

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

Francesca Woodman

Kuratiert von Gabriele Schor

30. Jänner – 21. Mai 2014



sammlung
VERBUND
DINNBUND

Francesca Woodman –
Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

Kuratiert von Gabriele Schor

30. Jänner – 21. Mai 2014
Vertikale Galerie in der VERBUND-Zentrale
Am Hof 6a, 1010 Wien

Die Ausstellung ist im Rahmen von geführten
Rundgängen jeden Mittwoch, 18 Uhr zu sehen.

Francesca Woodman –
Works from the SAMMLUNG VERBUND

Curated by Gabriele Schor

January 30 – May 21, 2014
Vertical Gallery at VERBUND-Headquarter
Am Hof 6a, 1010 Vienna

The exhibition can be visited in connection with
guided art discussions every wednesday at 6 pm.



Publikation und Ausstellung / Publication and exhibition

Francesca Woodman

Seit ihrer Gründung im Jahre 2004 erwirbt die SAMMLUNG VERBUND in Wien kontinuierlich Werke von Francesca Woodman und verfügt heute mit 79 Fotografien, abgesehen vom Nachlass, über den größten Bestand ihrer Arbeiten. Mit dieser Ausstellung in der Vertikalen Galerie und der vorliegenden Publikation hoffen wir, dass das Werk von Francesca Woodman auch in Europa einem breiteren Publikum zugänglich wird.

Die flüchtige Erscheinung der weiblichen Figur in Francesca Woodmans Fotografien wird oft als ästhetischer Beleg gedeutet, die Künstlerin würde ihren Suizid vorwegnehmen. Das Buch und die Ausstellung der SAMMLUNG VERBUND will jedoch das Werk unabhängig von dieser gängigen Auffassung lesen und mit neuen Betrachtungen einen anderen Horizont eröffnen. Francesca Woodmans leidenschaftliche Selbstinszenierung wird in der Tradition des *tableau vivant* gelesen und es werden ihr poetischer wie metaphorischer Einsatz von Requisiten (Spiegel, Handschuh, Tapete etc.) und ihre Inszenierung im Raum untersucht.

ca. 1979–1980
© Courtesy und Foto
George Woodman,
New York

Francesca Woodman

Since its founding in 2004, SAMMLUNG VERBUND, Vienna, has continually acquired works by Francesca Woodman. Today, we have seventy-nine of her photographs, a collection second only to that maintained by her estate in New York. We hope that the exhibition in the Vertical Gallery in Vienna and the present volume will introduce wider audiences in Europe to Francesca Woodman's oeuvre.

The evanescence of the female figure in the artist's photographs has often been read as an aesthetic anticipation of her suicide, this publication and the exhibition of the collection SAMMLUNG VERBUND instead highlights Francesca Woodman's passionate self-staging in the tradition of the *tableau vivant*. It also examines her poetic and metaphorical use of props (mirrors, gloves, wallpaper, etc.) and her *mise-en-scènes* in space.

ca. 1979–1980
© Courtesy and
Photography George
Woodman, New York

Biographie / Biography

Self portrait at
thirteen

*„Ich habe eine Menge Ideen am Feuer; muss nur zu arbeiten
anfangen, bevor sie in der Pfanne ankleben.“*

Francesca Woodman schafft in neun Jahren von 1972 bis 1980 ein formal und inhaltlich außergewöhnliches fotografisches Werk.

Am 3. April 1958 in eine Künstlerfamilie geboren, verbringt sie ihre Kindheit in Colorado und in Italien und wächst zweisprachig auf. Im Sommer 1972 fotografiert sie sich mit einem Selbstauslöser in ihrem Elternhaus in Boulder, Colorado, auf einer Bank sitzend, das Gesicht vom Betrachter abgewandt, und schreibt auf diese Fotografie *Self portrait at thirteen*. Damit sollte ihr künstlerisches Werk seinen Anfang nehmen.

