



FOTOGRAFIA E TEMPO NA PENUMBRA: FRANCESCA
WOODMAN E A DANÇA COM FANTASMAS

PHOTOGRAPHY AND TIME IN THE
PENUMBRA: FRANCESCA WOODMAN AND THE
DANCING WITH GHOSTS

Fabiane da Silva de Souza¹

Cláudia Linhares Sanz²

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação, na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: fabianeedesouza@gmail.com.

² Professora da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: claudialinharessanz@gmail.com.



RESUMO

Poderíamos pensar a fotografia como experiência histórica? É essa a pergunta que a pesquisa aqui apresentada se faz ao investigar, hoje, as fotografias de Francesca Woodman. Diante da grande disponibilidade de imagens da atualidade, seu trabalho é pensado como sinal de deslocamento histórico, fronteira entre modos de fotografar e estar no mundo. Trata-se de pensá-lo a partir de alguns dos elementos que estiveram presentes na constituição da própria fotografia como gesto moderno e das transformações de tais elementos na contemporaneidade. Em cada tópico, partimos de uma imagem para pensar não apenas as fotografias de Woodman, mas a própria fotografia como experiência histórica e temporal.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Francesca Woodman; experiência histórica.

ABSTRACT

Could we think of photography as an historical experience? That is the question this research asks itself when looking today at the photographs made by Francesca Woodman. In face of the huge availability of images nowadays, her work is thought of as a sign of historical displacement, a frontier between ways of photographing and being in the world. The research regards her photos in the light of some of the elements that were present in the constitution of photography itself as a modern gesture; in the light of the transformations of such elements in contemporaneity. In each topic,



by looking at one image, we think not only of Woodman's photographs, but also of photography itself as a historical and temporal experience.

KEYWORDS

Photography; Francesca Woodman; historical experience.

1. FRANCESCA WOODMAN E A FOTOGRAFIA COMO EXPERIÊNCIA HISTÓRICA

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa "legibilidade" constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. (BENJAMIN, 2018, p. 768).

Acordamos, olhamos o celular, e-mails, mensagens, tevê, fotos das notícias, dos amigos, da família, inúmeros ângulos, repetidos instantes que mal se diferenciam: para olhar, é necessário lutar, por vezes, resistir, intervir em interrupção. Luta, entretanto, que não ausenta nossa participação nessa torrente incessante. Somos nós mesmos, aliás, que, ao participar da produção contínua de imagens, ficamos enredados nas luzes alucinantes que nos distraem. Para ver no contemporâneo é necessário fraturar o fluxo, demorar-se. Abrir brechas para, diante do regime inflacionado e saturado de imagens, perceber a intensidade de imagens como aquelas



feitas pela fotógrafa estadunidense Francesca Woodman.³Na pausa, é possível ver seu trabalho como uma espécie de fissura na própria história da fotografia, um ruído entre aquilo que a fotografia veio a ser modernamente e o que viria a ser hoje.

Trata-se, sobretudo, de pensar, por um lado, a partir das imagens de Woodman, a própria fotografia como experiência histórica, se entendermos a experiência a partir da correlação, em uma cultura, entre imagens, campos de saber, máquinas, normatividade e formas de subjetividade (FOUCAULT, 1988). Isso significa, por consequência, compreender a fotografia como produto e produtora de uma época; efeito e instrumento de uma certa relação entre sujeito, imagem e mundo. Significa entendê-la também como parte da contingência que produz aquilo que somos e fazemos. Gesto metodológico que nos afasta tanto do pensamento que narra a história da fotografia como mero encadeamento evolutivo (simples resultado de uma tecnologia que se desenvolveu ao longo do tempo) quanto dos estudos que sublinham exclusivamente a construção formal das imagens. Assim, trata-se de pensar as condições históricas que possibilitaram tanto o ato fotográfico quanto suas leituras. Aliás, a fotografia pensada como experiência histórica entrelaça os tradicionais papéis de produção e recepção e os torna indiscerníveis, amalgamados no jogo complexo de forças que produzem (ou não) suas visibilidades.

Por outro lado, trata-se de investigar, simultaneamente, como a fotografia trabalha positivamente nesse processo, instaurando vivências inéditas, modos temporais próprios, relações outras entre sujeito, cotidiano

³ O trabalho aqui apresentado é o desdobramento de uma pesquisa para dissertação de mestrado, defendida em março de 2019 (SOUZA, 2019), com bolsa de pesquisa do CNPq.



e imagem. Com efeito, compreender a fotografia como experiência histórica significa pensar as imagens e as máquinas como não apartadas da história, não desvinculadas nem de suas condições de possibilidade nem dos agenciamentos que elas mesmas produzem. Significa pensar, em consequência, também os deslocamentos dessas condições e dos regimes que instauram: deslocamentos que criam outros sentidos para as imagens e outras imagens para os sentidos.

