita el caràcter productiu del nom, de la fotografia, a partir de la representació d'un cos que intenta anar més enllà dels límits del medi fotogràfic. Ens mostra que *autoretratar-se*, anomenar-se, és esdevenir un objecte, «una presencia objetiva», un jo de paper, un Altre que l'excedeix. La fotografia, com

la paraula segons Blanchot, «[...] me da el ser, pero me lo da privado de ser. Ella es la ausencia de este ser, su nada, lo que queda de él cuando ha perdido el ser, es decir, el simple hecho de que no es» (Blanchot, 1949: 287).

El nom de la fotogràfica, de fet, no apareix en la seva obra fotogràfica. Tanmateix, realitzà una peça audiovisual en què es presenta situada darrere d'un paper blanc que cobreix el seu cos (Willis, 2011). Al damunt, escriví el seu nom, «Francesca». Un cop escrit, trenca i forada el paper que amagava la seva figura i, finalment, es presenta davant de l'espectador, nua. Els seus autoretrats es poden entendre com l'escriptura del seu nom, un nom que la representa, però que, alhora, és el resultat de la seva escriptura fotogràfica i, per tant, suposa la creació d'una màscara on, darrere, se situa una persona que és inaccessible a l'espectador. Hi ha, doncs, una omisió inevitable cada cop que l'artista, Francesca, s'autoretrata. No pretén mostrar-se o narrar la seva vida, sinó que únicament se'ns mostra com un «jo de paper», mitjançant un cos que intenta projectar-se en un altre lloc: «[...] el yo que escribe el texto nunca es otra cosa más que un yo de papel» (Barthes, 1971: 173).

Tal com suggereix Estrella De Diego, el fet de situar-se darrere de la càmera no és una garantia de res (De Diego, 2011). Així doncs, quan Woodman s'autoretrata articula la seva pròpia màscara, es representa i explicita el caràcter formador i deformador tant de l'autoretrat com de la fotografia mateixa. De fet, Krauss considerà que la majoria de les seves fotografies responen a la següent qüestió: «si es posible o no fotografiar lo que no existe» (Krauss, 2009: 84).

## 2. Lectura del cos utòpic com a *punctum*

La present lectura d'alguns autoretrats de Woodman és un intent de descriure el *punctum* que ens susciten, el que Barthes entengué com un atzar que punxa a l'espectador, però no es pot anomenar, és inefable (Barthes, 1980). El que ens punxa és la representació d'un cos que, com hem avançat anteriorment, es mostra en moviment, fragmentat, en procés de transformació. Un cos que es resisteix a ser fixat per la càmera —ser *autoretrat*— i, en conseqüència, a ser identificat per la mirada de l'espectador. Un cos que anomenarem utòpic, seguint la proposta de Foucault a la conferència radiofònica titulada *El cuerpo utópico* (1966). Segons l'autor, el cos, que en un principi pot semblar un espai al qual estem condemnats, un *tópos* concret, té un poder utòpic: «No, realmente no se necesita sortilegio ni magia, no se necesita un alma ni una muerte para que sea a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa; para que sea utopía, basta que sea un cuerpo» (Foucault, 1966: 12).

De fet, el filòsof francès va concloure la conferència afirmant que el cos és utòpic, que no se situa en cap lloc concret, sinó que es projecta sempre en un altre lloc i, a partir del cos mateix, sorgeixen tots els llocs possibles, tant els reals com els utòpics (Foucault, 1966).



