

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

La Estetización Discursiva del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Francesca Woodman.

Sergio Casado Chamizo ¹

1) Department of Philosophy, Logic and Aesthetics, Faculty of Philosophy.
University of Salamanca.

Date of publication: June 3rd, 2022

Edition period: June 2022 - October 2022

To cite this article: Casado Chamizo, S. (2022). La Estetización Discursiva del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Francesca Woodman. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 10(2), 48-73. doi: 10.17583/brac.6897

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.6897>

Type your text

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

The Discursive Aestheticization of the Female Body in Francesca Woodman's Photography

Sergio Casado Chamizo

Department of Philosophy, Logic and Aesthetics, Faculty of Philosophy.
University of Salamanca.

(Received: 20 October 2020; Accepted: 18 March 2021; Published: 3 June 2022)

Abstract

In this study we will analyse the presence of the "female body" in Woodman's work, while at the same time elucidating the theoretical framework that the artist seeks to present in her photographs as those elements that traverse the social gaze of this body through an introduction to semiology. With this, we will be able to show how a set of interdisciplinary springs finds in certain modern epistemological and aesthetic proposals a point of projection towards such a marked interest, almost becoming a fetish, as is the study and philosophical, epistemological, and artistic determination of the female body. Finally, we propose to take this from the Kantian sublime to understand how this photography plays in a dialectical and critical sense with all this basic onto-logical framework and to discover the proposals that can be made from a certain aesthetic proposal.

Keywords: Francesca Woodman, contemporary photography, body, kantian sublime, art and gender

2022 Hipatia Press
ISSN: 2014-8992
DOI: 10.17583/brac.6897



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Hipatia Press
www.hipatiapress.com



La Estetización Discursiva del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Francesca Woodman

Sergio Casado Chamizo

Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Facultad de Filosofía.
Universidad de Salamanca.

(Recibido: 20 octubre 2020; Aceptado: 18 marzo 2021; Publicado: 3 junio 2022)

Resumen

En este estudio nos adentramos a analizar la presencia del “cuerpo femenino” en la obra de Woodman, a la par que iremos dilucidando todo el entramado teórico que la artista busca presentar en sus fotografías como aquellos elementos que atraviesan la mirada social de este determinado cuerpo a partir de una introducción a la semiología. Con ello, podremos dar cuenta de cómo un conjunto de resortes interdisciplinarios encuentra en determinadas propuestas epistemológicas y estéticas modernas un punto de proyección hacia ese interés tan marcado, casi convirtiéndose en un fetiche, como es el estudio y determinación filosófica, epistemológica y artística del cuerpo femenino. Finalmente, propondremos tomar esto desde lo sublime kantiano para entender cómo esta fotografía juega en un sentido dialéctico y crítico con todo ese entramado ontológico de base y descubrir las propuestas que desde una determinada propuesta estética puede realizarse.

Palabras clave: Francesca Woodman, fotografía contemporánea, cuerpo, sublime kantiano, arte y género

La Estetització Discursiva del Cos Femení en la Fotografia de Francesca Woodman

Sergio Casado Chamizo

Departament de Filosofia, Lògica i Estètica, Facultat de Filosofia.
Universitat de Salamanca.

(Rebut: 20 octubre 2020; Acceptat: 18 març 2021; Publicat: 3 juny 2022)

Resum

En aquest estudi ens endinsem a analitzar la presència del “cos femení” en l'obra de Woodman, al mateix temps que anirem dilucidant tot l'entramat teòric que l'artista cerca presentar en les seves fotografies com aquells elements que travessen la mirada social d'aquest determinat cos a partir d'una introducció a la semiologia. Amb això, podrem donar compte de com un conjunt de ressorts interdisciplinaris troba en determinades propostes epistemològiques i estètiques modernes un punt de projecció cap a aquest interès tan marcat, gairebé convertint-se en un fetitxe, com és l'estudi i determinació filosòfica, epistemològica i artística del cos femení. Finalment, proposarem prendre això des del sublim kantianà per a entendre com aquesta fotografia juga en un sentit dialèctic i crític amb tot aquest entramat ontològic de base i descobrir les propostes que des d'una determinada proposta estètica pot realitzar-se.

Paraules clau: Francesca Woodman; fotografia contemporània; cos; sublim kantianà, art i gènere

En diferentes imágenes nos ve mientras la miramos, en otras no se le permite ni ver ni mirar, pero nosotros seguimos mirando, a veces sin verla. Su cuerpo se revela ante nosotros para desaparecer: “es como si en cualquier momento la fotografía fuese a desaparecer de la habitación —de la fotografía misma—” (Birnbaum y Noring, 2019, p.11). Resulta difícil no percatarse de que, en las instantáneas de Francesca Woodman, la mirada tiende a formar una narración a partir del discurso visual que la autora inscribe en sus obras. Es precisamente por esto que, si nuestra pretensión principal pasa por estudiar el lugar que ocupa el cuerpo femenino dentro del espacio discursivo a través un análisis que lleva a cabo la fotógrafa, resulta coherente proponer un acercamiento teórico a esas ideas para comprender de forma más clara su intención.

En primer lugar, vamos a tratar de situar esta narración en un plano lingüístico para establecer un conjunto de premisas acerca de las conductas y situaciones que analiza la autora: “las connotaciones de la fotografía coincidirían grosso modo con los grandes planos de la connotación del lenguaje” (Barthes, 2009b, p.27). Si además tenemos en cuenta que a través de la semiótica podemos introducirnos en el deslizamiento entre la imagen y la palabra desde el espacio social e interpersonal de los hechos humanos (Saussure, 1945, p.43), apuntamos que al acto de proferir un enunciado con sentido le acompaña una intención performativa, “dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente a un participante” (Austin, 1990, p.56). No es de extrañar que de aquí se haya extraído unas implicaciones performativas del acto de habla como herramienta para la construcción de esos espacios de enunciación: “la emisión de una expresión referencial sirve característicamente para aislar o identificar, separadamente de otros objetos, un objeto particular” (Searle, 1990, p.37). Consecuentemente, siguiendo a Searle, se constata una variable actualización del acontecimiento según la “intencionalidad” de cada participante en el acto.

A partir de ahí podemos señalar “que la lengua se manifiesta en un contexto y en una situación determinada al ser usada por unos individuos cargados de intencionalidad, sentimientos, afectividad” (López y Hernández, 2017, p.67) que dejan en evidencia que el signo y sus preferencias no son neutrales, sino que a ambos les acompaña una intención performativa. De este modo, como a todo acto intencional de comunicación le acompaña un estado representativo de cosas, desde este esquema la conciencia acompaña a todas sus representaciones en cada acto del habla: “una vez que se tiene la capacidad para representar, [la conciencia] ya tiene la capacidad para crear una realidad con aquellas representaciones” (Austin, 1990, p.125). Lo que Austin ya nos

está adelantando con esto es que la conciencia adapta el mundo a su subjetividad desde sus representaciones para seguir operando en él en un claro sentido fenomenológico.

La novedad que este análisis pasa por entender que el acto se perpetúa siguiendo ese juego de presencia/ausencia que Barthes otorgaba al lenguaje y a la fotografía como signo simbólico o indicial: “la fotografía, por su principio constitutivo, [...] se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce)” (Dubois, 1986, p.56). Ambas dimensiones del signo perpetúan un acto sobre el mundo: una huella en constante presencia que demuestra una ausencia latente sin ser propiamente ella. Como dice Dubois (1986): “presencia que afirma la ausencia. Ausencia que afirma la presencia. Distancia establecida y abolida a la vez, y que constituye el deseo mismo” (p.77; Barthes, 2009a, pp.126 y 171-172; Joly, 2009, pp.75-77). El lenguaje configura y proyecta así la subjetividad mediante signos que cristalizan en un determinado discurso para influir intencionalmente en un objeto de su deseo.

