

**La fotografía de Francesca Woodman: el cuerpo como lienzo.  
Las dicotomías de Eros/Tánatos y lo angelical/fantasmal  
en su obra fotográfica**

**Photography of Francesca Woodman: the body as canvas.  
The dichotomies of Eros/Thanatos and the angelic/ghostly in her  
photographic work**

**Manuel Blanco**  
Universidad de Sevilla  
[mblancoperez@us.es](mailto:mblancoperez@us.es)

**Resumen:**

La obra de Francesca Woodman suele vincularse a ramas artísticas fotográficas que buscan una estetización del cuerpo femenino (el suyo propio, en este caso); a modo de un mapeado físico como trasunto de sus propias vivencias. Sin embargo, nuestro trabajo es un recorrido sincrónico por su obra desde un punto de vista menos abordado: la articulación de la dicotomía binaria de Eros/Tánatos por un lado y, por otro, la conceptualización del recurso estético de lo angelical/fantasmal. Mediante una metodología de análisis se ha analizado parte de su obra (gráfica y textual) en torno a los mentados ejes: ambas son metáforas binómicas de las oquedades personales de la propia autora. Algunas de las conclusiones son que su obra encierra un mecanismo de significación que, más allá de lo estético, aporta una búsqueda artística mucho más ancha que lo meramente visual, que trasciende los géneros artísticos clásicos del retrato del desnudo y el cuerpo femenino.

**Abstract:**

Francesca Woodman's photographic work is usually linked to photographic artistic branches that seek an aestheticization of the female body (her own, in this case); by way of a physical mapping as a transcript of her own experiences. However, our work is a synchronic journey through her photographic work from a less addressed point of view: the articulation of the binary dichotomy of Eros/Thanatos on the one hand and, on the other, the conceptualization of the aesthetic resource of the angelic/ghostly. Through a photographic analysis methodology, part of her work has been analyzed around the aforementioned axes: both are binomial metaphors of the author's own personal hollows. Some of the conclusions is that her work contains a mechanism of meaning that, beyond the aesthetic, provides an artistic search much broader than the merely visual, which transcends the classic photographic genres and the previously established codes of artistic photography of nude portraits and the female body.

**Palabras clave:** Francesca Woodman; fotografía; poesía; cuerpo; fantasmal; ángeles.

**Keywords:** Francesca Woodman; photography; poetry; body; ghostly; angels.

## 1. Introducción

En la historia la representación de lo ausente existe desde que nace el arte mismo, adoptando la forma de metáfora conceptual, en el sentido análogo en que la música y la literatura lo codificarán durante siglos, géneros y etapas. En el arte fotográfico, que será el lenguaje natural de la modernidad, y *mater* del advenimiento del cine en el s. XIX, en tanto nuevo medio probará, desde bien temprano, códigos visuales emparentados de manera más o menos distante con lo pictórico; en los primeros años buena parte de los retoques en las fotografías se hacían con pinceles y pinturas y, más aún, los inicios mismos de la fotografía -como arte o como industria- serán pictorialistas (Blanco Pérez, 2022). Se buscará en esos inicios, también, indagar en la presentación o representación de nociones conceptualmente más complejas que la mera *imitatio* de la pintura, vigente -aunque con innumerables matices- hasta el periodo europeo de entreguerras. Más concretamente, ya en la segunda mitad del s. XX, retomado el proyecto de la Modernidad, tras el quiebre que supuso la II Guerra Mundial, un nuevo arte fotográfico, heredero de las fugaces pero fecundas vanguardias, renacerá con fuerza en el mundo eurooccidental:

La fotografía no es un registro de la historia, sino uno de sus motores. La fotografía es “EL” acontecimiento histórico del siglo XIX y, como tal, instaura un corte en la historia que solo puede verse con posterioridad: la fotografía inaugura un nuevo mundo, ahora a disposición de la máquina. (Cortés-Rocca, 2011, p. 11)

Este trabajo se centra en la obra de la artista italoamericana Francesca Woodman quien, pese a su suicidio con 23 años, dejó una de las obras fotográficas más incontestables y fecundas de este arte. En concreto abordará su legado a partir de una hipótesis: la articulación del corpus de sus fotografías en torno a dos ejes dicotómicos presentes en su trabajo: el de Eros versus Tánatos y el de lo angelical versus fantasmal. Estas metáforas visuales, tan presentes en una parte de la historia de la fotografía (Blanco Pérez & Mihaela Cristea, 2023), siendo en el caso de Woodman binómicas, en la obra de ésta serán elevadas a otro nivel de significación semiótica donde, más allá que la

mera vinculación estética del referente con lo referido (o del objeto real con el figurado), la artista experimentará, a menudo usando su cuerpo desnudo como lienzo, con diferentes objetos metafóricos (alas de ángeles, espejos, cristales, estelas y sábanas fantasmales, pero también animales disecados, o muertos - como serpientes, peces-, etc.).

Nuestra hipótesis central es que Woodman diseñará, con todas estas propuestas, un microclima artístico autoreferencial, con interpretaciones de discursos muy sugerentes, pero que trascienden las lecturas tradicionales de su obra -habitualmente ligado a la estetización del cuerpo femenino como objeto sensualizado/sexualizado, desnudo, erótico-, para llevarlo a un nuevo horizonte expresivo de significación artística en torno a los ejes Eros/Tánatos y lo angelical/fantasmal.

La conceptualización del universo creativo de Woodman establecerá, como veremos, una presencia de un Eros siempre presente, pero, en cierto modo, en diálogo sempiterno con un Tánatos, esa bipolaridad, extraordinariamente fecunda, ha sido el responsable de muchas imágenes icónicas de Woodman que, a menudo usando su propio cuerpo como lienzo, son hoy ya historia de la fotografía artística contemporánea. Pero, desgraciadamente el cliché mediático tan estereotipado que de ella se infirió, a saber: el de la chica joven atormentada que se suicida de veinteañera, ha eclipsado, durante demasiado tiempo -a nuestro juicio-, la obra de una artista compleja y fecunda, hija de familia de artistas y con formación en varias escuelas que ejercen, aún hoy, liderazgo en los Estados Unidos e Italia. Francesca Woodman exploró y unificó, como veremos, atmósferas hasta entonces no transitadas, convirtiéndose así, de forma incontestable, en una de las voces más potentes de la fotografía artística contemporánea.