Nessa perspectiva, a pesquisa aqui apresentada propõe pensar não apenas a fotografia a partir do trabalho de Woodman, mas de fazer isso agora. É a atualidade que permite a formulação da pergunta e é ela igualmente que faz ver vias atuais de transformação. É hoje que as relações entre suas imagens e aquelas que foram feitas ainda no século anterior emergem legíveis. É nesse encontro com nossa atualidade que é possível entrever ruídos e fantasmas de uma experiência fotográfica que se constituiu historicamente. Estando imersos em uma temporalidade acelerada, mergulhados em um jogo que nunca termina (de fruição imediata do tempo presente), participando todos da engrenagem no regime temporal do mercado (24 horas por dia, sete dias por semana) (CRARY, 2014, p. 43), quando mal é possível se deter para ver, é que podemos compreender o trabalho de Woodman como sinal de um deslocamento histórico da imagem, em especial, da fotografia. É de nossa contemporaneidade que podemos percebê-lo como fronteira entre modos de fotografar, de estar e de sentir o tempo.

Em suas imagens, o hoje opera, então, revelando novas legibilidades; atua, como pensou Walter Benjamin, fazendo visível um reconhecimento próprio (BENJAMIN, 2018). É o nosso presente que nos possibilita ver, nas fotografias de Francesca Woodman, os fantasmas de uma temporalidade





moderna e as reminiscências de um desejo de interioridade e profundidade. É também ele, no entanto e simultaneamente, que nos permite perceber, já naquelas imagens, os deslocamentos dessa tessitura. Inseridas no turbilhão de informações da contemporaneidade, suas fotografias aparecem hoje como um limiar daquilo que *veio a ser* historicamente a fotografia, limiar entre visibilidades modernas e contemporâneas.

Limiar entre aquilo que fomos (fotograficamente) e aquilo que somos; entre aquilo que já não somos e aquilo que as imagens apontam como aberturas. Trata-se de pensar essa fronteira a partir de alguns pilares – pilares que foram fundamentais (embora não únicos) para configurar a fotografia moderna como experiência histórica, eminentemente temporal, hoje já “outrada”. Nesse sentido, discutimos, primeiramente, como o instante aparece e, simultaneamente, é questionado pela obra de Woodman. De fato, o instante – aquele que se constitui como um problema fundante da fotografia moderna – é revisitado e simultaneamente deslocado pelas imagens de Woodman. Por um lado, suas fotografias evocam o advento da fotografia, reencarnam o desejo histórico de parar o tempo e reencontram as tensões entre duração e instante. Por outro, são elas mesmas que problematizam o instante como algo decisivo, como crivo de uma relação entre espera e corte: ao fabricar evidentemente cada instante, coloca em questão a fixidez como autenticidade e, em uma espécie de gesto irônico, evidencia sua impossibilidade.

Em um segundo momento, investigamos de que maneira a relação entre real e imagem – também fundamental para o que a fotografia veio a ser modernamente – aparece, a partir de um caráter fantasmal, nas imagens de Francesca Woodman. De fato, a noção de imagem-fantasma,



construída por Woodman, fazressoar de modo intenso a imagem dos seres de fronteira – fantasmas de um real que surge como reminiscência problemática; fantasmas de uma subjetividade moderna que à época já se atrofiava; fantasmas das imagens da história da fotografia que ressurgem nas suas encenações; fantasmas da própria fotógrafa, que desaparece na mesma medida em que é enquadrada.

Por último, pensamos como o gesto de retratar, de dar um rosto à subjetividade – gesto também crucial para a constituição da fotografia moderna –, novamente aparece na imagem de Francesca Woodman como vestígio das imagens modernas e, ao mesmo tempo, testemunha desse desaparecimento. Seus autorretratos podem ser vistos como rastros de um gesto moderno, que ainda se interessava em uma profunda busca de si, apesar de, ao mesmo tempo, seu “eu profundo” já ser um “eu fissurado” e múltiplo, encharcado, então, de questões contemporâneas.

Tais chaves conceituais costuram o espanto que a fotografia de Francesca Woodman pode ainda causar hoje, no desmonte do fluxo acelerado de imagens, a partir de um olhar à procura das tensões históricas que moram nas imagens. Assim, insistimos na força do assombro para a investigação da história e da vida das imagens: um olhar que abre espaços e compõe outros tempos, propondo leituras e intervindo com a interrupção que pode fazer certas imagens resistirem ao serem remontadas, postas diante de novas relações. No trajeto deste artigo, uma fotografia abre cada tópico para desdobrar a chave conceitual que será tratada. Por meio dessas chaves e dessas fotografias, pretendemos pensar não apenas a respeito das fotografias de Woodman, mas da própria fotografia como experiência histórica e temporal.



2. QUANDO O INSTANTE NA FOTOGRAFIA TRANSBORDA TEMPOS

Minha cabeça explode e os relâmpagos aí se cruzam e se combatem... Como é possível que tão breves centelhas carreguem, cada uma, tanta esperança e certeza, e que a menor duração seja precisamente aquela que se identifica com a maior potência de verdade para um só, e com injeção interior?(VALÉRY, 2009, p. 31).

Fotografia 1 – Francesca Woodman, *Untitled*, 1975-78



Fonte: Keller (2011, p. 44).

