

## A alquimia e a imagem informe no cinema de Jürgen Reble

Por Rodrigo Faustini dos Santos \*

**Resumo:** A alquimia no cinema, associada a e reivindicada por Jürgen Reble, que transmuta *found footage*, apresenta, de início, uma contradição: a paisagem ruidosa de seus filmes destoa da purificação almejada na Alquimia. Insistindo nessa alegoria, porém, observamos sua afinidade com a abstração informal nas artes, em alinhamento com a operação informe descrita por Bataille – encontra-se aqui, nessa ala radical da vanguarda, um espírito alquímico de trabalho com opostos, desidealização e rebaixamento das formas, tal como vemos em Reble, permitindo aprofundar e especificar seu trabalho com a figuração e a materialidade fílmica.

**Palavras-chave:** found footage, cinema experimental, alquimia, Jürgen Reble, informe.

## La alquimia y la imagen informe en el cine de Jürgen Reble

**Resumen:** La alquimia en el cine, asociada con y reclamada por Jürgen Reble, quien transmuta *found footage*, presenta, al principio, una contradicción: el paisaje ruidoso de sus películas no es la purificación buscada en la Alquimia. Insistiendo en esta alegoría, sin embargo, observamos su afinidad con la abstracción informal en las artes, en línea con la operación formativa descrita por Bataille – aquí se encuentra, en este campo radical de la vanguardia, un espíritu alquímico de trabajar con opuestos, a través de la desidealización y la disminución de las formas, como vemos en Reble, que permite profundizar y especificar su trabajo con la figuración y la materialidad fílmica.

**Palabras clave:** found footage, cine experimental, alquimia, Jürgen Reble, informe.

## Alchemy and Formless Images in Jürgen Reble's films

**Abstract:** Alchemy in cinema, associated with and claimed by Jürgen Reble, who transforms found footage, presents an initial contradiction: the noisy landscape of his films appears to go against the purification sought in Alchemy. By insisting on this allegory, however, we observe its affinity with informal abstraction in the arts, along the lines of the formative operation described by Bataille. Indeed, the alchemical spirit of working with opposites resides in the radical field of the avant-garde, as illustrated by Reble's de-idealization, and formal minimization, which allows for increasing the figuration and materiality of film.

**Key words:** found footage; experimental cinema; alchemy; Jürgen Reble; formlessness.

**Fecha de recepción:** 09/01/2019

**Fecha de aceptación:** 08/04/2019

### Introdução

Em 1993, no texto *Cinéma mineur, de moeurs, d'humeur*, Yann Beauvais, refletindo sobre o cinema experimental (da época) escrevia que “pouco numerosos são os cineastas que fazem obras a partir da fragilidade de seu meio” (Beauvais, 1998: 4) —citando, para esse efeito, Peter Delpeut, Paul Sharits, Jürgen Reble e Cécile Fontaine. Ao tempo da inclusão do escrito numa coletânea publicada em 1998, porém, a situação já havia mudado, pois uma estética ruidosa de imagens em ruína eclodia pelo cinema experimental.

Com diversas outras obras contemporâneas que exibiam tais sensibilidades surgindo como temas de análise nos textos seguintes do autor, a coletânea recebeu um título que remete diretamente a essa poética de imagens efêmeras: *Poussières d'images* (poeira de imagens), no qual especial interesse é reservado ao cinema de arquivo. Nesse clima “finissecular” do filme experimental, formulava-se uma ambiência na qual a fragilidade e efemeridade do meio surgiam tanto na crítica quanto nas obras cinematográficas como um produtivo campo de reflexão para a passagem a novos tempos. Como resume Ed Halter: “Aqueles que acompanharam o filme de vanguarda nos anos 1990 e em seguida, saberão que práticas tais como riscar, branquear, pintar, o *emulsion lift*, impressão óptica, processamento manual e vários outros métodos de alterar a superfície da celulóide, têm se tornado muito comuns [...] Eros e Thanatos persistem nos filmes do *fin-de-siècle*” (Halter, 2003).

