



1. Este artigo integra a pesquisa de doutorado que desenvolvo no NPGAU-UFMG, sob orientação do professor Stéphane Huchet e co-orientação do professor Anthony Vidler. Artigo desenvolvido durante período de pesquisa como pesquisador visitante na The Cooper Union, Nova Iorque, com apoio da Capes (PDSE).

2. Doutoranda do NPGAU, na UFMG. Foco de atuação: fotografia de arquitetura. Mestra em Artes e Humanidades pelas Université de Perpignan (França), Sheffield University (Inglaterra) e Universidade Nova de Lisboa (Consórcio Erasmus Mundus), em 2010. Fotógrafa e arquiteta, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, em 2007.

# **A CONSTRUÇÃO DE UM OLHAR SOBRE A ARQUITETURA NA FOTOGRAFIA DE FRANCESCA WOODMAN (1960-1981)<sup>1</sup>**

*BUILDING A PHOTOGRAPHIC GAZE TOWARDS ARCHITECTURE  
IN THE WORKS BY FRANCESCA WOODMAN (1960-1981)*

Junia Cambraia Mortimer<sup>2</sup>

## **Resumo**

Este artigo propõe fundamentar a existência de um olhar da fotografia sobre a arquitetura, a partir da obra de Francesca Woodman (1960-1981). Esse olhar compreende o real fotográfico como um campo de representação que recria a realidade, por meio de denotação (dados fotográficos) e expressão (linhas alegóricas). Argumento, assim, que a experiência da obra de Woodman pode operar a movimentação de estruturas estáveis da percepção de mundo do sujeito no que concerne ao ambiente construído, abrindo lugar para que novas questões sobre a arquitetura sejam ventiladas a partir da fotografia.

**Palavras-chave:** fotografia, semiologia, alegoria, arquitetura, espaço construído, estranhamente familiar.

## **Abstract**

This article proposes to put forward the existence of a certain gaze from photography towards architecture, in the work of Francesca Woodman (1960-1981). Within this gaze, the photographic real is a field of representation that recreates reality, through denotation (photographic data) and expression (allegorical lines). Therefore, I argument that the experience of the work of Woodman may act on stable structures of the subject's perception of the built environment, opening space to new questions about the architecture to be brought up by photography.

**Keywords:** photography, semiotics, allegory, architecture, built environment, uncanny

## O campo do real fotográfico

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real (ROUILLÉ, 2009 p. 77).

O potencial da fotografia está em ser a produção (e não a reprodução), a invenção (e não a cópia) de uma parte do real (e não o real). Essa parte do real é, na verdade, “um real fotográfico,” como define André Rouillé. Se a fotografia não é mera reprodução do real nem cópia ou registro de um modelo, ela passa “do domínio das realizações para o das atualizações, e do domínio das substâncias para o dos eventos” (ROUILLÉ, 2009 p. 73). Assim, como atualização, a fotografia faz a passagem do infinito virtual, aquilo que existe em estado de potencialidade, para o finito atual, isto é, para a finitude de um estado de arte/coisas; entendê-la como evento implica liberá-la de ser uma linguagem fixa e imutável, uma representação do que *já foi*, do *isso foi*, e cria uma realidade que lhe é própria.

A criação do real fotográfico (a realidade própria da fotografia) acontece, segundo uma abordagem que proponho baseada nas ideias de André Rouillé (2009, na confluência da designação do real com a construção do sentido. Considero que a designação do real em fotografia se dá pela reunião do que Philippe Dubois (1994) denominou como dados fotográficos semiológicos, os quais indicam o referente da imagem, isto é, o real referencial ao qual a imagem remete. Assim, as *Tipologias*, dos Becher, por exemplo, indicam as arquiteturas industriais na Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos; os *Interiores*, de Thomas Ruff, apontam para ambientes internos de residências de amigos e familiares do fotógrafo; as *Cidades*, de Thomas Struth, remetem a grandes centros urbanos, entre eles Nova Iorque e Berlim. A designação do real é, portanto, resultante do que chamo de vetores de força (similar aos dados fotográficos, porém uma nomenclatura menos ligada à carga semântica das teorias semióticas da imagem), os quais atuam na construção de um discurso (o da imagem) adequado (*adequatio*) ao seu referente. O discurso adequado é o da verdade, considerando a verdade como a adequação dos argumentos (dados semiológicos) a uma premissa (referente).

Já a construção do sentido, por sua vez, segundo aspecto do campo do real fotográfico, consiste no atravessamento desses vetores de força pelo que denominei, com base na teoria de Daniel Payot (HUCHET, 2012b), linhas alegóricas. Como alegoria, a fotografia adquire uma autonomia que subverte a confiabilidade documental desse meio e que cria, para o artista e para o sujeito receptor da obra, um campo expandido em que se costuram o real fotográfico e a realidade objetiva num espaço propício a novas formulações de pensamento. Propõe-se, assim, para esta pesquisa, abordar as fotografias mais como alegorias, muito próximo ao pensamento de André Rouillé, do que como índice ou ícone, conceitos da teoria da imagem de que se utilizaram muitos dos teóricos da década

de 1980, como Roland Barthes, Philippe Dubois e Rosalind Krauss. As linhas alegóricas (*allos*, de alegoria, significa *outro*) são operadores imagéticos para análise construção de sentido, ou expressão, na fotografia. Elas acontecem a partir de deslocamentos no discurso de designação do real, o discurso da verdade. Por meio desses deslocamentos, movimentam-se as categorias da estrutura de percepção do sujeito, e a obra constrói um sentido, entre tantos possíveis. Assim, a presença de linhas alegóricas no campo do real fotográfico contribui para torná-lo um campo instável, que atualiza suas formas e seus limites a cada evento interpretativo.