Während ihrer Studienjahre an der Rhode Island School of Design in Providence von 1975 bis 1978 – ein Jahr davon verbringt sie in Rom – entstehen zahlreiche Fotografien, die sie alle selbst in der Dunkelkammer entwickelt. Schon früh hat sie ein eigenes Studio in verlassenen, unbewohnten Fabrikräumen. Dort setzt sie ihren Körper in Szene und bringt ihn in eine ungewöhnliche Beziehung mit den räumlichen Gegebenheiten (abfallende Tapete, abbröckelnder Wandverputz, Kaminsims etc.).

Im Jänner 1979 zieht sie nach New York und fotografiert in ihrem Apartment, verdient ihren Lebensunterhalt mit Jobs als Sekretärin, Fotografie-Assistentin und Akt-Modell und entwirft auch Mode-Fotografien. Am 19. Jänner 1981 nimmt sie sich das Leben.

Boulder, Colorado, 1972
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Self portrait at
thirteen

*“I have a lot of ideas cooking, simply need to get started
working before they stick to the bottom of the pan.”*

In the nine years between 1972 and 1980, Francesca Woodman creates a photographic oeuvre of exceptional substance and formal quality.

Born into an artistic family on April 3rd, 1958 Woodman spends her childhood years in Colorado and Italy and grows up bilingually. In the summer of 1972, she uses a self-timer to take a picture of herself at her parents' home in Boulder, Colorado, seated on a bench and turning her face away from the camera. The photograph, which she inscribes *Self portrait at thirteen*, marks the beginning of her artistic oeuvre.



Boulder, Colorado, 1972
Black-and-white
gelatin silver print on
barite paper

After living in Rome for a year, she studies at the Rhode Island School of Design in Providence from 1975 to 1978; she manually develops the numerous photographs she takes during these years in the darkroom. She sets up her own studio early on and works in abandoned and deserted factory spaces where she stages her own body and places it in unconventional relation to existing features of the rooms (peeling wallpaper, crumbling plaster, a mantelpiece, etc.).

In January 1979, she moves to New York, where she takes photographs in the rooms of her apartment; she earns her living as a secretary, photographer's assistant, and nude model and creates fashion photographs as well. On January 19, 1981, at the age of twenty-two, she takes her own life.



Tableaux Vivants

polka dots

Providence, Rhode
Island, 1976
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Tableaux vivants (frz. „lebende Bilder“) sind Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen. Personen haben Bilder und Skulpturen nachgestellt. Heute können wir durchaus Francesca Woodmans Inszenierungen in der Tradition dieser *tableaux vivants* lesen.

Woodman setzt den eigenen Körper als materielles Medium und Bildobjekt ein, um im traditionellen Bildrepertoire zu intervenieren, geht jedoch über das reine Nachstellen vorgängiger Weiblichkeitsbilder hinaus. Sie entfaltet stattdessen Bilderzählungen, in denen tragische Selbstbezogenheit vielleicht weniger entscheidend ist als der spielerische Umgang mit dem ebenso wandelbaren wie flüchtigen Selbstbild: in einer eigenwilligen Kreuzung von Akt, Stilleben und leidenschaftlicher Attitüde. Mal kauert sie erschrocken vor einer bröckligen Mauer, mal ist sie hilflos in die Ecke eines verwahrlosten Zimmers gedrängt, mal lehnt sie elegisch gegen eine Wand, ein besticktes Tuch vor dem Gesicht.

polka dots

Providence, Rhode
Island, 1976
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

Tableaux vivants (“living pictures”), in which people re-enacted pictures and sculptures, came into vogue at the end of the eighteenth century. Today Francesca Woodman’s stagings can be understood in terms of this tradition of *tableaux vivants*.

Woodman deploys her own body as material medium and as the object in the photograph so as to intervene in the traditional image repertoire of art history. But she also goes beyond any mere reenactment of these conventional images of femininity and instead produces visual narratives, in which tragic self-involvement is perhaps less crucial than the playful engagement with the inconstant, transient self-image. In these self-performances we get an idiosyncratic mix between nude, still life, and passionate attitude. Some photographs, indeed, show her crouching, terrified, in front of a crumbling wall, helplessly huddled in a corner of a squalid room or leaning against a wall in an elegiac posture, her face covered by an embroidered scarf.