Podemos olhar para muitas fotografias e, nelas, enxergar seus nós temporais, seus acúmulos de tempo em várias direções: a lacuna entre o tempo em que a foto foi feita e o tempo em que a vemos, os traços do tempo histórico de sua feitura, o tempo de exposição, o tempo que o fotógrafo mobilizou para pensar e fazer a foto, o tempo para que tenha sido possível



nosso contato com elas. Além desses, certas fotografias de Francesca Woodman colocam ainda outros tempos em jogo, posto que revisitam as imagens da história da fotografia, os modos como o tempo as atravessou; simultaneamente questionando e, diante delas, tomando distância. Nesse sentido, sua produção transborda tempos: encena o instante fazendo-nos pensar sobre aquilo que as fotografias, historicamente, foram e vieram a ser, dando visibilidade ao tempo de planejamento da foto (muitas vezes, demonstrado em suas anotações), ao tempo de montar e entrar em cena, ao emaranhado de tempos criados na ficção, aos sentidos dos elementos postos em cena, em cenários de ruína, em lugares marcados por um “passar do tempo”, por um passado que se acumula.

Ao colocar tempos em jogo, evidencia-se o laço da fotografia com sua história, que a apresenta como marco de um novo modo de relacionar imagem e duração. Ela transita por diferentes demandas, constituídas historicamente: em suas longas exposições, remonta ao tempo em que as esperas provocavam borrões indesejados nas imagens; ao fabricar instantes, encena momentos quaisquer, deslocando seus sentidos; ao compor seus enquadramentos, escolhe espaços e objetos que também carregam tempos e histórias próprias, aprofundando abismos e paradoxos temporais. Assim, Francesca Woodman tematiza a história do instante fotográfico ao colocarem cena animais empalhados –pois eles estão, antes, capturados, moldados no instante da iminência de um ataque, com os músculos da cabeça contraídos, as patas prontas para correr. Já a mulher que escorre pela porta envolve outro tempo, do sono, do sonho ou de morte tranquila, um tempo que parece implicar uma duração, outra espessura.





Na fotografia que abre este tópico, entranham-se tempos – de sua feitura, mas também de seu eco histórico, de seu escoamento na ficção, de seu relampejo no presente em que a olhamos. Quando vemos a foto, trata-se, como pensou Benjamin, de ainda outro momento de perigo, quando a centelha provoca a cisão que nos conduz alhures e a imagem irrecuperável ganha inesperadamente novas chances de ser vista e lida, com a possibilidade “de despertar no passado as centelhas da esperança” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Para desembocar diante desses tempos, precisamos nos distanciar do tempo tradicionalmente invocado para a fotografia, como se ela fosse (ou apenas fosse) o congelamento de um instante. É o instante fotográfico que entra em questão, mas também entram em questão o instante do olhar, sua “capacidade” de ainda constituir uma duração, de engendrar memórias, na sociedade do espetáculo. E toda tentativa de pensar o tempo de maneira diversa deve, segundo Agamben, defrontar-se fatalmente com o conceito do instante pensado como ponto temporal, “e uma crítica do instante é a condição lógica de uma nova experiência do tempo” (AGAMBEN, 2005, p. 122).

Tempos desdobram-se e desmontam-senessa fotografia: dentro do armário, muitos “agoras” inundados de passado. Nos animais empalhados, o instante está nítido: fixados em gestos ferozes, em um momento decisivo, um instante pontual, um clímax – como o conhecido instante pensado por Cartier-Bresson (2004, p. 16), movido pela captura de “flagrantes delitos”, o que dependia de manter o espírito alerta em busca de tais oportunidades. É esse tempo que encontramos desmontado nessa fotografia, que dá novas dimensões aos animais, agora mortos e fixados mais uma vez, só que pela foto, sendo ela capaz de provocar o tempo que já atravessou muitas fotografias.





Entre os animais no armário, a mulher (possivelmente Woodman) parece ser o único que pode escapar, por uma fenda. Não sabemos, contudo, o que interessava a essa personagem, que não parece ter vida ou desejar sair, podendo ser uma vida empalhada também, mas dessa vez não em um flagrante delito. Em posição quase fetal, a mulher escorre pela fresta de um armário inesperado; a abertura anuncia um destino? Não se sabe, de todo modo, qual. Dentro da fotografia, outros enquadramentos, outras cenas: as portas envidraçadas do armário formam pequenos mundos, cada um ocupando tempos com antes e depois próprios. Um quadro de plumas e aves voltadas para trás; outro, com uma raposa mostrando os dentes, convivendo com outras aves, acima dela; no terceiro quadro, um guaxinim pretende fugir de um fundo que quer dele se apoderar ou atacar a mulher; no quarto quadro, a mulher vaza de um cubo misterioso para um quinto quadro, que retoma os outros e os reflete no vidro, e solidifica o mergulho na simultaneidade dos tempos ao ser o enquadramento de uma suspensão que eles habitam. Paradoxalmente, a mulher viva na cena parece estar mais morta que os animais mortos, a não ser por seu cabelo que, esparramado no chão, parece ter vida própria, como que a provocar os animais, a fugir pelas frestas da madeira. Não há desfecho, porém, e permanecem em cena inúmeras vias, muitas narrativas que podem ser ditas, muitas imagens que podem ser olhadas, muitos tempos que podem ser descobertos ou até inventados.