Tanmateix, hi ha elements que apaivaguen l'experiència utòpica del cos, com l'espill o el cadàver. I podríem afegir la càmera fotogràfica. Com hem esmentat anteriorment, el medi fotogràfic converteix en objecte allò que fotografia, el fixa en el temps i en l'espai. En aquesta línia, podríem afirmar que condemna el cos fotografiat a un espai concret. Forma i deforma el subjecte retratat i minva l'experiència utòpica del cos. No obstant això, el caràcter utòpic del cos pot oferir possibilitats de resistència (Benavides, 2019). És a dir, pot configurar un espai altre que possibiliti subjectivitats canviants o una existència *desujetada*, en el cas del nostre estudi, més enllà dels límits que imposa el medi fotogràfic. Així ho suggereix Benavides:

Después de todo, qué son los sujetos sino cuerpos sujetados, a los que, dada su condición heterotópica, les cabe la posibilidad de exceder la sujeción y de ser otros sujetos, es decir, configurar otras utopías, otros espacios, otras identidades; les cabe siempre la posibilidad de desidentificación, de des-subjetivación, aunque sea siempre para volver a configurar una identidad y una subjetividad (Franco, 2019: 262).

En la nostra lectura, interpretarem que Woodman, a partir de la representació d'un cos utòpic, articula diverses resistències al *tòpos* que imposa la càmera, les quals ens permetran llegir la seva obra com a *problematització* de l'autoretrat tradicional. Aquest procés de lectura s'estructurarà en tres parts, com un estudi de les diferents maneres en què l'artista representa el cos en constant desplaçament: un cos que defuig de la fixació del mirall, un cos camuflat i, per últim, un cos emmascarat.

## 2.1. El mirall a *Self-Deceit I*: l'autoretrat com a formador del subjecte

En la tradició de l'autoretrat pictòric, el mirall era una eina fonamental per als artistes, ja que els permetia veure's a ells mateixos i, per tant, possibilitava la realització dels seus autoretrats. En canvi, a la sèrie titulada *Self-Deceit* (1978), el mirall apareix com a element recurrent, però no funciona com a eina facilitadora de l'autoretrat, sinó que esdevé una barrera que permet a l'artista amagar-se i eludir de ser *autoretratada*. Segons Foucault, l'espill assigna un espai a l'experiència utòpica del cos, ens fa saber que tenim un cos que ocupa un *tòpos* concret (Foucault, 1966). Tanmateix, en la sèrie que ens ocupa, es representa un cos utòpic que evita ser fixat pel mirall i aixafat pels límits del medi fotogràfic.

En la primera imatge de la sèrie (Figura 1) el mirall està situat al centre de la composició. El que se'ns presenta a la nostra mirada és el reflex del subjecte. Aquest últim està nu, situat a terra i sembla trobar-se amb el mirall de manera fortuïta. De nou, no podem veure el seu rostre, ja que, a partir de la tècnica d'exposició llarga, se'ns mostra borrós i transmet una sensació de moviment. El subjecte no es mira a si mateix, sinó que sembla defugir de reconèixer-se en la imatge que li retorna el mirall.

En aquest sentit, l'espill a Woodman es pot llegir en clau lacaniana. Segons proposà el filòsof a *El estadio del espejo* (1949), l'infant, abans de reconèixer-se en un mirall, no té consciència de si mateix com a subjecte unitari, ja que percep el seu cos de manera fragmentària. Quan es mira per primer cop al mirall, es produeix un reconeixement, perquè percep el seu reflex com una identitat coherent i cohesiva (Linker, 1984). Però aquest subjecte centrat i complet, en què l'infant es reconeix, té un caràcter fictici, és un «jo ideal». Per tant, se situa «la instancia del yo, aun antes de la determinación social, en una línea de ficción» (Lacan, 1949: 100). Així doncs, la constitució del jo es realitza a partir de la imatge



Figura 1. *Self-deceit I.* Francesca Woodman. Roma, Itàlia, 1978

que el mirall retorna a l'infant. La imatge, doncs, que ens retorna el mirall és «formadora, simplemente no hay otro lugar» (Blasco, 1992: 11). Ens constitueix com a subjectes en la mesura que assumim una identitat fictícia, alienant (Lacan, 1949). Tanmateix, a la sèrie que ens ocupa, el cos utòpic sembla defugir del caràcter formador i fixador de l'espill i, com comentarem més endavant, intenta projectar-se en un espai altre.