## 2. Marco teórico

### 2.1 Eros y Tánatos: una mínima aproximación empírica

La presencia de Eros en la historia del arte se remonta a los orígenes de nuestra era. En la mitología griega, Eros (en griego clásico Ἔρως, en latín *Eros*) es

el Gran Dios Primordial. Los dioses primordiales, en la mitología cosmogónica de Oriente Próximo, datan del III milenio antes de nuestra era, y con el auge de sus diversas civilizaciones en todo el Mediterráneo, los poetas griegos comenzarán a adoptar estos mitos, una de cuyas primeras apropiaciones vendrán dadas en la *Ilíada* de Homero (s. VII AC). Eros es hijo de Afrodita y Ares (García Gual, 2023). A su vez, Afrodita (en griego antiguo Αφροδίτη, en latín *Aphrodite*) es, en la mitología griega, la diosa de la belleza, la sensualidad y el amor (su equivalente romano sería Venus) y, aunque en la cultura popular contemporánea se alude a Afrodita como “una diosa del amor”, es importante reseñar que, en la antigüedad, siempre se la vinculó no con el amor, sino más bien con un sentido carnal y sexual:

Afrodita es, en vuelo alado, una abeja reproductora de miel, pero que aguijonea inmisericorde a sus víctimas. A través de esta imagen paradójica apenas bosquejada, el canto coral retorna, con una estructura anular completamente clásica, a la ambivalencia del amor, encarnado en un Eros “soldado del placer”. (Calame, 2002, p. 10)

El placer, por tanto, es concebido ya desde los inicios de nuestra era como algo binómico (Barrett, 1964), lo que en la cultura asiática estará también presente en conceptos taoístas como el Yin y yang: dos fuerzas fundamentalmente opuestas y complementarias, pero interconectadas y que existen en todas las cosas (Ferré, 2022). Tánatos, en cambio, no es un dios como Eros, sino más bien una realidad (el fin de la vida) incontestable que afecta a todo ser viviente sobre la faz de la tierra. Homero alude a ella de forma profusa (“el sueño es hermano de la muerte”, dirá) tal como bien señala Carlos Megino Rodríguez (2002). Su etimología se remonta al indoeuropeo *tha*. De esta raíz deriva la palabra castellana *tanatorio* y la catalana *tanatori* (según la RAE: “edificio en que son depositados los cadáveres durante las horas que preceden a su inhumación o cremación”). Pero también deriva de esta misma raíz la palabra “thalamon”:

Es curioso que la única otra palabra en griego que tiene la misma raíz sea thalamon, de donde deriva nuestra palabra tálamo, el tálamo nupcial. Thalamon es el lugar de la casa donde habita la esposa. Es la habitación más

central, pero también la más interior y la más oscura. Etimológicamente, entonces, la palabra thanatos aparece vinculada por un lado a la oscuridad y al encierro y, por otro, a la mujer y al amor. (Dörr Zegers, 2009, p. 194).

Otros autores proponen completar esta mirada a la cultura clásica grecolatina mediante una intersección de tres ejes: la creatividad, el arte y el psicoanálisis:

Estas relaciones tríadas requieren imaginar el encuentro de posturas antagónicas: racional e irracional, lógico y absurdo, donde la mitología es un recurso explicativo y el inconsciente podrá metaforizarse a través de personajes alegóricos en los que la moral, las leyes y el tiempo se desvanecen, permitiendo así el vínculo entre mundos excluidos como la erotización/deserotización y la pulsión vida/ muerte, aliados en el funcionamiento de la Psique humana (Serrano Barquín, Salmerón Sánchez y Serrano Barquín, 2010, p. 327).

Tanto Eros como Tánatos tendrán una profusa presencia en la obra de Woodman. Eros porque, en casi tres cuartas partes de su producción artística, Woodman decide usar su propio cuerpo como tapiz: un cuerpo desnudo al que someterá a todo tipo de encrucijadas físicas: en extremos escorzos, retorcido, fragmentado... y a veces sometido a diversos procesos físicos (casi de martirio cristiano, como veremos) con utensilios u objetos diferentes. Pero también Tanatos será una presencia omnisciente, más allá de su serie sobre los cementerios (en que su cuerpo aparecerá desnudo entre las lápidas), el discurso sombrío, oscuro, negro que mantiene de sustrato Woodman, hará las veces de un personaje *quasi* omnipresente en su vida y su obra, una suerte de dicotomía entre la luz y la tiniebla, lo cual también se dará, a nuestro modesto modo de ver, acaso, en otra dicotomía: lo angelical y lo fantasmal, que analizaremos en el siguiente epígrafe.

## **2.2 Lo angelical y lo fantasmal**

*Desde los tiempos más remotos / vuelan los ángeles guardianes / siempre celosos de sus votos / contra atropellos y desmanes. / Junto a las cunas infantiles, / junto a los tristes moribundos, / cuentan que velan los gentiles / seres con alas de otro mundo. [Cita con ángeles, Silvio Rodríguez, 2005]*

Lo angelical como representación artística de lo religioso posee un recorrido de varios milenios en nuestra civilización. En hebreo clásico “ángel” [malaj] ( מלאך) significa “mensajero”, y, en el libro del Génesis, será una de las primeras formas que adopta Dios para tener una forma visible. Posteriormente, los ángeles adquieren una entidad independiente, más allá de la mera representación de la divinidad, pudiendo ser ángeles exterminadores (como los castigadores de Egipto), o ángeles custodios y protectores (como los que guían a los hebreos a Canaán, o Rafael, el ángel que guía a Tobías), de ahí su importancia capital y su figura, hasta cierto punto, ambivalente. Baste considerar que la historia del Arte, si quiera hasta el Renacimiento, no es sino una representación de los episodios bíblicos y de sus enseñanzas morales y religiosas (en todas las ramas de las Artes históricas). En esa cosmovisión trascendental del mundo, los ángeles y su representación artística, han sido siempre un asunto y trasunto nuclear, pues ya:

Los seres con alas aparecían en religiones muy antiguas. La arqueología ha demostrado que tales figuras formaban parte del lenguaje artístico de Mesopotamia, que incluye imperios de Asiria y Babilonia (...). Los seres con alas en estas antiguas culturas no eran siempre instrumento de la justicia divina enviada desde el cielo, sino también desde los infiernos, y podían cobrar forma (como en las imágenes etruscas, influenciadas por las antiguas culturas occidentales) de seres monstruosos con atributos animales, que en ocasiones llevaban serpientes (Ward y Steeds, 2006, p. 8).

La figura de los ángeles, emisarios de la divinidad dotados de alas, ha ido mutando en su propia ontología en las diferentes etapas de la propia institución clerical, al punto que, en la época medieval, los ángeles suscitaron no pocos debates religiosos (Néret, 2003):

L'organicità di un sistema ormai solidamente strutturato prende corpo, iconograficamente, attraverso l'allontanamento dai moduli compositivi tradizionali, o meglio, attraverso la formulazione di nuovi schemi espressivi, che tendono a rappresentare un divino sempre più inintelligibile ed apocalittico. In quest'ottica, si diffondono le rappresentazioni estatiche e teofaniche di Cristo, che vedono il Verbo circondato da un vero e proprio corteo, composto ora da teorie di santi ora da figure angeliche. Se i primi sono, per il

fedele, il tramite preferenziale per un rapporto d'intercessione, i secondi costituiscono l'aspetto esteriore della maestà divina, concorrendo entrambi alla formazione di modelli ormai pienamente medievali. (Proverbio, 2007, p. 98).