Para dar cuenta de las consecuencias de conectar los signos lingüísticos y fotográfico como index y su relación con las imágenes de Woodman, debemos introducirnos en el momento en que la utilización de este entramado teórico buscó materializarse en un determinado modo de ver. Así apuntamos que este proceso institucionalizado agrupa formas de conocimiento según el tipo particular de discurso que se utilice (Foucault, 1973, p.17). El discurso que expresa esta voluntad de verdad se inserta disciplinariamente en un horizonte teórico que homologa los esquemas semióticos de la palabra y la imagen visual como fundadores del saber. Esta es la senda que toman las epistemologías a partir del Renacimiento (Clark, 2007; Jay, 2007, pp.25-69; Benítez Andrés, 2019, pp.66-69). No es gratuito hablar de una semiología en este momento por toda la carga filosófica que se desprende de un análisis arqueológico acerca de esta epistemología. Foucault (2018) señala que durante la Edad Moderna empieza a asentarse el paradigma racional de signos claramente visibles sobre el mundo: “el sistema de signaturas invierte la relación de lo visible con lo invisible [...] para que esta forma salga a su vez a la luz, es necesario una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad” (p.45). Y, en este sentido, Luisa Posada Kubissa (1998) ha advertido que en ese período se producen una serie de desplazamientos que permiten replantear los esquemas ontológicos y epistémicos: “hasta la fecha, pocos objetos de conocimiento han tenido la capacidad de transformarse a sí mismos, y es más bien el sujeto que los conoce quien los delimita, los define

y establece los márgenes de su transformación, al menos epistemológicamente” (p.21). Pero lejos de parecer genérico, la autora señala a Kant como el autor que circunscribe todos esos nuevos discursos ontoepistémicos (p.24).

Cuando Kant urdió en la *Crítica de la razón pura* una trama epistemológica a modo de armoniosa arquitectura ontoepistémica desde la proyección de categorías sobre el mundo, paralelamente estaba densificando metafísicamente ese esquema a partir del uso lógico-formal de la razón, en sentido lingüístico-discursivo, y trascendental. A partir de este momento, el mundo de los cuerpos pasa a ser un objeto de conocimiento atravesado por dos principales dimensiones: el conocimiento de la física natural y del lenguaje (Foucault, 2018, pp. 359-360). En otras palabras, el dominio de los signos y de su aplicación a los fenómenos del mundo. Fuera de las formas puras del entendimiento hay un mundo que a la razón le interesa categorizar cristalizando de forma práctica y abriendo un escenario de representaciones desde el mundo de los cuerpos que le permita poder operar. Efectivamente, porque ello resulta de gran interés a un Yo subjetivo que se posicione en el núcleo emanativo de significados y signos conductuales para representarse un mundo capaz de adaptar a sus representaciones: “cuanto más extiende el sujeto su dominio imperial sobre la realidad, más relativiza ese terreno en función de sus necesidades y deseos, lo que provoca que la sustancia del mundo se disuelva en la materia de sus propios juicios” (Eagleton, 2006, p.127). Desde aquí apuntamos que “toda razón [...] es, en última instancia, razón interesada” (Posaba Kubissa, 1998, p.67).

A partir de aquí se constata un juego de representaciones metafóricas de la razón moderna de corte kantiano que busca atraer un determinado estado referencial de cosas a la luz de su razón y capturar sus contornos para proyectar su discurso: “lo que se ha deslizado entre estos teatros y este catálogo no es el deseo de saber, sino una nueva manera de anudar las cosas a la vez con la mirada y con el discurso” (Foucault, 2018, p.147). De hecho, es fácil advertir en las epistemologías modernas una línea de investigación que encuentra en el sentido de la vista y en la facultad del órgano visual casi un fetiche (Clark, 2007, pp.9-31). Esto es importante en cuanto la epistemología moderna asienta una serie de conexiones fundadas en la facultad de la imaginación que está siempre ante la conciencia y desde las que poder operar categóricamente sobre la *res extensa*.

Pero volvamos a Kant. No pasa desapercibido que el interés de depositar en la imaginación la síntesis entre la sensibilidad y el entendimiento estriba en su potencial de actuación apriorística sobre las intuiciones sensibles: “la

imaginación es una facultad que determina a priori la sensibilidad; la síntesis de las intuiciones efectuada por esa facultad tiene que ser una síntesis trascendental de *la imaginación de acuerdo con las categorías*” (Kant, 2017, p.153) Estamos, pues, ante una imaginación trascendental con la capacidad de determinar nuestras percepciones y producir nuevas representaciones. De tal modo que este esquema permite a la conciencia seguir estableciendo la armoniosa unión entre las palabras y las cosas, los signos y sus referentes, auspiciada por una sensación de placer estético:

Este enjuiciamiento meramente subjetivo del objeto o de la representación por medio de la cual éste se da, precede al placer en el mismo objeto y es el fundamento de este placer que surge de la armonía de las capacidades cognoscitivas. Ahora bien, esta validez subjetiva universal de la satisfacción que enlazamos con la representación del objeto al que llamamos bello se fundamenta exclusivamente en aquella universalidad de las condiciones subjetivas del enjuiciamiento de los objetos. (Kant, 2003, p.168)

De este modo, la imaginación constituye un libre juego con el que poder seguir dotando de imagen a esos conceptos, una imagen del mundo desde la que el Yo pueda operar libremente desde el libre juego representacional. De tal modo que estamos ante un camino de doble sentido, de la conciencia al mundo y viceversa, que al final acaba repercutiendo en beneficio de la razón para plegar el mundo a dichas categorías desde la mirada y el discurso. Se atiende a que la mirada llega antes que las palabras, pero hemos visto que son las categorías, conceptuales y lingüísticas, las que diseñan un *logos* determinado a priori acerca de nuestras percepciones. Efectivamente, hemos de recordar que, en este esquema, el signo lingüístico y el signo de la imagen van parejos. Sin duda la mirada precede a las palabras, pero debemos ser conscientes de que la mirada, igual que el habla, es un acto cargado de representaciones onto-lógicas. Por lo tanto, siguiendo ese deslizamiento del interés de la razón hacia la mirada que hemos propuesto, la imaginación y la genética de la mirada van acompañadas de la tendencia interesada y ordenadora de la razón hacia un objeto representado por imponer un discurso allí donde la mirada deposita su interés. Por lo que podemos extraer que hay una instancia irracional que dirige la atención de la razón a la hora de configurar sus representaciones imaginarias.

De esta manera apreciamos que la proferencia ha buscado reafirmar su instancia corpórea desde la denotación lingüística en los perfiles del cuerpo. En este sentido, Foucault (1988) sitúa estas propuestas semiológicas,

sociológicas y arqueológicas sobre una tesis genealógica de los procesos constitutivos del hombre bajo un planteamiento claramente nietzscheano: “la procedencia atañe al cuerpo” (p.30), y desde él se libera una prodigiosa fuerza creativa que parte de la acción y “la capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema, esto es, de *disolver una imagen en un concepto*” (Nietzsche, 2011, p.613). Colegimos de ello que la apropiación de las imágenes y su correspondiente conceptualización conducen a una representación del cuerpo atravesado por todos esos signos preconcebidos. Este esquema entiende el cuerpo como un espacio extenso donde desplegar formalizaciones y deseos ocultos que cristalizan en procesos creativos de su imagen (Rocha de la Torre, 2000, p.173).