Lançamentos como *Archivology* (2018) de Catherine Russel e *Cinema de Seconde Main* (2013) de Christa Blümlinger atestam como o trabalho com o arquivo fílmico ganhou um vigor de produção prática e teórica nas últimas décadas, engrossando o caldo de uma “poética da obsolescência” na arte contemporânea, como coloca Thomas Elsaesser (2018), sintomática do mal de arquivo da era do digital e das tecnologias obsoletas, propícia a certa ruínofilia. Em paralelo aos debates de “morte do cinema” temos então como “os filmes de reuso muitas vezes buscam assumir a função enigmática das ruínas.” (Blümlinger, 2013: 50).

Para esse fim, *Decasia: The State of Decay*, realizada por Bill Morrison em conjunto com o compositor Michael Gordon, lançada como performance multimídia em 2001 e como filme monocanal em 2002, tornou-se para muitos um exemplo monumental (aceitando o paradoxo) da efemeridade da imagem cinematográfica, enfatizada após o centenário do cinema e a chegada da tecnologia digital —montado a partir de dezenas de cópias em péssimo estado de conservação, o filme encontra riquezas plásticas nas ruínas de imagens das primeiras décadas do cinema, numa espécie de *memento mori* cinematográfico.

As imagens acidentadas de *Decasia* se aproximam da ruína arquitetônica pelo elo natural da ação do tempo sobre sua matéria e o re-emprego dessas imagens, numa forma de “aceitação” da fragilidade material da emulsão fotoquímica —proposta que também aparecia, na mesma época e não por mero acaso, sob os escritos do arquivista Paolo Cherchi Usai (2001). Interessado tanto pela história dessas imagens e suas máculas, além do impacto sensorial de sua degradação, Morrison reflete acerca da degradação inerente ao arquivo fílmico: “Acabei por perceber que era mais potente apresentar uma degradação visível nos filmes que fosse produto do tempo, o resultado de um processo orgânico. Isso me parecia mais interessante do que individualmente alterar fotogramas manualmente” (Macdonald, 2016: 125).

Aproveitando a alusão de Morrison a uma prática de degradação de imagens da qual se distingue, também aludida nas citações anteriores de Halter e Beauvais, podemos trazer para o debate do uso de imagens degradadas no cinema o fato de que há uma gama de artistas que exploram a fragilidade e contingência da película por vias de intervenção direta, para operar uma similar desfiguração nos fotogramas —e não menos interessante para pensar-se na “vida” do arquivo e sua mutabilidade. Ao invés de desaparecer com a chegada do digital, tal prática tem se multiplicado nos chamados “cinemas artesanais” e nas hibridizações entre formatos audiovisuais, em conjunto com o re-uso de arquivos, em plena ascendência no período de declínio industrial da película, marcado também por maior acesso a formas e técnicas audiovisuais e sua história, abrindo todas as explorações das mais diversas e alternativas aos modos hegemônicos de se fazer cinema.

A temática nos leva a singularizar a obra do cineasta Jürgen Reble (n. 1956, Düsseldorf), cujo trabalho se inicia no cinema analógico (na década de 1980) e continua hoje em performances híbridas com o digital. Sua proposta de “alquimia fílmica” surge como uma proposição potente para pensar o arquivo audiovisual e sua plasticidade, na qual a ruína da imagem é induzida num modo que remete ao pensamento pré-moderno da matéria. Gesto que nos sugere que a relação de seu cinema com a alquimia (e a degradação) pode ser analisada em profundidade, demonstrando um outro rumo pelo qual a degradação de imagens tem sido trabalhado no cinema de *found footage*, para além da alegoria melancólica da ruína e sua visão de história enquanto catástrofe (Blümlinger, 2013; Skoller, 2005) que vemos em Morrison. Temos aqui a imagem e o arquivo enquanto matérias primas para derivas e transmutações contínuas, numa espécie de “vitalismo” emergente da instabilidade material de uma arte que transita entre o registro e o efêmero.

