

GALLERI K, 11. JANUAR - 17. FEBRUAR 2019

FRANCESCA WOODMAN

MARIT PAASCHE, OSLO, 2019



All images courtesy Charles Woodman.

Untitled, Rome, May 1977-August 1978.

I dette fotografiet klyver en kvinne inn i bildet, høyre fot hviler mot gulvet, mens venstre skyver fra. Hun er naken. Den høyre hånden holder en bunke med ark som dekker mot ryggen. Den skrå fremoverlente posituren skaper en diagonal bevegelse mot det øvre, høyre billedhjørnet. Ansiktet er vendt mot kameraet (og dermed oss). Kropp og ansikt er diffuse, antakelig på grunn av bevegelse. Et innrammet kart legger seg over deler av ansiktet, en spiralformet jernstruktur synes gjennom den høyre overarmen. Kroppen ser gjennomskinnelig ut der den viser lag på lag med tid. Den bærer historie, og kartet som overlapper ansiktet er av *Roma* – den evige stad.

I

Kunsthistorien er vant til å se og analysere kroppen som form. Kroppen finnes som alt fra enkle todimensjonale symbolske former til handlende figurer i komplekse religiøse eller historiske motiver. Opp gjennom tiden har kroppen fått tredimensjonal form gjennom skulpturen, den er plassert på sokler og gitt positurer med en kulturhistorisk betydning. Men kvinner og menn har blitt tildelt ulike roller. Ikke sjelden har kvinnekroppen blitt fremstilt som kvintesensen av skjønnhet, som Venus fra Milo, den litt over to meter høye skulpturen av kjærlighetsgudinnen som nå befinner seg på Louvre. Woodman tar kroppen ned fra sokkelen i sine fotografier, og bruker den aktivt til å reise formale mediespesifikke problemstillinger knyttet til det å overføre et tredimensjonalt rom til et todimensjonalt, slik vi ser i serien *Self-Deceit*. Hun anvender også kroppen til å vekke til live spørsmål rundt kunsthistorie og kjønn.

Tilstedeværelsen av kropp i de analytiske stillebenslignende komposisjonene er et interessant grep, for det er umulig å skape et stilleben der en levende kropp inngår. Kropp er liv, og når livet anvendes som komposisjonelt verktøy får hele komposisjonen et tilskudd av bevegelse. Kroppen virker destabiliserende. I tillegg bruker Woodman som regel sin egne nakne kropp, og unngår vanligvis å vise ansiktet. Men selv en hodeløs kvinnekropp har problemer med å bli sett og fortolket som en *allmenn* kropp. Den blir raskt definert, både som partikulær (den tilhører Francesca Woodman) og som et *kjønn*. Som konsekvens har mange av skribentene fortolket Woodmans fotografier som *selvportrett*.

Hun har selv kommentert dette på en særdeles vittig måte i det ikoniske fotografiet fra Rhode Island i 1976. Lengst til venstre i dette bildet henger et lite svart-hvitt fotografi av Woodmans ansikt. Ved siden av har hun samlet tre nakne kvinner som alle holder en reproduksjon av det samme fotografiet av kunstnerens ansikt foran deres eget.

Et mer alvorlig tilsvaret finnes i de to fotografiene *Untitled, Providence, Rhode Island* tatt i tidsrommet 1975-78. I det første sitter en naken kvinne med føttene bredt adskilt. Motivet er beskåret slik at ansiktet er utelatt, og hun presser en rektangulær, transparent glassplate i A4-størrelse mot kroppen. Den ene hjørnet på glassflaten klemmes mot kvinnens høyre bryst. Hjørnet treffer rett over brystvorten på skrå og lager et deformert søkk idet den myke massen presses flatere mot glasset. Det diagonalt motsatte hjørnet peker ned mot kjønnnet. Hendene holder tydelig hardt rundt glassplaten.