Outro importante aspecto ainda referente às linhas alegóricas é que elas remetem a uma dimensão social dentro da qual o artista e a fotografia existem e em relação à qual eles se movem e fazem mover. Estão relacionadas com o encontro ou o choque entre o real fotográfico e as estruturas sociais dentro das quais esse real acontece. Diferentemente dos dados fotográficos que tendem a constituir ou realizar informação, as linhas operam como atualizações, eventos, e possibilitam emergir na fotografia questões esquecidas ou tidas como finadas, sepultadas. Interessam a esta pesquisa tais questões que algumas proposições artísticas em fotografia fazem emergir e que concernem ao espaço construído e à arquitetura. O retorno à superfície daquilo que foi esquecido ou sepultado promove no indivíduo (tanto o artista como o fruidor da obra) uma experiência de identificação e estranhamento, ao mesmo tempo. Essa experiência opera em estruturas estáveis da percepção de mundo do sujeito e, ao promover nela movimentos, cria necessariamente espaço para novos modos de relacionamento com o real. Trata-se, portanto, de um tipo de experiência que viabiliza novos modos de relacionamento com a arquitetura e o espaço construído, podendo alterar a consciência espacial do sujeito. Por meio desse processo, é possível proporcionar lugar dentro do território fotográfico para que questões esquecidas ou sepultadas sobre a arquitetura e o espaço construído possam ser de novo ventiladas e discutidas. Afinal, a arte é prioritariamente a possibilidade de propiciar espaços para que questões sejam formuladas pelo sujeito da experiência.

A fotografia, portanto, inventa um real, o real fotográfico, e este real é um campo instável de referências, possibilidades interpretativas e estados de existência da obra, dentro do qual vetores de força – que constroem o discurso da verdade – convivem com linhas alegóricas – que produzem deslocamentos dentro dessa construção da verdade. Tais operadores conceituais me servem para organizar o procedimento de análise das proposições fotográficas de Woodman que, segundo meu argumento, atuam na construção de um olhar para a arquitetura.

Propõe-se mostrar, assim, que uma parte da obra de Woodman opera na criação de reais fotográficos como campos instáveis e moventes – compostos por vetores de força e linhas alegóricas – promovendo a construção de um tipo de olhar sobre o ambiente construído e a arquitetura. A especificidade deste olhar fotográfico está em ele designar o real – construindo um discurso substancial e verdadeiro, no sentido de adequação da imagem ao referente – e promover, ao mesmo tempo, a ins-

tabilidade do referente na estrutura de percepção do sujeito. Nesse sentido, argumento que as proposições fotográficas da artista americana agitam, por meio de um olhar específico, a estrutura de percepção do sujeito fazendo ressoar questões da arquitetura e do ambiente construído por meio da experiência de novas visibilidades pela fotografia. Nesse sentido, a fotografia se descola do discurso da verdade para se fazer como uma construção, uma invenção.

## Da documentação à invenção

A ideia de designação do real sustentou a tradição da fotografia documental e foi um fator determinante para viabilizar a utilização da imagem fotográfica como prova histórica. Segundo Boris Kossoy, "Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente" (KOSSOY, 1989, p. 47). Kossoy difere fotografia de arte de fotografia documento e, para sua proposta de investigação sobre a relação entre fotografia e história, defende o uso da fotografia como instrumento de pesquisa histórica. Ele diferencia também a história da fotografia da história *através* da fotografia, sendo esta última a temática de seu interesse.

É fato, no entanto, que entender a fotografia como prova histórica significa necessariamente entendê-la como um registro fiel de um real e, sobretudo, como a representação de uma verdade visual: "Se por um lado este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado" (KOSSOY, 1989, p. 48). De acordo com a perspectiva de Kossoy, esse fragmento de espaço/tempo permitiria às gerações posteriores acessarem as informações de outro tempo por meio do congelamento de real que define a fotografia nesse modo de entendê-la.

É sabido que no século XIX, a fotografia documental, além de ter sido utilizada junto com a ciência para o desenvolvimento dos estudos sobre o movimento do corpo, como em Muybridge (ROUILLÉ, 2009, p. 226-227), foi utilizada também pelo exército francês para identificar os revoltosos que haviam posado para fotos nas barricadas de Paris. Esses usos da fotografia demonstram que predominava a crença na fidedignidade do meio ao real e na sua capacidade de representar objetivamente esse real. O poeta Charles Baudelaire reiterou a importância desse meio desde que utilizado nessas condições para "cumprir seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas serva humilde, como a tipografia e a estenografia, que nem criaram nem alimentaram a literatura" (ROUILLÉ, 2009, p. 241).

Sobre o estatuto de verdade da fotografia hoje, o artista e crítico espanhol Joan Fontcuberta (2010b, p. 13) declara que "toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira". Para ele, a aderência da fotografia ao real não é um fato nem um dado, mas uma crença cultural que foi reforçada e repas-

sada ao longo do tempo, sobretudo pelos modernos, que acreditaram, como Alfred Stieglitz, que a função da fotografia não estava em promover “prazer estético, mas em proporcionar verdades visuais sobre o mundo” (STIEGLITZ *apud* FONTCUBERTA, 2010, p. 10). Fontcuberta argumenta que a autoridade do realismo fotográfico esconde interesses culturais e ideológicos que condicionam a capacidade do sujeito de interpretação dos níveis de pertinência das informações que existem numa fotografia. É uma traição da nossa inteligência. Fotografia, para ele, é inevitavelmente uma invenção e uma mentira, porque sua natureza não lhe permite fazer diferente. E “o bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”.

## **Vetores de força e linhas alegóricas**

Considerando que a fotografia se descolou do discurso da verdade, e apresenta-se, portanto, como uma construção de uma realidade própria da fotografia, proponho uma abordagem que leve em conta um cruzamento entre referências do discurso de designação com aspectos que desestabilizam esse mesmo discurso. Para tanto, os conceitos de vetores de força e linhas alegóricas funcionam como balizadores das análises a serem empreendidas.