Ao olharmos para essa fotografia, o instante – como figura exemplar da linguagem constituída a partir do século XIX – entra em perigo. Instante moderno que relacionou a fotografia ao instantâneo, em uma aderência e construção mútuas. O tempo, cada vez mais cronometrado e





decomposto pela ciência, encontrou na fotografia seu lugar: o “instante rápido” foi desejado desde o começo pelos primeiros fotógrafos, em uma busca para reduzir o tempo de exposição e figurar a interrupção no fluxo do tempo, o ponto no tempo que o olho não via claramente. Por isso, passa a ser “improvável imaginarmos um instante temporal desconectado da imagem do instantâneo fotográfico, bem como uma história moderna da fotografia isenta do instante” (SANZ, 2014, p. 446).

Se, como Koselleck (2006)concluiu, só no início do século XIX atribuiu-se ao tempo a função de agente absoluto de mudança, não podemos afastar a emergência da fotografia desse solo epistemológico. Ela pode, então, ser pensada como marca epistemológica, como a imagem de uma nova relação entre imagem e tempo, imagem e duração. Tal alteração na experiência do tempo é agenciada, no século XIX, pela ciência, pela filosofia, pela arte (SANZ, 2014); sendo esses segmentos do saber, simultaneamente, produtos e produtores dessa modificação. Nessa relação, a categoria do instante passa a ser objeto de formulações em diversos campos do pensamento, e a fotografia consolida-se como um modo de experimentar o tempo, como “imagem exemplar” das transformações da subjetividade que acompanharam as novas maneiras de sentir e pensar o tempo.

As fotografias de Woodman, vistas pelo viés da experiência histórica e temporal, colocam em cena elementos que constroem a tensão entre a ideia de captura do instante e a possibilidade de sua encenação. Seu trabalho, abrigoando a fronteira entre experiências fotográficas modernas e contemporâneas, encena atravessamentos do tempo na fotografia e compõe uma temporalidade própria, um instante fabricado que abarca outros instantes, que conecta memórias, desdobra sentidos, colocando



uma noção de verdade em crise quando apresenta alternativas indecidíveis entre verdadeiro e falso, entre real e imaginário. Seu instante pode ser visto como um fragmento-cristal, multiplicando nós de tempo.

Cabe pensar, portanto, o instante na obra de Francesca Woodman porque ele desborda para além de uma interrupção do fluxo, cria uma exigência de demora quando encena diferentes experiências temporais. Woodman não parece buscar uma captação do equilíbrio expressivo no movimento, que Cartier-Bresson (2004, p. 29) chamou de equilíbrio entre o mundo interior do fotógrafo e o mundo exterior que ele percebe. O mundo interior de Woodman não procura equilíbrio com o exterior; é como se não apostasse nesse “exterior” como algo apartado e, assim, construísse um mundo próprio, simultaneamente interior e exterior, com espaços e movimentos mantidos na penumbra, no qual o instante tendesse para uma insistente instabilidade, sem apaziguar diferentes instantes, em uma suspensão que instala tempos sobrepostos, passos de outras experiências, vestígios. Sua fotografia é, assim, como um quebra-cabeças de diferentes tempos, de diferentes passados que podem ser relançados pelo olhar, fazendo perguntas ao presente e dirigindo-se a futuros imaginários, a alternativas indecidíveis.

3. IMAGEM-FANTASMA E FANTASMAS DA IMAGEM

[...] E aquele
Que não morou nunca em seus próprios abismos
Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas
Não foi marcado. Não será marcado. Nunca será exposto
Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema. (BARROS, 2010, p. 82).



Fotografia2 – Francesca Woodman, *House #3*, Providence, 1976



Fonte: Townsend (2006, p. 107).

Em uma anotação, Francesca Woodman escreveu sobre estar interessada na maneira como as pessoas se relacionam com o espaço. Segundo ela, a melhor maneira de fazer isso seria retratando a interação dos corpos com o limite dos espaços: “pessoas desaparecendo em uma superfície plana” (WOODMAN, [S. d.] *apud* TOWNSEND, 2006, p. 244, tradução nossa).⁴ Essas imagens ela chamou de imagens-fantasma. Os fantasmas-figuras exemplares de uma sobrevivência, penumbras que se constituem em interstícios, entre tempos – são imagens que, de diferentes modos, se

⁴ No original: “I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces. Started doing this with ghost pictures, people fading into a flat plane – ie becoming the wall under wallpaper or of an extension of the wall onto floor”.



alinham no trabalho de Woodman: porque eles são por ela encenados; porque eles aparecem toda vez que ela deixa entrar os fantasmas de outras fotografias, da história das imagens fotográficas; porque ela convoca uma espécie de ato já em desaparecimento; porque ela mesma se tornou um fantasma; e porque, hoje, suas imagens adquirem caráter fantasmal pelo desencaixe diante dos sentidos das imagens contemporâneas.

