

Revisión estética del ejercicio fotográfico de Francesca Woodman, a partir del concepto de lo *sublime*, teorizado por Immanuel Kant en la *Crítica del juicio*

Mabel Téllez García

Universidad La Salle, Ciudad de México

Abstract

The objective of this essay is an exploration of the work of the American photographer Francesca Woodman (1958-1981) in relation with the concept of the sublime, theorized by Kant in the Critique of Judgment. The aim is to rethink the aesthetic as a structure, and the concept of the sublime conceived from an aesthetic experience, not as emotion or affection. In the paper, I argue that Francesca's work establishes a scenario created by her own interaction with space and I demonstrate that her work is situated in the practice of the aesthetic, through an inquiry about its link with performance, body and photography.

Keywords: Photography; Art; Sublime; Aesthetic judgment; Performance.

Resumen

El objetivo de este ensayo consiste en una exploración de la obra de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman (1958-1981) en relación con el concepto de lo sublime, teorizado por Kant en la *Crítica del juicio*. Asimismo, el propósito es repensar la estética como una estructura, y el concepto de lo sublime concebido a partir de una experiencia estética

y no como emoción o afección. En este escrito sostengo que su trabajo fotográfico instaura un escenario gestado por su propia interacción con el espacio y argumento que su obra se sitúa en la práctica de lo estético, mediante una indagación sobre su vínculo con el performance, el cuerpo y la fotografía.

Palabras Clave: Fotografía; Arte; Sublime; Juicio estético; Performance

1. El ejercicio fotográfico de Woodman

Con apenas 22 años de edad, Francesca Woodman (Denver, Colorado, 3 de abril de 1958 - Nueva York, 19 de enero de 1981) decidió abandonar el mundo saltando del piso 34 de su edificio ubicado en Greenwich Village, Nueva York, el 19 de enero de 1981, tras una grave depresión que la llevaría a quitarse su propia vida.

La vida de Woodman estuvo profundamente influenciada por el arte. Era hija de la ceramista Betty Woodman y del pintor George Woodman. Nació en 1958 y creció en la ciudad de Boulder, Colorado; ahí, sus padres estudiaron en la facultad de bellas artes de la Universidad de Colorado. Por lo que no es de sorprenderse que desde temprana edad Francesca absorbiera la rigurosidad de la disciplina que requiere todo artista. En un inicio experimentó con el dibujo y a sus trece años se sumergió en el arte fotográfico, gracias a una cámara que le regaló su padre. Inmediatamente mostró una capacidad tanto innata como depurada para distinguir entre los desafíos y las oportunidades que representa esta disciplina (Keller 2011, p. 172).

Woodman creó la mayoría de su obra mientras estudiaba en la Rhode Island School of Design (RISD), de 1975 a 1978. Sus conceptos atrevidos y ambiciosos, el cortejo simultáneo y la subversión de la mirada masculina, además del empleo de símbolos cargados, terminaron por definir poco

a poco su ejercicio fotográfico. La temporalidad, la relación del cuerpo con el espacio y la arquitectura figuraron como *leitmotiv* de su trabajo posterior.

A pesar de su breve trayectoria, la producción artística de Francesca es vasta y se sitúa dentro del performance, la actuación y la auto-exposición. Sus exploraciones fotográficas representan una visión inusual y auténtica de ella misma — un tema recurrente dentro de su obra. Incluso si otras figuras aparecían en la escena, claramente estaban ahí como soporte creativo. Su obsesión con el cuerpo femenino, la serialidad, el surrealismo y la relación de la fotografía con la literatura representan un lenguaje obligado dentro de su propio discurso creativo.

Woodman siempre mostró una afinidad por los espacios interiores, lo mismo que una fijación por los ambientes decadentes y decrepitos que, desde luego, eran un reflejo de la evidente influencia que el simbolismo, el surrealismo y la pintura barroca tenían sobre la joven artista:

Ella llegaba a una locación, siempre abandonada y en evidente estado de decadencia, para ser inspirada por las historias emanadas por las paredes, tomaba objetos que habían sido abandonados en las locaciones y los incorporaba en su obra de una manera natural, muchas veces hacía esto desnuda para dejarse vestir por la propia nostalgia del lugar que estaba por capturar (Campuzano 2004, s/p).