Així doncs, ens trobem amb un cos utòpic que defuig de contemplar el seu reflex i de ser *autoretratat*. Es pot interpretar, per tant, que el mirall a Woodman no reflecteix el subjecte ni fixa el cos representat, és a dir, no afirma l'existència del referent —en aquest cas, Woodman com a subjecte *autoretratat*— i, en conseqüència, tampoc possibilita l'autoretrat tradicional. L'espill adquireix un caràcter productiu en sentit lacanià, forma i de-forma el subjecte: «Se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto. El mito modernista del espejo termina por desvanecerse» (Fontcuberta, 1997: 51).

La reflexió sobre el caràcter productiu del mirall es pot extrapolar al caràcter de les seves fotografies. En aquesta sèrie, no podem entendre l'autoretrat de manera tradicional, és a dir, com un mirar-se a si mateix, reconèixer-s'hi i, aleshores, *autoretratar-se*. A *Self-Deceit*, la persona representada sembla defugir de ser *autoretratada*, però, alhora, és el resultat d'una imatge produïda per l'artista, per la seva escriptura fotogràfica. Quan observem la seva obra, hem de tenir en compte que l'artista «becomes visible to us only as the image she has composed of and for herself» (Bronfen, 2014: 16).

D'altra banda, la fotografia titulada *A Woman. A Mirror. A woman is a mirror for a man* (1975-1978), mitjançant l'ús del mirall, mostra com la problemàtica del gènere travessa la seva obra. Podem observar a Woodman nua al costat d'un espill, però no cerca mirar-s'hi, sinó que està subjectant un vidre amb les mans, com si intentés adherir-lo

al seu cos o convertir-se en un mirall. La fotografia, i el títol mateix, al·ludeix a la problemàtica present en la cultura patriarcal, on la dona suposa el significant de l'Altre masculí i, per tant, només pot ser portadora de sentit, però no productora d'aquest (Mulvey, 1973).

Els sistemes de representació d'Occident admeten un únic subjecte de representació «as absolutely centered, unitary, masculine» (Owens, 1983: 58). La dona, en conseqüència, no pot mirar-se al mirall, sinó tan sols ser mirada, esdevenir un mirall per a l'home: «los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas» (Berger, 1972: 47). No poden ser subjectes actius, únicament poden ser l'objecte de la mirada masculina, el que ens indica «la ausencia de una subjetividad disponible para la mujer» (Linker, 1984: 415). En certa manera, l'obra de Woodman presenta aquesta problemàtica i juga amb la impossibilitat femenina de ser un subjecte, ja que s'autoretrata —ocupa la posició d'objecte— i, alhora, ocupa la posició de subjecte actiu, de fotògrafa (Yan-Hua, 2016). Però el subjecte retratat es presenta esquiu, fragmentari: «Woodman appears only as a fragmented body, troubling the viewer's wish to assure himself of his own wholeness and plenitude by virtue of this sight» (Bronfen, 2014: 20).

Mirar-se al mirall i reconèixer-s'hi com un subjecte unitari, complet, suposaria, en paraules de Woodman, un «self-deceit», un autoengany. De la mateixa manera ho seria mostrar en els autoretrats una imatge unitària, coherent i unificada del subjecte. Woodman, en canvi, opta per representar-se a partir d'un cos utòpic en desplaçament continu, que intenta situar-se més enllà dels límits imposats pel medi fotogràfic. Els autoretrats de Woodman, doncs, funcionen com un espill opac que no deixa passar la llum del referent, sinó que la produeix. L'autoretrat és «l'àvenement de moi-même comme autre» (Barthes, 1980: 28).