I det andre fotografiet er motivet tatt med litt større avstand. Hele overkroppen er med, men vi ser ikke ansiktet, bare håret som dekker det og brystene. Håret rekker helt ned til kjønnnet. Glassplaten er her plassert slik at den ligger foran kjønnnet og håret. Det ene hjørnet av glassplaten treffer underlaget hun sitter på. En glassplate plassert mot veggen bak stolen hun sitter på, reflekterer lys, og vi ser også konturene av et vindu. Woodman har plassert et hvitt papirark foran glassplaten bak henne, som på et merkelig vis forbindes med en lysrefleksjon i glassflaten som holdes over kjønnnet.



Untitled, Providence, Rhode Island, 1975-78.

Den lille firkanten av transparent glass gjør det enkelt. Den presses voldelig mot de to attributtene som indikerer kvinnekjønn; brystene og genitaliene. Se hva dere velger å se, sier fotografiene, se hva som alltid rammes inn og fremheves når kvinnekroppen betraktes. Se det vi aldri unnslipper.¹

II

Francesca Woodman ble født i 1958 og tok livet sitt i januar 1981, bare 22 år gammel. Den første store retrospektive utstillingen, «Francesca Woodman: Photographic Works» kom i 1986, og var kuratert av Ann Gabhart ved Wellesley College Museum, i samarbeid med Rosalind Krauss ved Hunter College Art Gallery. Utstillingen ble fulgt av en katalog med tekster av Gabhart, Krauss og Abigail Solomon-Godeau. Særlig sistnevntes tekst, «Just Like a Woman», har blitt kjent for sin eksplisitte og Lacan-inspirerte psykoanalytiske feministiske lesning, og for å trekke forbindelseslinjer mellom Woodman, Cindy Sherman og Barbra Kruger. Kritikere mente det var

¹Det finnes også en tredje og enda dystre versjon av dette motivet der hendene hviler på magen og en hvit dødsmaske er plassert over kjønnnet.

problematisk å knytte Woodman, som primært var aktiv på 70-tallet, for sterkt opp til 80-tallets kunstneriske strategier.

Den kjente tysk-amerikanske kunstteoretikeren og kritikeren Benjamin Buchloh trekker også inn Cindy Sherman i sin artikkel «Francesca Woodman: Performing the Photograph, Staging the Subject» fra 2004, men mer som en motsetning. Sherman slo gjennom med serien *Untitled. Film Stills* på en utstilling på The Kitchen i New York i 1980. I denne serien isolerer og gjenskaper hun de kvinnelige stereotypene som filmindustrien har produsert, og viser hvor begrenset registeret av kvinneroller er («yrkeskvinnen», «femme fatale», «den falne kvinnen»). I Shermans serie anvendes fotografiet både for å kommentere et annet massemedium – filmen – og for å analysere hvor snevert rommet var for visuelle representasjoner av kvinner.

Buchloh poengterer at i motsetning til Sherman, som regnes som en del av «Picture-generasjonen», anvender Woodman seg ikke av massekulturens referanser.² Hennes anliggende er av en mer *formal* karakter, hevder han: «Woodman's project was an attempt to deliver a photographic anti-aesthetic with *photographic means*, a counter-articulation, in which the fundamental contradictions of the representational process of photography would become manifest».³ I følge Buchloh fremhever Woodman det ikke-nøytrale i fotografiets vesen, dets kunstighet, de optiske triksene og den kjemiske prosessen. Buchlohs syn på Woodmans kunstnerskap har noe til felles med Rosalind Krauss tekst «Francesca Woodman. Problem Sets» fra 1986. Også hun tar utgangspunkt i at Woodman arbeider med et sett objektive, formale problemstillinger som alltid refererer til fotografiets indre lover.

Slike lover demonstreres i *Untitled, Rome, May 1977-August 1978*. En kvinne sitter på knærne i det som ser ut som et tomt rom. Det er heksagonfigurer på gulvflisene. Vi ser noe av den venstre armen som er i ferd med å helle hvit maling over den lett tildede ryggen. Hodet er ikke synlig, bare litt av nakken. Spannet med maling, eller en tyktflytende hvit væske, er tilstede i den øvre billedkanten til venstre, og den dramatiske effekten av den hvite væsken som har rent nedover skikkelsens rygg og fotblader reflekteres som et penselstrøk av lys i fotografiet. Malingen dekker også et felt rundt kroppen. Ryggen er uskarp, men ikke føttene. Tærne trer tydelig frem. Det hvite området med maling på gulvet skaper et nærmest lysende felt i den nedre delen av billedflaten.