Na imagem que abre este tópico, está em cena Francesca Woodman, cujo corpo incerto pelos borrões se funde à parede e aos papéis que parecem cobri-lo: corpo fantasma acumulando rastros, mantendo, em sua desapareição constante, a insistência, as memórias, os tempos. Nesse instante dilatado, o corpo baila e bordas cambaleantes são escritas no negativo. O tempo fica suspenso, a “parada” incita o momento de tensão: o clique deixa entrar os espectros da história. Os fantasmas não estão lá simplesmente porque vemos os borrões do vestígio de suas danças; estão lá também pela construção dos elementos da cena, capazes de mover memórias, criar reconexões, e, ao mesmo tempo, condições de vazio cujas forças se encontram com os “agoras” e formam centelhas e possibilidades. Ao criar suas fotos, suas imagens-fantasma passam a ser também outras coisas; não se fecham no interesse de retratar pessoas na relação com o ambiente; elas também declaram para o corpo sua condição de nunca estar no presente: “ele contém o antes e o depois, o cansaço e a espera” (DELEUZE, 1990, p. 227). Suas imagens-fantasma são constituídas por uma espécie de indeterminação, por um corpo que experimentava aparecer e desaparecer simultaneamente, testando os limites de sua imagem com a dissipação do ambiente. São constituídas por um corpo não exatamente presente, não exatamente ausente, tecendo





sentidos entre esses dois estados; expondo rachaduras, ruídos entre fantasmas passados e presentes; incitando perguntas, expansões.

No seu trabalho, os fantasmas aparecem na tensão de algo que acontece quando o clique guarda o pedaço encenado com seus desdobramentos, com as fendas históricas com as quais não para de se relacionar. Nas fotografias de Woodman, os fantasmas não estão, portanto, apenas na ideia de os encenar, no aparecimento e desaparecimento das pessoas nas imagens, mas nos entrelaçamentos que sua cena implica, prestes a criar imagens-fantasma que vagarão no tempo, à espera de serem olhadas, montadas por nós. Há também o traço fantasmal de uma fotógrafa que é sua própria atriz. Porque, no caso dela, o fotógrafo deixa de estar “escondido” atrás da câmara e passa a esconder-se em frente à câmara, colocando em cena mais esse jogo de aparição e desaparecimento. Cabe a nós não apenas procurar fantasmas, mas ainda os criar: o olhar lhes dá vida e novos impulsos. A região obscura está, nessa relação, tanto na imagem quanto naquele que olha. A contradição da relação é também uma força, é o que possibilita estar diante de algo que não existe e torná-lo real de alguma maneira, pela imaginação, fazendo-o atravessar luzes. A realidade dos fantasmas é também uma criação; como disse Agamben (2012) a respeito de ler constelações, o trabalho da imaginação é ler no texto original o que nunca foi escrito.

O caráter fantasmal das imagens de Francesca discute e problematiza a presença do real na imagem. Essa relação pode ser discutida nas imagens de Woodman por meio de sua encenação, com a qual criou novas relações do corpo com os tempos, com os ambientes, com outros corpos. Em suas cenas, instala-se a indiscernibilidade entre real e imaginário e a crise de uma noção da verdade: Woodman se coloca em quadro, e não é possível separar



a Francesca Woodman fotógrafa da Francesca Woodman personagem. O que está em jogo é a irreduzível multiplicidade da potência do falso, a criação das alternativas indecidíveis em um “real” que aparece na fronteira, compondo labirintos e nós de tempo que persistem carregados de transformações.

Na tensão em que se espraia o fantasma, ultrapassando, provavelmente, a ideia inicial da fotógrafa, o tempo não apenas escoar, o tempo trabalha; e, assim, encarnando um aspecto fantasmal, suas fotografias podem construir e desmoronar sentidos, fazê-los deslizar e renascer, despontando questões para se ver e se pensar a fotografia quanto à experiência histórica, à decomposição e recomposição de sentidos em tensões e latências. “Os fantasmas nunca inquietam as coisas mortas. E as sobrevivências só atingem o vivo, do qual a cultura faz parte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285). Woodman, portanto, não só exprimiu fronteiras e limiares, mas seu trabalho parece ser efeito também de fronteiras, da passagem de uma experiência fotográfica para outra. Assim, ao deixar comparecer fantasmas de seu trabalho, aparecem também aqueles da fotografia moderna, que um dia já nos assombraram.

Cabe ainda ressaltar que as fotografias de Woodman, vistas hoje, aprofundam o aspecto fantasmal das imagens e nos permitem pensar no enfraquecimento de certas experiências imagéticas, assim como em sua concomitante sobrevivência (SANZ; SOUZA, 2019). Há, portanto, experiências fotográficas que sobrevivem como experiências fantasmas, anacrônicas. Esses fantasmas que ressurgem na fotografia de Woodman podem ser vistos como uma tentativa de travessia por essas experiências em transformação, uma busca pela imagem e seu caráter equívoco, incerto, o que evidencia o ruído perante a experiência com a fotografia que se consolida atualmente. Dessa forma, podemos pensar a própria fotografia como fantasma, ruína. Ela



assombra perguntando sobre sua própria persistência: como consegue ainda resistir? E sobrevive como fantasma de uma subjetividade em transformação; como fóssil em que se vê a “convivência de dois regimes concomitantes, [...] que compartilham em segredo a tensa coexistência entre o que podia e o que já não pode mais” (SANZ, 2013, p. 180). Sobrevive como ruína, sendo simultaneamente construída e apagada.