[La organicidad de un sistema ya sólidamente estructurado toma forma, iconográficamente, mediante el alejamiento de los módulos compositivos tradicionales, o más bien, mediante la formulación de nuevos esquemas expresivos, que tienden a representar una divinidad cada vez más ininteligible y apocalíptica. Desde este punto de vista, se difunden las representaciones extáticas y teofánicas de Cristo, que ven el verbo rodeado de una verdadera procesión, compuesta ya sea de teorías de santos, ya sea de figuras angélicas. Si las primeras son, para los fieles, el medio preferente de una relación intercesora, las segundas constituyen el aspecto externo de la majestad divina, contribuyendo ambas a la formación de modelos ya plenamente medievales. (La traducción es nuestra)].

Pero, aunque los ángeles son emisarios e inmateriales, mantienen una relación de cierta dualidad, en cuya base, a ojos de autores como José Jiménez, pueden converger la luz (angelical) y la oscuridad (fantasmal, espíritus), pues:

El ser humano necesita un cuerpo, el reflejo de la imagen, presencia de lo invisible en lo visible. Si Dios queda, a un tiempo, tan cerca y tan lejos, no resta otra solución que recurrir a la iluminación de los espíritus intermedios, navegar en su vuelo la distancia que nos separa de la identidad de la imagen (...) Pero el corazón del hombre no queda completo si al espejo de la luz, del bien, no se opone el de la tiniebla, el del mal. No solo necesitamos la identidad de la luz, sino también la de las sombras (...) Satanás es una exigencia de identidad simbólica en la penumbra, lo mismo que los ángeles de la presencia lo son de identidad en la luz. (Jiménez, 2007, p. 189).

Francesca Woodman usará y abusará de la figura del ángel a lo largo de su obra; *From Angel series* (“De la serie Ángel”, 1977), así como *From a series on Angel* (“De una serie sobre Ángeles”, 1977), y otra serie simplemente llamada *Angels* (1978). En todos ellos usará puestas en escenas en las que su cuerpo, desnudo, en ocasiones portará alas blancas, o en los que se usará a modo de *attrezzo* sábanas blancas que darán esa visión angelical, pero también fantasmal, de su cuerpo como lienzo.

Y es que esa idea de los espíritus, encarnados como lo fantasmal, es muy antigua en el Arte. Está ya en la Grecia clásica y la Biblia, y llega hasta nuestros días, será justo al calor del nacimiento de la fotografía que esa idea de lo fantasmal se extienda por toda Europa, lo que antes solo estaba en los textos para una parte letrada de la sociedad (especialmente aquellos textos góticos del Romanticismo), ahora, pasará a copar varios estamentos (con el tiempo incluso el popular) gracias a la dimensión visual y gráfica de la propia fotografía:

Fotografía y sucesos sobrenaturales han estado asociados desde muy temprano en la historia, recordemos que Roger Bacon utilizaba la cámara oscura para la observación de los eclipses y que esta actividad le valió ser acusado de evocar a los muertos por el tribunal eclesiástico. (Sougez, 1999, p. 14).

Lo fotográfico se desarrolló, así, a caballo de lo visual, tejiendo una mezcolanza para con los dominios de la muerte y lo oscuro:

No hay que olvidar que desde el principio se asoció la fotografía con la muerte. Algunos espectadores tempranos, por ejemplo, asociaron el daguerrotipo a la magia negra. Nadar cuenta divertido que su amigo Balzac tenía pavor a ser fotografiado (Batchen, 2004, p. 314).

Hasta Félix Tournachon Nadar (2019 [1899]), gran artista francés, y uno de los principales difusores de este invento en la Francia de la época, famoso por instalar una cámara con su trípode en un globo aerostático para obtener, en las afueras de París, la primera foto aérea de la historia del arte, escribirá que:

también el daguerrotipo se asociaba a la magia negra y Balzac, por ejemplo, tenía “pavor” de ser fotografiado pues según su teoría podría perder uno de los espectros, o esencia constitutiva, de los cuales cada cuerpo de la naturaleza estaba formado. (Geoffrey, 2004, p. 314).

La fotografía en estos años se difundirá, entre otros aspectos, gracias a la invención de las tarjetas de visita fotográficas (*portrait carte-de-visite*), o CdV (en su abreviatura francesa), patentadas por Disdéri en 1854, y que desde bien pronto otros autores comenzarán a usar para retratar, siempre según ellos, a los fantasmas:

(...) del mismo modo que la identidad de un médium desaparece en medio de una sesión cuando canaliza y encarna el espíritu de los muertos, la cámara o el fotógrafo retroceden en esta dinámica, dejando al espectador y al retratado vivir una relación más directa y experiencial. (Yocavone, 2017, p. 286).

Las fotografías de fantasmas, se vuelven, desde el dominio de la fotografía como lenguaje de la modernidad (y más tarde, aún más, junto con el cine), un concepto que, si bien tuvo vínculos con lo supuestamente sobrenatural en una etapa pasada (s. XIX y XX), sigue teniendo vigor hoy día, si bien principalmente como metáfora visual y mecanismo de significación, recurso este del que se hará, precisamente en la obra de Francesca Woodman, una constante.

Crean o no en apariciones de los muertos, todos los hombres tienen sus fantasmas; y no sabrían vivir sin ellos. La vida misma está poblada de fantasmas, ensombrecida por la muerte, transida de ausencias. No hay manera de escapar: mientras el hombre sea pasajero, habrá fantasmas. (Quevedo, 2014, p. 196).

### **2.3 La obra fotográfica de Francesca Woodman**

El personaje que, de forma voluntaria o no, Francesca Woodman creó ha eclipsado siempre a la persona que habitaba debajo de él, y eso en nuestra época actual, la de la exhibición absoluta de todos los componentes de la vida anónima ciudadana en las redes sociales y su multiplicación exponencial año a año genera todo tipo de debates de gran calado, algunos de los cuales serán abordados en el apartado 4. Francesca Woodman, una estudiante prodigo de arte, se lanzó al vacío en enero de 1981 con 22 años, en nueva York, donde residía en ese momento, creando así una leyenda única dentro de la historia de la fotografía, que sigue generando hoy todo tipo de apropiaciones, enmarcaciones y vinculaciones en el arte. En una inmensa parte de su obra utiliza su propio cuerpo como tapiz, como elemento comunicativo al servicio de una conceptualización artísticamente mucho más profunda:

La preocupación de la fotógrafa por el cuerpo y su interés tanto por la dicotomía sujeto-objeto como por la iconografía femenina da pábulo a una lectura feminista de su obra. Entre otras perspicaces observaciones, la crítica señala

que los desnudos de Woodman, aparentemente tradicionales desde la perspectiva de la historia del arte, suelen incluir detalles que alteran la composición y obligan al espectador a examinarlos más profundamente. (Tellgren, 2019, p. 12).