Los ambientes sórdidos del universo Woodman fungían tanto como espacios de trabajo como un reflejo de su propia personalidad. Regularmente se fotografiaba a sí misma y a sus amigos, apoyándose en la decadencia arquitectónica y de una serie de objetos táctiles (pieles, pájaros muertos y edredones deshilachados), al igual que actores o -quizás espectadores-, para lograr las enigmáticas representaciones que despedía su lente clínico. Por ejemplo, la serie *Houses* fue realizada en una casa abandonada en Providence, EUA, para la

cual arregló las puertas y repisas desde ángulos precarios para crear escenarios oníricos. Asimismo, los límites que representa la relación entre el cuerpo y el espacio se convirtieron para ella en una de sus mayores preocupaciones.

Si bien la obra de Woodman se presta para innumerables lecturas e interpretaciones, esta examinación se enfocará únicamente en el contenido estético de su obra, al igual que en relación con el concepto de lo sublime en Kant, teorizado en la *Crítica del juicio* como parte fundamental de la experiencia estética. Podría decirse que Francesca interrogaba el concepto -si hemos de atrevernos a exteriorizarlo- produciendo fotografías sobre el problema de ver; de verse a sí misma, a través de, y como una imagen fotográfica. Esto, quizás, podría ser un indicio de que la obra misma interroga, genera y concreta la teoría estética.

Por ello, no es preciso hacer un desarrollo desde el nacimiento de la fotografía, en el siglo XIX, cuando se la consideraba como un discurso mimético portador de objetividad, y que la ciencia positiva puso a su servicio como un instrumento empírico. Lo que interesa es el momento en que Francesca realiza sus fotografías; donde la definición de la fotografía misma cambió.

Alrededor de 1960, y particularmente en 1965, se inaugura un modo de concebir la fotografía, según el cual, el sujeto (el fotógrafo) tiene una intervención decisiva; por lo que no es posible ya considerarla como un discurso exclusivamente mimético lleno de objetividad (dar la verdadera realidad). Es aquí donde interviene el trabajo de lo sublime kantiano, puesto que, si tomamos en cuenta que el propio Kant establece en sus dos primeras *Críticas*, que una de las facultades gobierna a las demás: en la *Crítica de la razón pura*, el entendimiento; en la *Crítica de la razón práctica*, la razón; en la *Crítica del juicio*, todas las facultades se emancipan e interactúan. Desde esta perspectiva, la fotografía de Francesca

no puede ser considerada como un espejo de la realidad, sino como una creación artística –esto debido a que se concibe el arte como una estructura y ya no como una teoría de la sensibilidad (*Aeisthesis*).

2. La facultad de juzgar lo bello en Immanuel Kant

Previo a determinar el momento estético de lo sublime dentro del ejercicio fotográfico de Woodman, resulta necesario ahondar en el concepto de lo bello y la facultad de juzgar estética, así como revisar la diferencia intrínseca entre lo bello y lo sublime, y desde luego, la definición nominal de este último.

En la sección primera: *Analítica de la facultad de juzgar estética*, libro primero *Analítica de lo bello*, aborda que el juicio de gusto es estético, esto es, que la representación por la imaginación al sujeto y al sentimiento de agrado o desagrado experimentado por éste: “por tanto, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, sino estético” (Kant 2005, p. 46).

El placer que da lugar al juicio de gusto es ajeno a todo interés, decir, que para juzgar si algo es bello o no, no puede tener algún interés la existencia del objeto, de lo contrario resultará parcial y no será un puro juicio de gusto; antes bien, la cuestión de si algo es bello, recae en cómo la juzgamos en la mera contemplación, ya sea por intuición o reflexión (juicio reflexivo contemplativo), permaneciendo indiferentes a este respecto.