## Intervenção direta vs. intemperie natural

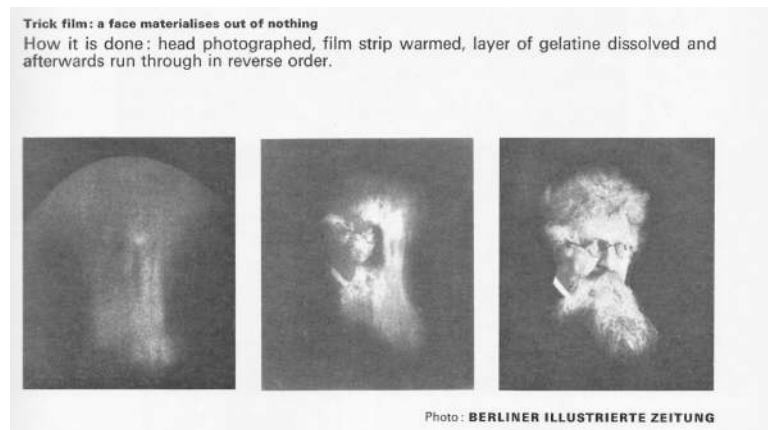


Figura 1. Esboço para um trick film no livro *Painting-Photography-Film*, de Lazlo Moholy-Nagy.

Em 1929, a ideia de se apropriar materialmente das qualidades e fragilidades da emulsão fotoquímica já aparecia na vanguarda, nos escritos de Moholy-Nagy, com a ideia de fazer *trick film* (Figura 1) de “Um rosto materializando-se a partir do nada” (Moholy-Nagy, 1969: 115). Sua proposta: aquecer fotogramas de um rosto a ponto de derreter parte da emulsão, para então rodar a película ao contrário e obter com isso o efeito figurado pelo título (indo, assim, da abstração para a forma). O filme conceitual, nunca realizado, já apontava então para o atrito que esse tipo de apropriação material da película cria com a representação fotorrealista, subvertendo-a. Nesse campo que se expande às artes, o próprio livro de Moholy-Nagy promovia encontros entre cinema, fotografia e pintura, explorando porosidades.

Favorecendo experimentos de dissolução, desfragmentação e ruína de imagens, o tipo de transmutação perseguida nos filmes que interessa aqui ocupa-se principalmente do vetor oposto da temporalidade proposta por Moholy-Nagy, ou seja, segue das formas rumo à abstração disforme – é aqui que os trabalhos de Jürgen Reble, Phil Solomon, Jennifer Reeves, Stephen Broomer, Carl Brown, Jennifer West, Luther Price, Mahine Rouhi e tantos

outros se localizam, com a obra de Reble tornando-se mais enfática em seu emprego direto de uma cosmogonia alquímica, desde os anos 1990, que inspira um modo particular de atenção à matéria fílmica.

Como coloca Beauvais, com certa dose de mística, nesse tipo de filme “Nada está fixado, tudo transita, entre o abstrato e o figurativo, entre o reconhecível e o desconhecido, entre as imagens e os sons. Estamos frente a um cinema que procede a partir de sepultamento e revelação” (Beauvais, 1999: 14). Para além (e mesmo aquém) de um aperfeiçoamento da manipulação química da emulsão fotoquímica, os gestos químicos realizados por esses artistas atribuem uma ritualística a essas transformações irreversíveis do material, muitas vezes fazendo referências à ecologia, a pensamentos míticos e ao mundo espiritual, como no caso de Solomon, Brown, Broomer, West e Reble (Zinman, 2012).

Embora os métodos e sentidos atribuídos a essas imagens sejam heterogêneos na obra de cada cineasta, a exacerbação de ruídos e a intencionalidade (e intensidade) de gestos corrosivos se demonstra uma constante, particularizada nos significados atribuídos aos gestos de arruição: tomando Reble como exemplo, temos o filme *Passion* (1990), no qual o cineasta “acompanha seu filho prestes a nascer num ritual que atravessa as estações do ano até seu parto. Suas manipulações químicas inéditas geram lentas vibrações de estruturas e cores” (Light Cone, 2018). Aqui, o ato de transformar a imagem por vias químicas e artesanais torna-se um processo mnemônico entre arte, biologia e crenças pré-modernas, remetendo a relações míticas entre metalurgia e o parto materno, que, como historiadores da ciência apontam, estavam na raiz da alquimia (Goldfarb, 1987).