## 2.2. El camuflatge a *House*: un subjecte articulat en l'ocultament

El cos utòpic que Woodman representa als seus autoretrats no només li permet evadir la fixació de l'espill i del medi fotogràfic, sinó també la mirada de l'espectador. En algunes fotografies sembla esdevenir quelcom que l'observador no pot captar o identificar i, com hem mencionat anteriorment, el reconeixement de l'artista per part de l'espectador és essencial en l'autoretrat tradicional. Woodman, a partir de la representació d'un cos utòpic camuflat o en procés de transformació, que tot seguit analitzarem, es resisteix a ser identificada com a subjecte *autoretratat* per la mirada de l'espectador. L'artista sembla resistir-se a ser convertida en objecte, tant per la càmera com per la mirada de l'espectador, i es manté en l'evocació del fantasma, de l'espectre, o del que és irrepresentable, de quelcom en procés de transformació o deformació que no es pot identificar amb claredat.

Un exemple el trobem a les fotografies de la sèrie *House* (1976), on predomina la indeterminació i la il·legibilitat. Es representa un cos utòpic camuflat en els espais interiors, intentant mimetitzar-se en l'entorn, en procés de desaparició o de transformació en quelcom inefable. En concret, a *House 3* (Figura 2) el cos es representa gairebé difuminat —a causa del moviment i la tècnica de llarga exposició— en un racó d'una habitació derruïda. Apreciem un subjecte esquiu, evanescent, que dista de ser exemplar i unitari perquè se'ns fa visible amb dificultat. Sembla camuflar-se en la paret, mimetitzar-se en l'espai, ja que porta paper de paret al damunt del cos. Transcendeix, doncs, els límits espacials i corporals per a convertir-se, mitjançant la seva autorepresentació, en l'espai mateix: «Mimetizarse con el paisaje es aparecer y al mismo tiempo desaparecer. Es fundirse para hacer aparecer lo ajeno al yo, es ser cuerpo cambiante que incorpora: sujeto híbrido, aglutinante y siempre parcial» (Garbayo, 2019: 6).



Figura 2. *House 3*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976.

Així doncs, el cos utòpic que es representa camuflat transcendeix l'oposició entre subjecte i objecte. Esdevé abjecte, un cos que no es pot identificar ni amb un subjecte ni amb un objecte, tal com ho defensà Kristeva, com «[...] aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas» (Kristeva, 1980: 11). En efecte, els estats liminars tenen una potència desestabilitzadora perquè situen el subjecte en una posició inquietant, excèntrica (Ruido, 2002). Woodman refusa representar-se com a objecte que l'espectador pugui fàcilment copsar i, a partir de la representació d'un cos utòpic, fixa el procés abjecte, liminar, en què el subjecte que es representa esdevé objecte. La fotografia situa el seu cos en el terreny de l'ambigüitat, on no aconsegueix ser

fixat ni per l'objectiu de la càmera ni per la mirada de l'espectador: «su cuerpo se revela ante nosotros para desaparecer» (Casado Chamizo, 2022: 4).

Cal destacar que, a la sèrie *House*, el cos de Woodman, en sentit estricte, no es perd, perquè es manté representat en les fotografies. Tanmateix, a partir de la representació d'un cos utòpic i abjecte, articula una subjectivitat que es configura en l'absència, en l'ambigüitat, en el desplaçament. La fotografia evidencia la pèrdua o la deformació del referent —la mort de l'objecte— perquè ens recorda que només és una representació: «tapa la ausencia a la vez que la verifica» (Leo, 2004: 208). En l'acte de representar-se, doncs, hi ha implícita una pèrdua, una omissió, l'artista no es pot representar completament. Esdevé imatge i, per tant, el cos utòpic, evanescent, en procés de desaparèixer, és finalment capturat i deformat pel medi fotogràfic: «[...] la ausencia se registra como una forma significativa, una forma de representar lo no-presente sin perder, sin embargo, materialidad» (Ruido, 2002: 21). El subjecte configurat en l'evocació de l'absència i el desplaçament, propi dels autoretrats de Woodman, es materialitza, finalment, en forma de fotografia, de representació.