Antes bien, la definición de lo bello, es lo que, sin conceptos, se representa como objeto de un placer universal, objeto de un placer ajeno a todo interés. Como no se funda en alguna inclinación del sujeto, sino que el que juzga se siente completamente libre con respecto al placer que encuentra en el objeto: “En consecuencia hablará de lo bello como si la belleza fuese una cualidad del objeto, y como si su juicio fuese lógico” (2005, p. 79).

3. Paso de la facultad de juzgar lo bello a la de lo sublime

En el libro Segundo: *Analítica de lo sublime*, Kant establece el paso de la facultad de juzgar lo bello a la de lo sublime y establece una notable diferencia entre estos dos conceptos: “Lo bello de la naturaleza afecta a la forma del objeto, que consiste en la limitación; lo sublime, en cambio, puede encontrarse también en un objeto informe, en cuanto se representa en él o mediante él, lo ilimitado, aunque concebido, además, como totalidad” (2005, p. 79).

Más adelante menciona la diferencia intrínseca:

...la belleza natural encierra una finalidad en su forma, gracias a la cual el objeto parece como si fuera predeterminado para nuestra facultad de juzgar, constituyendo así en sí un objeto de placer, por el contrario, lo que sin raciocinar, por la mera aprehensión, provoca en nosotros el sentimiento de lo sublime, puede parecer inapropiado para nuestra facultad de representación y como si violentara la imaginación, y, no obstante, tanto más sublime se juzga (Ibid.)

Con este planteamiento, Kant reconoce que lo propiamente sublime no puede contenerse en ninguna forma sensible, sino que afecta solo a ideas de la razón. Concluye, en todo caso, que para encontrar lo bello en la naturaleza tenemos que buscar un motivo fuera de nosotros, mientras que para lo sublime solo tenemos que buscarlo en nosotros y en el modo de pensar que ponga sublimidad en la representación de la naturaleza.

4. Definición nominal de lo sublime

Ahora bien, ¿Qué es lo sublime? Kant denomina este concepto como lo absolutamente grande; la grandeza “por encima de toda comparación”. Sin embargo, la expresión de que algo es grande, pequeño o mediano, no es un concepto de razón puro ni una intuición sensible, es, más bien, un concepto de la facultad de juzgar, o proceder de él y tener como base

una finalidad subjetiva de la representación con respecto a la facultad de juzgar. Una cosa es sublime en la medida en que se halla en sí misma y su magnitud sólo es igual a la de sí. Este concepto de lo sublime como magnitud infinita e inconmensurable no puede buscarse en la naturaleza, sólo en nuestras ideas, porque no se juzga lo sublime en función de las cosas del mundo natural, sino en función del sentimiento y de la disposición del espíritu que el objeto despierta en el juicio.

Lo sublime, la magnitud, lo absolutamente grande, en cualquier arte está concentrado en el efecto, no en la obra ni en el hacer, sino en ese juicio reflexivo contemplativo al que nos invita la obra. Entonces se percibe la cualidad de lo sublime en las fotografías de Woodman, aun cuando sólo se accede a la representación de su obra, gracias al juicio estético (subjetivo), donde el sujeto percibe de qué modo es afectado por la representación y por el cual la razón reflexiona sobre lo observado.

De ello se infiere que lo propiamente sublime no puede estar encerrado en la forma de un objeto, sino que se refiere a ideas de la razón. Dicho de otra forma, es el impacto que tiene para la razón que, no puede hacerse ni alcanza a encontrar una medida a tal grandeza, al presenciar una magnitud infinita:

Pero cuando calificamos algo no meramente de grande, sino de absolutamente grande, en todo respecto (por encima de toda comparación), o sea, de sublime, pronto se advierte que no transigimos en que para ello se busque medida alguna apropiada fuera de ello, antes bien consideramos que sólo en ello debe buscarse tal medida. De ahí se deduce que lo sublime no debe buscarse en las cosas de la naturaleza sino únicamente en nuestras ideas (Kant 2005, p.79).

Finalmente concluye: “sublime es lo que, por ser sólo capaz de concebirlo, revela una facultad del espíritu que va más allá de toda medida de los sentidos” (Ibid.).

