

**Matéria imaterial: a subversão do(s) espaço(s) 'feminino(s)' em *Some Disordered Interior Geometries*, de Francesca Woodman**

**Palavras-chave:** Francesca Woodman, Livros de Artista, Feminismo

**Resumo:** Tal como a maioria da obra de Francesca Woodman, o livro *Some Disorder Interior Geometries* (1981, Synapse, a Visual Art Press), é uma síntese perfeita entre material e imaterial. Este objecto convoca uma reflexão em torno das intrincadas relações entre corpo, livro e habitação, através das quais a artista subverte os espaços atribuídos à 'feminilidade'.

**Immaterial matter: the politics of subverting 'feminine' space(s) in Francesca Woodman's *Some Disordered Interior Geometries***

**Keywords:** Francesca Woodman, Artists' Books, Feminism

**Abstract:** Like most of Francesca Woodman's work, the book *Some Disorder Interior Geometries* (1981, Synapse, a Visual Art Press), is a perfect synthesis between material and immaterial. This object incites a reflection around the intricate relationships between body, book and dwelling, through which the artist subverts the spaces ascribed to 'femininity'.

A emergência do feminismo na arte ocidental nas décadas de 1960 e 70, impulsionada pelo vigor da crítica da segunda vaga do feminismo, coincidiu de forma bastante consequente com um dos períodos mais prolíficos da produção de livros enquanto produções artísticas. Os livros de artista estavam então a ser amplamente explorados por muitos artistas e também, muito significativamente, por mulheres artistas, as quais entenderam o potencial político destes objectos e consequente consonância com as suas próprias práticas e questionamentos, muito centrada no corpo como *locus* de agenciamento político. Neste sentido, recordamos Stefan Klima, que identifica duas dimensões da produção de livros de artistas como acto político: uma dimensão implícita, pelo facto de se tratarem de livros que nos "desafi[am] a um novo tipo de leitura", e uma dimensão explícita que corresponde "o desejo de desafiar o *establishment* da arte"(Klima, 1994, p. 7)<sup>1</sup>. O equilíbrio destas duas dimensões pode ser encontrado em muitos dos livros de artistas produzidos por artistas como Suzanne Lacy, Carolee Schneemann, Nancy Spero, Louise Bourgeois e Francesca Woodman, só para citar alguns exemplos, obras que entrelaçam as dimensões íntima e pública do corpo, espacialidade em si mesmo, assim como o próprio livro, é simultaneamente habitado e habitável

A estrutura do códice (lembrando aqui que Stephane Mallarmé, de forma muito significativa, se refere ao livro como arquitectura) mas também o nível de intimidade que essa mesma estrutura permite, quer em termos de criação, quer em termos de fruição, tem vindo a ser usada em obras que subvertem uma visão essencialista do feminino. É nestes pressupostos que assenta a análise da obra *Some Disorder Interior Geometries* [SDIG] (Woodman, 1981), de Francesca Woodman aqui proposta. Uma análise que pretende reflectir sobre as formas como os corpos genderizados, tal como os livros de artista, 'habitam' e são 'habitados', focando-se na dicotomia formada pela materialidade de corpo e do livro e pela natureza imaterial das imagens de Woodman, que foram todas produzidas no curto período em que a artista desenvolveu a sua prática, subitamente interrompida pela sua morte em 1981 (pouco depois de SDIG ter sido publicado). A partir deste exemplo, pretende-se identificar uma clara forma de subversão dos espaços habitualmente atribuídos à 'feminilidade'. Não é despidendo para esta argumentação o facto de que estes foram os tempos em que as discussões feministas em torno da identidade e do corpo que opôs a biologia à cultura (i.e., o famoso debate do essencialismo no seio da crítica feminista) estavam na cúspide, mas foi também um tempo em que a fotografia norte-americana se encontrava em franca expansão no mundo da arte.

---

<sup>1</sup> Todas as traduções de obras originais em inglês são traduzidas pela autora.