La fotògrafa, doncs, converteix el desplaçament i l'absència inherent a tot autoretrat en la problemàtica central de la seva obra, mentre que, mitjançant la representació d'un cos utòpic, intenta resistir i situar-se més enllà dels límits del medi fotogràfic. Els autoretrats de Woodman, de la mateixa manera que ho expressà Barthes sobre el text, no poden explicar res sobre ella mateixa:

En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada; se lleva mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria [...] (Barthes, 1975: 9).

### 2.3. La màscara a *About Being My Model*: l'evocació de subjectivitats altres

Una amiga de Francesca, Sloan Rankin, va preguntar-li per què gairebé sempre es fotografiava a ella mateixa. L'artista contestà: «Es una cuestión de conveniencia, yo siempre estoy disponible» (Pierini, 2009: 19). Si donem per bona aquesta afirmació, la seva obra distaria molt de ser una *problematització* de l'autoretrat. Ara bé, una de les seves fotografies sembla aprofundir en aquesta qüestió: la imatge titulada *About Being My Model* (Figura 3). El títol mateix ens indica que ella és la seva pròpia model, una idea que suggereix que el fet de situar-se darrere de la càmera implica transformar-se, actuar com una altra persona. I, com hem reflexionat anteriorment, la transformació és un motiu recurrent en la seva obra. Així doncs, podem entendre que no es representa a si mateixa, sinó a un «otro más o menos imaginario» (Ramírez, 2003: 18).

A la composició apareixen tres persones nues, que amaguen el seu rostre darrere d'un paper. Ara bé, el paper, que fan servir com a màscara, és una fotografia d'allò que amb prou dificultats aconseguim veure de manera definida en tota la seva obra: el rostre de Woodman. Se'ns presenta quatre vegades, reproduït, com a còpia. De nou, observem la representació d'un cos utòpic, en aquest cas, emmascarat. La màscara, seguint la proposta de Foucault, potencia el caràcter utòpic del cos perquè el projecta en un altre lloc (Foucault, 1966). En la fotografia que ens ocupa, la imatge del seu rostre no ens permet identificar l'artista, no fixa la seva identitat. De fet, com apunta Marta Segarra, si cerquem l'etimologia de la paraula «face», «faz» en castellà o «faccia» en italià, trobem que «[...] parece que procede del latín popular “facia”, que significaba “retrato” y que se relaciona con el verbo “facere”, “hacer”; en este caso, lo remarcable es la relevancia que se da al carácter fabricado de la cara» (Segarra, 2014: 31). En la mateixa línia, la representació del rostre, l'autoretrat tradicional, tindria també un caràcter fictici, fabricat. Si «retrat» significava «fer», «autoretratar-se» significaria «fer-se a un mateix». Així sembla remarcar-ho l'artista a *About Being My Model*. No obstant això, com a lectors, no podem evitar preguntar-nos qui, de les tres persones, és Francesca Woodman. Un cos fotografiat, fixat pel medi fotogràfic, «se convierte muy pronto en el receptáculo al que se le asigna el poder de contener la identidad: el retrato hace presente a la persona» (Conde-Salazar, 2011: 20). En canvi, a *About Being My Model*, l'espectador no aconsegueix identificar a Woodman. És la identitat mateixa el que es qüestiona.

L'artista, a la quarta fotografia de la sèrie *Charlie the Model* (1975-1978), escriví al peu: «There is the paper and then there is the person» (Krauss, 2009: 86). Certament, quan observem les seves fotografies, veiem la superfície, *the paper*, però també apreciem un subjecte, *the person*, que sovint acostuma a ser l'artista mateixa. En efecte, a la fotografia que ens ocupa, darrere del paper, de la màscara, hi ha una persona que l'espectador no pot identificar. Aquesta afirmació, com hem avançat, es pot extrapolar al caràcter dels seus autoretrats en general, en concret, a les fotografies que hem llegit: són paper, una reproducció que no suposa una prova de l'existència de l'artista, sinó que constitueix l'espai on l'artista es representa, es deforma, *performa* un altre jo. De Man considerà que el trop propi de l'autobiografia és la prosopopeia, perquè, mitjançant el llenguatge, el jo autobiogràfic confereix un rostre o una màscara al jo real (De Man, 2007). De la mateixa manera, i com hem avançat a l'inici del present estudi, podem considerar que en l'autoretrat es produeix una desfiguració de la persona retratada. L'autoretrat fotogràfic es converteix en la màscara de paper que l'artista s'ha realitzat per a ella mateixa. I, per tant, el seu caràcter de realitat és, també, indecidible. Fernando Castro proposa: «Tal vez sea cierto que la realidad está hecha para hacerse añicos. Woodman la entiende como permanente

