

O ESTRANGEIRO COMO UMA CONDIÇÃO DA IMAGEM NA SÉRIE POLAROIDS DE ROBERT FRANK

Ana Emília Jung (PPGAV-UDESC)

Resumo

O presente artigo visa articular a série *Polaroids* do fotógrafo Robert Frank através de sua condição estrangeira. Esse termo refere-se à concepção de linguagem que desnaturaliza um campo criando um território híbrido em interlocução com diversos saberes. Nessas imagens, situações encenadas e manipulações propõem imprecisas fronteiras onde se destacam vazios, palavras, gestos pictóricos e apropriações. A partir do conceito de *estranho* (*unheimlich*) formulado por Freud como sinônimo de não-familiar, inquietante e perturbador, pensamos como os procedimentos empregados pelo fotógrafo interrogam e perturbam em relação ao campo do olhar. Os autores que, além de Freud, fundamentam este raciocínio são Roland Barthes, Vilém Flusser, Maurice Blanchot, Suely Rolnik e Georges Didi-Huberman.

Palavras-chave: Robert Frank, *Polaroids*, estranho, fotografia, território híbrido

Abstract

This article aims to articulate Robert Frank's series called Polaroids with its foreigner condition. This term refers to the conception of language that denaturalizes the field creating a hybrid territory in dialogue with different knowledge. In this work, staged situations and manipulation propose imprecise boundaries where we can see empty spaces, words and pictorial gestures. From the concept of strange (unheimlich) formulated by Freud as a synonym of unfamiliar, unsettling and disturbing, we believe the procedures used by the photographer questions and disturbs in relation to the field of gaze. The authors, besides Sigmund Freud, of that this reasoning is based are Roland Barthes, Vilém Flusser, Maurice Blanchot, Suely Rolnik e Georges Didi-Huberman.

Key words: Robert Frank, Polaroids, estrange, photography, hybrid territory

*No estrangeiro... vivo no interstício,
livre de todo sentido pleno.
Roland Barthes*

Para Vilém Flusser, não pertencer nem a ninguém nem a lugar nenhum é tornar-se independente e esse interstício de pertencimento é o que torna possível um campo criativo. Olhar de cima é a visão que abre horizontes de um céu infinito, pois *quem foi arrancado da ordem vê o mundo todo*.¹ Trata-se de poder instaurar uma pergunta que interroge sobre os dados fixos do pensamento, das relações humanas e do próprio lugar. A escritora Marguerite

Yourcenar reflete sobre a possibilidade de o trabalho conter aspectos de uma origem: *Nossa verdadeira terra natal é aquela em que lançamos pela primeira vez um olhar interessante a nós mesmos. Minhas primeiras pátrias foram meus livros.*ⁱⁱ

A descontinuidade surge assim como o elemento primordial que pode gerar o espaço para o campo artístico, entendendo este campo não como uma perpetuação de valores concretos conquistados ao longo da história da arte, mas como o lugar onde será possível uma reflexão que engendre novos posicionamentos e operações. Robert Frank não valora as instâncias que circundam necessariamente a linguagem fotográfica, seu trabalho passa longe da categoria ensaio, do viés humanista, da escola do instante decisivo inaugurada por Cartier-Bresson ou de qualquer eixo temático. Inclassificável, desfaz os gêneros que compõem o campo fotográfico inaugurando desde dentro deste campo tão hermético - pois todo o ponto de partida de seu trabalho é sempre fotográfico – uma zona de ambivalência.

*Toda linguagem, diz Blanchot, na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou a distração) de um vazio inicial*ⁱⁱⁱ. Esse é o ponto de onde o trabalho de Frank é fundado. Para Maurice Blanchot criar um novo modelo de existência, para além do discursivo, depende também da liberdade da forma como expressão alternativa. Ele descreve esse modelo como uma errância que, entre experiência e busca, engendra uma pergunta. Cita a importância do *Discurso do Método* de Descartes pela liberdade de sua forma que deixa de ser uma simples exposição como na filosofia escolástica. Em suas palavras esse modo é...

o próprio movimento de uma procura, procura que liga pensamento e existência em uma experiência fundamental, sendo essa procura a de uma andança, ou seja, um método, e sendo esse método a conduta, o modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que se interroga.^{iv}