En este sistema, la obra de arte aparece como un dispositivo de captura y contemplación de la realidad instaurando un signo —una huella— para capturar y enclaustrar mediante el lenguaje y el arte los perfiles, el cuerpo, del objeto de deseo: “Precisamente de esto trata toda fotografía: [...] decapitar el tiempo, seccionar el instante y embalsamarlo [...] a la vista, a fin de conservarla y preservarlo de su propia pérdida” (Dubois, 1986, p.149). Así constatamos una dimensión mediada por el dispositivo fotográfico entre los cuerpos y la voluntad de verdad, proyectada artísticamente en ellos a través del esquema semiótico moderno, que determina la imagen motivada por la mirada. Por consiguiente, lo que se nos entrega en la foto no es un mensaje, sino una mirada motivadora (Schaeffer, 1990, p.51) que, precisamente, es lo que sostenemos que se produce en la obra de Francesca Woodman. Lo que pretendemos a partir de aquí es estudiar su obra desde el análisis que ella misma hace con sus imágenes y los estudios que diversas teóricas del arte han hecho de su obra.

El cuerpo en la fotografía de Francesca Woodman

En su trabajo acerca del cuerpo en la fotografía, William Ewing (1994) defiende: “Cameras moved in closely to the body, playing a game of geometry and abstraction” [Las cámaras se acercan al cuerpo, jugando con la geometría y la abstracción] (p.27). Y no es para menos, teniendo en cuenta que en estas imágenes se ha venido jugando con una tensión entre la representación corporal y la desaparición del sujeto: “The body that we read or hear about [...] is necessarily a generalized construct, an abstraction” [El cuerpo que leemos u oímos [...] es necesariamente una construcción generalizada, una abstracción] (p.238). En este punto podemos situar la fotografía de Francesca Woodman.

A través de un estilo muy particular que vira entre lo surrealista y lo abstracto, Woodman muestra en cada momento una afirmación, su superación y un aprendizaje del morir (Phelan, 2002, p.1002). De este modo confía en que atestigüemos algo que captura su propia imagen justo en el momento en que la detiene en un juego paradójico de movimiento interno. Así presenta una relación desdibujada entre sujeto-objeto en la que el cuerpo pierde sus contornos en un escenario desde el que nos insta a ver los mecanismos que la someten.

a) Cuando el cuerpo trasciende a la carne: imagen y discurso

Si hemos dicho que el cuerpo ocupa un lugar especial para la mirada del sujeto y su interés conceptualizador, apreciamos cómo este se adentra en espacios denotativos y cómo la percepción social lo ha representado de diversas formas y bajo diferentes categorizaciones en la fotografía contemporánea:

The motives, strategies and approaches undertaken by photographers are as infinitely varied as the human bodies depicted. Whether they have chosen to focus on their own bodies or the bodies of models, friends or lovers; whether they have approached their subject with an unflinching documentary realism, or a passion for abstraction and design, or with the need to transform the body into some other animate or inanimate being, landscape, or fantasy... whether their motives have been scientific, aesthetic or political, photographers continue to find in the human body a subject of infinite potencial [Los motivos, las estrategias y los enfoques adoptados por los fotógrafos son tan infinitamente variados como los cuerpos humanos representados. Tanto si han elegido centrarse en sus propios cuerpos como en los de modelos, amigos o amantes; tanto si se han acercado a su tema con un realismo documental inquebrantable, como con una pasión por la abstracción y el diseño, o con la necesidad de transformar el cuerpo en algún otro ser animado o inanimado, en un paisaje o en una fantasía... tanto si sus motivos han sido científicos, estéticos o políticos, los fotógrafos siguen encontrando en el cuerpo humano un tema de infinito potencial]. (Ewing, 1994, p.30)

De este modo, el planteamiento se mueve en dos direcciones: la presencia del cuerpo como figura denotada en la imagen y la capacidad de la propia imagen de evocar en su aparición todo ese juego de representaciones sobre el cuerpo. En un sentido fenomenológico, la imagen deviene en instancias

representacionales de amplio sentido que están presentes en la obra de Woodman cuando su cuerpo aparece ante nosotros; pero lo hace casi en un estado de desarraigo con su propia corporalidad, es decir, en una representación fantasmática de constante desaparición. George Didi-Huberman (2010) señala que “hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de *los sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de *los sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamentos propios)” (p.111). Este orden y sentido semiótico del que habíamos venido hablando está en invariable latencia hacia un proceso de resignificación constante de nuestro acto de mirar (Krauss, 1977, p.80).



Imagen 1. Woodman, F. (2019). *Autorretrato hablando a Vince*. Providence, Rhode Island, 1977. (Impresión sobre gelatina de plata. 13,2 × 13,1 cm)

Cuando Woodman se fotografió con un gesto de desprendimiento desde la mirada en *Autorretrato hablando a Vince* (Imagen 1), empieza a analizar un acto de violencia como causa de un discurso que deshumaniza la mirada y detiene el cuerpo. Si nos damos cuenta, podemos apreciar que esas formas sinuosas que entran y salen de su boca son un conjunto ordenado de letras que, más que palabras que ella profiere, parecería más un conjunto de preferencias que cristalizan en esa unión formal de palabras transparentes que la están amordazando y que no le pertenecen. Más bien, por ese acto de violencia, buscan quitarle toda capacidad de habla ejerciendo una “violencia de la retórica” (De Lauretis, 1985). Sabiendo esto, no debe resultar extraño que la conciencia busque ese traspaso del lenguaje hacia la mirada fotográfica y la

detención del acontecimiento visual para garantizar una estructura jerárquica y de gestos de dominación: “La dinámica de un suceso fotográfico, en tanto que opera en un nivel de acontecimientos, eterniza gesticulaciones” (Schaeffer, 1990, p.53).

Con esto, vemos que la obra de Woodman presenta esos gestos de dominaciones discursivas en el cuerpo representado y en la propia fotografía en tanto que “cuerpo diferente” (Phelan, 2002, p.992). Las diferencias quedan establecidas dentro del escenario que constituye el acto fotográfico generando esa huella permanente (Sontag, 2014, p.150). Es decir, el carácter indicial sobre el cuerpo aparece en ese traspaso para perdurar en un constante intento de la conciencia por detener su objeto de conocimiento y (re)presentarlo para que perdure el acontecimiento visual.

Este análisis queda más claro en dos instantáneas (Imagen 2A y 2B) donde presenciamos un deslizamiento hacia una instancia corporal y visual mucho más implícita. En ellas se aprecia cómo esa impresión de las palabras queda representada en el carácter indicial del propio cuerpo y su imagen. Ambas imágenes nos muestran a la artista-modelo desnuda en un escenario completamente iluminado, sentada y mirándonos fijamente junto a lo que parece el rastro, la huella, de un cuerpo. Es la fotografía de una sombra — *shadowgraph*— de su propio cuerpo. El halo fantasmático que cubre muchas de las obras de Woodman pasa en estas dos imágenes a otro nivel, pero sin abandonar esa concepción fenoménica de la imagen que nos invita a contemplar el espacio relacional de su cuerpo con el entorno. Abigail Solomon-Godeau (1991) señala que la espacialidad que ocupa el cuerpo de la artista queda siempre recluida en un espacio superior: la casa (pp.252-253).



Imagen 2A y 2B. Woodman, F. (2019). *Sin título*, Providence, Rhode Island, 1976. (A. Impresión sobre gelatina de plata. 14,4×14,4 cm. B. Impresión sobre gelatina de plata. 14×14 cm)

No deja de ser curioso el uso de ese espacio cuando hablamos de una intermediación del lenguaje y la forma en que atraviesa disciplinariamente los contornos de la carne. Si nos detenemos aquí, vemos que el espacio de la casa donde se inserta el cuerpo de Woodman hace las veces de un receptáculo que permite capturar en un eje de coordenadas muy bien delimitado el objeto sobre el cual proyectar toda una serie de cosas para seguir categorizándolo. Estamos, pues, ante una presentación de un espacio visual y onto-lógico, en tanto que ese espacio constituye lingüísticamente una esencia de las cosas, algo que ya Heidegger (2018) había expuesto: “De acuerdo con esta esencia, el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo [...] al habitarla el hombre ex-siste, desde el momento en que, guardando la verdad del ser, pertenece a ella” (p.47). De tal modo que la verdad esencial del ser estará proyectada hacia los lugares que el hombre quiera proyectarla para habitar lingüísticamente la extensión y densidad onto-lógica de sus objetos de interés, velando sus intenciones bajo la impersonalidad de lo que “se” dice y “se” mira. Efectivamente, si continuamos desde aquí podemos ver que la propuesta de Solomon-Godeau (1991) incide en los mecanismos por los que el cuerpo de Woodman queda encerrado en los confines de una verdad esencializadora, precisamente a partir de unas imágenes en las que advertimos que su cuerpo llega casi a fundirse con arquitectura. A partir de esas fotografías podemos extraer un análisis del cuerpo femenino relacionado con el espacio discursivo de contención.