Selbstportrait / Self-portrait

Self portrait talking
to vince

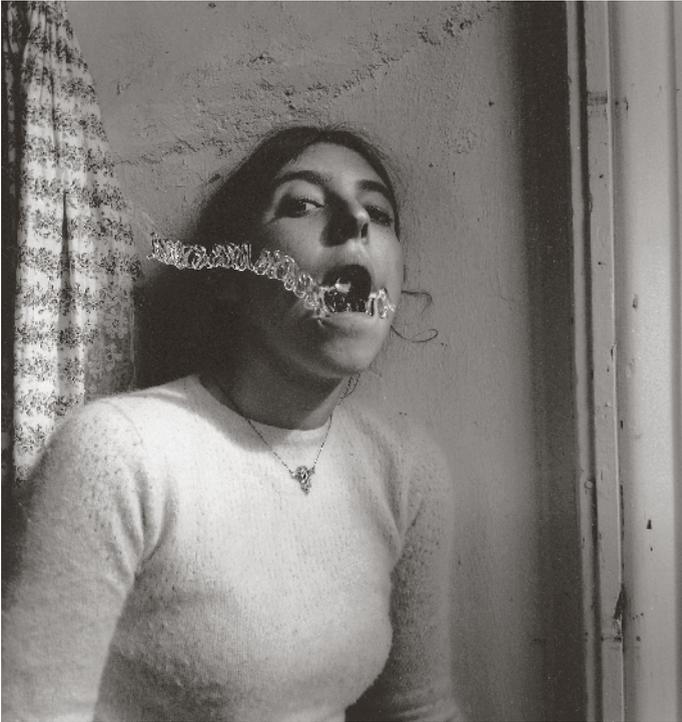
Providence, Rhode
Island, 1977
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Seit der Renaissance gilt das Selbstporträt als privilegierte Ausdrucksform der Malerei. Es bietet der Künstlerin die Möglichkeit, ihre Individualität im Bild zu erfassen und zugleich die Vorstellung zu bestimmen, die ihr Publikum von ihr hat. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfuhr diese Gattung dank des neuen Mediums der Fotografie eine grundlegende Erweiterung.

Auf die Frage ihrer Freundin Sloan Rankin, warum sie so oft die Kleider ausgezogen und sich zum Gegenstand ihrer eigenen Fotografien gemacht habe, hat Francesca Woodman lakonisch geantwortet: *„Es ist eine Frage der Bequemlichkeit. Ich bin immer verfügbar.“*

In ihrer Fotografie *Self portrait talking to vince* rückt der Gesichtsausdruck in den Vordergrund. Die Arbeit zeigt die Künstlerin mit dem Hinterkopf zur Wand, die Spirale im Mund ersetzt die Worte eines Gesprächs, an dem sie zu würgen scheint. Zugleich hat die Inszenierung ihrer Wortlosigkeit einen aggressiven Zug, steht doch die bedrohlich dunkle Öffnung ihres Mundes für jene aufgestaute Wut, die nur als Gesichtsbewegung zum Ausdruck kommen kann.

Die Glasspirale wurde von Benjamin Moore, dem Freund Francesca Woodmans gefertigt.



Self portrait talking
to vince

Providence, Rhode
Island, 1977
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

Since the Renaissance, the self-portrait has been considered a privileged genre in the arena of painting precisely because it allows the artist to capture her individuality while also determining the way her audience will think of her. In the course of the nineteenth century the new medium of photography led to a fundamental expansion of the genre of selfportraiture. Asked by her friend Sloan Rankin why she so often undressed and made herself the subject of her own photographs, Francesca Woodman laconically replied: *"It's a matter of convenience, I'm always available."*

Her photograph *Self portrait talking to vince* focus on her facial expression and shows the artist, the back of her head against a wall, with a spiral in her mouth replacing the words of a conversation that seems to make her gag. At the same time, there is something aggressive about this mise-en-scène of her speechlessness. The menacing dark orifice of the mouth represents a pent-up rage that can be articulated only as a facial movement.

The spiral was created by Benjamin Moore, Francesca Woodman's boyfriend at this time.