Será, precisamente desde esa perspectiva, la de la intromisión de elementos metafóricos en composiciones aparentemente normales de desnudo decimonónico, desde el que abordaremos esa dicotomía de Eros y Tánatos cruzado con lo angelical y lo fantasmal en la obra de Woodman. Una obra, la de Francesca Woodman, que acumula ya un cierto volumen de literatura académica internacional, pues ha sido analizada en virtud de varias líneas diferentes de las artes y humanidades, pero también de las ciencias sociales. Algunas propuestas de análisis, en castellano, a ambas partes del Atlántico, parten de lo que consideran estetización del cuerpo femenino (Casado Chamizo, 2022), o de esa corporeidad suya habitando el espacio (Brencio, 2014). Su obra fotográfica también ha sido objeto de estudio vinculándola al género del autorretrato fotográfico y vinculado a la fabulación y la metamorfosis (Baños Palacios, 2021). En su vínculo con lo fantasmal y espectral hay una muy sólida aportación en portugués obra de Linhares Sanz y Da Silva de Souza (2018). En esta línea de lo fantasmal como presentación y representación de la ausencia encontramos también otros trabajos, como el de Ferrero Cádenas (2011) o el de Pereira y Silva Teixeira Filho (2017). En esta misma línea, el extenso libro de Katharine Conley: *Surrealist Ghostliness* (2013), y que es inédito en castellano (su título podría traducirse como “fantasmagoría surrealista”), supuso el más notable acercamiento, hasta ahora, en la obra de Woodman desde una perspectiva de lo fantasmal. Misma perspectiva, la de la vinculación con lo fantasmal, en que Carol Armstrong había escrito una certera aportación (2006), que, años más tarde, seguiría Anna Kiesel (2017).

También en portugués, los investigadores Loures y Borges hacen un análisis de la obra de Francesca Woodman desde una perspectiva netamente psicológica, en torno a la *autorrepresentación* como retrato de artista, perspectiva esta, la del *selfie* en la obra fotográfica de Francesca Woodman,

vinculado a los elementos surrealistas, que será objeto de estudio por Renata Barboza Carvalho (2014). También existen los trabajos en que se vincula su obra con el deseo *lacaniano* (Marón, 2021) o con las diferentes ramas de la filosofía, en concreto hallando en su obra el concepto de *lo sublime* desde una perspectiva kantiana (Téllez García, 2018).

Otras autoras proponen abordar su obra a partir de una perspectiva feminista donde *resemantizar* el concepto de lo *íntimo* (Baños Palacios, 2016).

Por último, dentro de la psicología del arte, es destacable la contribución de Alejandra E. Martín G. (2019), donde analiza la obra de Woodman desde una dimensión psicológica. Incluso su breve obra videográfica ha sido objeto de estudio académico (Tejada Martín, 2013). En 2010 el documentalista Scott Willis presentó su película *The Woodmans*, ganó el Tribeca Film Festival Nueva York de ese mismo año, y para su rodaje contó, entre otros muchos, con los testimonios de sus padres, que también eran artistas; su padre era pintor y docente universitario de arte (fallecido en 2017) y la madre ceramista y escultora (fallecida en 2018).

La fotografía como medio, en su históricamente germinal vinculación con el Arte y la comunicación, ha tenido una relación conflictiva con algunos temas o enfoques, siendo uno de estos el tabú social del suicidio, motivo, como sabemos, de la muerte de la propia Woodman y objeto de estudios muy bien documentados sobre cómo la prensa ordinaria lo trata habitualmente (Olivar-Julián y Segado-Boj, 2020). Por último, y en referencia al discurso visual de la fotografía de Woodman, especialmente en lo que tiene que ver con la presencia de lo fantasmal, algunos autores proponen una influencia clara, la de la fotógrafa Deborah Tubeville:

Entre sus seguidores cabe mencionar a la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman (1958-1981). Ambas comparten el recurso de figuras borrosas y el de ubicar a estas en salas deterioradas o fábricas abandonadas. Francesca también sintió una gran atracción por las mansiones victorianas de Rhode Island. (Guerrero González-Valerio, 2015, p. 22).

Se trata, en definitiva, de una propuesta alambicada, en cuyo desarrollo interviene, como es natural, el acervo cultural de las Artes clásicas pero que, precisamente por lo rompedor de su propuesta, presenta vínculos con las otras artes y referencialidades artísticas, como veremos. Y esto último es lo que nos llevará, por último, a tratar en este epígrafe los elementos de validez convergente, esto es, asumir que este marco teórico parte de la validez convergente no únicamente en los resultados sino también en el proceso para llegar a los mismos. Si Umberto Eco ya advertía de que aunque hubiera “tantos libros como lectores” todas interpretaciones (pudiendo éstas ser múltiples), todas debían remitir al texto, el uso, por contraste, hacia del texto un medio para construir un discurso autónomo, verdaderamente propio e independiente, pues, como referirá Castilla Urbano:

Aunque Eco se refería a escritos literarios de manera generalizada, puede considerarse que la distinción es válida para el análisis filosófico que, en mayor o menor medida, se aproxima también a uno de estos modelos, que se pueden considerar como tipos ideales. De inicio, a ninguno de ellos se le debería otorgar más o menos importancia y su trascendencia, aunque distinta en cada caso, tampoco es mayor ni menor. Pero quien opta por una de las dos alternativas debe tener claro lo que ha escogido y las exigencias a las que debe someterse. En la primera opción, la interpretación es una conjetura sobre el texto cuya validez se prueba mediante la correspondencia con este. En la segunda, la libertad se impone y lo que debe ser valorado no es la relación con el original sino el nuevo texto resultante. (Castilla Urbano, 2024, p. 345)

### 3. Metodología

La historia de la fotografía es, cuanto menos, problemática y, desde luego, minúscula si se la compara con las otras artes históricas milenarias, aunque es algo más antigua que la de su hijastro el cine. De ahí la importancia de ser precisos en etapas y períodos en cuyas intersecciones encontrará Woodman, de forma larvada, cierto anclaje discursivo tal y como viene defendiendo una nueva historia de la fotografía del s. XXI (Blanco Pérez y Parejo, 2021).

Se ha seguido una herramienta de análisis fotográfico muy filológico, de inspiración semiótica que ya propusiera en su día Javier Marzal (2007), así como diversas herramientas de los estudios culturales aplicados al arte para un análisis visual (fotográfico y cinematográfico) integral (Blanco Pérez, 2022), que busca hacer lecturas cruzadas, sugerentes y con un horizonte artístico (Jauss, 2007) más allá de los límites del encuadre. Este análisis visual se concreta en la ficha que se adjunta.