É no esfarelamento de uma experiência moderna, de uma subjetividade interiorizada, que se apresentam fantasmas; e a fotografia de Woodman encarna essa transição. Sua obra é habitada por uma temporalidade fantasmal, entrevista na convivência de (pelo menos) dois modos de ser, entre ecos passados e desejos de futuro. Em contraposição ao atual regime saturado de visibilidade, olhar para suas fotografias, demorar-se nelas pacientemente, é deixar retornar o fantasma de uma experiência temporal e visual que não é mais predominante. Nessa penumbra, está o tempo de algumas imagens, sua incapacidade de coincidir com ela mesma, e “isso exige que toda imagem seja uma imagem de sua própria interrupção – uma imagem da explosão do espaço e do apagamento do tempo” (CADAVA, 2001, p. 43, tradução nossa).⁵

A fotografia de Woodman sobrevive nessa instabilidade e não coincide com ela mesma porque está sempre se refazendo, porque existe carregada de memórias, porque também na experiência de encontrar suas fotos subsiste uma tensão entre o que poderia ser e o que já não pode mais, guardando para si uma parte que não podemos ver, que a nós permanece inacessível: não como um enigma a ser desvendado, mas como uma força,

⁵ No original: “It demands that every image be an image of its own interruption – an image of the explosion of space and the erasure of time”.

rastro no abismo do sentido e do tempo. Como veremos a seguir, em seu trabalho, em que prevalecem autorretratos, Woodman também dá forma – e simultaneamente problematiza – à metamorfose da subjetividade moderna, à transformação do gesto moderno que pensou o retrato como possibilidade de constituição de um eu profundo, de um semblante pensado como esconderijo de uma interioridade sobre o fotografado.

4. AUTOENGANOS: TRANSFORMAÇÕES DE UM GESTO MODERNO

Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles. (AGAMBEN, 2017, p. 54).

Fotografia 3 – Francesca Woodman, *Untitled*, 1976



Fonte: Townsend (2006, p. 101).

Os autorretratos de Woodman não tratam apenas dela mesma, de uma busca pessoal: deixam ver também a vida das imagens e, especialmente, a vida da fotografia. Vida animada por mistérios, por aquilo que esconde e escolhe mostrar. Ao se retratar, trata de si novamente, mas transborda uma escrita meramente privada. Diante dos *selfies* contemporâneos, desses autorretratos voltados para o compartilhamento das imagens em uma rede social, as fotografias de Woodman produzem ruídos quando reparamos na profusão daqueles que procuram incansavelmente “mostrar” o que seria o melhor de si ou da vida, aumentando um “sentimento de presente” que não solicita a demora, não propaga incertezas, fraquezas nem mistérios que se desdobrem.⁶ Woodman, além de fazer muitas fotos de si mesma, intitulou “autoengano” (*self-deceit*) várias fotografias de uma série de autorretratos. Utilizaremos a ideia de autoengano para atravessar algumas de suas fotografias, na tentativa de reconhecer em suas ficções ruínas de um gesto moderno, cenas que ainda conservam um fora de campo, um “estar sem estar” (MELENDI, 2015, p. 76) da fotografia, que a mantém na sombra, que a faz resistir como presença espectral, parecendo clamar por um desejo de profundidade e invenção.

A colocação de si mesma como discurso, feita por Woodman, parece diferente de outras imagens que também deslocaram o gesto moderno do autorretrato nos anos 1970 e 1980, como o trabalho de fotógrafas como Cindy Sherman e Nan Goldin. Ambas encarnaram muito mais o gesto contemporâneo, não se mantendo na fronteira, forte característica do trabalho de Woodman.

⁶ Algumas fotos de Francesca Woodman foram publicadas no *site* do jornal *El País*, em janeiro de 2016, pouco tempo depois de completados 35 anos de sua morte. Na matéria, seu trabalho foi apresentado com o título “Os ‘anti-selfies’ de Francesca Woodman”.



Seus autorretratos encenados como se fossem fotogramas de um filme constituem o trabalho mais conhecido de Sherman. Esses autorretratos formam outro tipo de fantasia, que se distancia de uma busca de si e já se volta para uma atuação dirigida ao espetáculo. Goldin também se afasta da fronteira moderna, e seu trabalho faz despontar questões muito contemporâneas, como a privacidade e a exposição da intimidade.

Em seus autoenganos, Woodman parecia buscar meios de sair de si. E, saindo, retornava outra, muitas outras; como se a busca de sentidos (artísticos, existenciais) passasse por invenções tornadas possíveis por meio de sua fotografia. A artista costumava planejar minuciosamente suas fotos. O fato de ser sua principal modelo, entretanto, abre uma brecha nesse controle minucioso da imagem; há um trejeito que escorrega, uma dobra não prevista, um intervalo não esperado, uma força que se apresenta apenas por meio do acontecimento fotográfico, da lacuna entre umas coisas e outras: em seus autorretratos, ela precisava de um tempo entre o “enquadramento do vazio” e seu colocar-se, ajeitar-se em cena. Peter Geimer nos diz que os fotógrafos sabem apenas parcialmente o que estão fazendo e que há um “valor extra” nas fotos que depende desse ponto cego: “Algo acontece na imagem, ou algo escorrega para ela”(GEIMER, 2007, p. 20). Esse algo sairia da fotografia e escorregaria, ao mesmo tempo, para fora e de volta para ela, inaugurando uma história, rumos possíveis para o caminho do olhar e do pensamento.