To ting interesser meg i dette fotografiet: Woodman har brukt malingen slik at den hvite og ganske brede stripen danner en «lineær overflate» som ligger parallell med den rake ryggen og med fotografiets overflate. Linjen brytes i møte med gulvet. Den utgår fra føttene og strekker seg mot bildets underkant. Slik lages en vinkel som skaper dybde og et romlig trykk. Det formale spillet mellom lys og mørke og mellom flate og dybde er påfallende. Samtidig er det umulig å unngå

² Uttrykket «the Picture Generation» refererer til en løs gruppering av amerikanske kunstnere på 1980-tallet som var preget av ideer fra konseptuell kunst og pop art, og som gjerne anvendte strategier for å bearbeide allerede velkjente motiv og bilder fra populærkulturen. I tillegg til Cindy Sherman, regnes ofte John Baldessari, Sherrie Levine, Barbara Kruger som noen av nøkkelukstnerne.

³ Buchloh, «Francesca Woodman: Performing the Photograph, Staging the Subject», 47.



Untitled, Rome, May 1977-August 1978.

kvinnekroppen, dens positur og måten den er påført hvitmaling på. Ingenting virker overlatt til tilfeldighetene. Heller ikke det at ryggen er avbildet mens den skaper en s-linje, en *contraposto*. Det drar tanken mot den klassiske greske marmorskulpturen Venus fra Milo, fra 130-100 f. Kr. Kanskje det er intendert. Kanskje ikke.

Der Buchloh unnlater å drøfte hvordan kropp og kjønn påvirker de formale komposisjonene, anerkjenner Krauss betydningen av kroppens tilstedeværelse og peker på begrensningene ved et rent formalt perspektiv. «Objectivity is fine», som hun skriver, «but without the subjective, the personal, there simply is no problem» – det vil si et kunstnerisk problem.⁴ Likevel er behandlingen av kropp og kjønn vag. Og kanskje fordi begge gjør bruk av modernismen som det foretrukne bakgrunnstykke for fortolkningen, blir Woodmans vending mot kunsten og dens historie i sin utforskning av bilder ikke viet særlig oppmerksomhet. For meg er måten hun spekker fotografiene med referanser til kunsthistorien selv, og det at hun primært aktiverer historien gjennom bruken av kropp, som i *Untitled, Rome, May 1977-August 1978*, svært interessante trekk.⁵

⁴ Krauss, «Francesca Woodman. Problem Sets», 165.

⁵ Dette temaet berøres heller ikke i rundebordssamtalen «Francesca Woodman Reconsidered. A Conversation with George Baker, Anne Daly, Nancy Davenport, Laura Larson and Margaret Sundell» i *Art Journal*. De er langt mer opptatt av å situere Woodman i det de oppfatter som en relevant samtidskontekst, blant annet minimalismen.



Untitled, Rome, May 1977-August 1978.

Her er en smal og ganske høy sokkel er plassert midt i det gylne snitt. Lyset kommer inn skrått fra høyre og treffer den fremste flaten på sokkelen slik at den lyser opp, mens den venstre siden ligger i mørke. På det ruteformede steingulvet i fremre billedkant fanger en abstrakt tredimensjonal form av silkepapir lyset med alle sine vinkler. Den nakne kvinnen befinner seg ikke på sokkelen, men ligger «demontert» på gulvet mellom sokkelen og silkepapiret. Hun ligger på siden, med den ene beinet trukket litt inn. Ansiktet er bortvendt og hendene er skjult foran kroppen. Det stramme geometriske spillet mellom vinkler og lyse og mørke rektangler kontrasteres av to andre klart definerte volum og blikkfang: kroppen og silkepapiret.