Não por acaso, referências diretas à alquimia (assim como às ciências modernas, num trânsito impuro) permeiam desde então toda a obra de Reble —a ponto do cineasta se dizer um “alquimista do cinema”, sugerindo um modo

de trabalho com a matéria filmica que extrapola as definições apenas técnicas fornecidas pelos termos “cinema artesanal” ou “sem câmera”, delineando um projeto filosófico mais profundo em relação à criação (e mutação) cinematográfica. Particulariza assim suas indagações acerca da materialidade no cinema, principalmente a partir do ponto em que começa a hibridizar formatos e suportes audiovisuais, tornando a “alquimia de imagens” que propõe um termo apto para localizar seu tipo de prática e diferenciá-lo da melancolia de ruínas dos arquivos de Morrison, oferecendo um modelo positivo de pensar a película e sua obsolescência enquanto matéria em transmutação.

Questionado sobre tal diferença entre os métodos de criação com *found footage*, Morrison resume os posicionamentos como “uma questão de intenção *versus* os acontecimentos oportunos do envelhecimento orgânico” (Macdonald, 2016: 125). Uma nuance diferente surge em Reble, que abre-se ao artifício: “A ideia básica é que é impossível fixar um filme. O filme é algo sempre em estado de fluxo o que também o submete a mudanças no tempo [...] A conservação de filmes é rejeitada em favor de um ato de sacrifício” (Reble, 1997) —gesto que busca reinterpretar a transformação da matéria como incontornável ao fazer cinema, que emerge do fluxo.

Enquanto Morrison sugere que as imagens de seus filmes são imagens do *tempo* (que agiria por conta própria), Reble, que cria muitas de suas imagens depositando químicos na película, denomina-as de *químiagramas* (*chemigrams*) —imagens catalisadas por químicos. O aspecto laboratorial da alquimia, que busca reproduzir a natureza artificialmente, no microcosmo da matéria (Goldfarb, 1987: 33), precipitando (e acelerando) o tempo, se apresenta como um relevante diferencial entre as práticas de Morrison e Reble, portanto, a nível de relação com o arquivo e sua transformação, entre o acaso acumulado e a instabilidade induzida.

Num passo inicial que busca dar conta da especificidade desse tipo de prática focado em imagens ruiformes, Habib (2008b) também vê a necessidade de distinguir o emprego de imagens arruinadas, visto os diferentes percursos dos cineastas rumo à desfiguração. Por sua aliança ao trabalho dos arquivistas de cinema, Delpeut e Morrison, ao resgatarem seus fragmentos de filmes da “lata de lixo da história”, buscando por imagens envelhecidas naturalmente devido a sua existência enquanto documento, Habib nomeia-os de “*arqueólogos-trapeiros*”:

O cinema lhes parece como um vasto campo de construção ou sítio arqueológico, no qual se pode construir, a contra-tempo do tempo dessas imagens, uma nova impressão da história [...] Interessam-se, mais precisamente, àquilo que se passou ao filme [...] às potências figurais da decomposição do nitrato, aos efeitos de sentido e de diegese que a acoplagem de fragmentos heterogêneos engendram, ou ao inconsciente visual de uma época que o ralentar, o reenquadramento ou a montagem [das imagens] podem revelar (Habib, 2004: 321).