Diferentemente das demais fotografias aqui apresentadas, “sem rosto”, na fotografia que abre este tópico são os rostos que tomam conta da imagem. Três mulheres nuas cobrem o rosto com a fotografia do rosto de Francesca Woodman; uma quarta fotografia está colada na parede. São os rostos, nas impressões fotográficas, que nos olham, quatro rostos “diferentes” de um mesmo



negativo. Como escreveu Agamben, o rosto não diz a verdade sobre um estado de espírito; ele é abertura, é, ao mesmo tempo, o ser exposto e aquilo que ele oculta, é “o único lugar da comunidade, a única cidade possível”(AGAMBEN, 2017, p. 87), é a abertura inevitável e singular para o político.

O rosto é uma abertura do corpo para o exterior, a “cidade possível”. Porém, apesar da nudez, apesar da insistente imagem do rosto da fotógrafa, a foto não parece carregar o sentido de ser o “espaço propício à projeção de selfies onde cada um deve se performar ao se construir como uma subjetividade alterdirigida”(SIBILIA, 2016, p. 151), que seria um sentido pelo qual o autorretrato passa atualmente. É como se, no jogo da construção visual de Woodman, o movimento não fosse tanto o de aparecer, mas o de desaparecer, ou, no mínimo, de colocar essa tensão em questão. Assim, o “fora” possibilitado pela fotografia seria ainda um modo de voltar-se para dentro, de buscar-se em sua arte, como em uma escavação a céu aberto.

Convivem, em seus autorretratos, tanto um lócus interior quanto certa exteriorização do eu(SIBILIA, 2016, p. 153); suas fotografias solicitam uma atenção que os selfies da atualidade dispensam, uma vez que estes geralmente se esgotam na agilidade de sua feitura e na superfície do rápido olhar alheio, que determina a aprovação ou desaprovação da imagem. Entre características modernas e contemporâneas, o trabalho de Woodmanretém sua força nesse “entre”, fazendo-nos ver questões que se interpenetram em distintos tempos e modos de ser.Segundo Benjamin,

[a] natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço preenchido pela ação consciente do homem por um espaço que ele preenche inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda



que de modo grosseiro, mas nada percebemos de sua postura na fração de segundo em que ele dá um passo. (BENJAMIN, 2012, p. 100).

A fotografia, de fato, já se encantou pelo gesto na fração de segundo em que se dava um passo; já se interessou pelo sutil trejeito cristalizado e passível daprestação de contas, dos futuros olhares. Se falamos, porém, que há uma transformação no modo de se fotografar, é também porque esse trajeto do gesto fotografado deixou (ou vem deixando) de ser aquilo que a fotografia mobiliza. De certa maneira, esse segundo imobilizado – o modo grosseiro de caminhar capturado em um instante torto e congelado, estranho ao movimento em fluxo e à aceleração – podia acrescentar camadas não só ao tempo, mas às narrativas de si, como uma possibilidade de busca de respostas, como se algum entendimento de si ou do outro fosse possível ao se capturar um instante do trajeto de um gesto. Referindo-se à virada do século XIX para o XX, Agamben (2017, p. 54-55) escreve que “Uma época que perdeu seus gestos é, por isso mesmo, obcecada por eles; para homens dos quais toda naturalidade foi subtraída, todo gesto torna-se um destino”. Devido à aceleração da vida na modernidade, todos teriam “perdido o controle de seus gestos e caminhavam e gesticulavam freneticamente” (AGAMBEN, 2017, p. 54).

Podemos ver ruínas da fotografia no trabalho de Francesca Woodman porque ele contém algo desse gesto que se transforma, desse gesto outrora mergulhado no instante e na captura de uma profundidade do rosto. Seus autorretratos abarcam esse gesto de procurar-se no instante, de manifestar-se no tempo produzindo um tempo a mais, procurando e criando tempos e a si mesma, concomitantemente. O gesto contemporâneo de se fotografar não parece querer aprofundar-se em uma busca de sentidos; nessas novas formas de autoconstrução, o “eu” perde seu enraizamento em uma interioridade,



dirigindo-se para fora, sendo fundamentalmente orientado para o olhar do outro, respondendo a uma lógica de visibilidade na qual para ser é preciso ser visto (SIBILIA, 2016). Não se trata mais, portanto, de captar a peculiaridade de um gesto para conhecer algo sobre si; a “captação mimética do instante” está cada vez mais popularizada pelo uso da câmera dos telefones portáteis, os quais “permitem registrar a própria vida sendo vivida e, nesse gesto, oferecem a possibilidade tanto de se ver vivendo (para si) como de se mostrar vivendo (para os outros)” (SIBILIA, 2016, p. 60).