Os vetores de força são formados pelos dados fotográficos, os quais propõem contemplar os três tipos principais de abordagem da fotografia – icônica, simbólica, indiciária. As linhas alegóricas consideram os deslocamentos que ocorrem na construção do discurso fotográfico de designação a partir do embate do real fotográfico com a realidade social na qual a obra e o artista se inserem e em relação à qual eles movem ou fazem mover.

O primeiro vetor de força ou dado semiológico do campo do real fotográfico consiste em uma análise do tema dos trabalhos fotográficos escolhidos e propõe uma abordagem indiciária da obra em estudo. Apesar de ser o primeiro aspecto a ser analisado, é importante esclarecer que discordo da sua prevalência e, igualmente, junto a outros teóricos, como Fontcuberta, questiono a tirania que a leitura temática exerceu sobre o meio fotográfico. “Seja porque sua natureza tecnológica impeliu a isso – como pensam alguns – ou simplesmente porque determinados usos históricos assim o propiciaram – como pensamos outros – a fotografia viveu sob a tirania do tema: o objeto exerceu uma hegemonia quase absoluta” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 15). Ciente dessa dominação do objeto no meio fotográfico na história ocidental, proponho a análise do tema como primeiro vetor de força, com o objetivo de avaliar os matizes da relação entre imagem e referente, sem referenciá-la como uma relação de verdade ou de revelação do real, já que a fotografia “mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (FONTCUBERTA, 2010b, p. 13).

Considero que a leitura do tema circunscreve tanto a relação da imagem com seu referente, o objeto, quanto relação entre imagens de um conjunto em torno de um fator de identificação, isto é, um fator de aderência entre todas as elas. Se o tema é

essa relação de contiguidade (tanto entre a imagem e o referente quanto entre imagens de um conjunto), ele se aproxima conceitualmente do conceito de índice, de acordo com as teorias da imagem. Índice é o signo que estabelece uma relação de contiguidade, de aderência. Assim, a tirania do objeto ou do tema, que dominou a leitura do meio fotográfico segundo Fontcuberta, está diretamente associada à tirania de uma abordagem indiciária da fotografia. Na sua teoria dos signos, C. Peirce se utilizou da fotografia para exemplificar o signo do índice, e essa sugestão semiótica dominou o discurso fotográfico desde sua criação. Na década de 1980, essa abordagem foi reiterada por Roland Barthes, Philippe Dubois e outros pensadores da fotografia, e é talvez ainda hoje a mais difundida. A abordagem indiciária da fotografia pretende evidenciar o poder de verificação do real dessa linguagem, entendendo a imagem como rastro, como marca da existência de um corpo real. Como Albert Bisbee escreveu em seu manual de daguerreotipia, em 1853, “Os próprios objetos se delineiam e o resultado é verdade e exatidão” (BISBEE *apud* FONTCUBERTA, 2010b).<sup>3</sup>

Roland Barthes (1984) define que a aderência da imagem ao seu real, ao seu referente, seria o grau zero da fotografia, isto é, seu fator irreduzível: o fato de que o objeto ou sujeito fotografado compartilharam um mesmo espaço-tempo com o dispositivo câmera + fotógrafo, e que a imagem resultante é uma prova indiciária desse fato, uma cristalização temporal de algo ou alguém que *é*, ao mesmo tempo em que *já foi*. Assim, ao propor a análise do tema, proponho avaliar três fatores de aderência simultaneamente: o fator de aderência do tema às fotografias; o fator de aderência entre as imagens de uma série; e o fator de aderência entre a imagem e seu referente real. Assim, por exemplo, ao analisar a série de fotografias das *Esculturas Anônimas* dos Becher ou as séries de cidade de Thomas Struth ou os *Interiores* de Thomas Ruff<sup>4</sup>, o reconhecimento do tema (seja o da arquitetura industrial, seja o paisagem urbana moderna, seja o da arquitetura de interiores) está diretamente associado ao fator de aderência das fotografias entre si, mas, ao mesmo tempo, ao fator de aderência de cada fotografia com seu referente real.

Em alguns casos, como a série *Tipologias* do casal Becher, já estabelece por si mesma a discussão da fotografia como índice: ao tratar de ruínas de uma sociedade em vias de extinção (a sociedade da economia industrial), as *Tipologias* funcionam como registros de um registro, marcas de uma marca, porque as esculturas, tidas como ruínas, ainda que não sejam índices (já que são seu próprio referente), estabelecem essa ligação direta entre aquela arquitetura e a economia industrial que a edificou.

O segundo vetor de força ou dado semiológico fotográfico concerne ao modo de representação da imagem fotográfica e contempla uma abordagem de natureza simbólica na fotografia. O modo de representação refere-se ao conjunto de atributos escolhidos pelo fotógrafo para construir a cena (recorte espaciais, profundidade de campo, foco-desfoque, relação entre elementos dentro do quadro da imagem) e como esse conjunto de atributos comunica simbolicamente para um determinado público. Essas análises pretendem percorrer as construções

3. No texto “Pecados originais”, em que busca confrontar a tirania do objeto e da leitura temática na fotografia, Joan Fontcuberta recorre a diversos excertos de textos do século XIX e início do XX nos quais o caráter revolucionário do meio está diretamente associado à sua representação do real tal como ele é. Um dos excertos é este, de autoria de Albert Bisbee, de 1853, do qual retirei a citação. Excerto completo: “Uma das principais vantagens do daguerreótipo é que atua com tamanha capacidade de certeza e magnitude que as faculdades humanas resultam, ao seu lado, absolutamente incompetentes... daí que cenas de maior interesse possam ser transcritas e legadas à posteridade exatamente tal como são, e não como poderíamos parecer segundo a imaginação do poeta e do pintor... Os próprios objetos se delineiam e o resultado é verdade e exatidão” (BISBEE *apud* FONTCUBERTA, 2010b).