[...] the space of woman’s seclusion and worldly exclusion not only imprisons, but consumes. Swallowed by the fireplace, layered over by the wallpaper, effaced, occulted, Woodman presents herself as the living sacrifice to the domus. [...] The desecration of the woman’s body that such images enact are tempered by the recognition that this is, after all, the flip side of its idealization. Woodman’s linking of the woman’s body to the walls and surfaces it seems bonded to repeat the theme of the body as itself a surface. The marking of this body in patriarchal culture, its incarnation as sign, is given a chilling embodiment when Woodman marks it in ways that conjure the impulse to debase and violate which parallels the impulse to worship and adore [el espacio de reclusión de la mujer y la exclusión mundana no sólo aprisiona, sino que consume. Tragada por la chimenea, recubierta por el papel pintado, borrada, oclulta, Woodman se presenta como el sacrificio vivo de la domus. [...] La profanación del cuerpo de la mujer que tales imágenes

promulgan se ve atenuada por el reconocimiento de que esto es, después de todo, la otra cara de su idealización. La vinculación que hace Woodman del cuerpo de la mujer con las paredes y las superficies parece estar ligada a la repetición del tema del cuerpo como superficie en sí mismo. La marca de este cuerpo en la cultura patriarcal, su encarnación como signo, se materializa de forma escalofriante cuando Woodman lo marca de manera que conjura el impulso de degradación y violación que es paralelo al impulso de adoración y culto]. (p.252)

La huella de contención se muestra en las fotografías de Woodman como el recuerdo, la sombra, de un suceso violento y a la vez artístico, envuelto de cierta ironía (Raymond, 2017, p.109; véase Hernández Sánchez, 2002 y 2016, pp.246-248; Benítez Andrés, 2019, pp.149-154). De este modo, la obra de Woodman no se agota en los espacios, sino que se adentra a presentar en sus imágenes el entramado discursivo, que establece estéticamente una idea trascendental, y que cristaliza discursivamente en un acto de contención del cuerpo: “El juicio estético es imaginación del cuerpo”, pero “la imaginación del cuerpo es la imaginación del símbolo” (Romero de Solís, 2003, pp.280-286).

Desde diversas propuestas hemos visto que esta imagen que contiene en sus perfiles una serie de categorizaciones que separan al cuerpo de la carne, se desprende una mística reguladora del sujeto humanista enunciativo. Y hemos comprobado que se produce un deslizamiento hacia la sensibilidad mediante proyecciones discursivas sobre el cuerpo, precisamente para hacerlo símbolo sensible y aglutinar todas esas preferencias interesadas. No es necesario traducir esas notas, estas pasan a constituir el cuerpo. De este modo vemos que el trabajo de Woodman nos muestra una representación del juego interesado de la razón por detener a su objeto de deseo proyectando sus discursos en el cuerpo: “an assiduous inventory and exploration of the woman’s body as icon of desire” [un asiduo inventario y exploración del cuerpo de la mujer como icono del deseo] (Solomon-Godeau, 1991, p.240). No obstante, como bien ha apuntado Claire Raymond (2016b): “She dispatches with the idea of the interior space as feminine space into which the viewer-voyeur may gaze” [Desecha la idea del espacio interior como espacio femenino en el que el espectador-voyeur puede mirar] (p.55). Su fotografía atrapa la mirada y comparte con nosotros ese misterio con la intención de jugar con el deseo de la razón para dismantelar el entramado de representaciones y proyecciones. Lo acabamos de ver referido al traspaso discurso/imagen, pero si hemos dicho que su propio cuerpo se presenta como imagen y la propia

imagen como un marco de proyección, tendremos que incidir en esa tensión del juego de miradas y su legitimidad en este espacio de contención.

b) La imagen que no mira

Las estrategias de Woodman a la hora de invitarnos a percibir que el intimismo de muchas de sus obras se traslada hacia un complejo escenario de evocaciones que tratan de influir, de manera inquietante, en la posición del espectador, pasan por romper la adecuación entre la representación que estable de la conciencia en el momento que el cuerpo gesticula su desaparición, haciendo que en la fotografía de Woodman el sujeto entre en crisis ante la imposibilidad de fundar una amistosa armonía entre la idea racional y la imagen que proporciona el dato experiencial. Claire Raymond (2016a) ha defendido precisamente que las fotografías de Woodman suponen una forma de interrogar, de inquietar y de proponer una teoría acerca del problema de la mirada en una relación estructural con lo sublime. La tensión de la (re)presentación se juega ahora dentro del espacio de lo sublime.

A partir de la fotografía *Space²*, (Imagen 3) apreciamos que en sus fotografías acontece una narración de eventos que han requerido estar insertos en una determinación racional de la percepción. Por tanto, el estatus fenoménico no solo se refiere a la composición de la imagen, sino también al cuerpo de Woodman, situándolo en unos parámetros bien establecidos dentro de un marco. Así advertimos que su cuerpo está en relación con la imagen y con el observador en cuanto aparición fenoménica, inserta en un espacio de luz que estabiliza los perfiles de su (des)aparición.



Imagen 3. Woodman, F. (2019). *Space²*, Providence, Rhode Island, 1976. (Impresión sobre gelatina de plata. 13,5×13,5 cm)

El recurso de la luz proyectada sobre el cuerpo es un elemento recurrente en las imágenes de Woodman, pero lo singular de esta imagen es que la luz envuelve a las dos figuras y sitúa al cuerpo masculino que observa al cuerpo de Woodman desde arriba en una situación privilegiada en ese esquema. Esta imagen nos invita a interpretar que la artista está representando un juego dialéctico de miradas que no llega a realizarse efectivamente por una sobrevenida escisión. Desde aquí, Raymond empieza a construir su discurso acerca de esa tensión adentrándose en unos esquemas de resonancia ilustrada y que cristalizan en un planteamiento acerca de lo sublime: “Parallel to the camera’s metaphor of displacement, Kant’s *Critique of Judgement* structures the sublime as a moment of displacement. As that aesthetic event closet to perceiving the structure of perception, the sublime in fact structures displacement: a disembodied contention with embodiment” [Paralelamente a la metáfora del desplazamiento de la cámara, la *Critica del Juicio* de Kant estructura lo sublime como un momento de desplazamiento. Como ese acontecimiento estético cercano a la percepción de la estructura de la percepción, lo sublime estructura de hecho el desplazamiento: una contención desembozada con la corporeidad] (Raymond, 2016a, p.46). De esta forma, apreciamos cómo la previsible desaparición del cuerpo de Woodman queda truncada por esa luz que el cuerpo masculino proyecta sobre ella haciendo que mirada no apunte a la pérdida de forma, sino que la contenga dentro del marco teórico de la razón: “For Kant the sublime is a *space*, a *frame*, that cannot be broached by the otherwise all-powerfull *faculty of reason*” [Para Kant, lo sublime es un espacio, un marco, que no puede ser abordado por la facultad omnipotente de la razón] (Raymond, 2016a, p.46; cfr. Nead, 2013, pp.46-47). Y precisamente en ese desgarró la conciencia sigue encontrando placer: “lo sublime [...] también cabe encontrarlo en un objeto sin forma, en la medida en que en él o por su causa se representa la inmensidad sin límites y, sin embargo, se piensa la totalidad de la misma” (Kant, 2003, pp.199-200).