Selbstportrait / Self-portrait

Untitled

Bewusst gestaltet Francesca Woodman in einem weiteren Selbstporträt ihre Erscheinung als Bild im Bild. Hier öffnet sie mit der rechten Hand die obere Klappe einer Falltüre, während ihr Unterkörper verdeckt bleibt. Lediglich ein Zipfel ihres Rockes ist in der dunklen Ritze der unteren Türspalte zu sehen. Die linke Hand ragt zwar darüber hervor, scheint zugleich aber von der stehenden Figur abgeschnitten. Von weißem Licht umgeben, wirkt Francesca Woodmans Selbstbildnis, als wäre es auf die obere Hälfte des Türrahmens montiert. Visuell abgesetzt von dem Raum, in den sie scheinbar eintreten will, wirkt sie wie ein eigenständiger, von seinem Umfeld losgelöster Bildkörper. Zugleich wird nochmals deutlich, wie sie über ihre Gestalt im Selbstbildnis verfügt.

Providence, Rhode Island,
1975–1978
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Es könnte auch sein, dass die abgebildete Figur gar nicht das Zimmer betreten wird, sondern im Begriff ist, die obere Türklappe vor sich zuzuziehen, sich dem Blick zu entziehen. Die von Licht umspielte ruhige Attitüde dieses Porträts könnte auch als Selbstentrückung verstanden werden: als flüchtige Erscheinung auf der Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.

Untitled

In another self-portrait Francesca Woodman self-consciously fashions her appearance as an image within the image. This photograph shows her opening the upper panel of a Dutch door with her right hand; the lower half of her body remains hidden from view. Only a bit of her skirt peeks out from the dark crack between the lower door panels. Her left hand, though projecting in front of the door, simultaneously seems cut off from the standing figure.

Providence, Rhode Island,
1975–1978
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

Surrounded by white light, Woodman's self-portrait looks as though montaged into the upper half of the doorframe. Visually isolated from the room she seems about to enter, she appears as a self-sufficient image-body unconnected to its surroundings. At the same time, the photograph once more renders visible how she controls her figure in the self-portrait.

The woman represented in the image may not even want to enter the room. Instead, she could just as well be in the process of pulling shut the upper door panel so as to escape from our gaze. The calm pose of the figure, bathed in light, which this portrait renders visible, could thus also be read as signaling an act of translation into another realm; transforming Woodman into a fleeting apparition on the threshold between visibility and invisibility.

Requisiten / Props

Benjamin

Ob Zitrone oder Hornhecht, ob Fliese oder Wandverputz, es sind stets vorgegebene oder hinzugefügte Requisiten, ihr Verhältnis zueinander und ihre Positionierung im Raum, die es Francesca Woodman ermöglichen, sich in ihrem fotografischen Werk lyrisch, poetisch, aber auch ikonografisch auszudrücken.

Rome, Italy, 1977–1978
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Beispielsweise steht sie für die Fotografie *Benjamin* außerhalb des Bildausschnitts auf einer Leiter und bewegt sacht ein zerknittertes Stück Papier, um mit langer Belichtungszeit neben dem Körper ihres Freundes eine flüchtige Erscheinung zu kreieren.

Benjamin

Lemon or garfish, tile or plaster: such props – whether the artist finds them in place or adds them to the scene – their arrangement in space and their interrelations enable Francesca Woodman to express herself in the lyrical and poetic as well as iconographic registers in her photographs.

Rome, Italy, 1977–1978
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

For example, for the photograph *Benjamin* she stands on a ladder outside the camera's field of view and gently sways a crumpled piece of paper to create a longexposure shot in which an evanescent phenomenon hovers next to her friend Benjamin's body.



Sinnbilder / Emblematic images

Fish calendar

Rome, Italy, 1977
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Der Wunsch, Sinnbilder zu inszenieren, blitzt immer wieder aus Woodmans fotografischem Werk hervor. Sinnbilder sind bildhafte Darstellungen, die einen metaphorischen, literarischen oder symbolischen Inhalt aufweisen. Einmal widmet sie sich dem Verlauf der Zeit und verbildlicht mit Zitronen und Hornhechten einen *Fish calendar*. In Rom kauft sie am Markt an der Piazza Vittorio diese Requisiten und arrangiert sie gemeinsam mit ihrem Körper in ihrem Apartment an der Via dei Coronari in ein Verhältnis zueinander. Die drei Zitronen symbolisieren den März und die Hornhechte einen Wochentag.