Inspirado por Reble, Habib nomeia então de “*cineastas alquimistas*” os artistas preocupados com a indução e aceleração artificial dessa passagem do tempo sobre a matéria do filme, e pela potência de transmutação material/laboratorial da imagem emulsiva, através de corrosões químicas infligidas sobre a superfície do filme. Seriam artistas que “constituem ainda, para completar a metáfora, uma espécie de maçonaria her(m)ética ao interior do cinema experimental” (Habib, 2008b). Sugere assim uma relação mais íntima entre a prática desses cineastas e a velha arte hermética da alquimia, relação que pretendemos aprofundar, pois se encontra presente tanto nos processos dos artistas como no conteúdo enigmático e de difícil discernimento que resulta das colagens de retalhos desses filmes —Habib indica, como parte dessa poética, os filmes de Reble, Karl Lemieux e Louise Bourque.



Logo, seguindo o autor, enquanto os “cineastas-arqueólogos” coletam os depósitos de uma ação natural, projetando esses tempos acumulados junto com os filmes, num trabalho próximo da preservação e das instituições (ainda que em suas margens, reconfigurando-as), as imagens em ruína dos “cineastas-alquimistas” são degradações induzidas, produções laboratoriais de deterioração que se inserem numa relação ritual com o material e sua química. Através de seus experimentos, portanto, esses cineastas não deixam de criar complexos resgates da história, ao cruzar a arte moderna do cinema com modos de pensamentos pré-modernos, como no caso do resgate da cosmogonia alquímica.

Habib sugere que a relação entre esses cineastas e a alquimia é a do uso da transmutação enquanto uma remediação da matéria, através de uma aproximação com outras artes, ao fazer referência a um texto de Rimbaud (*Alquimia do Verbo*):

Se artistas do *found footage* como Peter Delpout, Ricci-Lucchi e Gianikian ou Bill Morrison são “trapeiros”, catadores baudelarianos, a expressão “alquimista” designa com mais aptidão o trabalho de Reble e Lemieux, uma vez que estão, de certa maneira, transformando uma matéria prima, o material vil em *étincelle d’or* (fagulhas de ouro) como Rimbaud denominaria (Biserna, Dubois, Moinvision, 2010: 257).

Comparação intrigante, porém insuficiente para resolver uma contradição que observamos entre impureza e pureza que Habib encontra na retórica alquímica de Rimbaud. Pois um olhar rápido sobre a tradição alquímica na história (elaborada por Goldfarb, 1987), encontra a seguinte oposição em relação à imagética explorada pelos “cineastas-alquimistas”: a Obra Alquímica, afinal, visava a transmutação de materiais pobres em ouro, ou seja, buscava uma purificação, unicidade e uma nobreza de espírito (para o alquimista e sua matéria) que parecem destoar desse cinema que se identifica com a alquimia sem nunca apresentar um resultado próximo do “puro”, pois investe na

visualidade abjeta da degradação e na instabilidade irremediável das formas. Em um de seus únicos textos publicados, Reble propõe o jogo de palavras “Criação/Unicidade/Fungacidade” (Reble, 1995).

Por mais que existam nesses filmes temáticas relacionadas à espiritualidade, a constante iconografia de esfacelamento de imagens e a agravação de ruídos do dispositivo feitas por esses cineastas parecem, de início, difíceis de conciliar com o idealismo regente na alquimia. Mesmo que esse cinema possa ter ares de uma prática “purista” (no sentido de sua insistência no material fílmico, um cinema “bruto”) a suposição não se sustenta ao seguirmos a trajetória desses artistas, que praticam um cinema impuro que se mescla com a performance, a pintura, a música ao vivo, a instalação e emprega materialidades híbridas do analógico-digital (teríamos aqui Reble, *Metamkine*, Takashi Makino, Jennifer West, etc).

Ao espectador que chegasse nesses filmes esperando uma forma de elevação metafísica, de anseios românticos, encontraria no lugar uma ruidosa e desconcertante imersão na matéria. Quanto a Rimbaud, o próprio texto do qual o trecho denominado “Alquímia do verbo” faz parte, acaba por ser uma renúncia do poeta ao misticismo em favor de uma adesão ao materialismo (Starkie; 1968), tornando a relação proposta por Habib menos profícua do que a existente entre o *found footage* e a figura do catador baudelariano, visto que essa figura também foi resgatada por Walter Benjamin, comparando-o ao historiador, em paralelos já traçados em diversas e ricas análises no campo do *found footage* (conferir, por exemplo, Skoller, 2005 e Russel, 2018).