De facto, ao atentar nos muitos livros de artistas produzidos por mulheres ao longo do século XX, é fácil notar uma convergência em processos de exploração de várias dimensões de intimidade, expandindo o lema 'o pessoal é político', facto que parece relacionar-se claramente com a própria arquitectura do livro e com o envolvimento que a mesma tem a capacidade de instituir junto de quem vê e lê a obra. Podemos assim aventar a hipótese de tomar a intimidade como um elemento central da agência feminista nestes objectos artísticos, sendo o livro simultaneamente uma experiência colectiva e individual, pública e privada. De facto, os livros não são apenas uma forma de comunicar ideias, mas também uma forma de envolvimento afectivo e emocional através de uma linguagem múltipla, visual, literária e performativa, tanto material como imaterial. Estes são objectos que põem em marcha um sistema de afectos, realçado pelas características materiais e processuais inerentes ao livro, que não se resume a um objecto fechado, acabado, mas antes aberto e em permanente potência.

#### WOODMAN, OS “ANOS DE ROMA” E SDIG

Neste sentido, SDIG não se resume a um espaço de confluência de objectos (visuais, conceptuais, tácteis, etc...) e emoções, mas surge-nos também como uma revisão do espaço fechado (tanto físico como conceptual) ao qual as mulheres, como artistas e como sujeitos, têm sido historicamente remetidas. Este é um dos seis livros realizados pela artista, mas foi o único que chegou a ser impresso, tendo sido produzido no período que a artista passou em Roma, de 1977 a 1978, participando num programa internacional da RISD, Rhode Island School of Design. Foi aí que Woodman encontrou a Libreria Maldoror, uma livraria e galeria de livros em segunda mão, especializada no Surrealismo. Woodman fez amizade com os proprietários da livraria (Giuseppe Casetti e Paolo Missigoi) tendo encontrado um pequeno livro de exercícios de geometria para estudantes intitulado *Esercizi Graduati di Geometria* em cuja capa constava uma estampa Art Nouveau Baroque<sup>2</sup>. Em Janeiro de 1981, a Synapse Press publicou uma impressão fotolitográfica de baixa qualidade do livro, produzindo cerca de 300 exemplares que foram vendidos a baixo preço. O livro inclui 15 fotografias que implicam um processo de diálogo com os exercícios do livro original, recriando quadrados, círculos, triângulos, rectângulos e outras formas geométricas usando o seu próprio corpo, o espaço em que se encontra, e adereços como luvas, roupas, espelhos, cadeiras. Aqui, a formação cultural e a educação de Woodman são extremamente relevantes: filha de dois artistas, ela também era fluente

---

<sup>2</sup> Devo a Allison Dunhill uma parte substancial da informação relativa ao processo de produção e a detalhes específicos deste livro (Dunhill, 2010).

em italiano, uma vez que passou uma grande parte do tempo em Florença com a família na sua casa de Verão; região na qual frequentou a escola durante vários anos tendo contactado largamente com a arte florentina. Este facto ajuda-nos a compreender que a dimensão linguística de Woodman, entre o inglês e o italiano, não é fortuita, sendo que, como constata Allison Dunhill, há uma interacção entre as duas línguas especialmente em torno da palavra 'Corpo', que em italiano tem múltiplos significados, do material ao celeste (ao contrário do que acontece com a palavra em inglês) (Dunhill, 2010).

## O LIVRO COMO CORPO COMO LIVRO

Como muitos críticos têm notado, o trabalho de Francesca Woodman é marcado essencialmente por dois aspectos recorrentes: o movimento (que torna as suas imagens desfocadas e torna o corpo imaterial em contraste com a materialidade do meio) e o seu profundo interesse pela geometria. Ambos os aspectos são de facto cruciais para SDIG, que é formado por uma tríade de elementos, nomeadamente, o livro de geometria pré-existente (que pertenceu a alguém chamado Mario, como podemos ver na assinatura no topo direito da capa roxa), fotografias que a artista colou nas páginas do livro original, e as suas observações escritas à mão, ou por vezes apagadas com líquido corrector.