Ahora bien, la relación del concepto de lo sublime de Kant con la sustancia y el espacio es un tanto problemática. Para Kant, lo sublime sólo ocurre en la mente del espectador y no puede adherirse a un objeto físico. Del mismo modo, lo sublime resiste y genera problemas con la estructura y la materialidad. La historia de la fotografía sugiere una relación con lo sublime, en la medida en que comparten conceptos problemáticos de la materialidad.

El estado híbrido como artefacto científico y como “hijastro” de la tradición pictórica, coloca a la fotografía casi entre materia y forma, entre objeto y evanescencia. También contiene siempre la amenaza de desmoronarse, de descomponerse de nuevo en la luz sin forma. Pone a prueba la configuración de lo sublime de lo que interrumpe los límites de la forma.

El enfoque de Woodman en el autorretrato como el sitio del desenfoque y lo borroso, funciona poderosamente porque invoca la historia de la fotografía como algo efímero, y que también enuncia su resistencia a la desaparición, la forma que oscila en el borde de la luz sin forma. La aproximación de Woodman para descentrar visualmente el sujeto interactúa con la teorización de Kant de la problemática que rodea la ausencia de forma y la consolidación de la estética.

5. La evanescencia de la figura femenina en la fotografía de Woodman: un acto estético de lo sublime

Una vez examinado el concepto de lo sublime en Kant, para realizar una revisión estética-sublime del trabajo fotográfico de Woodman utilizaremos una selección de cuatro fotografías de la neoyorquina: *House #3* (1976); *House #4* (1976); *Polka Dots* (1976) y *Self-deceit #1* (1978). En ellas, se reúnen las siguientes características: figuras centrales desenfocadas, con semblante fantasmagórico o figuras borrosas que interactúan con sus alrededores arquitectónicos, como se men-

cionó anteriormente. Las fotografías exploran el imaginario de Woodman e instauran un sistema de lenguaje: formas femeninas, espacios sombríos, derruidos y un tanto lúgubres, y autorretratos fantasmagóricos donde el sujeto se disuelve o se fragmenta:



Fig. 1.1 House #4, Providence, Rhode Island, 1976



Fig. 1.2 House #3, Providence, Rhode Island, 1976



Fig. 1.3 Polka Dots,
Providence, Rhode
Island, 1976



Fig. 1.4 Self-deceit
#1, Rome, Italy,
1978

En sus autorretratos, Woodman demuestra repetidamente el momento de su desaparición, evocada por la manipulación de la velocidad de obturación para crear imágenes de sí misma como una figura borrosa, o su uso de formato cuadrado y recorte para mostrarse sin cabeza, o colocándose en el borde del marco de la fotografía.

La investigadora norteamericana, Claire Raymond, considera este vértigo de la percepción como una articulación entre lo sensorial y lo racional, con la dificultad fundamental de lo sublime kantiano (Raymond 2010, p.16). En este sentido, se instaura un diálogo entre el interrogatorio de Woodman sobre la estética como una “geometría interior” y la imaginación arquitectónica de Kant que teoriza lo sublime. Éste último menciona: “lo sublime es la mera capacidad de pensar que evidencia una facultad de la mente, trascendiendo todos los estándares de sentido” (Kant, 2005, p.88). Esto es, que lo sublime a la vez avanza y destruye el encuadre, un gesto que se observa en los autorretratos de Woodman, y cuya exploración del significado y del trabajo del encuadre gira en torno a esta condición límite de la estética.

Si lo sublime no puede ser delimitado ni bordeado, las imágenes de Woodman trabajan desarticulando y dislocando la preeminencia del encuadre implícito en sus fotografías. Su trabajo presenta una obsesión con el problema del espacio y la función del espacio como marco, pero ésta se inserta en la teorización de Kant de la mirada en lo sublime como un acontecimiento violentamente desplazado de lo espacial y lo temporal, una exploración que presiona los límites.