Se há uma “alquimia” nas obras de Reble, então, essa surge adaptada, deslocada, re-apropriada, tal como o *found footage* em seus filmes.<sup>1</sup> Para

---

<sup>1</sup> Serão mencionadas, ao longo do texto, algumas de suas técnicas de “transmutação” de imagens. Para um registro mais direto de suas formas de trabalhar o material fílmico, conferir o filme *Rudi Doerfert* (1984) do coletivo Schmelzdahin, que registra Reble trabalhando com tiras super 8: <http://www.schmelzdahin.de/ruidoerfert.htm>.

sustentarmos —com o intuito de melhor compreender— o vínculo com a arte hermética sugerido pelo artista, é necessário, portanto, particularizar essa relação, pois vai além de referências simbólicas e textuais, fundamentando-se enquanto processo de criação nos seus filmes.

Propomos fazer tal análise observando algumas de suas obras e brevemente recapitulando outros cruzamentos entre arte e alquimia, que vemos reincidir em sua produção, ao lembrarmos de como a alquimia já surgia, em diferentes intensidades, no modernismo dos surrealistas, em Bataille e então na abstração informe de Jean Dubuffet, sugerindo diálogos formais entre o cinema experimental, uma poética alquímica e as vanguardas do século XX.

### **Alquimia e o Informe**

Citemos de passagem um filme do cineasta para esmiuçarmos a presença da transmutação material (derivada da alquimia) em sua obra, retratada como um processo ruidoso e impuro: *Rumpelstichen* (1989),<sup>2</sup> seu primeiro filme “solo” após a dissolução do coletivo *Schmelzdahin*. Temos aqui uma coleção de imagens fraturadas, derretidas e borbulhantes, sujas, desgastadas e esfaceladas, associadas a sons fora de *sync* e *pitch*, que, tendo em vista o título do filme, parecem ter origem em uma adaptação fílmica da lenda germânica, a de *Rumpelstichen* (Hoolboom, 1990), canonizada pelos Irmãos Grimm, cujas referências à alquimia são claras.

No conto, a filha de um moleiro, após ser apresentada pelo pai a um Rei como tendo o dom de moer palha até que vire ouro, é desafiada a prová-lo com a promessa de que poderá virar Rainha. Somente com a ajuda de um anão mágico que a visita, que realmente possui tal poder, ela consegue fabricar o metal precioso, ficando à mercê das demandas da criatura, que lhe obriga a

---

<sup>2</sup> É possível ver uma versão digitalizada do filme (em SD), além de outras obras do autor em: <https://lightcone.org/fr/cineaste-260-jurgen-reble>.

dar-lhe seu primeiro filho. Temática curiosa para um primeiro filme, que anuncia a aproximação de Reble tanto com a alquimia quanto com uma produção mais íntima e sensorial que seguirá em seus próximos projetos (diversos filmes de família do diretor estão inclusos na obra).