Para Peggy Phelan, "central para os auto-retratos de Woodman é a sua recusa de permanecer imóvel" (Phelan, 2002, p. 985). Usando uma máquina Yashica Mat Twin Reflex, Woodman optou por usar um longo tempo de exposição ao fazer as suas fotografias, obtendo como resultado imagens de um corpo desfocado. Por outro lado, todos os outros elementos das imagens, como características arquitectónicas dos edifícios ou os adereços utilizados, permanecem registados de forma nítida e clara. Podemos relacionar tal recusa de fixar o corpo e de o definir claramente com uma recusa de retratar ou de fixar uma identidade ou uma interioridade estável, um eu interior imutável. Esta recusa de fixação e cristalização da identidade não era exclusiva de Woodman, como sabemos, e, claro, o trabalho de Cindy Sherman surge inevitavelmente como exemplo quando pensamos neste aspecto da fotografia pós-modernista emergente ao longo dos anos de 1980 (embora a estratégia de Sherman de produzir um 'Outro', ou um duplo através de uma re-encenação de imagens de filmes seja bastante diferente da estratégia de "desaparecimento" de Woodman). A quietude é, também, um dos principais objectivos da própria fotografia: capturar um momento no tempo e congelar num quadro, torná-lo eterno, tornar a ausência presente, tornar o passado presente, o que é radicalmente diferente do livro, que

nunca está parado, uma vez que tem que ser manuseado para, no fundo, existir enquanto tal. De certa forma, o livro como arte implica um processo de colaboração que começa na artista, sendo posteriormente continuado pela espectadora/leitora que manuseia o objecto, que se relaciona com ele, e que traz a sua plasticidade, sensibilidade e afectividade para concretizar esta experiência vivida e corpórea, muitas vezes num ambiente íntimo e pessoal (dentro de casa, por exemplo, em vez de um espaço público). Por outro lado, nas fotografias de Woodman, e como Peggy Phelan observou, “as mãos assombram os seus fotogramas: o seu trabalho clama por tactilidade” (Phelan, 2002, p. 992), sendo que esta necessidade intrínseca de tactilidade é também, em grande parte, uma das principais características que separam os livros de outras obras de arte. Os livros dependem, também eles, dessa tactilidade para cumprirem na totalidade o seu potencial enquanto objecto artístico. De facto, SDIG depende também dessa tactilidade a ser produzida, ou seja, surge como resultado de um trabalho manual que não está presente como tal no trabalho fotográfico em si (embora Woodman tenha desenvolvido um processo muito minucioso de preparação para cada imagem final, jamais deixando espaço para qualquer improvisação).

Para além do movimento e da tactilidade, SDIG sublima-se verdadeiramente a partir do esbatimento de fronteiras entre corpo, ambiente (arquitectónico), livro e fotografias. Quando Woodman leva a cabo exercícios com várias formas geométricas, é como se estivesse a experimentar variações da linha, tendo o quadrado como ponto de partida: o quadrado da fotografia evolui para o rectângulo do livro e os limites da forma estão também em constante evolução, esticando-se e deformando-se como que sugerindo que a geometria pura pode ser tão destituída de forma fixa como o próprio corpo. É como se Woodman almejasse perpetuamente algum tipo de forma ou estado ideal, embora seja, enfim, sempre "quase um quadrado", e nunca alguma forma inteiramente, ou seja, nunca uma identidade fixa com um lugar fixo no tempo e no espaço.