Frank denuncia a suposta função da câmera fotográfica como naturalização da ideologia da reprodução do mundo visível e investiga a cada imagem a possibilidade de um campo sensível construído no entrelaçamento do visível e do invisível, campo do indizível e do irrepresentável. A operação de

Frank causa um ruído ao hábito desestabilizando as concepções sobre realidade, reprodução e representação. Na concepção de Flusser, o estrangeiro é *feito*, porque está à margem e destoa, arranhando assim a ilusão do que pode parecer bonito e isso vem ser um determinante nas imagens que veremos a seguir.



Fig.01: Robert Frank, *New Years Day*, técnica: cópia de gelatina de prata de 2 negativos polaróides, tamanho: 50,8 X 40,6 cm, 1981.
 Fonte: *The Lines of My Hand*, 1989.

Em *New Years Day* (figura 01) a dinâmica de enquadramentos constitui uma cadeia de figuráveis: natureza apreendida como paisagem, paisagem apreendida como visão, visão apreendida em seu limite, que é finalmente imagem. Uma imagem que em si contém a pergunta de ser imagem, O que é uma imagem? O que é uma fotografia? Roland Barthes argumenta sobre ser a distância entre o engajamento e o distanciamento a possibilidade de *vacilar os*

direitos da língua paterna, aquela que nos vem de nossos pais e que nos torna, por nossa vez, pais e proprietários de uma cultura que, precisamente, a história transforma em “natureza”.^v Abandonar o engajamento é conseqüentemente destituir-se de seus determinantes excluindo-se de toda valoração, esta é a verdadeira condição do estrangeiro. E como aponta Flusser, *tal transcender constante equivale a um esvaziamento constante do próprio “eu”*^{vi}. Nesses termos o que faz a imagem de Frank é reiterar o abandono de seus determinantes quando, ao mesmo tempo em que domina a natureza e organiza o caos, inclui elementos do sem-sentido causando um ruído perturbador na suposta organização. Em *New Years Day* perde-se a noção de quem domina ou de quem está dominado, o dentro e o fora parecem estar do mesmo lado e ao mesmo tempo, e como um estrangeiro, essa co-existência de opostos põe em dúvida a questão mesma sobre o antagonismo.

Devido à simultaneidade de fabulações que se articulam em *New Years Day*, gerando uma atmosfera de perturbação e desorganização, podemos pensar no *estranho* como uma condição que advém desse impacto. Para Freud essa seria a categoria de coisas assustadoras que estavam ocultas por alguma espécie de recalque e que vieram à luz^{vii}, *rompendo as bordas, trazendo uma visualidade indesejada, borrando, enfim, o interno com o externo, o símbolo com o simbólico, o real com o fantasmático*^{viii}. Nesses termos, os espaços intertextuais em *New Years Day* sugerem a ausência de limites entre objetividade e subjetividade, fazendo ver o íntimo como uma espécie de aparição que convoca simultaneamente uma sensação de angústia.

Freud buscou investigar, entre outros parâmetros^{ix}, o lugar paradoxal do uso lingüístico desse termo nas raízes de diversas línguas concluindo que seus significados contrários aproximam-se em direção a um mesmo conceito.^x Em alemão, por exemplo, *heimlich* designa o que é da ordem do doméstico, nativo e familiar; enquanto que, e ao mesmo tempo, seu significado desenvolve-se na direção oposta: *unheimlich*, que pode ser traduzido como o que escapa ou como estranho. A *inquietante estranheza* é na imagem de Frank o que sugere essa ambivalência entre o que dominamos -realmente esse caráter intimista das imagens que parece nos implicar diretamente- e aquilo que totalmente, angustiadamente, nos escapa e por isso nos domina.