4. Os artistas referidos fazem parte da chamada Escola de Dusseldorf, que constitui um modo específico de representação caracterizado pela objetividade. Os Becher, fundadores dessa abordagem, iniciaram seus trabalhos na década de 1950, fotografando estruturas industriais na Europa e nos Estados Unidos. Thomas Struth e Thomas Ruff foram discípulos deles. Struth tem um extenso trabalho de retratos urbanos ao longo de mais de duas décadas, e Ruff, além dos famosos retratos, também fotografou interiores das casas de amigos e familiares.

que o fotógrafo realiza dentro do campo da representação e em que medida os materiais e os métodos dessa construção da imagem dentro do campo da representação funcionam como signos de comunicação simbólica com uma determinada tradição da imagem, especialmente da fotografia. Desse modo, será possível compreender a obra dentro de contextos específicos e em perspectiva com a tradição fotográfica.



Figura 1 • Usinas de Tratamento. BECHER, Bernd e Hilla. EUA, 1974 – 1983. Fonte: BECHER, 2004. P. 71.

Figura 2 • Crosby Street, New York (Soho). STRUTH, Thomas. Nova Iorque, 1978. Fonte: STRUTH, Thomas, 2002. P. 13.



O terceiro vetor ou dado consiste no modo de apresentação da fotografia e propõe circunscrever uma abordagem icônica da imagem fotográfica para o público recebedor. O modo de apresentação, que concerne à relação entre imagem e público, reúne os atributos utilizados pelo fotógrafo para viabilizar a experiência da obra no espaço de recepção (exposição, projeção, livro, etc.). A abordagem icônica propõe que existe uma semelhança que a imagem constrói com relação a seu referente, mas não se trata de uma semelhança figurativa. Trata-se de uma semelhança da ordem da experiência. É uma semelhança que se dá por meio de uma “estrutura ausente”, conforme colocado por Umberto Eco (1997), isto é, por meio de estratégias espaciais que recriam a experiência do referente ou do real no espaço de exposição da obra. Nem sempre esse é um dado presente nas obras em análise, mas a sua presença é, como veremos, um diferencial para a ideia de fotografia como experiência do espaço construído, da arquitetura.

É importante salientar que esses dados fotográficos, que constituem os vetores de força e criam o discurso de designação do real, servirão como balizas para desenvolvimento das análises de questões referentes ao espaço que são trazidas pela fotografia. Por isso mesmo, nem sempre eles aparecerão nessa ordem de apresentação e poderão ocorrer juntos ou separados. Não se trata de parâmetros de verificação científica, mas sim de operadores conceituais, cuja validade está em desdobrar as análises das obras propostas.

Propõe-se, em seguida, investigar a construção de sentido ou expressão na obra. Para tanto, vamos trabalhar com o que chamei de linhas alegóricas, que compõem, junto com os vetores de força ou dados fotográficos, o campo do real fotográfico. Parto da tese desenvolvida por Daniel Payot<sup>5</sup> (a partir de algumas postulações de Adorno) de que, em termos ontológicos, a arte após 1940 não é:

*Nem imediatidade empírica – pura coisalidade –, nem aparência imediata – harmonia –, nem aparição imediata – epifania –: mas forma que se constitui a si mesma de não ser nenhuma dessas imediatidades, de se opor a cada uma dessas dimensões com as quais, contudo, deseja se identificar, de se saber diferente de todas porque soube reconhecer a irredutível alteridade de cada uma (PAYOT apud HUCHET, 2012a, p. 286).*

A conclusão de Payot é que a arte, esse discurso do outro e para o outro, essa palavra do outro e para o outro, seja alegoria: “Allos, outro, *agoreuein*, falar” (HUCHET, 2012a, p. 286). No que concerne à fotografia, André Rouillé concorda com Payot, quando defende que, a partir de 1980, a fotografia (cada vez mais presente nos processos artísticos visuais) deixa progressivamente sua natureza indiciária e de rastro em favor da figura da alegoria “que, ao contrário, é duplicidade, ambiguidade, diferença, ficção” (ROUILLÉ, 2009, p. 383).

Nesse sentido, o que chamo de linhas alegóricas são as transversais que atravessam o discurso explícito dos vetores de força (primeira parte da estrutura de uma alegoria) e produzem um sentido latente, figurado (segunda parte da estrutura de

5. No seu texto “Uniment – Barnett Newman, a Arte Abstrata e o Significado”, Payot aponta, com base em Newman, Adorno e Benjamin, que a obra de arte, entre 1940-1960, propõe colocar-se como expressão alegórica. O texto está na coletânea organizada por Stéphane Huchet (2012a), “Fragmentos de uma teoria da arte”, presente na bibliografia desta pesquisa.

uma alegoria). “A passagem do explícito para o figurado é, também, a passagem do particular para o universal,” o que atribui consistência à alegoria como “expressão de ideias através de imagens” (ROUILLÉ, 2009, p. 383). No entanto, “a produção alegórica não visa a restabelecer um significado original perdido ou obscuro (não é uma hermenêutica), mas acrescenta um significado ao significado anterior, substituindo-o” (ROUILLÉ, 2009, p. 383).

Ao substituir o real, acrescentando-o significados, a fotografia libera-se de uma tradição documental na qual ela cumpre uma função de transmitir esse real o mais fielmente possível, de descrevê-lo. Como alegoria, o real não é o fim ou o objetivo de um processo fotográfico, mas somente seu ponto de partida, podendo ser transformado, ficcionalizado, mutilado e até suprimido conforme o fotógrafo dele queira se apossar.