interpretación, vale decir, como una máscara tras la que no hay un rostro definitivo, sino un juego de enmascaramientos sucesivos» (Castro, 2009: 159-160).

La màscara —juntament amb el mirall, el moviment i el camuflatge amb l'entorn— serveix a Woodman com a eina per resistir a la fixació del subjecte i la seva identitat en les fotografies. Aquestes últimes no demostren la presència-existència del subjecte fotografiat, sinó que defugen de la fixació pròpia del medi fotogràfic i ens mostren el caràcter format del subjecte representat. Un subjecte que se'ns presenta, en aquest cas, multiplicat, substituïble per altres, perquè «[...] aunque Woodman esté casi siempre presente en sus fotografías, nunca aparece retratada» (Bal, 2009: 127). La seva obra explicita el fet que la seva autorepresentació, de la mateixa manera que la imatge que ens retorna el mirall a Lacan, és una ficció: «La imagen es puesta en evidencia como “fábrica de identidad”, como el espacio en el que el sujeto se constituye en el recorrido de “sus” representaciones, en la absorción de “sus” fantasmagorías» (Brea, 2003: 87).

En efecte, Woodman sembla assumir la màscara com a condició inherent a tota autorepresentació. Es pot entendre que l'autoretrat, a Woodman, funciona com un «desmantelador de las presuposiciones de esencialidad, de preexistencia del sujeto a sus actos de presencia en el espacio de la representación» (Brea, 2003: 87).



Figura 3. *About Being My Model*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976.

### 3. Conclusions: fora del paper (fotogràfic)

El medi fotogràfic forma, deforma i assigna un espai al subjecte representat. Woodman, a partir de la representació d'un cos utòpic —que sembla projectar-se en un altre lloc— i l'ús de diferents recursos, articula diverses resistències a la capacitat fixadora i formadora de la càmera. Tanmateix, com a lectors, ens preguntem: el lloc on es projecta el cos utòpic és imaginable per l'espectador?

Els seus autoretrats obren un espai afí a la noció de «fora de camp» que proposa Teresa De Lauretis per a pensar el moviment del subjecte del feminisme dins i fora del gènere. El concepte fa referència a un «espacio no visible en el plano pero deducible de lo que el encuadre revela» (De Lauretis, 1996: 63). Per tant, apunta a allò que no es veu però s'hi al·ludeix. Es fa càrrec, doncs, d'una absència, del que queda més enllà del que enfoca la càmera. Inclou, inevitablement, la participació activa de la mirada de l'espectador, perquè és l'encarregat de reconstruir, d'imaginar el que no es mostra, però s'hi apunta en la representació (De Lauretis, 1996). És, en definitiva, l'observador d'una imatge qui construeix «una especie de fuera de campo temporal, que inscribe a la fotografía en la temporalidad y en la ficción» (Zunzunegui, 1989: 136).