Didi-Huberman, baseado na idéia freudiana do duplo como um elemento de inquietante estranheza, aponta a *especificidade* do objeto^{xi} como um elemento ameaçador, *uma forma animada de sua própria vida de objeto puro, eficaz até o diabólico, ou até a capacidade de se auto-engendrar^{xii}*. Assim como em outras imagens de Frank, em *New Years Day*, a obra se dinamiza de tal maneira que se auto-sustenta, num círculo infinito de determinações que se alimentam a cada volta do espiral, e dessa maneira impõe sua especificidade. A autonomia desta imagem de Frank torna-se *estranha* porque em seu aspecto virtual tem vida própria e nos olha. Em sua *presença de quase-sujeito* adquire um caráter antropomórfico que sugere a materialização da possibilidade de um sujeito. Esse *quase corpo, quase rosto*, como pronuncia Didi-Huberman sobre o caráter antropomórfico de uma obra, também revela sua inquietante estranheza devido a sua escala, a peça mede não mais que 50,8 X 40,6 cm, e é desse tamanho não humano, reduzido, que mostra sua presença latente. Um tamanho que nem nos fala em segredo porque não é tão pequeno para isso, nem nos impõe um encontro abrupto porque tão pouco é tão grande para tal. A novidade provém da discrição do tamanho da obra, que se desvela na medida em que se faz passar por uma mera fotografia inanimada e emoldurada na parede, e se nos acercamos não é no propósito de encontrar o que de fato encontramos: uma imagem que, como nós, enreda seu próprio jogo de linguagem, e aí seu caráter de duplo e o assombro de ver-se vendo, e ser visto pelo que vemos.

A noção de aura concebida por Walter Benjamin é equiparada por Didi-Huberman à noção da inquietante estranheza de Freud, a singularidade e a estranheza da *trama singular do espaço e tempo* da imagem aurática aparece no paradoxo entre a proximidade e a distância associada ao estranho-familiar. Ambos funcionando *como poder do olhar, do desejo e da memória simultaneamente, enfim, como poder da distância^{xiii}*. Na experiência visual em *New Years Day* somos colocados diante desse algo que saiu da sombra, que estava recalcado e que retorna em elementos em destempos que sugerem uma lógica anacrônica e sem hierarquias. Desse modo perdemos a localização, numa *desorientação do olhar* que implica segundo Didi-Huberman *ao mesmo tempo ser dilacerados pelo outro e ser dilacerados por nós mesmos, dentro de nós mesmos^{xiv}*.

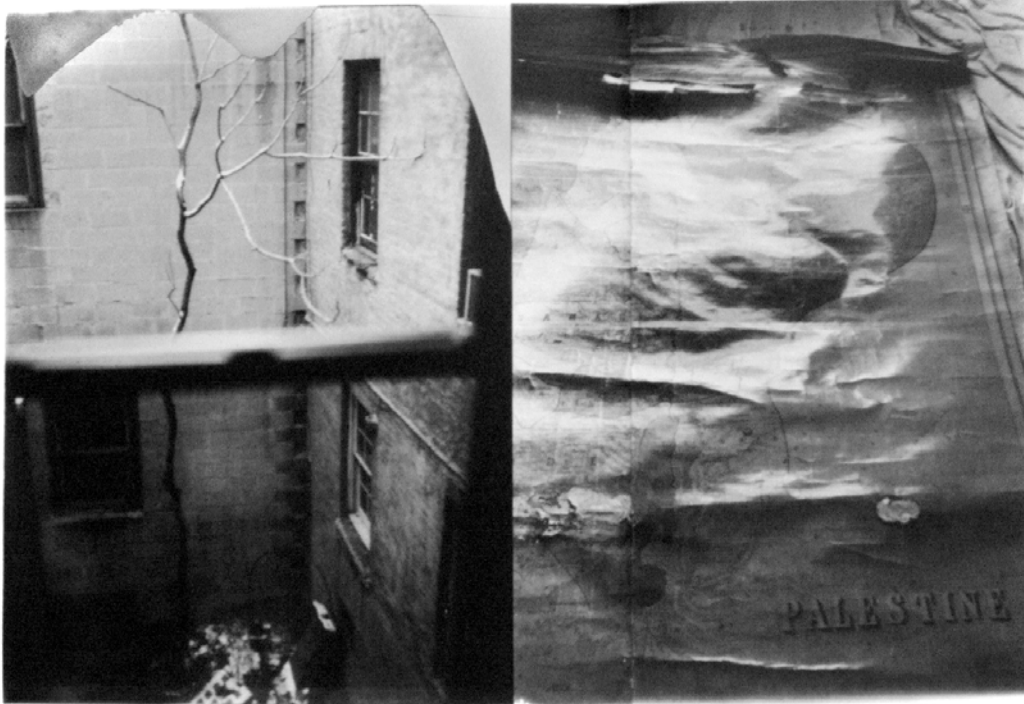


Fig. 02: Robert Frank, *Roots*, técnica: cópia de gelatina de prata de 2 negativos polaróides, tamanho: 50,8 X 40,6 cm, 1996. Fonte: *Hold Still Keep Going*, 2001.