As linhas alegóricas aparecem com mais força por meio do embate do real fotográfico (uma construção artística subjetiva) com a realidade social na qual esse real fotográfico se insere, já que esse processo tende a evidenciar as continuidades ou os desvios provocados pela criação fotográfica. Nesse sentido, as linhas alegóricas (entendidas como transversais dentro de um processo de suposta continuidade entre o real e o real fotográfico) constituem deslocamentos na construção do discurso fotográfico de designação do real. Proponho, para o recorte desta pesquisa, focar a análise nas linhas alegóricas, ou deslocamentos de sentido, que constituam na fotografia um lugar de experiência do estranhamente familiar, no que concerne ao espaço construído ou à arquitetura.

O estranhamente familiar foi profundamente teorizado por Sigmund Freud, considerando-o uma das categorias mais importantes “para interpretar a modernidade e especialmente suas condições de espacialidade [...]” (VIDLER, 1992, p. 12, tradução minha). Trata-se de um árduo confronto entre o desejo de uma casa (um desejo de segurança e estabilidade) com seu aparente oposto, a condição de sem-casa, seja em termos intelectuais ou objetivos. O conceito serviu ao teórico Anthony Vidler como operador conceitual para abordar a produção arquitetônica contemporânea, em seu livro *Architectural Uncanny*, editado pela primeira vez em 1992. Vidler identificou características em muitas dessas arquiteturas e que cumpriam com um papel de provocadoras da experiência do estranhamente familiar.

Para fundamentar um conceito que contemple a ideia de algo que é estranho e que emerge sobre o que é familiar, Freud recorreu às múltiplas significações e afiliações da palavra alemã *heimlich*. O termo, que se refere ao que é familiar, privado, indica também aquilo que está escondido, ocultado dentro de um universo familiar. Essa parte do familiar que é oculta remete às raízes, àquilo que está junto aos mais profundos segredos de um núcleo social privado até o ponto ser dado como inexistente. Se um dia, essa parte do familiar emerge, ela emerge como algo estranho (um *unheimlich* que emerge do mais profundo *heimlich*). Por isso esse retorno causa medo, incômodo: porque se trata de algo profundamente familiar que é escondido, enterrado, esquecido ao ponto de parecer um estranho quan-

do emerge. Esse ressurgimento desloca as estruturas estáveis do familiar que estava sobre a superfície aparente e, nesse retorno, os dois termos, *heimlich* e *unheimlich*, unem-se, faces de uma mesma moeda, que é o estranhamente familiar. “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto ou escondido mas que veio à tona.” (SANDERS apud VIDLER, 1992, p. 26, tradução minha).

Proponho agora explorar, a partir dessa reunião de premissas e fundamentos apresentados, a existência de um olhar específico sobre a arquitetura, na obra de Francesca Woodman, que é capaz de promover deslocamentos na estrutura de percepção de mundo no que concerne a relação sujeito e espaço. Tais deslocamentos acontecem por meio de uma experiência de estranhamente familiar que deriva da formulação alegórica dessas imagens. Assim, esse olhar, quando analisado a partir das imagens atribuídas à fotografia a possibilidade de fazer ressoar questões pertinentes a outro campo, o da arquitetura, sem nenhuma intenção de resolvê-los, mas com a proposição de tornar visível, de “mostrar que há algo que podemos conceber e que não é possível ver nem mostrar” (LYOTARD apud ROUILLÉ, 2009, p. 369).

## Francesca Woodman

No trabalho de Francesca Woodman (1960-1981), espaço e corpo constroem um campo de discussão de algumas problemáticas. As duas instâncias questionam seus limites num movimento que sugere o desejo de fusão, mas, ao mesmo tempo, a imediata impossibilidade dessa fusão. A relação corpo e espaço, para essa artista, não é necessariamente a de uma continuidade natural, harmônica ou fluida. Na maioria das vezes, trata-se de uma relação de confronto, de desconforto, de inadequação. Em alguns momentos, há um sutil movimento ascendente nessa relação. Invariavelmente, Francesca torna esses dois universos, do corpo e do espaço, questões inseparáveis, pois se unem diante da ameaça do tempo à integridade de um e de outro. Essa ameaça do tempo é evidente nos ambientes das imagens: são, muitas vezes, interiores de apartamentos vazios ou pouco ocupados, com marcas da passagem do tempo atribuindo um caráter de ruína e uma atmosfera de abandono aos ambientes que Francesca escolhia para fotografar.

Para percorrermos as imagens de Woodman, focaremos nossa atenção aos três dados fotográficos e ao fator de deslocamento, conforme o método de análise que propomos no início desta pesquisa. Chamo a atenção do leitor para quatro aspectos importantes no conjunto das obras de Woodman e que nos servirão como balizadores nas análises: dois desses aspectos, já mencionados anteriormente, são o corpo e o espaço; além deles, saliento a fantasmagoria e o reflexo.

Primeiramente, concentremo-nos na abordagem indiciária da obra de Woodman, em busca dos fatores de ligação ou de contiguidade que permitem reunir as obras em torno de um tema. A busca por esses fatores de contiguidade traz para discussão o questionamento da contiguidade entre realidade objetiva e construção fotográfica, que aparece insistentemente na obra de F. Woodman.

Muitas das fotografias de Francesca Woodman são obras sem título e que não estão organizadas dentro de nenhuma série *a priori*. Ainda assim, existe em suas imagens, mesmo quando provenientes de momentos diferentes dentro da cronologia das obras, a insistência em temas referentes ao feminino, ao corpo, ao espaço, à natureza e ao fantástico. No cruzamento desses temas, faz-se entrever uma questão que permanece ao longo dos trabalhos de Woodman: como o corpo real e subjetivo se relaciona com o espaço construído dentro de um tempo fantástico? Várias são as construções de Woodman que respondem, com maior ou menor compromisso, a essa questão, um fator de contiguidade temática entre suas obras.