Cabe señalar que dentro de esta dimensión relacional sigue operando la ya comentada idea de (re)presentación: “lo bello y lo sublime tienen en común, para Kant, el tener que ver con la presentación, y con ella sola. En el uno y en el otro no se juega otra cosa que el juego de la presentación, sin objeto representado” (Nancy, 2002, p.120). Si Kant (2003) estableció que lo sublime se caracteriza por un dolor placentero originado por un desgarró de las facultades representacionales de la imaginación (p.215), en *Space*² se aprecia un truncamiento por el cual Woodman establece las posibilidades de la desaparición de su cuerpo desde la vulnerabilidad de la forma (Raymond,

2016a, p.56), pero que en último término se ve interrumpido cuando el poder de la razón se impone y sigue un mecanismo que sitúa a lo informe en un marco de (re)presentación. Colegimos que, aunque su objeto de deseo se muestre como informe, la razón sigue buscando establecer una representación a la vez que concibe lo sublime dentro del marco de la totalidad.

Así pues, aunque aceptemos la existencia de ese desgarró, la razón siempre va a llevar a cabo deslizamientos para que el dolor y el desequilibrio de las facultades que provoca lo sublime repercuta siempre en favor del placer de su legitimidad imaginativa y categorial. Kant no está proponiendo lo sublime para declarar que hay instancias irracionales que intervienen en nuestro conocimiento, y menos aún que puedan interferir en el primer momento de conocimiento, sino que está introduciendo una suerte de resortes que permiten al discurso de la razón pura seguir operando y afianzar su poderío sobre la espacialidad a través de un juego de percepciones que trasladan la razón de lo sensible a la enunciación trascendental. La imaginación edifica los espacios representacionales de estabilización categórico-discursivas construidas ontológicamente para transitar hacia los marcos de la imagen —sea o no (re)presentable— y que esa pantalla permita encerrar los límites del acontecimiento. El libre juego de la imaginación sigue operando en el acontecimiento, deteniéndolo y detentándolo como imagen para su adecuada categorización y situando discursivamente el cuerpo a la altura de la mirada.

Woodman's photographs make clear that the violence is done to the interior apparatus of the gaze. Each stroke in each photograph beckons us further into the place where the subject-who-sees is risked by the act of seeing. [...] In the sublime, not only does the frame collapse but the supervising hegemony of masculinity is itself obviated by the power of this moment of seeing. In Kant's sublime, the subject must lose her/himself in violence. Kant describes this violence as reason troubled by vision, an evacuation of the sensuous in the very place of the sensuous, a disorienting submersion of reason in sensation [Las fotografías de Woodman dejan claro que la violencia se ejerce sobre el aparato interior de la mirada. Cada trazo de cada fotografía nos invita a adentrarnos en el lugar donde el sujeto que ve se arriesga por el acto de ver. [...] En lo sublime, no sólo se derrumba el marco, sino que la hegemonía supervisora de la masculinidad queda obviada por el poder de este momento de la mirada. En lo sublime de Kant, el sujeto debe perderse en la violencia. Kant describe esta violencia como una razón perturbada por la visión, una evacuación de lo sensual en el lugar mismo de lo sensual, una inmersión desorientadora de la razón en la sensación]. (Raymond, 2016a, p.60)

Allí donde el sujeto de la Modernidad mira, adapta las imágenes y su discurso a sus categorías y modelos onto-lógicos, edificando mediante un acto estructural la forma de sus intereses. El resultado es un modelo metafísico del sujeto moderno que se adentra en mecanismos mucho más operantes a nivel *epistémico* y social. Esta lógica negativa, que niega la posibilidad de reconocimiento del objeto y por la cual el sujeto se autopone como conciencia trascendental desde la percepción de lo sublime, solo adquiere una proyección cuando encuentra un cuerpo que interiorice esta dialéctica: “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. [...] De este modo [la mujer] se convierte [...] en un objeto visual, una visión” (Berger, 2018, p.47).

La dialéctica de las imágenes de la que nos hablaba Didi-Huberman se rompe: esta imagen del cuerpo es atrapada y proyectada como determinación reflexiva a través de la pantalla transparente del discurso, sobre la que se sitúa el hombre y sus determinaciones representacionales, pues “el hombre domina la economía de la representación” (Irigaray, 2007, p.19). Woodman entra, a partir de ahí, a presentar las posibilidades y defunción de la imagen, del juego de proyecciones, y las incoherencias de este proceso dialéctico de la representación que estetiza al cuerpo femenino.

c) El espejo que transforma

Habida cuenta de los mecanismos psicosociológicos que imperan en esta vertiente ontoepistémica de la Modernidad, Laura Mulvey (1992) propone un análisis de la razón moderna desde las imágenes y el psicoanálisis para desvelar las causas de una fascinación preexistente que alberga esa dialéctica. En este sentido, entendemos que es necesario analizar una serie de elementos ocultos que constituyen la mirada del sujeto desde sus esquemas categoriales a partir de su intencionalidad y su escopofilia.

Woman then stands in patriarchal culture as signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer of meaning, not maker of meaning [La mujer se sitúa entonces en la cultura patriarcal como significante del Otro masculino, ligada a un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones, a través del mando lingüístico, imponiéndolas a la imagen silenciosa de la mujer, todavía atada a su lugar de portadora de sentido, no de creadora de sentido]. (p.747)

Los binomios quedan establecidos conforme al papel que juegan dentro del espacio de representación masculino y su deseo de apropiación discursiva. Mediante los mecanismos semióticos, el Yo-Mismo configura su inconsciente apropiándose del orden onto-lógico del discurso y la mirada en su proyección social. Por lo tanto, esta conciencia requiere de una imagen estable de lo Otro, la imagen donde todo queda reducido al orden logocéntrico de lo Mismo-hombre.

En la fotografía de Woodman *El modelo Charlie n° 8* (Imagen 4), los roles quedan perfectamente instituidos dentro del esquema representacional que hemos desarrollado. La figura masculina observa con interés el cuerpo desdibujado de Woodman mientras que con la mano derecha ostenta su sexo en un gesto de virilidad y de poder. Su mirada es una extensión del apetito de su virilidad. Sin embargo, en este caso la pantalla no atrapa el cuerpo de Woodman, sino que refleja y captura su proceso de desaparición desde el espejo situado al lado izquierdo de la composición. Desde este espejo la escena se refleja y a través del dispositivo fotográfico vemos el acontecimiento capturado. El espejo nos devuelve el reflejo del cuerpo acompañado de la inscripción sobre su pulida superficie: “Charlie”. De este modo, ese reflejo queda marcado por la huella del hombre —Charlie— que mira.



Imagen 4. Woodman, F. (2019). *El modelo Charlie n.º 8*, Providence, Rhode Island, 1976-1977. (Impresión sobre gelatina de plata. 13,1×13,4 cm)

El espejo en las fotografías de Woodman muestra siempre esa pantalla reflectante y capturadora como un objeto constitutivo de la casa. De tal forma que ese conjunto de elementos que componen el escenario permite establecer un doble sentido en el gesto de mirar: capturar, aplanar y adecuar el cuerpo en

forma de imagen perceptible y, a la vez, servir de dispositivo canalizador del deseo objetivado de la mirada interesada. Desde la extensión de su fuerza viril, el hombre dota de estabilidad reconocible a la figura de su deseo: “el falo funciona casi siempre como un garante del sentido, el sentido de sentidos, la ‘figura’, la ‘forma’, el ‘significante’ último, en el que las antiguas figuras de la ontoteología vendrían (a) perder su inocencia” (Irigaray, 2007, p.35).