Nivel 1. Lectura semiótica, <i>cronotopos</i>
Nivel 2. Análisis compositivo a interpretativo
Nivel 3. Horizonte de expectativas, Jauss (2007)
Nivel 4. Conclusión final de la imagen

Elaboración propia.

Para la selección del corpus de la obra fotográfica de Francesca Woodman, del que hemos escogido para su análisis comparativo las cinco piezas seleccionadas, hemos optado por los libros compilados por George Lange (2019), Marco Pierini (2010) y Chris Townsend (2014), así como la traducción al español de la obra *Francesca Woodman. Ser un ángel* (2019), una muestra muy integradora (en la que incluso se reproducen los vídeos que filmó la artista junto a sus fotografías), y que, compilada por Anna Tellgren, recorre actualmente Europa: en España arribó a Madrid, en una exposición exhibida en la Fundación Canal de Madrid (2019-2020) del que se editó un completo catálogo editado por La Fábrica (España).

#### **4. Análisis fotográfico de la obra de Francesca Woodman en torno a los ejes Eros/Tánatos y lo angelical/Fantasmal**

Francesca Woodman, que apenas gozó de una década escasa de vida como fotógrafa, desde su primera fotografía amateur con 13 años hasta su suicidio con 22, fue capaz, pese a ello, de crear un mundo fotográfico lleno de matices y referencias artísticas. Desde el inicio su obra explora la forma en que las personas habitan los espacios (interiores y exteriores), y cómo, mediante la creación de complejos juegos de significación, es capaz de mostrar su cuerpo -

desnudo casi siempre- escondiendo, en cambio, un sentido más profundo; ha sido capaz de crear lecturas a varios niveles de sus fotografías. Woodman planteará enigmas visuales que obligan a una reflexión mucho más profunda de referencialidad artística.

En la obra de Francesca Woodman su corporeidad, como un lienzo desnudo, interactúa con el medio y los espacios de forma irremediablemente problemática, diluyendo su presencia material en entornos y lugares diversos, tanto exteriores como interiores. En ella, lo corpóreo, como veremos, se desmaterializa en la medida en que se vuelve fantasmal, y se funde, en otras ocasiones, bajo el papel de las paredes, o es abrazado por la corteza de un árbol o el vidrio (que no deja de ser un elemento natural que el humano moldea y funde): un vidrio que le aprieta fuerte contra el pecho, desdibujando la forma de sus senos, y provocando una deformación visual que la vuelve frágil y la devuelve, de algún modo, al barro iniciático primigenio del que crecieron los humanos del suelo. Natividad Pulido define así esa mirada artística y herida, que hace de Woodman una:

artista inclasificable, que, pese a autorretratarse obsesivamente –fue su mejor musa–, en muchas ocasiones ocultaba su rostro. Quizá tratando de esconder su atormentada alma. Frágil, introvertida y vulnerable, dicen quienes la conocieron que también era carismática, provocadora, apasionada, excéntrica, brillante, dramática, con un sentido del humor muy peculiar. Ángel y demonio. (Pulido, 2019).

En esa dicotomía de ángel y demonio, la visión artística de:

Woodman se alinea con la gran historia, la que llamamos nuestra «historia cultural», a través de innumerables referencias a obras, mitos y motivos célebres, que la fotógrafa presenta a su manera: los lirios, el cisne, las serpientes / anguilas, los esbeltos abedules, las alas de ángel. Todos están relacionados con el ser mujer y el «vestir» un cuerpo femenino, y en interpretación de Woodman se convierten en algo totalmente nuevo y sorprendente. No es nada fácil, pues hacer este examen es muy doloroso. (Palm, 2019, p. 22).

Muchas de las imágenes de Woodman implican cierto nivel de deconstrucción de discursos artísticos fotográficos previos a ella y que, sin embargo, aparecen

en su trabajo como sustrato. En los paisajes de Woodman, su cuerpo se hace presente para integrarse en la naturaleza. La pieza 1 presenta un paisaje en blanco y negro de un riachuelo o lago, en cuya orilla aparece un árbol con raíces sólidas que se introducen en el agua.

Entre dichas raíces, pero flotando en la superficie, la propia Woodman aparecerá para agarrarse a un pequeño tronco, a modo de asidero. Su cabello larguísimo ondea a merced de la leve corriente creando un juego de sinuosos recovecos visuales identificados con las ondas del agua y, más aún, con las caprichosas formas de los raigones. La piel pálida de su cuerpo desnudo dialoga con el blanco puro de los reflejos del agua. Y al fondo, a lo lejos, en una segunda fase de lectura semiótica, subyugada a esta primera, será cuando percibamos que el lejano paisaje (levemente diafragmado en lo que parece ser f8) es, en realidad, un camposanto repleto de tumbas y elementos funerarios (Tánatos).



F1. [*Sin título*]. Boulder, Colorado (1976). Fuente: Townsend (2014, p. 78)

La imagen de la figura 1 nos transporta al origen mismo de la vida, de cuando los primeros seres pluricelulares emergieron del agua y ocuparon la tierra para vivir y transformarse. Existe cierto discurso narrativo que recuerda al Génesis en la historia de la creación cristiana, donde Woodman, por tanto, se asociará con Eva, y el agua -a cuya merced ella parece que flotara- supondrá una purificación, por lo que esta imagen, en realidad, hablará de la carnalidad del

nacimiento y de la materialidad de la muerte. En cierto modo remite al mito griego de Dafne.

Dafne era una ninfa que huye de Apolo (el Dios griego que se había burlado de Eros, y a quien, el propio Eros condena a querer consumar su amor carnal hacia Dafne). Dafne, en su huida, recalca junto a su propio padre, que era el río Peneo, a quien pide auxilio. Su padre, entonces, el propio río Peneo, decide convertir a Dafne en un laurel, transformándola pues en árbol. Esa imagen literaria, muy abordada en la poesía del siglo de Oro, también la usará Shakespeare para retratar a Ofelia, caída de un árbol junto a un río, y que flotó por él hasta su muerte, uniéndose ya pasa siempre ambos. En esta misma serie Woodman explorará otras propuestas quizás más sugerentes en que, con cierto erotismo, hace mover su propio cuerpo desnudo (Eros) entre las tumbas y los elementos funerarios (Tánatos), como veremos en las figuras 2 y 3.



F2 y F3 [*Sin título*]. Boulder, Colorado (1976). Fuente: Lange (2019, pp. 29 y 37).

Esta imagen, a su vez, remite a la obra de otras artistas plásticas mujeres que ya habían explorado este concepto, como Ana Mendieta, quien en una fotografía de 1972:

sitúa su cuerpo desnudo en el interior de un yacimiento y lo cubre de flores, adoptando una postura funeraria. En su acción, Mendieta conjuga vida, muerte

y regeneración a partir del encuentro con la naturaleza. En otras obras también transforma su cuerpo y lo fusiona con el tronco de un árbol. Pollock señala la raíz de estas obras en la reparación de un trauma (en el caso de Mendieta, el exilio de la patria, la familia y la lengua) en las que simbólicamente conviven la muerte y la vida. (Baños Palacios, 2021, p. 56).