É pertinente recordar ainda que Francesca Woodman trabalhou "problemas fotográficos específicos, tais como 'espaço' ou profundidade de campo" como resposta aos exercícios propostos pelos seus professores na RISD, como Rosalind Krauss argumenta: "ela interiorizou o problema, subjectivizou-o, tornou-o o mais pessoal possível" (Krauss, 1989, p. 162). Torná-lo o mais pessoal possível significa efectuar uma convergência entre corpo, espaço e forma, mas também aludir ao passar do tempo, à memória pessoal e física e até mesmo à morte. Woodman escreve, a certo ponto do processo desenvolvido ao longo do livro, "estas coisas chegaram da minha avó. Fazem-me pensar se eu me enquadrado nesta estranha geometria do tempo"

(SDIG 7). Mais à frente, desenha um quadrado enquanto cobre os seus olhos com as mãos: é aqui difícil deixar de relacionar, nesta composição, o pano pendurado na parede com a mortalha que envolve o corpo quando esta esgota a sua materialidade para se tornar pó; tal como o momento em que a fotografia é tirada que é, de alguma forma, sempre um momento final, como Susan Sontag argumenta: "todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é como participar na mortalidade, na vulnerabilidade, na mutabilidade de outrem (ou de algo)" (Sontag, 1973, p. 15).

Como escreveu Corey Keller, "Woodman concatenou a estabilidade do quadrado arquitectural com a instabilidade do corpo, opondo a estase ao fluxo, a certeza do centro à liminaridade da moldura" (Woodman et al., 2011, p. 179). Esta instabilidade do corpo sempre foi fulcral para Woodman, pese embora o seu forte formalismo e materialidade. E é precisamente pela evasão contrastante da forma/corpo feminino que a prática de Woodman se alinha com a crítica feminista, pelo "recurso insistente ao informe [que] ataca uma economia fálica baseada na discriminação e individualização da forma. Sugiro assim que a opção de Woodman pela ausência de forma funciona como posicionamento contra os princípios fundamentais da autoridade fotográfica, a qual depende da mestria, da clareza formal e da distância objectiva", como refere Kaira Marie Cabanas (Cabanas, 2002, p. 2). Assim, pode concluir-se que não parece de todo fortuito o facto de Woodman ter trabalhado o livro como meio artístico, cujas múltiplas camadas e possibilidades de fruição contribuíram para formar uma reflexão crítica em torno do corpo feminino e da sua relação com o espaço da obra e os potenciais espaços vividos, pois, como escreve Isabella Pedicini: "*Some Disordered Interior Geometries* torna-se assim um discurso metodológico sobre dois aspectos do espaço. No livro, o espaço é regido em parte pela geometria codificada dos exercícios escolares, e em parte pela geometria pessoal do artista. A sua geometria – embora desordenada na sua criatividade – é organizada pela sua percepção e pela sua emoção, regida pelo desejo e pelo corpo pulsante que se move dentro do espaço e dos seus limites definidos" (Pedicini, 2012, p. 395).

#### **Referências bibliográficas:**

- Cabanas, K. M. (2002). Francesca Woodman's Interruption. *Critical Matrix*, 13(2), 26.
- Dunhill, A. (2010). *'Almost a Square': The Photographic Books of Francesca Woodman and their Relationship to Surrealism*. (MPhil). University of Essex,
- Klima, S. (1994). *Artists' Books: A Critical Survey of the Literature*. New York: Granary Books.

- Krauss, R. (1989). Francesca Woodman: Problem Sets. In MIT (Ed.), *Bachelors* (pp. 161-178). Cambridge.
- Pedicini, I. (2012). *Francesca Woodman. The Roman Years: Between Flesh and Films*. Roma: Contrasto.
- Phelan, P. (2002). Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time. *Signs*, 27(4), 26.
- Sontag, S. (1973). *On Photography* (2005 ed.). New York: Rosetta Books LLC.
- Woodman, F. (1981). *Some Disordered Interior Geometries*. Philadelphia: Synapse Press.
- Woodman, F., Keller, C., Blessing, J., Bryan-Wilson, J., San Francisco Museum of Modern Art., & Solomon R. Guggenheim Museum. (2011). *Francesca Woodman*. San Francisco, Calif. New York: San Francisco Museum of Modern Art/Distributed Art Publishers.