Partiendo de una perspectiva del feminismo de la diferencia, podemos reconducir todo ese juego simbólico de especularización conveniente para la conciencia masculina hacia un estadio diferencial que desmantele todos los mecanismos dominadores que se proyectan sobre el cuerpo femenino y que, además, vemos en las fotografías de Woodman al entender el cuerpo como un espacio de proyección e inscripción (Krauss, 1999, p.172). Una extrapolación entre mirada e imaginación como esta ya la aventura Irigaray (2007) al estudiar que ese objeto, que para el hombre ha supuesto la mujer para construir su inconsciente y a la vez su ego, viene establecido conforme a una diferencia castradora de la teoría psicoanalítica de Freud cuando asume un sujeto que mira —e imagina— sin ser visto:

La posibilidad de que un nada que ver, de que un no dominable por la mirada, la especula(riza)ción, tenga alguna realidad sería, en efecto, intolerable para el hombre porque vendría a amenazar la teoría y la práctica de represión mediante la cual él habría sublimado o se habría precavido contra la prohibición de la masturbación. Autoerotismo permitido, autorizado, auspiciado, al estar diferido en espectáculos más elevados. (Irigaray, 2007, p.41)

La mirada masculina domina el espacio de los cuerpos proyectándose sobre ellos mediante la socialización de este discurso a través de las poluciones de sentido y significado que arroja desde su Falo como origen emanativo de toda referencia. El ego falogocéntrico interpreta la imagen del espejo como una metáfora de su poder totalizador, que se refleja sobre su superficie, dando lugar a una imagen interesada del cuerpo femenino como inscripción discursiva de su deseo estético: “El espejo idealizará el producto, al que habrá introducido en el campo de la mirada y en una economía de la re-presentación” (p.83). El resultado de este mecanismo es un cuerpo que entra dentro de la arquitectónica en una compleja construcción pigmaliónica del deseo del hombre para diseñar su espejo y administrar sus imágenes: “La razón [...] resulta de montajes *especulares* que aseguran una constante *luminosidad*, desde luego, pero que esclarecen fríamente, *sin resplandores*. [...] Y las formas no serán determinadas como tales [...] sino por la *ley* [del Padre] que

habrán captado, *detenido, en sus perfiles*” (p.134). Resultado de ello es el cuerpo de la mujer como representación de esta razón, estetizado mediante el discurso de la razón pura para servir de canalizador del deseo narcisista del hombre y apropiarse, en segundo término, del imaginario y su forma.



Imagen 5. Woodman, F. (2019). *Autoengaño n.º 1*. Roma, Italia, 1978. (Impresión sobre gelatina de plata. 8,8×8,7 cm)

En la fotografía *Autoengaño n.º 1* (Imagen 5) nos encontramos con el momento en que la mujer no refleja al hombre como imagen absolutamente fiel, sino como espéculo que mimetiza los esquemas de lo Mismo presentándose como lo Otro de lo Mismo. Precisamente cuando se encuentra con su propio reflejo: “el espéculo no es forzosamente un espejo. Puede ser —sencillamente— un instrumento que separa los labios, las ranuras, las paredes, para que el ojo pueda penetrar en el interior” (Irigaray, 2007, p.130). De modo que, ante la proyección erótica de lo Mismo, lo Otro queda sometido bajo los parámetros de un deseo que no le pertenece y que no da la posibilidad a reconocerse fuera del esquema onto-lógico que ha impreso tanto en su cuerpo como en el Otro-cuerpo. Woodman nos pone ante la evidencia de que lo Otro-mujer requiere desaparecer de ese esquema. La muerte de la autora a la que hacía referencia Phelan se aprecia en el momento en que el cuerpo de Woodman se encuentra con el espejo, dando lugar a un proceso performativo por el cual el reflejo le devuelve la mirada para salir del esquema autorreferencial de lo Mismo. Esta pretensión de Woodman evidencia, mediante ese proceso de especificidad desde la diferencia sexual, una crisis de la representación masculina (Solomon-Godeau, 1993, p.307). En ese

preciso momento el cuerpo adquiere un estatus diferencial con el esquema de la mismidad, al observarse a sí mismo como Otro, diferente a lo Mismo-hombre: “lo Otro [...] me hace salir de mi identidad” (Blanchot, 2015, p.22). Y en tanto que lo Otro sale, sobreviene el desastre del esquema autorreferencial, que ahora pasa a ser silencio mortal y que permite continuar el acontecimiento, “pues el silencio mortal no se calla” (p.57). Las imágenes evanescentes de Woodman, evocadoras de lo sublime ante lo informe de ese silencio que despoja a lo Mismo de la Palabra del Padre y de la estabilidad de sus representaciones, aventuran una erótica del desastre que permiten a la artista dismantlar el mecanismo de la dominación masculina mediante un simple juego de composiciones que le valen para detener la mirada del espectador y romper el eco de la voz narcisista del Padre. De tal modo que, a través de la radicalización de la indefinición del cuerpo femenino para desplegar el sentimiento de lo sublime, esta crítica trata de resolver el potencial transformador que puede desarrollar el cuerpo en cada acontecimiento.

Detenernos en las formas: plasticidad del cuerpo

Así es como Woodman despliega en sus fotografías un análisis crítico de los mecanismos inconscientes que la subjetividad falogocéntrica trata de inscribir en el cuerpo femenino. Mediante el juego irónico de sus escenas, apreciamos que en estas fotografías la artista va destapando esos modos de contención. Sitúa su cuerpo en un espacio de distanciamiento a través de la desaparición y procura un espacio de diferencia dentro del marco conceptual, imaginario y lingüístico de la conciencia falogocéntrica para salir de él a través de una propuesta deconstructiva del cuerpo. Lo característico es que no difumina su cuerpo para una reconciliación con el espacio imaginativo del hombre, algo así supondría adecuarse y justificar ese modelo trascendental de imposiciones binarias, sino que difumina sus contornos para abandonar ese espacio —la casa— narcisista del Yo y seguir construyendo su espacio desde la imagen.

A este respecto, conviene apuntar a los mecanismos que hacen las veces de los contornos de este sistema dominador. En este sentido, Estrella de Diego (2015) propone un análisis acerca del uso de marcos referenciales de este tipo en el arte y una crítica por sus consecuencias: “El marco define cuidadosamente el espacio, pero no la imagen” (pp.68-69). Precisamente es lo que vemos en las imágenes de Woodman. Si nos damos cuenta, el discurso impuesto no llegaba a tocar la imagen, sino que se sitúa en el marco que la rodeaba: en la vitrina que contenía su cuerpo y en el espejo sobre la pared. El

discurso controla las representaciones del cuerpo desde el espacio en el que se sitúa el cuerpo, concibiéndolo como pura espacialidad contenida, pero sin tocarlo ni evidenciar su violencia. En este sentido, la conciencia que proyecta una narración con su mirada en el cuerpo de su objeto de deseo lo hace siempre “imponiéndole un marco que lo defina” (Nead, 2013, p.44).

Apreciamos entonces que, si la conciencia masculina ha establecido la planicie de su representación conteniendo a lo femenino, se entiende que tanto la mujer como su cuerpo han sido expulsadas de toda posibilidad de establecer su bio-grafía: “Así, pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar” (Irigaray, 2007, p.207). Cuando Mulvey sostenía que dentro de este esquema se producían disposiciones inconscientes hacia la dominación, donde el Yo-Mismo instituye su inconsciente a partir de lo Otro como simbólico, estaba sugiriendo que ese Mismo se construye desde la mirada masculina.