El pequeño apartamento de Woodman, desprovisto incluso de aseo o bañera, sin muebles, estaba situado en una antigua tienda de telas. Ese elemento, las telas -siempre blancas- estarán presentes como *attrezzo* de su fotografía. En ocasiones las usará como un sugerente elemento comunicativo que romperá la dicotomía ausencia/presencia, en una suerte de iconografía fantasmal y, en otras ocasiones, será un elemento sinecdótico de lo angelical. La propia Woodman, en una de sus notas de un bloc, recogerá escrito a mano esta frase: "¿Estoy en la fotografía? ¿Estoy entrando o saliendo de ella? Podría ser un fantasma, un animal o un cuerpo muerto, no solamente esta niña sentada en la esquina". (Sawyer, 2019: 110) Antonio Muñoz Molina, admirador confeso de Woodman, define así su forma de retratar los lugares en que ella habita:

Los espacios en los que se fotografía son ya lugares de ausencias, casas que fueron habitadas tal vez durante generaciones y en las que desde hace mucho tiempo no vive nadie, salones con chimeneas en las que no se enciende el fuego, con paredes que se han ido desconchando y techos en los que se ha filtrado la humedad, con alacenas vacías en las que solo habrá olor a rancio y tal vez a excrementos de ratones, con espejos escarchados en los que se reflejó gente olvidada. (Muñoz Molina, 2012)

Si bien es cierto que, de entre los lugares sobre los que la artista dialogará, el del cementerio (Tánatos) será, sin duda, uno de sus escenarios predilectos:

The photographs from the cemetery connect to a recurrent thematic aspect of Woodman's oeuvre that has been addressed elsewhere: her interest in the Gothic. As Chris Townsend writes, "she uses Gothic tropes to explore some fundamental problems of photography as a medium. Rather than being concerned with death, Woodman's works constantly seeks to undermine the convention that a photograph is a surface within which something is a fixed and therefore dead. central to these early pictures is a ... reanimation of the photographic subject". (Burnett Abrams, 2019, p. 105).

[Las fotografías del cementerio conectan con un aspecto temático recurrente de la obra de Woodman que se ha abordado en otros lugares: su interés por el gótico. Como escribe Chris Townsend: ‘utiliza tropos góticos para explorar algunos problemas fundamentales de la fotografía como medio. En lugar de preocuparse por la muerte, las obras de Woodman buscan constantemente romper la convención de que una fotografía es una superficie dentro de la cual algo está fijo y, por lo tanto, está muerto. Lo nuclear de estas primeras imágenes es [por tanto] una... reanimación del sujeto fotográfico’. (La traducción es nuestra)].

Francesca Woodman, en la fotografía de la figura 4, continúa en esta serie trabajando el concepto de las alas del ángel, que entronca con la propia iconografía religiosa ambivalente y que, al igual que el salto mismo, ya había sido explorado en Fotografía. Unos años antes, en sus famosas fotografías de personalidades de la política y cultura americanas, el gran Philippe Halsman (Teruel, 2015) los retrató justo cuando saltaban: dando impresión de volar, quietos, anclados en lo celestial. Será este un concepto muy ligado a la trascendencia, la huida y, sobre todo, el ansia de libertad y de volar.



F4. [Ángel]. Roma, Italia (1977). Fuente: Tellgren (2019, p. 25).

El salto será, también para Francesca Woodman, una proyección al vuelo, a la libertad, a la ascensión, pero, también, no lo olvidemos, una propuesta lúdica y creativa, como ya lo fue en Halsman. El hombre es *Homo Ludens*: como la práctica totalidad de los mamíferos, es un ser que necesita jugar, que necesita

reordenar los espacios también de forma ociosa y juguetona, exactamente el modo en que un bebé humano o un cachorro aprende y aprehende el mundo, mucho antes de que los códigos culturales unifiquen sus instintos, los repriman y sociabilicen sus deseos. Por eso los ángeles son, ya desde el medievo, niños. Siempre fueron, además, un ente de la providencia para un escenario de mundanos humanos. El pintor Paul Klee pintó, en 1920, su obra *Angelus novus*, justo coincidiendo con su entrada en la Bauhaus y su primera exposición en Munich. Walter Benjamin, uno de los intelectuales que mejor y más profundamente entendió la fotografía en su época, adquirirá la obra un año después, y sobre ella, hará pivotar toda una teoría acerca del ángel como la reinterpretación de una de las leyendas judías talmúdicas (Azoulay, 2006).

Cuatro siglos y medio antes, en 1514, Alberto Durero realizaría un grabado (*Melancolía I*) en que representaba a un ángel contrariado, anclado a su corporeidad física terrena cuando, justamente, su espíritu creativo le instaría a aquello que le es propio: volar por los cielos.

Así las cosas, la encrucijada de lo angelical con lo fantasmal, en la obra de Francesca Woodman, vendrá dado por una estética a caballo entre muchas convergencias artísticas, algunas de las cuales ya se han abordado aquí. El crítico de arte Ken Johnson describe, en un artículo publicado en el periódico *The New York Times*, el estilo de Woodman como:

But Woodman's borderline kitschy style, a heated mix of Victorian gothic, Surrealism and 19th-century spirit photography, was a throwback. Her admiration for the neo-Pictorialism of the fashion photographer Deborah Turbeville shows in the many lushly shadowed and textured scenes Woodman shot in an abandoned house in Providence, R.I., where her own figure often blurs into a ghostly, dematerialized form. The small, squarish format of most of her prints enhances the look of antiquity. (Johnson, 2012).

[El estilo kitsch de Woodman, una mezcla de gótico victoriano, surrealismo y fotografía de espíritus [fantasmas] del siglo XIX, era una mirada atrás. Su admiración por el neopictorialismo de la fotógrafa de moda Deborah Turbeville se refleja en las numerosas escenas de exuberantes sombras y texturas que Woodman fotografió en una casa abandonada de Providence, Rhode Island,

donde su propia figura a menudo se desdibuja en una forma fantasmal y desmaterializada. El formato pequeño y cuadrado de la mayoría de sus grabados realza el aspecto de antigüedad. (La traducción es nuestra)].