Fish calendar

Rome, Italy, 1977
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

We can catch glimpses of the desire to stage emblematic images throughout Woodman's photographic oeuvre. Emblematic images are pictorial representations, which offer a metaphorical, literary or symbolical interpretation. On one occasion, she devotes herself to the passage of time and uses lemons and garfish to visualize a *Fish calendar*. She buys these props at the market on Rome's Piazza Vittorio and takes them back to her apartment on Via dei Coronari to arrange them in constellations with her own body. The three lemons symbolize the month of March; the garfish, a day of the week.





Sinnbilder / Emblematic images

Untitled

New York, 1979
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Das poetische In-der-Welt-Sein bewegt Francesca Woodman, neben Metaphern auch formale Gleichnisse und Entsprechungen zu erkunden. Vor ihrem nackten Rücken hält sie in der Hand ein ausgezupftes Blatt. Blattstrang und Blattadern verweisen auf Rückgrat und Rippen der Künstlerin. Sie finden eine formale Entsprechung in der vom abgefallenen Putz freigelegten Wandstruktur, die ihrerseits der Form des ausgelösten Blattes und dem mit Farnen bedruckten Stoff ihres Kleides entspricht. Obwohl die Requisiten Blatt, Wand, Stoffmuster, Rippen (imaginär) ihrer Eigenschaft nach in keiner Verwandtschaft zueinander stehen, gelingt es der Künstlerin, eine vierfache Verweiskette zu flechten.

Untitled

New York, 1979
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

The artist's poetic being-in-the-world inspires her to explore not only metaphors but also formal similes and instances of correspondence. She holds an object up to her naked back, a leaf from which the soft tissue has been picked off, leaving a skeleton of veins, an allusion by resemblance to the artist's own spine and ribcage. A formal echo appears in the structure of the wall, revealed by crumbling plaster, which in turn matches the shape of the leaf veins and the ferns printed on the artist's dress. Although the props—the leaf, the wall, the patterned fabric, and the ribcage (whose visibility remains imaginary)—are not connected by any intrinsic relationship, the artist forges a fourfold referential chain between them.

Raum / Space

space²

Francesca Woodman hat auf ihren Fotografien immer auch jenes Andere eingefangen, hat immer wieder die Blickrichtung gewechselt und das fotografiert, was jenseits ihres Körpers liegt: den Schauplatz des Geschehens, den Raum selbst. So ließen sich scheinbar so neutrale Werktitel wie *space²* oder *house* verstehen: als Aufforderung, das Augenmerk auf die räumlichen Gegebenheiten in diesen Bildern zu richten. In einer dieser Fotografien sehen wir eine Ausstellungsvitrine auf einem Podest, in der Vitrine kauern die Künstlerin, sich gegen die seitliche Glaswand pressend. Vollkommen fasziniert von dem sich hier zur Schau stellenden Körper, könnte man fast das Setting übersehen. Dabei ist es ein mindestens ebenso großes Mysterium wie die in ihm platzierte Figur: Der Raum ist irritierend in Schiefelage geraten. Der Boden schwankend wie auf hoher See und auch der Kasten mit der Vitrine droht ins Rutschen zu geraten. Das Spiel von Licht und Schatten auf dem Boden verstärkt noch den Eindruck, dass mit dem Zimmer etwas nicht stimmt. Dabei genügte offenbar allein die Positionierung der Kamera, um diese räumliche Verunsicherung zu erzeugen.

Providence, Rhode Island, 1975–1978
Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier

space²

Indeed Woodman's photographs always also capture that other; she incessantly switched angles of view and photographed what was beyond her body: the scene of the action, the room itself. That is how we may read apparently neutral titles such as *space²* or *house*: as calling on us to turn our attention to the spatial situations in her pictures. One of these photographs shows a glass display case on a platform; the artist crouches inside, her body pressed against the lateral glass wall. Fascinated by the body putting itself on display here, we may easily overlook the setting. Yet the latter is at least as mysterious as the figure placed at its center: the room is irritatingly out of kilter. The floor reels as though on the high seas, and the box bearing the glass case also threatens to start sliding downward. The play of light and shadow on the floor heightens the impression that something is off about the room. Yet all it took to create this sense of spatial instability was a skillful choice of camera position and angle.