Efectivamente, el marco de situación, donde la razón esencializadora y binarista ha desplegado su capacidad de dominación, concentra su deseo en cada momento del acontecimiento mediante la adaptación del espacio a su propio marco referencial en el que la mirada pueda depositar su interés. Por lo tanto, la conciencia debe controlar el espacio desde el marco para no perder de vista a su objeto: “Las relaciones de placer vinculadas a esa actividad necesitan ser construidas y controladas para que sea posible lidiar con los peligros concomitantes al momento en que esa mirada se focaliza en algo que, en cuanto signo de la diferenciación, implica pérdida y muerte”, de lo que se extrae que la diferencia sexual, dentro del esquema representacional masculino, “es ordenada en nombre del padre” (Pollock, 2013, pp.263-264). De forma que la diferencia se funda en una mismidad que estructura la igualdad lógica desde la posesión del Fallo. En contraposición, las imágenes de Woodman muestran cómo el objeto está en proceso de escisión respecto al esquema a través de la desaparición. Woodman busca desligarse de la autoproclamada fuente de sentido —Fallo— y su marco desde esa propuesta de la diferencia; una diferencia que reconoce la especificidad de lo Otro desgarrando la facultad de representación de la imaginación masculina haciendo que el cuerpo abandone el espacio enunciativo e imaginario falocéntrico.

Es un pensamiento en el que se muestra otra subjetividad, que ni se quiere fundar de forma pura a partir de sí misma ni fundar sobre sí misma, ni está necesitada del juego del reconocimiento. No es suficiente para sí misma y no convierte al otro en objeto. (Bürger, 2001, p.122)

En este sentido, Woodman va un paso más allá y establece ese punto de inflexión, que toma desde la necesaria diferencia, para proponer un espacio de deslegitimación de esa lógica. Podemos entender este análisis visual desde la propuesta de Judith Butler (2008). Su texto *Cuerpos que importan*, supone un punto de referencia para el desarrollo de las teorías acerca del lugar que ocupa el cuerpo en determinados contextos en los que un discurso interesado y binarista lo domina para definirlo como tal: “las normas reguladoras del “sexo” obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo” (p.18). Por consiguiente, mediante ese juego discursivo de la razón binaria, no solo se establece un entramado dominador, sino un punto de vista y de enunciación que establece este orden conforme a la construcción discursiva del propio orden sexual. Por ello, la escisión que Woodman propone en sus imágenes va más allá de separarse del orden discursivo de la razón masculina, sino del entramado onto-lógico de dominación que monopoliza los roles: “aplicar tal monopolio redobla el efecto de forclusión producido por el discurso falocéntrico mismo, un efecto que “imita” su violencia fundadora” (p.85).

Atendiendo a esto, en las imágenes de Woodman vemos el análisis diferencial que requiere para proponer un punto de escisión, pero va más allá a la hora de utilizar los mecanismos de reconocimiento. Se trata de llevar al extremo el miedo a la castración escondido detrás de ese mecanismo de dominación para precisar que, si la mujer se concibe como hombre sin pene en el esquema androcéntrico, el hombre debía instaurar un orden de diferencias con la mujer para salvar su identidad. Este marco es necesario para ese estadio de reclusión, pero centrarse en él no es suficiente y Woodman lo lleva a cabo a través de un desgarrar doloroso para el orden sexual. Así, desde las fotografías de artistas como Cindy Sherman, hasta las performances de Karen Finley, las autoras representan las imágenes propicias para evocar ese temor inconsciente desde lo irónico, lo lúdico y lo incómodo (McDonald, 2001, pp.33-36); o, como señala Lynda Nead (2013), desde la obscenidad: “la obscenidad [...] se define en términos de exceso, como forma más allá del límite, más allá del marco y la representación” (p.40). Es una obscenidad cargada de perversión moral, que Sherman lleva a cabo mediante imágenes irónicas o Jane Burton mediante el cuestionamiento de la mirada reduccionista sobre su cuerpo, para incomodar este juicio onto-lógico de los límites del sexo: “La obscenidad, por tanto, significa lo que motiva el comportamiento sexual peligroso y lo que está más allá de los códigos de visibilidad pública”

(p.145). Por lo que extraemos que en la construcción y recepción de la obra de arte se está jugando la legitimidad de una determinada ética.

Las fotografías de Woodman, como hemos señalado, juegan con la mirada y con el nerviosismo del espectador desde sus composiciones y escenas, desprendiéndose de esquematismos de serenidad y armonía a través del dismantelamiento de la violencia que esos mecanismos de control dirigen contra el cuerpo. Sus imágenes son obscenas en tanto que desgarran el tejido que desde la Ley del Padre se había impuesto moralmente como la (re)presentación de su forma. No difumina, sino que presenta las marcas que el orden falogocéntrico ha impuesto sobre su cuerpo, desvelando las trampas de la razón binaria.

Desde esta propuesta podemos ver que la obra de Woodman trata de ser incómoda precisamente para evocar toda una serie de experiencias que evidencian la estructura —el marco de referencia— que la mirada falogocéntrica impone sobre su cuerpo. Susan Sontag (2019) apunta a que la imposición de un marco referencial ético-estético había sido posible gracias a la constitución de la obra de arte como un binomio entre su contenido y un estilo que lo embellece desde una voluntad moralizante: “la gran tradición de la crítica en todas las artes, apoyándose en criterios tan diferentes en apariencia como la verosimilitud y la corrección moral, trata en efecto la obra de arte como *una afirmación hecha en la forma de una obra de arte*” (pp.36-37). Con nuestro análisis desde la fenomenología de la imagen y teniendo presente el análisis de Sontag, advertimos que la intención de estructurar un marco semiótico desde una subjetividad autorreferencial, que impone su discurso al cuerpo de lo Otro y lo silencia, no para acceder al cuerpo, sino para hacer del cuerpo un signo de interpretación desde el cual poder penetrar en el contenido de lo Otro: “lo propio del saber no es ni ver ni demostrar, sino interpretar” (Foucault, 2018, p.58). El resultado es la representación del cuerpo femenino como objeto de interpretación de la mirada masculina, o sea, una estructura amplia y fácilmente colonizable desde sus categorías de pensamiento. Woodman desbarata esto con la representación de unas imágenes incómodas que transforman los límites establecidos por esa razón binaria y posiciona la visión del cuerpo fuera de esas determinaciones discursivas.

Sontag clarifica todo esto cuando apunta al carácter intelectualista y paternalista del acto de interpretar: “Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas ‘reglas’ de interpretación” (p.16). En este sentido, la interpretación supone una forma de adecuar los contornos del objeto a las categorías y metodologías de la

conciencia y sus imágenes preconcebidas a través de convenciones semióticas (Butler, 2002). Esto, aplicado a nuestro análisis, apunta a una intención de incidir en un contenido que solo gracias a la conciencia del hombre nos será revelado, pues desde ella y sus contenidos onto-lógicos ha fundado esta separación entre forma y contenido. El acto de interpretar será una vía de alteración de la obra en dos sentidos: en primer lugar, estableciendo la necesidad de penetrarla para comprenderla, y, en segundo lugar, adecuando la forma a aquello que desde el contenido ha establecido la interpretación. En pocas palabras: “La interpretación [...] viola el arte” (Sontag, 2019, p.22).

La verdadera crítica no funciona en las imágenes de Woodman desde la dimensión del contenido, sino que, a través de un juego de “transparencias”, busca proyectar su cuerpo como una formalidad plástica, abierta a un encuentro amoroso en la experiencia estética y donde el deseo se renueve sin necesidad de místicas sobre el contenido: “Quiere existir con otros y para otros. Por eso el amor es el medio en el que se reconoce” (Bürger, 2001, p.123). No quiere que la interpreten, quiere estar *en* y *con* el goce estético de su cuerpo. Lo que trata en sus obras, a fin de cuentas, es de “abrir nuevas posibilidades, de hacer que los cuerpos importen de otro modo” (Butler, 2008, p.57).

En sus imágenes contrapone a ese Yo narcisista una erótica del desastre donde el esquema de lo Mismo se destruye y deja de encontrar referencias ante el encuentro con lo Otro. Desde la erótica de su cuerpo está abierta a amar su diferencia: “No hay ninguna verdad en nuestros labios. Todo puede existir. Todo merece ser intercambiado, sin privilegio ni rechazo. [...] Entre nosotras no se impone “lo duro”. Conocemos suficientemente los contornos de nuestros cuerpos para amar la fluidez” (Irigaray, 1982, p.206). Quiere una experiencia donde el espacio reconozca su diferencia y la experiencia erótica que puede presentar y vivir ante el encuentro del cuerpo femenino, evocador y potencialmente abierto a la renovación del deseo.