Ese componente lúdico de Woodman, jugando al despiste, con un rostro que se oculta (o no) y un cuerpo que se materializa (o no), es un vínculo también con el juego onírico, casi sugerente, que implica sugerir más que a enseñar; y deducir más que a exemplificar. En la Figura 5 podemos apreciar a una Woodman (vestida, no sabemos si descalza) que salta de perfil frente a un muro lleno de desconchones. En la imagen está descendiendo de los cielos al suelo, como demuestra el hecho de que su larga cabellera lacia la sobrepase unos 50 centímetros por arriba de su cabeza. Eran los días romanos de Woodman, que estudiaba un año en Italia, y estaba (como así reflejan sus diarios) profundamente fascinada por la arquitectura milenaria romana: su verticalidad, y lo egregio de los cipreses, tan frecuentes en todos los restos romanos, y, en general en todos los países de la cuenca del Mediterráneo (y tan escasos en España, donde inevitablemente se los asocia con los cementerios). Su cabellera, que tiene un protagonismo incontestable en su obra, se vuelve así, de esta manera, una expresión vertical de ascensión a lo divino (cielo), y de conexión con lo mundano (suelo) a cuyo piso parece estar desplomándose la artista, precisamente cuando está vestida y, por tanto, con su cuerpo tapado: no desnuda.



Figura 5. *[Sin título]*. Roma, Italia (1977). Fuente: Tellgren (2019, p. 127).

Además, la etapa italiana supuso un profundo shock para Francesca Woodman que, en el corazón de una cultura milenaria, se topó con algunos hallazgos artísticos, que se tradujeron y traslucieron en su obra, principalmente en la composición, ya muy alejada en esa época de la sintaxis clásica de sus primeros trabajos. Su propio padre lo explicará así:

Sabemos que en una ocasión visitó a unos amigos en Venecia, y en esa ciudad, tras perder un trasbordo ferroviario, conoció la obra de Tintoretto. ¿Se vio influida por ella, pues? La historia del arte puede acontecer mientras una chica relame un helado de cucuricho. ¡Qué suerte la nuestra! (Woodman, 2019).

Esa dicotomía, cielo (angelical) y tierra (corporeidad), pero en ocasiones desvanecida, *quasi* fantasmal: hará de eje de dualidad que cristalizará en un discurso tan potente como fecundo para la historia de la fotografía.

## 5. Conclusiones

Nuestra línea de trabajo ha consistido en analizar la obra fotográfica de Francesca Woodman, breve, pero de una intensidad inmensa, desde un doble eje dicotómico (visual y conceptual, como hemos visto) de lo angelical y lo fantasmal, por un lado y, por otro, la doble articulación de su discurso en torno a Eros versus Tánatos.

Mediante un análisis, ciertamente de inspiración semiótica, pero, sobre todo, anclado en los estudios culturales y del arte, hemos reflexionado sobre cómo vincula su obra no solo a una autorreferencialidad de la historia decimonónica de la fotografía, sino más bien, a procesos indagatorios creativos que, visual y conceptualmente, la llevan a explorar un lenguaje muy jalonado con metáforas visuales de una potencia desconocida hasta entonces, donde es fecundo hacer muchas lecturas cruzadas.

En la obra de Woodman se pueden aplicar una batería de conceptos tanto de las humanidades como de una visión más política o *politizada* del cuerpo, y en cierto modo su obra ha estado tradicionalmente interpretada en códigos feministas, emancipatorios, etc., pero creemos haber probado -parece refrendarlo el fragmento de texto que su propio padre escribió sobre Francesca

Woodman en 2018-, que, en su obra, Francesca tiene mucho de exploratorio y lúdico, lugar extraordinariamente creativo desde el que aborda la construcción de su trabajo en torno a varios ejes.

La presencia de un Eros constante, pero, en cierto modo, en diálogo sempiterno con un Tánatos ha generado muchas imágenes icónicas que son hoy ya historia de la fotografía. Así mismo, no son pocos los autores que, como hemos visto, al analizar el trabajo de Woodman lo remiten a la fotografía de lo fantasmal, aspecto este que nosotros hemos querido enfrentar a lo angelical, en torno a cuyo poder magnético siempre estuvo la propia Francesca Woodman orbitando de manera más o menos consciente. El cliché estereotipado de la chica joven atormentada que se suicida de veinteañera ha eclipsado, durante demasiado tiempo -a nuestro juicio-, la obra de una artista compleja y fecunda, culta y formada en varias artes, que supo crear un microclima narrativo muy personal: y que unificó atmósferas hasta entonces no transitadas, convirtiéndose así, de forma incontestable, en una de las voces más potentes de la fotografía artística contemporánea.

## Referencias bibliográficas

- Armstrong, C. (2006). Francesca Woodman: a ghost in the house of the women artist. En Armstrong, C. y Zegher, C. (eds.), *Women artist at the millennium* (pp. 347-369). October Books.
- Azoulay, A (2006). *Once Upon a Time: Photography following Walter Benjamin*. Ramat-Gan. Bar Ilan University Press
- Baños Palacios, G. (2016). La intimidad como grito: Francesca Woodman y la búsqueda de la artista total. En Ríos Guardiola, M. G.; Hernández González, M. B. y Esteban Bernabé, E. (eds.). *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación (79-90)*. Región de Murcia. Consejería de Educación y Universidades.
- Baños Palacios, G. (2021). El autorretrato fotográfico de Francesca Woodman: entre la fabulación y la metamorfosis. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 33. 43-60. <https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.002>
- Barboza Carvalho, R. (2014). Selfies, surrealismo e Francesca Woodman. *VII Simpósio Nacional de História Cultural*. História Cultural: escritas, circulação, leituras e recepções. Universidade de São Paulo (Brasil), 1-12.

<http://gthistoriacultural.com.br/VIIssimposio/Anais/Renata%20Barboza%20Carvalho.pdf>

- Barrett, W. S. (1964). *HIPPOLYTOS. Edited with Introduction and Commentary.* Oxford University Press.
- Batchen, G. (2004). Ectoplasma. La fotografía en la era digital. En Ribalta, J. (ed.), *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía* (pp. 313-334). GG.
- Benjamin, W. (2011). *Sobre la fotografía.* Pre-Textos.
- Blanco Pérez, M. (2022). *El proyecto fotográfico. Narración visual y reportaje de autor.* Editorial Universidad de Sevilla.
- Blanco Pérez, M. & Mihaela Cristea, D. (2023). La metáfora visual en el universo del fotógrafo Tatsuya Tanaka: arquitecturización de un mundo en miniatura. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (26), 309-328. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15571>
- Blanco Pérez, M. & Parejo Jiménez, N. (Eds.) (2021). *Historias de la fotografía en el s. XXI.* Comunicación Social.
- Brencio, F. (2014). Corpo e spazio. A partire da Francesca Woodman. *Kasparhauser*, 3 (8). <https://www.kasparhauser.net/periodici/o8%20Woodman/introduzione-woodman.html>
- Burnett Abrams, N. (2019). Portrait of a reputation. En Lange, G. (Ed.) *Portrait of a reputation*, (pp. 97-109). Rizzoli Electa.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia.* Akal.
- Casado Chamizo, S. (2022). La Estetización Discursiva del Cuerpo Femenino en la Fotografía de Francesca Woodman. *Research, Art, Creation*, 10(2), 48-73. <https://doi.org/10.17583/brac.6897>
- Castilla Urbano, F. (2024). Carl Schmitt sobre Vitoria o cómo relacionarse con los clásicos. *Bajo Palabra*, 37, 343-380. <https://doi.org/10.15366/bp2024.37.009>
- Conley, K. (2013). *Surrealist Ghostliness.* University of Nebraska Press.
- Cortés-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación.* Colihue (Argentina).
- Dörr Zegers, O. (2009). Eros y Tánatos. *Salud Mental*, 32, 189-197.
- Eco, U. (1993 [1979]). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Lumen.
- Ferré, J. F. (2022). *Yin y Yang. El poder de Eros en las literaturas de Oriente y Occidente.* Comares.
- Ferrero Cándenas, I. (2011). ¿Se puede fotografiar lo que no existe? representación del sujeto en Francesca Woodman. En Kurt, A.; Sánchez Rolón, E. y Ferrero Cándenas, I. (eds.). *Modos de subjetivación* (246-250). Universidad de Guanajuato.