No díptico intitulado *Roots* (figura 02) a vista da janela de um apartamento em Manhattan é colocada paralelamente a um mapa da Palestina. No que deveria ser uma reprodução precisa, uma veladura excede a sensibilidade da gelatina de prata e apaga a informação. No que deveria ser uma janela, as bordas imperfeitas deflagram a fragilidade do aspecto mimético da fotografia. Dois tempos e dois espaços que se afetam mutuamente acumulando-se em imprecisões, e sob esse enlace se desindividualizam^{xv}. A frase escrita ao pé da obra - *Eles viajarão com você*- remete-nos à concepção de Flusser sobre o expatriamento, na qual o estrangeiro arrasta consigo em seu inconsciente *fragmentos de mistérios de todas as pátrias por que passou, apesar de não se encontrar ancorado em nenhum desses mistérios...*^{xvi} Talvez maior mistério do que o que se traz de um passado (e aqui possivelmente nos encontremos mais próximos do campo do enigma que, ao contrário do mistério, não se resolve) pode ser como isso pertence também ao futuro, pois ao mesmo tempo em que as fotografias do passado são os *souvenirs* da memória, também constituem o espelho do porvir. Ver o presente através da elaboração

do passado implica que nenhuma memória é estática, e que a confluência de tempos embaralha as verdades.

Nesta proposição imagética de Robert Frank o papel do fotógrafo acaba sobreposto por outra função, a do cartógrafo. Em *Cartografia Sentimental, Transformações Contemporâneas do Desejo*, Suely Rolnik define como a tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem^{xvii}. Assim o vemos em *Roots*, uma cartografia que *diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem*^{xviii}. Nessas duas fotografias que estão em *Roots*, tanto a janela do apartamento em Manhattan quanto o mapa da palestina, mostram-se soltos de seus universos simbólicos, negando a re-apresentação de seus referentes para apresentar o que está contido na própria superfície de emulsão de prata: o que se desvela nas bordas veladas da primeira imagem e o que se vela na segunda. Como um espaço que se deixasse infiltrar pelo vazio e sustentasse o apagamento do lugar. Mas não há cristalização, pois se estamos falando de cartografia, esta é sempre acompanhada de movimento e fluxo, ou, como coloca Rolnik, *movimentos do desejo -, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente*^{xix}. Nesta terra de múltiplos, a de estrangeiros, no mesmo momento em que o traço se faz também se desfaz, pois o mote é nada além da travessia.

A travessia aparece em nosso argumento como a busca do sentido de origem, o atravessamento do estrangeiro no que se refere Flusser sobre o “livre de quê” para o “livre para quê”^{xx}. Sobre esta questão, tanto *Roots* (figura 02) quanto *Untitled, Me and My Sister* de Feliz Gonzalez-Torres (figura 03) problematizam a diferença entre a idéia de início e origem, noções que absolutamente não coincidem. O início é circunstancial, determinável e fixo, a origem por sua vez é mutante e depende de um conjunto de possibilidades que estão sempre se transformando. Mas o que é a origem, senão o que aparece diante de nós como um sintoma?^{xxi} Segundo Walter Benjamin, a origem não tem a ver com a gênese das coisas, *não designa o devir do que nasceu, mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio*. O dilema da origem em *Roots* é o que parece tocar a ordem do indeterminável, aquilo que a cada momento se reconfigura inesperada e sintomaticamente, trazendo junto

consigo o que, nas palavras de Benjamin, se relaciona com sua pré e pós-história.^{xxii}



Fig. 03: Felix González-Torres, *Untitled (Me and My Sister)*, quebra-cabeças de fotografia colorida com saco plástico, 19,1 x 24,1 cm, 1998.
 Fonte: catálogo da exposição *Somewhere/ Nowhere*, 2007.