Providence, Rhode Island, 1975–1978
Black-and-white gelatin silver print on barite paper





Raum / Space

my house

Providence, Rhode
Island, 1976
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Für die Fotografie *my house* arrangiert die Künstlerin durchsichtige Folien über den an der Wand lehenden Spiegel und legt diese im Vordergrund auf den Boden wie einen vom Wind verwehten Läufer. In der Ecke steht eine nackte Person mit dem Gesicht zur Wand. Woodman verwendet für das Fotografieren kein künstliches Licht, sondern stets Tageslicht, das durch die abgedeckten, doch lichtdurchlässigen Fenster in den Raum dringt.

Das gefilterte Tageslicht fällt weich auf die Folie und lässt sie glitzern und schimmern, geheimnisvoll transparent umwölbt sie die weibliche Gestalt. Die von Francesca Woodman drapierte Folie umhüllt die Person schützend und grenzt sie gegenüber dem ab, was im Raum passiert, aber nicht dermaßen, dass eine Beziehung mit dem Betrachter nicht möglich wäre, denn wir vermögen durch die Transparenz hindurch den menschlichen Körper zu erkennen. Für die Künstlerin war die Erfahrung der Grenze im Raum wichtig: *„Mich interessiert, wie Menschen sich zum Raum verhalten. Die beste Art, das zu tun, ist, ihre Interaktion mit den Grenzen dieser Räume abzubilden.“*

my house

Providence, Rhode
Island, 1976
Black-and-white
gelatin silver print
on barite paper

For the photograph *my house*, the artist arranges some transparent plastic wrap over a mirror set to lean against the wall and lays out another piece on the floor in the foreground like a runner blown about by the wind. In the corner, a naked human figure stands facing the wall. Woodman foregoes the use of artificial light in photography, relying on the daylight that seeps into the room through windows covered with a translucent material.

This filtered daylight gently illuminates the plastic, giving it a glistening sheen; a billowing mystery of translucency, it envelops the female figure. The plastic sheet Woodman drapes around the human figure envelops and protects her and draws a boundary between her and what is happening in the room, but without making all interaction with the viewer impossible; we can relate to the body, seeing its outlines through the transparent plastic. The experience of a boundary in space was not without significance for Woodman: *“I am interested in the way people relate to space. The best way to do this is to depict their interactions to the boundaries of these spaces.”*

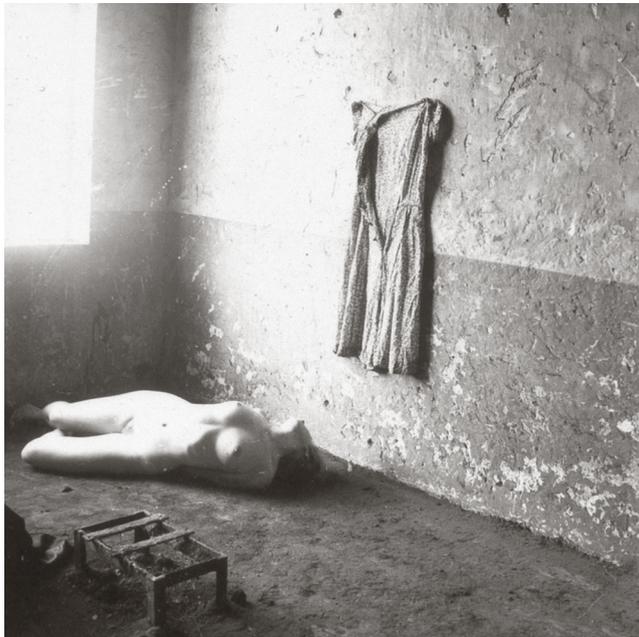
Ikonographie / Ikonography

Untitled

Rome, Italy, 1978
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatinekontaktabzug

Francesca Woodman schöpft für ihre Kunst aus einem historischen Bilderrepertoire und tatsächlich fließt in ihr Werk die intensive Beschäftigung mit der Ikonografie ein.