Podemos observar en las fotografías que Woodman se arrodilla o se sienta en el suelo casi postrándose a la pared, mirándose así misma o a la cámara; la capacidad de testigo de la audiencia permite al sujeto fotografiado salir de este callejón sin salida, ya que el testigo de la cámara implica la posibilidad teórica de liberación del sujeto. La excesiva vulnerabilidad de sus posturas -su espalda desnuda hacia la cámara, su cuerpo agachado, casi cesado- se ve mitigada por el roto papel tapiz que la cubre. Este cierre de sí misma, por el momento en que arriesga la integridad de ese yo, que es precisamente el lugar de lo sublime (Raymond 2010, p. 28).

Este es el momento que podemos señalar como un definitivo del sublime kantiano: una metáfora especializada de capturar a sí misma “hablando”, y donde Woodman marca su propia imagen en un instante de comunicación e intercambio, en el que sus palabras están congeladas e inmovilizadas. Al hacer visible este momento de intersubjetividad Woodman parece analogar a la fotografía en sí, ya que se congela y materializa en una especie de pasaje en el tiempo, como el fotógrafo invisible detrás de la cámara y el sujeto cuya imagen es capturada por su acción exponencial.

En *La Cámara Lúcida*, una teoría sobre fotografía obsesionada por la pérdida y el anhelo, Roland Barthes describe este lapso de tiempo como un momento sublime de transición, de auto-pérdida. Éste se experimenta como: “ni sujeto ni objeto sino un sujeto que siente que se está convirtiendo en un objeto». Una presencia cuya propia imagen es la evidencia visual de este momento de pérdida de sí mismo (Barthes 1990).

Conclusiones

El concepto de lo sublime nos ayuda a comprender el trabajo de Woodman y sus poderosas fotografías, y por su parte, éstas revisan el concepto mismo, como se establece en la Crítica del juicio, donde manifiesta los esfuerzos de Kant por teorizar la estética como una estructura. Siguiendo a Claire Raymond, en su libro *The Kantian Sublime*, lo sublime deviene en un reconocimiento de la separación entre estética y afectión o emoción: “El trabajo riguroso de Woodman puede evocar un estado de ánimo en el público, pero ese efecto no es intrínseco a las fotografías” (Raymond, 2010, p.18).

Woodman revela la relación entre arquitectura y cuerpo; ésta relaciona su fotografía a lo sublime kantiano a través de un gesto compartido de encontrar la estética en la relación del cuerpo con el espacio, como un lugar inhabitado, una

casa. La estructura de la estética inaugurada en lo sublime de Kant es configurada arquitectónicamente, y Woodman problematiza esta configuración, revelando el estatus de la forma femenina dentro de la arquitectura de la formalización estética. Si concebimos la cámara como una metáfora de la contemplación, las imágenes de Woodman interrogan y revelan las nociones de percepción.

Lista de fotografías

- Fig. 1.1 House #4, Providence, Rhode Island, 1976.
Fig. 1.2 House #3, Providence, Rhode Island, 1976.
Fig. 1.3 Polka Dots, Providence, Rhode Island, 1976.
Fig. 1.4 Self-deceit #1, Rome, 1978.

Bibliografía

- Barthes, R. (1990), *La Cámara Lúcida, nota sobre la fotografía*, Ediciones Paidós, Barcelona.
- Bordieu, P. (1979), *La fotografía: un arte intermedio*, Nueva Imagen, México.
- Campuzano, R. (2004), *Francesca Woodman, El espectro de la Fotografía*, Ciudad de México: Cultura Colectiva. Recuperado de: <http://culturacolectiva.com/francesca-woodman-el-espectro-de-la-fotografia/>
- Fontcuberta, J. (1998), *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, arteficio*, Mestizo, Murcia.
- Frizot, M. (2009), *El imaginario fotográfico*, Serieive, México.
- Kant, I. (2005), *Crítica del juicio*, Losada, Buenos Aires.
- Keller, C. (2011), *Francesca Woodman*, San Francisco Museum of Modern Art.
- Raymond, C. (2010), *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*, Ashgate, Surrey, Inglaterra.
- Tatarkiewicz, W. (2001), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.