Na figura 3, a seguir, verso de um postal que Francesca Woodman envia a amigos, há duas imagens, as duas centrais, nas quais a artista explora a mimetização do corpo em formas do ambiente externo. Recobrimdo os braços com cascas de tronco de árvores, Francesca Woodman atribui ao corpo características do meio, mas fica claro que o corpo não compete com a espacialidade circundante; ele quer fazer-se parte dela. Há um desejo de ser assimilado pelo espaço, o que poderia significar o próprio desaparecimento do corpo. Mas diante desse perigo, F. Woodman recorre à nudez dos braços para exaltar a diferenciação entre corpo e ambiente, entre dentro e fora. O desejo mimético presente no sujeito dessa fotografia, a jovem com braços de árvore, abre um campo de questionamentos em torno da tradição platônica de arte como imitação da natureza (*mímesis*). Nessa imagem, o corpo imita a natureza, propõe adentrá-la e neutralizar-se nela. Mas resulta dessa aproximação uma clara diferenciação entre ambos, e a nudez dos braços da jovem em contraste com a aspereza das cascas de tronco de árvores sugere esse corte. Na quarta imagem da sequência, ao esconder atrás do corpo os mesmos braços que apareceram antes com as cascas de árvore, Woodman evidencia em primeiro plano a figura feminina, ressaltando a delicadeza dessa aparência pelo tipo do vestido, a trança no cabelo e a posição da cabeça. Assim, o desejo de fusão com o espaço fica escondido por trás dessa imagem com que seu corpo se apresenta à câmera, se apresenta ao mundo. Fica latente, com essa quarta imagem, o contraste entre os desejos profundos e as aparências superficiais, entre a pulsão de fusão e a separação das formas no mundo, entre a superfície de uma imagem e a intensidade que está contida na sua elaboração.

Figura 3 • Verso de carta que Francesca Woodman envia para Yellen Associates. WOODMAN, Francesca. MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, 13 de julho de 1980. Formato irregular. Fonte: CHANDES, WOODMAN, 1998, p. 31.



Na figura 4, obra sem título, há uma sugestão de semelhança entre o corpo feminino e o corpo da enguia. Novamente, Francesca propõe situações em que o corpo humano pretende camuflar-se nas formas de outros elementos da natureza. Mas está também presente na imagem, além da sinuosidade voluptuosa das formas, a ideia de uma contenção desses corpos, tanto o corpo animal, contido dentro de uma bacia, como o corpo feminino, contido dentro dos limites do mosaico do piso.



Figura 4 • Da série *Eel*. WOODMAN, Francesca. Roma, 1977-1978. 5 X 6 in. (12.7 X 15.2 cm). Fonte: CHANDES, WOODMAN, 1998, p. 117.

Essa tensa relação entre corpo e espaço, que está presente nas propostas miméticas de alguns trabalhos de Woodman, torna-se ainda mais premente quando são analisadas as séries de imagens de interiores de apartamento, nas quais ela também aparece em grande parte como modelo. Nas figuras 5 (sem título) e 6 (*Space<sup>2</sup>*), permanece a questão mimética entre espaço e corpo, mas esse espaço já não é mais o espaço da natureza, mas aquele da casa. Na figura 5, a tinta sobre as pernas da jovem na mesma altura do barrado da parede sugere uma camuflagem que alude à fusão do corpo no espaço. A pintura da parede está desgastada, e o estado de conservação do lugar é precário. Com a pintura do corpo nu, Francesca sugere expandir a precariedade do espaço sobre seu corpo. Mas, ao contrário, com isso ela ressalta a diferença entre eles e ao concomitantemente o medo que os une: o medo da decadência do tempo.

Do mesmo modo, na figura 6 (*Space<sup>2</sup>*), a decadência dos papéis de parede, que envolvem o corpo feminino, contrasta com a pele da jovem. Novamente a mesma tentativa de fusão entre corpo e espaço que resulta na evidência da impossibilidade e da diferença, apesar do medo comum entre ambos, da passagem do tempo.



Figura 5 • sem título. WOODMAN, Francesca. Roma, 1977-78. 5 5/8 X 5 in. (14.3 X 12.7 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 69.



Figura 6 • Space<sup>2</sup> House #4. WOODMAN, Francesca. Providence, Rhode Island, 1976. 5 3/8 X 5 1/4 in. ( 13.7 X 13.3 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 10.

A experiência de interiores faz emergir, nos trabalhos de Francesca, uma tópica indiciária também bastante evocativa de relações de contiguidade entre corpo e espaço, como se vê na figura 7 (sem título). Nesta fotografia, há a impressão das formas do corpo humano nos sedimentos depositados sobre o solo (neve), e há também um corpo feminino nu, porém calçado, sentado logo acima, com a frente voltada para a impressão no solo. É o próprio corpo que olha sua marca no solo ou é

um corpo que percebe a marca de outro corpo que não está mais presente naquele espaço? Trata-se de um diálogo entre o índice e seu referente (a marca e o corpo)? Ou é a representação da impossibilidade de índice e referente partilharem do mesmo lugar ao mesmo tempo?



A única certeza entre as questões que essa imagem suscita é a de que a marca das formas do corpo no solo e o corpo feminino atuam na fotografia como duas entidades. Uma, a marca no solo, é a representação. A outra é o corpo "real". A condição de realidade do corpo feminino que aparece nu, porém calçado, é dada diretamente pela condição de virtualidade da marca das formas humanas no chão. Mas, num processo de inversão dessa lógica indiciária, sabemos que o corpo "real" da fotografia é também representação. Portanto aquele corpo é também um índice, para o espectador da imagem; ele é signo de seu referencial. Nesse sentido, a marca das formas humanas assume um valor indiciário duplo, porque aquele signo, para o espectador, é a marca da marca de um corpo no chão: índice do índice.