Während ihres Aufenthaltes in Rom entsteht eine bemerkenswerte Fotografie, im Dialog mit einer Szene aus Michelangelos berühmtem Fresko *Das Jüngste Gericht* (1535–1541) in der Sixtinischen Kapelle. Ein nackter Frauenkörper krümmt sich am Boden und wird vom Tageslicht hell beschienen, während ein Kleid hinter ihr an der Wand hängt. Doch die Art, wie es an beiden Schultern befestigt ist, verdeutlicht eine gewisse Körperlichkeit. Soll das Kleid als Hülle und als Sinnbild für die Haut der liegenden Person fungieren? Dann könnte die Inszenierung des Kleides auf Michelangelos Fresko verweisen, in dem Bartholomäus seine abgezogene Haut wie ein Körperkleid in der Hand hält.





Michelangelo Buonarroti,
Das Jüngste Gericht,
1535–1541, Fresko,
Sixtinische Kapelle, Rom

Michelangelo Buonarroti, The
Last Judgment, 1535–1541,
fresco, Sistine Chapel, Rome

Untitled

Rome, Italy, 1978
Black-and-white
gelatin silver print on
barite paper

Francesca Woodman has a rich repertoire of historic imagery to draw on as she creates her own work, which accordingly shows the traces of her ongoing close study of iconography, an aspect of her art that has not received the attention it merits.

A remarkable photograph made during her stay in Rome enters into a conversation with a scene from Michelangelo's famous fresco *The Last Judgement* (1535–1541) in the Sistine Chapel.

A naked female body writhes on the floor, brightly illuminated by daylight; a dress hangs on the wall behind the figure. But the way the dress is held up at both shoulders suggests a certain corporeality. Is it meant to function as an envelope and emblem of the recumbent figure's skin? Then the staging of the garment might be a reference to Michelangelo's fresco, in which St. Bartholomew holds his own flayed skin like a wearable second body.



Untitled

Ihre Beschäftigung mit der Ikonografie verknüpft die Künstlerin gekonnt mit formalen Beobachtungen, wie etwa bei Leda und der Schwan. Einmal notiert sie: *„Auf dem Heimweg von Venedig machte ich noch einen Besuch bei [E. B.]. Sie nahm mich in eine Ausstellung alter Fotografie mit. Die besten waren Akte mit hineingezeichneten Enten. Ich denke echt viel über Leda und den Schwan nach.“*

Die Beobachtung in der Ausstellung inspiriert die Künstlerin zu dem Sujet aus der griechischen Mythologie. Die Fotografie, in der eine Frau zärtlich über den Kopf eines weißen Schwans streichelt bricht mit der tradierten Ikonografie von Leda mit dem Schwan. Jahrhundertlang war der griechische Mythos ein beliebtes erotisches Motiv, eine Quelle männlicher Fantasien und Projektionen, die die Darstellung des Mythos primär auf den sexuellen Akt reduzierten, wie Michelangelos verloren gegangenes Gemälde von 1530 zeigen. Francesca Woodman hingegen lässt zwischen Leda und Zeus (in Gestalt des Schwans), zwischen Frau und Mann ein völlig anderes Verhältnis anklängen.

Providence, Rhode
Island, 1975–1978,
Schwarz-Weiß-Silber-
gelatineabzug auf
Barytpapier

Untitled

Providence, Rhode
Island, 1975–1978,
Black-and-white
gelatin silver print on
barite paper

The artist adeptly intertwines her study of iconography with formal observations as, for example, in *Leda and the Swan*. On one occasion she notes: *“On the way back from Venice I stopped to visit [E.B.]. They took me to see a good show of old photography. The best ones were nudes with ducks, etc. drawn in. I sure think about Leda and the swan a lot.”*

Woodman’s observation at the exhibition inspires her to work with a theme from Greek myth. The photograph of a woman gently caressing the head of a white swan upends the traditional iconography of *Leda and the Swan*. For centuries, the Greek myth had been a popular motif of erotic illustration, a source for male fantasies and projections that generally narrowed the myth down to the (sometimes violent) sexual act; see, for example, Michelangelo’s lost painting from 1530. Woodman, by contrast, hints at a very different relationship between *Leda* and *Zeus* (in the guise of the swan), between woman and man.