I teorien rundt Woodman er det mye diskusjon om hvilke samtidskunstnere hun kan ha likhetstrekk med, men lite om eldre historie. For meg er Woodmans blikk så presist og så godt trent i billedkonstruksjon og billedtradisjoner at hun må ha sett svært mye kunst, sin unge alder til tross. I *From Space², Providence, Rhode Island, 1975-76* anvender kunstneren et stort glassmonter av museal karakter. Hun plasserer en naken kvinnen sittende på huk inne i monteret, konturene rundt henne er uklare på grunn av bevegelse. En annen naken kvinneskikkelse hviler på toppen av det lukkede glassmonteret, som om hun var en marmorskikkelse hvilende på en barokk grav fra 1700-tallet. Hånden henger slapt ned og følger monterets kant, mens blikket er rettet mot det som skjer på innsiden av det lukkede rommet – kanskje tidligere brukt for å stille ut dyr?⁶ Fremvisning av objekter fra en spesifikk tid, plassert i en annen, blikket på dem. Alle museer har



From Space², Providence, Rhode Island, 1975-76.

det til felles at de stiller ut tid og måten vi fortolker den på. Woodmans forståelse av fotografiets håndtering av tid handler ikke om frosne øyeblikk, men om tid forstått som et forløp, som historie. Det er fascinerende hvordan dette uttrykkes i komposisjoner som unndrar seg narrativ, men like fullt er ladet av hennes eget nærvær.

Woodman var fullt klar over implikasjonene ved å bruke sin egen nakne kropp. Poenget er at hun bygger kjennskapet til blikkets historie på kvinnekroppen inn i komposisjonene, om enn på svært ulike måter. Hun drøfter også blikkets relasjon til kroppen og rommet på et gjennomgående taktilt vis. Kroppen kan påføres støv, mel eller andre materialer, den kan fungere som en flate som reflekterer lys, den kan formes som et plastisk volum med klesklyper eller tape, den kan tegnes eller males på, den kan være en karyatide eller en «nude». Den kan til og med utgjøre visuelle analogier til det rundt seg, som trær, i det trassig og rørende *Untitled, MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire*. Her står hun i en skog ved siden av flere bjørkestammer. Hodet vender ned mot bakken, vi ser ikke ansiktet, kun to rake hender som strekkes mot himmelen. Genseren er trukket opp på armene til langt over albuen. Deler av begge hendene og armene er dekket med bjørkebark. Hun er en «Wood-man».

⁶ Det finnes flere fotografier i denne serien, og døde, utstoppede dyr inngår i noen av dem



Untitled, MacDowell Colony, Peterborough, New Hampshire, Summer 1980.

III

Å skrive presist om Francesca Woodmans fotografier er ekstremt vanskelig. «Theory itself blurs around her», er professor og kunsthistoriker Julia Bryan-Wilsons komprimerte oppsummering, og den er konsis.⁷ De som skriver klarer sjelden å rendyrke ett perspektiv. At bildene stadig av-vinger nye lesninger i kraft av seg selv er et adelsmerke for Francesca Woodmans kunst. Kroppen i bildene setter fremdeles ting i bevegelse.

⁷Bryan-Wilson: «Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman», 195.

Kilder

Baker, George et al. «Francesca Woodman Reconsidered. A Conversation with George Baker, Anne Daly, Nancy Davenport, Laura Larson and Margaret Sundell», i *Art Journal*, vol. 62, sommer 2003: 52-67.

Bryan-Wilson, Julia. «Blurs: Toward a Provisional Historiography of Francesca Woodman». I Cory Keller (ed.), *Francesca Woodman*, New York: D.A.P / San Francisco Museum of Modern Art, 2012, 187-195.

Buchloh, Benjamin. «Francesca Woodman: Performing the Photograph, Staging the Subject». I *Francesca Woodman, Photographs 1975-1980*, New York: Marian Goodman Gallery, 2004: 41-50.

Caruso, Rossella og Cecilia Casorati (reds.). *Francesca Woodman. Providence, Roma, New York, Roma*: Palazzo delle Esposizioni / Castelvechi Arte, 2000.

Krauss, Rosalind. «Francesca Woodman: Problem Sets». I Krauss, *Bachelors*, Cambridge, Massachusetts og London, England: October / MIT Press, 1999, 161-177.

Tejeda, Isabel. «Portrait of the Artist as an Adolescent. Francesca Woodman, Strategies of the Imperceptible». I Marco Pierini (red.), *Francesca Woodman*, Milano: Silvana Editoriale, 2009, 55-81.