Nas fotografias aqui apresentadas, a ficção engendra um escoamento entre as coisas, uma confusão, a ingestão de uma coisa pela outra. No tempo dessas fotografias, é possível evaporar, desatar memórias, espalhar incoerências. Na feitura de suas imagens, Woodman podia assistir-se em suas ficções; desencadear outras fabulações a partir do corpo a corpo com os elementos de suas imagens, um modo de narrar outras sentenças. São autoenganos que não terminam de nos propor enganos, possibilidades; de propagar a indefinição e seus incansáveis desvios. Então, em contraponto à tamanha disponibilidade das imagens contemporâneas, as imagens de Woodman permanecem desaparecendo, desfalcadas de algum pedaço. As muitas fotos de si mesma, quando olhadas hoje (na tentativa de escavar o passado para encontrar o presente), colocam em jogo a transformação dos sentidos do retrato, do autorretrato, assim como do gesto fotográfico.

5. COSTURAR O ESPANTO, INVESTIGAR A HISTÓRIA

As imagens e as palavras devem ser um socorro para a posteridade, em sua tentativa de refletir sobre si mesma. (WARBURG, 1923 *apud* Michaud, 2013, p. 254).



Os tópicos aqui desenhados salientam fraturas expostas pelo trabalho de Francesca Woodman, imagens da passagem entre dois modos predominantes de ser e fotografar. Cada um, apresentando uma imagem, ensaiasobre um aspecto diferente dessa experiência, o que nos permitiu desenvolver um tecido teórico e reflexivo a partir da escolha, entre outras possíveis, de algumas chaves conceituais. Como o transbordamento do tempo no instante fabricado, as imagens-fantasma e os fantasmas da imagem, exprimindo fronteiras, sobrevivências, e a faceta de um real que vira fantasma na fotografia, em um corpo vertendo tempos e memórias, e a transformação nos autorretratos, atravessados hoje por novos sentidos.

Partindo da fechada de olhos que escolhe não ver para então ver, propondo um embate com o excesso de conectividade, com o efeito da dispersão diante de tantas imagens que passam e nas quais não nos detemos, o trajeto do trabalho, escavando nas imagens e nos conceitos, propôs-se a movimentar reflexões, entendendo a imagem também como sintoma e conhecimento. A fotografia, pensada como experiência histórica, pode ser vista como lasca, película, pedacinho de pele; como atravessada por corpos e lugares que carregam história, que nos colocam diante de abismos temporais, que nos fazem remontar o passado e propor novas vistas do presente. Entre características modernas e contemporâneas, o trabalho de Woodman mantém sua força no “entre”, levantando questionamentos que se interpenetram em diferentes tempos e modos de ser, nos auxiliando a vê-los, no presente. Este trabalho partiu, então, não só do presente, mas do presente e de seu irrecusável entrelaçamento com as imagens do passado, com as lutas nelas contidas, que as fizeram sobreviver.





Se nos detivemos na obra de apenas uma fotógrafa para atravessar o turbilhão de imagens contemporâneas não foi porque apenas o seu trabalho pode fazer despontar tais questões. Pelo contrário, propomos uma possibilidade de leitura, entendendo que há muitas imagens ainda para serem olhadas detidamente, para serem resgatadas e ressoadas em ainda novas tramas. O que fizemos foi costurar o espanto, procurando reforçar a dobra que insiste na força do assombro para a investigação da história e da vida das imagens. Foi criar saídas diante das transformações em nossa experiência temporal, em um cotidiano cada vez mais mediado por tecnologias de informação e de produção de imagens, tentando não perder de vista o tesouro da imagem, o lugar no qual ainda arde a cinza não esfriada da história.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARROS, M de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas, v. I. Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.





CADAVA, E. “Lapsus Imaginis”: theimage in ruins. **October**, [S. l.], v. 96, p. 35-60, 2001.

CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: G. Gili, 2004.

CRARY, J. **24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GEIMER, P. Image as trace: speculations about an undead paradigm. **Differences**, [S. l.], v. 18, n. 1, jan. 2007.

KELLER, C.(Org.).**Francesca Woodman**. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: DAP, 2011.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Contracampo, 2006.

MACLENNAN, G. C. Os ‘anti-selfies’ de Francesca Woodman. **El país**, [S. l.], 26 jan. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/album/1453463389_967121.html#foto_gal_1. Acesso em: 31 out. 2018.

MELENDI, M. A. O arquivo vulnerado ou as ruínas da fotografia. In: VILELA, B; CUNHA, G. (Org.). **Espaços compartilhados da imagem: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Circuito, 2015.





MICHAUD, Philippe-Alain. **AbyWaburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SANZ, C. L. Estados fotográficos, fósseis e fantasmas. In: DOBAL, S.; GONÇALVES, O (Org.). **Fotografia contemporânea: fronteiras e transgressões**. Brasília: Casa das Musas, 2013, p. 179-187.

_____. Entre o tempo perdido e o instante: cronofotografia, ciência e temporalidade moderna. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 9, n. 2, p. 443- 462, maio/ago. 2014.

_____.; **SOUZA, F. S.** Entre fantasmas y fotografía: una alianza histórica en vías de transformarse. **Acta Poética**, [S. l.], v. 40, p. 61-75, 2019.

SIBILIA, P. **O show do eu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TOWNSEND, C. **Francesca Woodman**. London: Phaidon Press, 2006.

VALÉRY, P. **Alfabeto**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.