Para Suely Rolnik, os canais de efetuação da vida não têm princípios morais, seus princípios são vitais^{xxiii}. Na travessia despe-se de um nome próprio para *sustentar a vida em seu momento de expansão*^{xxiv}, essa é a ética do cartógrafo. *Vivenciar os vácuos e, de dentro deles, buscar matéria de expressão para administrar as partículas de afeto enlouquecidas, dando-lhes sentido*^{xxv}. Quando o jovem fotógrafo Robert Frank deixa Zurich, em 1947, carrega consigo um quadro que seu mestre de fotografia Hermann Segesser lhe havia presenteado, sem saber que naquele momento carregava os desejos e as interrogações que singularizariam sua trajetória e construiriam sua cartografia, como comenta numa carta em 1993, quarenta e seis anos depois:

É somente a água (o mar) é tranqüilo é vivo e movente com o vento e as correntezas debaixo. Parece ter uma sensação de qualidade profética – esse homem no seu pequeno quarto no porão da Schulhausstrasse 73 dá ao rapaz – partindo de casa – seu entendimento e expectativa de liberdade de espaço de mistério de natureza. Tudo isso eu começaria a entender muito depois... E tentaria expressá-lo em meu trabalho.^{xxvi}

- ⁱ FLUSSER, 2007, p 37
- ⁱⁱ YOUCENAR apud MANGUEL 2005, p.181
- ⁱⁱⁱ BLANCHOT, 2001, p. 30
- ^{iv} BLANCHOT, 2001, p. 37
- ^v BARTHES, 2007, p.11
- ^{vi} FLUSSER, 2007, p.69
- ^{vii} SCHELLING apud Freud, 1919, p.283
- ^{viii} FIGUEIREDO, 2007, p. 80
- ^{ix} Outros parâmetros de sua investigação são os contos assustadores e as crenças populares.
- ^x FREUD, *O Estranho*, de 1919
- ^{xi} No caso Didi-Huberman discute a especificidade dos objetos minimalistas, onde específico determina a eliminação de toda ilusão representativa que não seja o lugar mesmo do objeto, Em *O que vemos o que nos olha*, 1998, p 118
- ^{xii} DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 229
- ^{xiii} Ibid, p. 228
- ^{xiv} DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 231
- ^{xv} ROLNIK, 2007, p.57
- ^{xvi} FLUSSER, 2007, p.235
- ^{xvii} ROLNIK, 2007, p. 23
- ^{xviii} Ibid, p. 23
- ^{xix} Ibid, p. 62
- ^{xx} FLUSSER, 2007, p.223
- ^{xxi} DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171
- ^{xxii} BENJAMIN, 1984, pgs. 67e 68
- ^{xxiii} ROLNIK, 2007, p.68
- ^{xxiv} Ibid, p. 70
- ^{xxv} Ibid, p.75
- ^{xxvi} FRANK, 1991, p. 50

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita-a palavra plural**. vol.01. São Paulo: escuta, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998
- FRANK, Robert. **Moving Out**. Zurich, Berlin, New York. Ed. Scalo. 1991
- FRANK, Robert. **The lines of my hand**. New York: Pantheon Books, 1989.
- FRANK, Robert. **Robert Frank por Robert Frank**, coleção Photofile, n.10. Londres: Thames and Hudson. 1991.

FREUD, Sigmund. **O Estranho** in *Obras Completas*. Edição Standart Brasileira, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos, uma autobiografia filosófica**. São Paulo: editora Annablume, 2007.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. R.J.: Ed. Relume Dumará, 2003.

MANGUEL, Alberto, **Os livros e os dias, um ano de leituras prazerosas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transposições Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina; Ed. Da UFRGS, 2007.

Currículo

Ana Emília Jung (Milla Jung) desenvolve projetos em fotografia e artes visuais. Participou de diversas exposições nacionais e internacionais. Atualmente conclui o mestrado em artes visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina. Desde 2002 coordena o *Núcleo de Estudos da Fotografia* em Curitiba, espaço para pesquisa e debate sobre fotografia e áreas afins.