Figura 7 • sem título. WOODMAN, Francesca. Providence, Rhode Island, 1976. 5 1/2 X 5 9/16 in. (14 X 14.1 cm).  
Fonte: WOODMAN, 2012, p. 206.

Essa vertigem simbólica proporcionada pela fotografia de F. Woodman coloca em xeque as abordagens da fotografia como representação do real e, por isso, podemos relacioná-la diretamente com o debate ontológico da década de 1980, quando são publicados os principais textos da teoria indiciária da fotografia, como *A câmara clara*, de Roland Barthes (1984), e *O fotográfico*, de Rosalind Krauss (2002).

Além de suscitar as discussões sobre a teoria do índice na fotografia, essa obra de F. Woodman insere outro aspecto de análise importante para a abordagem simbólica de seu trabalho: acompanhando a direção da marca do corpo no solo, está uma diagonal formada pelo encontro do piso do apartamento com uma vedação vertical da edificação. Esse traço, que marca o encontro de planos vertical e horizontal, constitui, para F. Woodman, um lugar de grande interesse, o qual ela explora em várias imagens e que abriga muitas de fotografias que tematizam a relação corpo e espaço, como vemos nas figuras 8 (*Polka Dots #5*), 9 (*Self Deceit #6*) e 10 (*Self Deceit #3*).

Nessas imagens, o corpo não é apresentado como um elemento que mimetiza formas naturais (galhos e enguias) nem com elementos do espaço construído (papeis de parede e barcados de tinta). Ao contrário, no lugar da mimetização, Woodman evoca a sujeição do corpo às condicionantes do espaço, ao mesmo tempo em que sugere um processo interno de libertação do sujeito dessa predeterminação espacial. Por isso, veremos, por exemplo, Francesca se utilizar de elementos que definem limites, como portas, e que condicionam diretamente nossa ocupação do lugar. Uma das particularidades do trabalho de Woodman que justifica sua presença nesta pesquisa está na sua capacidade de agitar aspectos simbólicos do espaço construído por meio do combate entre corpo e espaço, nas suas fotografias de interiores de casa. Esse embate é uma atualização do combate entre formas da natureza, plantas e animais, e formas humanas que ela tematiza nas imagens analisadas anteriormente, de ambientes externos. Mas se existia nessas imagens uma tendência ou aspiração à neutralização de forças por meio da mimetização, nas séries de interiores decadentes, o que predomina é a incongruência, a inconformidade, a opressão e o risco de anulação do sujeito.

Na fotografia *Polka Dots #5* (FIG. 8), o corpo de Woodman se esgueira contra a parede e adapta sua posição para entrar no campo de visão da fotografia. Há um vetor de força centrífuga que parte do canto e atrai o corpo para essa direção, ao encontro de três planos (as duas paredes e o piso). O canto evoca, assim, uma tensão de anulação do corpo pelo espaço. O corpo é adaptado aos dois espaços dessa construção: primeiro, o espaço físico do ambiente, que atrai o corpo pela tensão do canto; e, segundo, pelo espaço fotográfico do campo de visão, que “en-forma” o corpo, determina as formas do corpo feminino, para que este apareça no mundo das imagens, na realidade própria da fotografia. Esse aspecto reforça uma constante da obra de Woodman segundo a qual o canto é o abrigo de forças centrífugas que tendem à anulação do sujeito. É o espaço do enquadramento, da sujeição, que remete ao imaginário social ocidental dentro do qual o canto é o espaço



Figura 8 • Polka Dots #5 WOODMAN, Francesca. Providence, Rhode Island, 1976. 5 3/82 X 5 3/8 in. (13.7 X 13.7 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 34.



Figura 9 • Self Deceit #6 WOODMAN, Francesca. Rome, 1978. 3 3/8 X 3 3/8 in. (9.2 X 9.2 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 92.

dos castigos, das punições. Nas figuras 9 e 10, as imagens reforçam a concepção do canto como espaço de anulação ou coerção do sujeito.

Em outras fotografias, como as das figuras 11 (Space<sup>2</sup>) e 12 (House #4), a relação corpo e espaço é atualizada de modos distintos, e entram em cena outros elementos físicos de delimitação espacial, como a porta ou a moldura da lareira. Em ambas as situações, há um embate direto entre corpo e espaço, numa

busca desesperada do feminino em inverter os limites impostos ao sujeito pelas formas espaciais. A porta, objeto limítrofe entre dois ambientes, é deslocada para o centro da sala e, sob seu peso, está o corpo feminino, do qual só podemos ver as pernas e contorno das nádegas e quadril. A identidade é escondida pelo elemento de separação, bem como permanece escondida por trás da moldura da lareira (FIG. 12). Não há espaço para a identidade do sujeito, mas persiste a luta contra uma anulação desse sujeito feminino que está vinculada ao espaço da casa.



Figura 10 • Self Deceit #3 WOODMAN, Francesca. Rome, 1978. 3 3/8 X 3 7/16 in. (8.6 X 8.7 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 91.



Figura 11 • Space2. WOODMAN, Francesca. Providence, Rhode Island, 1976. 5 7/8 X 5 3/4 in. (14.9 X 14.6 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 19.



Figura 12 • House #4 WOODMAN, Francesca. Providence, Rhode Island, 1976. 5 ¾ X 5 ¾ in. (14.6 X 14.6 cm).  
Fonte: WOODMAN, 2012, p. 11.