En aquest sentit, ens permet pensar com Woodman, a partir dels recursos que utilitza per a defugir de ser *autoretratada* i identificada per la mirada de l'espectador, obre un espai, una fissura, que ens permet imaginar una subjectivitat excèntrica, no unitària, que se situa en un altre lloc, més enllà de la representació mateixa. El cos utòpic representat —que es resisteix al caràcter fixador i formador del medi fotogràfic— produeix, doncs, un excés que desborda els límits del medi fotogràfic. Quan l'espectador no pot distingir amb claredat el subjecte *autoretratada*, pot «imaginar subjetividades discordantes que desafían el ideal de presencia y transparencia de significados heredado por la modernidad» (Garbayo, 2019). Ara bé, és un gest contradictori, perquè tan sols se'ns fa accessible a partir de la imatge, de la fixació, de la representació d'un subjecte en constant desplaçament. El cos utòpic representat per la fotografia, el *punctum* de la nostra lectura, «est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir [...]» (Barthes, 1980: 93). Apunta a allò que la càmera no ha aconseguit captar, a la impossibilitat del mateix medi fotogràfic per a presentar a una persona que no sigui de paper, que no sigui la màscara que la fotografia s'ha dissenyat per a ella mateixa. Castro afirmà que Woodman «nunca hizo otra cosa que intentar fijar una identidad que, a la manera heracliteana, fluye» (Castro, 2009: 170).

Barthes considerà que el *punctum*, allò que ens punxa d'una imatge —la representació d'un cos en desplaçament, en el nostre cas—, és un suplement, «c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà* » (Barthes, 1980: 89). És, per tant, allò que la imatge suscita al lector i que, ahora, ell mateix conforma. És així com s'inicià i



finalitza el present estudi, en la figura del lector dels autoretrats de Woodman. Els tres recursos amb què la fotògrafa representa el cos utòpic en els autoretrats que hem llegit —el mirall, el camuflatge i la màscara— articulen resistències als límits del medi fotogràfic que impliquen la participació de l'espectador. Recau en la imaginació del lector la possibilitat de completar l'esquerda, la fissura, i de recollir el desbordament de significats que proposen els seus autoretrats. El lector és l'encarregat d'imaginar allò a què apunten les seves fotografies, de plantejar altres possibles subjectivitats, altres maneres de pensar l'autoretrat fotogràfic. El «fora de camp» no és visible en la fotografia, però ocupa un espai en la ment de l'espectador. Tanmateix, ho has pogut llegir al llarg d'aquestes pàgines, perquè, com constata Sontag: «Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía» (Sontag, 1973: 32).

### Bibliografia citada

- ANTICH, X. (2019): «Els plecs de la mirada, a propòsit de Joan Fontcuberta» en Fontcuberta, J. i Antich, X., *Revelacions: dos assaigs sobre fotografia*, Barcelona: Arcàdia, 67-135.
- BAL, M. (2009): «Marcel y yo: Woodman a través de Proust» en Tejada, I. (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia: Tropa, 114-141.
- BARTHES, R. (1971): «De la obra al texto» en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, 169-175.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairós, 1978.
- BARTHES, R. (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Gallimard.
- BERGER, J. (1972): *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- BLANCHOT, M. (1949): «La literatura y el derecho a la muerte» en *La parte del fuego*, Madrid: Arena Libros, 2007, 271-303.
- BLASCO, J. (1992): «El estadio del espejo: introducción a la teoría del yo en Lacan» en *7 Conferencias del ciclo. Psicoanálisis a la vista*, Madrid: Editorial Grupo Cero, 29-37.
- BREA, J. (2003): «Fábricas de identidad (Retóricas Del Autorretrato)», *Exit 10: Autorretratos*, 10, 81-113.
- BRONFEN, E. (2014): «Leaving an Imprint: Francesca Woodman's Photographic Tableaux Vivants» en Schor, G. i Bronfen, E. (eds.), *Francesca Woodman Works from the Sammlung Verbund*, Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 11-31.
- CASADO CHAMIZO, S. (2022): «La estetización discursiva del cuerpo femenino en la fotografía de Francesca Woodman». *Research, Art, Creation*, vol. II, 10, 1-29.
- CASTRO, F. (2009). «Mirror Floating Down River» en Tejada, I. (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia: Tropa, 155-71.
- CHADWICK, W. (1998): «An Infinite Play of Empty Mirrors: Women,