Conclusiones

Cuando el 19 de enero de 1981, con tan solo veintidós años, Francesca Woodman decidió suicidarse tras una larga y dura depresión saltando del piso 34 de su apartamento en Lower East Side de Nueva York, con ella se fue la esperanza de encontrar una voz militante que cristalizase en futuras obras y desde donde poder precisar su propia posición sobre la emancipación de las mujeres. Pero, tal y como señaló Solomon-Godeau, es consecuente y pertinente realizar una lectura feminista de esas imágenes.

Hemos visto necesario precisar que la procedencia de ese entramado ontológico se insertaba en un horizonte epistemológico típicamente moderno y, más concretamente, kantiano. Desde la fotografía de Woodman vemos que estos juegos visuales quedan perfectamente representados poniendo al espectador ante la incógnita y a través de una posición verdaderamente activa acerca de la vivencia de las imágenes que ese cuerpo atravesado por la violencia del discurso moderno se presenta en sus fotografías. A partir de la obra de Woodman hemos apuntado que un empeño afortunado de desaparición sería imposible en tanto que el espacio está controlado por la mirada masculina que objetualiza el cuerpo de la mujer al insertarla en el esquema representacional. Desde este esquema, lo Mismo se sitúa en el centro y lo Otro es un satélite alumbrado por su luz naturalizada. Por tanto, lo Otro debe romper la relación y diferenciarse desde su propia especificidad, atrayendo a lo Mismo al espacio desbordante de lo incómodo y lo sublime. Ella no quiere salir de su cuerpo, no quiere adherirse ni diluirse en ni con el cuerpo del hombre, sino que busca poner su cuerpo en las fronteras del modelo representacional de esta racionalidad falogocéntrica. Mediante la indefinición pone en entredicho los esquemas representacionales de la imaginación sexualizadora, presenta su cuerpo y los mecanismos de control que se le han impuesto ante la mirada del hombre, y con la seducción de lo sublime busca presentar su cuerpo en una erótica del desastre para deconstruir el proceso de estetización discursiva.

Por todo ello, la obra de Woodman se inserta en una tradición estética que se mueve entre la experiencia de la imagen y el análisis visual de mecanismos de la conciencia masculina para (re)presentar un marco estético y discursivo desde el que poder detener todo acontecimiento para el deleite de su deseo narcisista. Por todo ello y, en conclusión, las imágenes de Woodman destapan esos mecanismos y tratan de subvertirlos a través de la transición de su cuerpo a espacios diferenciales. Se distancia del esquema de captación de imágenes y proyección de discursos a los que el esquema falogocéntrico no accede, pues tendría que abandonar su posición privilegiada, su autoerotismo narcisista y su proyecto epistemológico de sometimiento ingenuo que, en definitiva, tratan de enclaustrar la indomable plasticidad del cuerpo.

Referencias

- Austin, J. W. (2016). *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Paidós.
- Barthes, R. (2009a). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Paidós.

- Barthes, R. (2009b). *El mensaje fotográfico. En Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces* (pp.11-30). Paidós.
- Benítez Andrés, R. (2019). *José-Miguel Ullán. Por una estética de lo inestable*. Iberoamericana-Vervuert.
- Birnbaum, D., Noring, A.-S. (2019). Francesca Woodman. Ser un ángel. (pp.9-17). En *Woodman*, et all. (2019).
- Blanchot, M. (2015). *La escritura del desastre*. Trotta.
- Bürger, Ch. y P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad desde Montaigne a Blanchot*. Akal.
- Butler, J. (2008). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Clark, S. (2007). *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*. Oxford University Press.
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Cátedra.
- De Lauretis, T. (1985). The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender. *Semiotica*, 54(1/2), pp.11-31.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Dubois, Ph. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Ewing, W. A. (1994). *The Body: Photographs of the Human Form*. Chronicle Books.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos.
- Foucault, M. (2018). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Heidegger, M. (2013). *Carta sobre el Humanismo*. Alianza.
- Hernández Sánchez, D. (2002): *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hernández Sánchez, D. (2016): El derecho a la complicación. Ironía, juego y extrañamiento. *Contrastes: revista internacional de filosofía*, 21(3), pp.241-257.
- Irigaray, L. (1982). *Ese sexo que no es uno*. Saltés.
- Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Akal.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Joly, M. (2009). *La imagen fija*. La Marca Editora.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado.
- Kant, I. (2017). *Crítica de la razón pura*. Gredos.

- Krauss, R. (1977). Notes on the Index: Seventies Art in America. *October*, 3, pp.68-81.
- Krauss, R. (1999). Francesca Woodman: Problem Sets. En *Bachelors* (pp.161-177). The MIT Press.
- López Martínez, M.^a I. y Hernández Sánchez, E. (2017). La pragmática y sus orígenes lingüísticos en el siglo XX. *Revista de Investigación Lingüística*, 19, pp.61-76.
- McDonald, H. (2001). *Erotic Ambiguities: The female nude in art*. Routledge.
- Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En M. Gerald, L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Reading* (pp.746-757). Oxford University Press.
- Nancy, J.-L. (2002). La ofrenda sublime. En *Un pensamiento finito* (pp.115-152). Anthropos.
- Nead, L. (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Alianza/Tecnos.
- Nietzsche, F. (2011). Verdad y mentira en sentido extramoral. En *Obras completas 1* (pp.609-619). Tecnos.
- Phelan, P. (2002). *Woodman's Photography: Death and the Image One More Time*. *Sign*, 27(4), pp.979-1004.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.
- Posada Kubissa, L. (1998). *Sexo y esencia: de esencialismos encubiertos y esencialismos heredados*. Horas y Horas.
- Posada Kubissa, L. (2016). Observaciones, universalismo ético y Kant: lectura desde el feminismo filosófico. En *Revista de Estudios Kantianos*, 1(1), pp.43-53.
- Raymond, C. (2016a). *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*. Routledge.
- Raymond, C. (2016b). *Francesca Woodman's Dark Gazes. The Diazotypes and Other Late Works*. Routledge.
- Raymond, C. (2017). Afterimages: Ana Mendieta and Francesca Woodman. En *Women Photographers and Feminist Aesthetic* (pp.92-119). Routledge.
- Rocha de la Torre, A. (2000). El cuerpo como centro de interpretación: una aproximación a la concepción nietzscheana. *Universitas Philosophica*, 34-35, pp.159-178.

- Romero de Solís, D. (2003). La imaginación del cuerpo. En D. Hernández Sánchez (ed.): *Arte, cuerpo y tecnología* (pp.271- 290). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Schaeffer, J.-M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Searle, J. R. (1990). *Actos de habla. Ensayos de filosofía del lenguaje*. Cátedra.
- Solomon-Godeau, A. (1991): Just Like a Women. En *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions, and practices* (pp.238-255). University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau, A. (1993). Male Trouble: A Crisis in Representation. En *Art History*, 16 (2), pp. 286-312.
- Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.
- Sontag, S. (2019). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Debolsillo.
- Woodman, F., Palm, A.-K. y Woodman, G. (2019). Ser un ángel. La Fábrica.
- Zamora Betancourt, L. (2001). *El desnudo femenino. Una visión de lo propio*. CONACULTA/INBA.

Sergio Casado Chamizo: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Facultad de Filosofía. Universidad de Salamanca.

Email address: sergio_poe@usal.es

Contact Address: Departamento de Filosofía, Lógica y Estética, Facultad de Filosofía. Campus Miguel de Unamuno. P.º Francisco Tomás y Valiente, s/n. 37007. Salamanca.