Na fotografia da figura 13, já não se trata mais de cantos (encontros entre planos que geram uma espacialidade ortogonal de 90 graus) e sim de quinas (encontros entre planos que geram uma espacialidade em ângulo de 270 graus). Na superfície à esquerda da imagem, recosta-se o corpo feminino de um lado; na superfície oposta, à direita, está colocada uma longa haste com a flor copo-de-leite. Entre esses dois elementos da imagem, está uma quina. A quina das duas paredes, como uma esquina entre ruas numa cidade, é o lugar potencial do encontro. Assim, como lugar do encontro, é o lugar do inesperado porvir, o lugar do vir a ser. É onde reside o imenso campo virtual de potencialidades que precede qualquer atualização, qualquer evento, qualquer acontecimento. Tomadas como esquinas entre o virtual e o real, entre o que existe e tudo que pode vir a existir, entendo que as quinas, nos trabalhos de Woodman, funcionam como espaços de possibilidade da liberdade, e ao mesmo tempo, da reflexão, do pensamento; mas são, sobretudo, lugares de possibilidade de criação de uma identidade, como mostram as fotografias das figuras (13), *Sem título*, e (14), *Self Deceit #1*.

Considerando o vetor de força ou dado fotográfico que concerne o modo de apresentação das obras ao público, ressalta-se que F. Woodman produziu em vida somente uma exposição solo, num restaurante de amigos italianos, em Roma, e participou de uma coletiva. Ela produziu um livro de artista, em 1981, o *Some Disordered Interior Geometries*. Com esse formato, F. Woodman propõe outro tipo de relação com a fotografia que não é somente aquela da exposição nas galerias. Esse outro tipo de relação implica um outro tipo de temporalidade na relação do fruidor com as imagens que ela apresenta e também um outro tipo de postura do leitor, muito mais próxima, tátil.



Esses fatores referentes ao modo de apresentação que Francesca propõe reiteram determinadas questões que são centrais na obra dessa autora. A tônica de intimismo impregnada na exposição dos interiores de apartamento e na nudez do corpo feminino é reiterada pelo formato do livro de artista, que opera no meio de apresentação a expansão do campo temático de Francesca Woodman.

A propósito desse campo temático, que explora o espaço e produz novas visibilidades sobre a criação do lugar, sobre o ambiente privado e sua relação com o corpo, é importante considerar que Francesca optou por uma proposição artística bastante distinta, por exemplo, da fotografia da escola de Dusseldorf, a vertente fundada pelo casal Becher. Ao contrário dessa abordagem, a artista americana propõe um tipo de relação com o espaço na qual o sujeito artístico não se ausenta nem se distancia. É esse mesmo sujeito que, condicionado de diferentes modos pelo espaço físico, cria um

Figura 13 • WOODMAN, Francesca. Rome, 1978. 8 5/8 X 8 5/16 in. (21.9 X 21.1 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 65.

campo aberto para novas colocações serem elaboradas sobre o agenciamento arquitetônico dos espaços de existência (resistência?) da subjetividade.

Vimos, portanto, que, por meio de suas imagens, Francesca Woodman tematizou relações entre corpo e espaço que passaram de uma tentativa de mimetização para um embate ferrenho entre essas instâncias. Tal embate, evidenciado nas séries de interiores de apartamento, possibilita, tanto para a artista quanto para o público recebedor da obra, um deslocamento na percepção do espaço. Isso ocorre quando o corpo feminino da fotógrafa (elemento que nos é estranho, mas que se nos torna familiar pela sua repetição) relaciona-se com diversos elementos do espaço construído, ao modo de um drama, e toma consciência desse espaço, de seus aspectos simbólicos de condicionamento do sujeito e também de suas possibilidades simbólicas de libertação.

Assim, as relações que ela promove entre o corpo e o espaço, além de dialogarem com aspectos importantes do ato fotográfico, agitando questões indiciárias e icônicas da fotografia, fazem mover estruturas estáveis do campo da percepção da arquitetura ao revelar a carga coercitiva de determinados lugares e, ao mesmo tempo, o potencial lírico-libertador de outros. Nesse sentido, as imagens de Francesca Woodman tornam visível o que, muitas vezes, não somos capazes de ver, construindo outros níveis de realidade fotográfica que se sobrepõem ao real da arquitetura, e contribuem na formação de um imaginário social do espaço construído.



Figura 14 • Self Deceit #1 WOODMAN, Francesca. Rome, 1978. 3 9/16 X 3 9/16 in. (9 X 9 cm). Fonte: WOODMAN, 2012, p. 90.

## Referências

- ADAMS, Robert *et. al.* **New topographics**. Tucson, AZ: Center for Creative Photography, University of Arizona; Rochester, NY: George Eastman House International Museum of Photography and Film; Göttingen: Steidl, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECHER, Bernd & HILLA; ZWEITE, Amin (ed). **Typologies**. Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- CHANDES, Herves (ed), WOODMAN, Francesca. **Francesca Woodman**. The Estate of Francesca Woodman, New York, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FONTCUBERTA, Joan. **Caixa de Pandora**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010a.
- FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010b.
- HUCHET, Stéphane. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012a.
- HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012b.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989.
- KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.
- STRUTH, Thomas. **Thomas Struth: unconscious places**. München: Schirmer/Mosel, 2012.
- STRUTH, Thomas. **Thomas Struth 1977 – 2002**. Catalog of the exhibition organized by the Dallas Museum of Art, 2002.
- VIDLER, Anthony. **The architectural uncanny: essays on the modern unhome**. Cambridge: MIT Press, 1992.
- WOODMAN, Francesca. **Francesca Woodman: catálogo da exposição**. San Francisco Museum of Modern Art; D. A. P. Edição: KELLER, Corey. New York: Art Publishers, 2012.

## Endereço da autora

Junia Cambraia Mortimer  
E-mail: junia.mortimer@gmail.com  
Rua Kennedy Maro Campos, 50 - Bairro Castelo  
CEP: 30840-440 - Belo Horizonte - MG