- Surrealism, and Self-Representation» en Chadwick, W. (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge: MIT Press, 2-35.
- CONDE-SALAZAR, J. (2011): «Un cuerpo que no está allí», *Exit 42: El cuerpo como objeto*, 42, 16-22.
- DE DIEGO, E. (2011): *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid: Siruela.
- DE LAURETIS, T. (1996): «La tecnología del género» en *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*, Madrid: Horas y Horas, 2000, 33-70.
- DE MAN, P. (2007): «La autobiografía como des-figuración» en *La retórica del romanticismo*, Madrid: Akal, 147-58.
- FACIABÉN, J. (2011): «Tejer el mundo: el cuerpo en tránsito de Woodman» en Del Pozo, A. i Soriano, A. (eds.), *La piel en la palestra. Estudios corporales II*, Barcelona: Editorial UOC, 213-21.
- FONTCUBERTA, J. (1997): *El Beso de Judas: Fotografía y verdad*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- FOUCAULT, M. (1966): «El cuerpo utópico» en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, 7-18.
- BENAVIDES, T. (2019): «The Body as a Realm of Resistance: Foucault, Heterotopies and the Experiential Body», *Co-Herencia*, vol. XVI, 30, 247-72.
- GARBAYO, M. (2019): *De Cuerpos Ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*, Barcelona: Quaderns Portàtils, MACBA.
- GÓMEZ ISLA, J. (2005): «La fotografía "ficcionalizada"» en *Fotografía de Creación*, San Sebastián: Nerea, 73-93.
- GOYARROLA OLANO, E. (2016): *Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea: Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix*. [Tesi de Doctorat. Universitat Pompeu Fabra. Departament d'Humanitats]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/378042>.
- GUASCH, A. (2009): *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid: Siruela.
- JONES, A. (1998): *Body Art / Performing the Subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KRAUSS, R. (2009): «Francesca Woodman: Problem sets» en Tejada, I. (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia: Tropa, 79-90.
- KRISTEVA, J. (1980): «Sobre la abyección» en *Podere de La Perversión*, Madrid: Siglo XXI, 2006, 7-45.
- LACAN, J. (1949): «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica» en *Escritos I*, México: Siglo XXI, 2009, 99-105.
- LEO, J. (2004): «La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte» en Pérez, D. (ed.), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 206-15.
- LINKER, K. (1984): «Representación y sexualidad» en *El arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, 395-421.

- MULVEY, L. (1973): «Placer visual y cine narrativo» en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid: Akal, 2001, 365-379.
- OWENS, C. (1983): «The Discours of Others: Feminists and Postmodernism» en Foster, D. (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983, 57-77.
- PIERINI, M. (2009): «Desde dentro. Notas sobre la trayectoria artística de Francesca Woodman» en Tejeda, I. (ed.), *Francesca Woodman. Retrospectiva*, Murcia: Tropa, 17-22.
- RAMÍREZ, J. (2003): «Automodelo e identidad quebrada», *Exit 10: Autorretratos*, 10, 18-22.
- RUIDO, M. (2002): «Del cuerpo como territorio político y como escenario del rito sacrificial» en *Ana Mendieta*, Hondarribia: Nerea, 13-35.
- SEGARRA, M. (2014): «El autorretrato o la ruina del sujeto» en *Teoría de los cuerpos agujereados*, Barcelona: Melusina.
- SONTAG, S. (1973): *Sobre la fotografía*, Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- TOWNSEND, C. (2006): «Francesca Woodman: "Scattered in Space and Time"» en *Francesca Woodman*, Londres: Phaidon Press, 6-63.
- WILLIS, S. (2011): *The Woodmans*. [Documental], <<https://www.youtube.com/watch?v=VZQ4qzvQ8pU>>, [04/09/2022].
- YAN-HUA, Z. (2016): «Refusing the Gaze: The Comparison Between Francesca Woodman and Cindy Sherman's Photographic Strategies During the 1970-1980s», *Us-China Foreign Language*, vol. XIV, 1, 72-77.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra–Universidad del País Vasco, 2010.