Michelangelo
Buonarroti, *Leda und
der Schwan*, 1530, Öl auf
Leinwand, The National
Gallery, London

Michelangelo
Buonarroti, lost painting,
Leda and the Swan,
1530 oil on canvas, The
National Gallery, London

SAMMLUNG VERBUND, Wien

Tiefe statt Breite

Die SAMMLUNG VERBUND wurde vom österreichischen Stromunternehmen VERBUND AG im Jahre 2004 gegründet. Ausgerichtet auf nationale und internationale zeitgenössische Kunst ab den 1970er-Jahren hat die Sammlung rasch ein eigenständiges Profil entwickelt und umfasst an die 700 Werke. Die Ankäufe werden von einem internationalen Expertenkuratorium entschieden: Gabriele Schor, Sammlungsleiterin Wien; Jessica Morgan, Kuratorin Tate Modern, London; Camille Morineau, Kuratorin Centre Pompidou, Paris.

Zur Identität der Sammlung gehört die Maxime „Tiefe statt Breite“, womit gemeint ist, dass prioritär ganze Werkgruppen erworben werden, die einen substantiellen Einblick in ein Œuvre bzw. eine Schaffensperiode einer Künstlerin oder eines Künstlers ermöglichen. Die Sammlung konzentriert sich auf die beiden Themenbereiche „Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre“ und die Wahrnehmung von „Räumen und Orten“.

Ein besonderes Anliegen ist der SAMMLUNG VERBUND die wissenschaftliche Aufarbeitung und kunsthistorische Neubewertung einzelner Positionen oder Schaffensperioden. So wurde die erste Monografie zum Werk von Birgit Jürgenssen (2009), der Catalogue Raisonné zum Frühwerk von Cindy Sherman (2012) sowie die Monografie zu Francesca Woodman (2014) erarbeitet.

SAMMLUNG VERBUND, Vienna

Depth rather than
breadth

The SAMMLUNG VERBUND was initiated in 2004 by the Austrian electricity company VERBUND AG. It is a corporate collection with an international contemporary orientation and an international advisory board consisting of Gabriele Schor, Director of the collection; Jessica Morgan, Curator Tate Modern, London; Camille Morineau, Curator Centre Pompidou, Paris.

SAMMLUNG VERBUND has been placing contemporary art from the 1970s in dialogue with current artistic positions. The collection's maxim is "Depth rather than Breadth"; the spotlight is placed upon certain creative periods of various artists. At the same time, the focus lies on whole bodies of work, such as the early work by Cindy Sherman, and specific artistic positions since 1970. The collection focuses on the themes "Feminist Avantgarde" and the perception of "Spaces / Places".

Alongside collection presentations, art education, and research, SAMMLUNG VERBUND puts a strong emphasis on the production of academic publications, e.g. the collection catalogue (2007), the first monograph on Birgit Jürgenssen (2009), the Catalogue Raisonné on Cindy Sherman's early works (2012), and the monograph on Francesca Woodman (2014).

Francesca Woodman
Werke aus der SAMMLUNG VERBUND
Kuratiert von Gabriele Schor
30. Jänner – 21. Mai 2014
Vertikale Galerie in der VERBUND-Zentrale
Am Hof 6a, 1010 Wien

Der gleichnamige Katalog erschien im
Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2014.

Francesca Woodman
Works from the SAMMLUNG VERBUND
Curated by Gabriele Schor
January 30 – May 21, 2014
Vertical Gallery at VERBUND-Headquater
Am Hof 6a, 1010 Vienna

The catalogue is published by
Artbook | D.A.P., New York 2014.

SAMMLUNG VERBUND
Am Hof 6A
1010 Wien
www.verbund.com/sammlung

Photo credits:
© 2014 Betty und George Woodman, Nachlass Francesca Woodman,
New York; Gabriele Schor, SAMMLUNG VERBUND, Wien;
Elisabeth Bronfen, Zürich; Verlag der Buchhandlung Walther
König, Köln; Artbook D.A.P., New York
© 2014 der abgebildeten Werke von Francesca Woodman bei
dem Nachlass, New York; Marian Goodman Gallery,
New York; SAMMLUNG VERBUND, Wien

sammlung
VERBUND
DINND