- García Gual, C. (2023). *Introducción a la mitología griega*. Alianza.
- Geoffrey, B. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. GG.
- Guerrero González-Valerio, B. (2015). La fotografía de moda y la puesta en escena a través de la obra de Deborah Turbeville. *Index.comunicación*, 5(1), 11-38.  
<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/135/153>
- Homero (2023 [700 AC]). *Ilíada*. Austral.
- Jauss, H. R. (2007). *La historia de la Literatura como una provocación*. Gredos.
- Johnson, K. (2012, 15 de marzo). Exposing the Body, Baring the Soul. *The New York Time*.  
[https://www.nytimes.com/2012/03/16/arts/design/francesca-woodman-at-guggenheim-museum.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2012/03/16/arts/design/francesca-woodman-at-guggenheim-museum.html?_r=0)
- Kiesel, A. (2017). Spectral—Fragile—(Un)homely: The Haunting Presence of Francesca Woodman in the House and Space Series. *Avant: Trends in Interdisciplinary Studies*, 8 (2). 145-156.  
<http://dx.doi.org/10.26913/80202017.0112.0011>
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. GG.
- Lange, G. (2019). *Portrait of a reputation*. Rizzoli Electa.
- Linhaires Sanz, c. & Da Silva de Souza, F. (2018). Francesca Woodman e o assombro dos fantasmas modernos. *Fronteiraz: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, 20, 98-114. <http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p98-114>
- Loures, J. M. & Borges, S. (2019). Francesca Woodman: retrato da artista quando mancha. *Trivium: Estudios Interdisciplinares*, XI (1), 38-45. <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2019v1p.38>
- Marón, N. (2021). La dinámica del deseo en la fotografía de Francesca Woodman. *Revista Significantes*, 3 (12), 1-7. <https://significantes.wixsite.com/revista/nº-12-primavera-2021>
- Martin G., A. (2020). Exploración de los elementos disfóricos en Francesca Woodman (fotógrafa) a través de un análisis de su obra utilizando la Metodología Proyectiva del Rorschach. *Analogías Del Comportamiento*, (17), 35-43. <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/analogias/article/view/4673>
- Marzal, J. (2007). *Cómo se lee la fotografía*. Cátedra.
- Megino Rodríguez, C. (2002). *El pensamiento de Homero sobre la realidad psicológica en la Ilíada*. UAM (Universidad Autónoma de Madrid).
- Muñoz Molina, A. (2012, 31 de marzo). Francesca Woodman, aparecida y desaparecida. *EL PAÍS*.

[https://elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202\\_055108.html](https://elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333030202_055108.html)

Nadar, F. T. (2019 [1899]). *Memorias de un Fotógrafo. París en los inicios de la fotografía*. Casimiro Libros.

Néret, G. (2003). *Angels*. Taschen.

Olivar-Julián, F. J. & Segado-Boj, F. (2020). Cobertura gráfica e informativa de accidentes y suicidios en la prensa digital española. *Index.comunicación*, 10(1), 195-218. <https://doi.org/10.33732/ixc/10/01Cobert>

Palm, A.-K. (2019). El cuerpo y sus historias: una reflexión sobre la fotografía de Francesca Woodman. En: Tellgren, A. (Ed.) (2019). *Ser un ángel*. La Fábrica. 19-25.

Pereira, B. y Silva Teixeira Filho, F. (2017). Francesca Woodman: a fotografia para além dos limites da representação. *Discursos Fotográficos*, v.13 (23). 161-189. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n23p161>

Pierini, M. (2010). *Francesca Woodman*. Silvana Editoriale.

Pulido, N. (2019, 7 de octubre). Francesca Woodman: el salto al vacío de un ángel con las alas rotas. ABC. [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-francesca-woodman-salto-vacio-angel-alas-rotas-201910070157\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-francesca-woodman-salto-vacio-angel-alas-rotas-201910070157_noticia.html)

Quevedo, A. (2014). *Fantomas. De Plinio el Joven a Derrida*. Ediciones Universidad de Navarra.

Sawyer, D. (2019). “Seeting with ideas”: Francesca Woodman and Photography circa 1975. En Lange, G. (Ed.). *Portrait of a reputation*. (pp. 110-120). Rizzoli Electa.

Serrano Barquín, C., Salmerón Sánchez, F., y Serrano Barquín, H. (2010). Eros, Thánatos y Psique: una complicidad triádica. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, 17(3), 327-332.

Sougez, M-L. (1999). *Historia de la fotografía*, Cátedra.

Tejada Martín, I. (2013). Francesca Woodman, una artista escasamente modernista. el montaje de su obra videográfica y de *Swan Song* en 2009. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, 59. 117-136.

Tellgren, A. (Ed.) (2019). *Ser un ángel*. La Fábrica.

Téllez García, M. (2018). Revisión estética del ejercicio fotográfico de Francesca Woodman, a partir del concepto de lo sublime, teorizado por Immanuel Kant en la Crítica del juicio. *LOGOS Revista De Filosofía*, (131), 109-121. <https://doi.org/10.26457/lrf.voi131.1753>

Teruel, A. (2015, 23 de octubre). El fotógrafo que hacía saltar a los artistas. *EL PAÍS*. [https://elpais.com/elpais/2015/10/23/estilo/1445593821\\_605733.html](https://elpais.com/elpais/2015/10/23/estilo/1445593821_605733.html)

- Townsend, C. (2014). *Francesca Woodman*. Phaidon.
- Ward, L. y Steeds, W. (2006). *Ángeles en el Arte*. Edilupa.
- Woodman, G. (2019). De la cuadrícula al zigzag. En Tellgren, A. (Ed.) (2019). *Ser un ángel*. (pp. 187-188). La Fábrica.
- Yocavone, K. (2017). *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*. Alpha Decay.