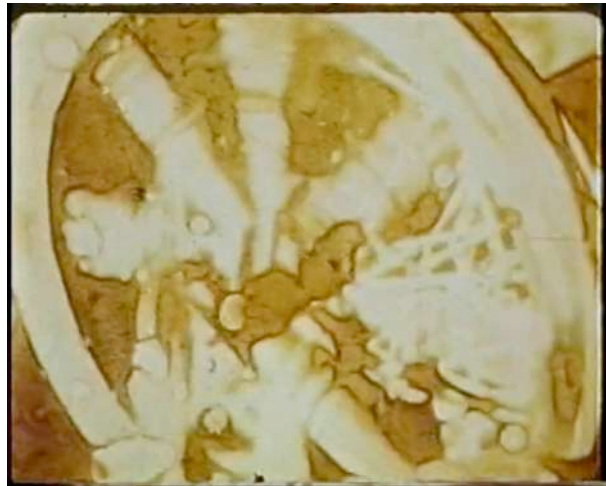
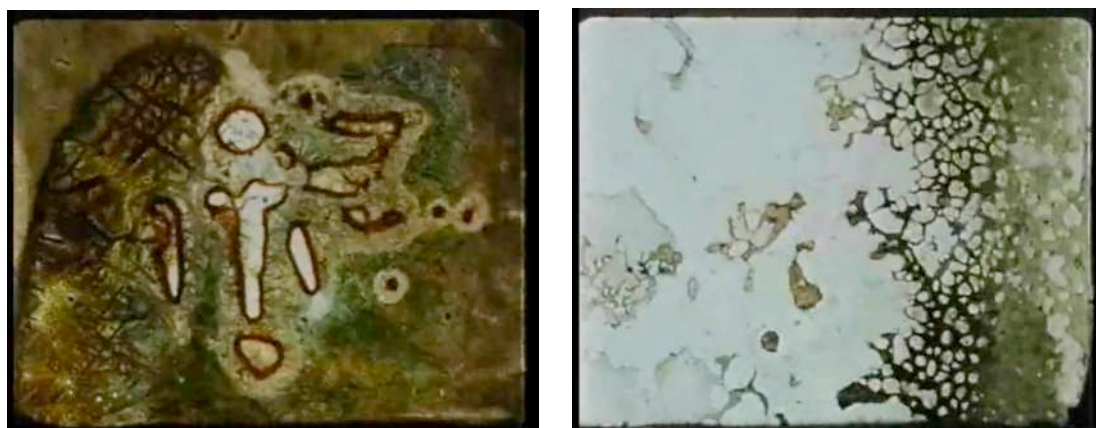


Figura 2. Moendo palha e criando ouro, nas imagens corroídas de *Rumpelstichen*.

No filme de Reble, realizado no pequeno formato do Super 8, dentre as poucas imagens discerníveis no meio das impurezas e fotogramas amorfos, está uma que se repete: a máquina circular de moer palha, que junto da finura da palha que a alimenta, assemelha-se a um carretel de filme girando num projetor (Figura 2) —matéria e conteúdo dobram-se entre si, quando a imagem performatiza a transmutação dramatizada no filme original. A cor predominante do filme de Reble, deteriorado e tratado com químicos, é um tom dourado — porém o caráter fragmentário das imagens e as massas disformes que por vezes tomam conta da tela parecem distantes da matéria nobre. *Rumpelstichen*, o anão, enquanto um efetivo agente transmutador da matéria, está longe da figura do alquimista enquanto sábio curandeiro —vilão do conto, é uma figura baixa e vil (ele emerge da palha), disforme: sua relação com a alquimia associa-se com a magia negra e com o desconhecido.

Como se conecta a ênfase desses trabalhos na desfiguração química do fotográfico, na degradação física, e no emprego de sons ruidosos (e temas sórdidos) com os propósitos de elevação e purificação da tradição alquímica? Ao invés de abandonar a nomenclatura proposta por Habib, considerando a insistência de artistas como Reble realmente se identificarem como alquimistas (do cinema), é necessário tentar observar o impasse sobre outra perspectiva, que encontramos em outra apropriação poética do imaginário alquímico – não tanto na alegoria das metamorfoses do verbo em Rimbaud quanto aproximado do pensamento de Georges Bataille, que cunhou um termo produtivo para discutir visualidades miásmicas como as de Reble (Figuras 3 e 4), que desestabilizam o olhar: o *informe*, agente de instabilidade da forma rumo ao irreconhecível e de rebaixamento da mesma dos confins da categorização.



Figuras 3 e 4. Texturas amorfas e miásmica em *Rumpelstichen*.

Tal elo entre as poéticas, que avança o interesse romântico pela alquimia ao interpretá-lo como um trabalho de figuratividade, nos é sugerido por Eliane Robert Moraes, em sua leitura da poética surrealista e dos escritos de Bataille, nos quais “Tudo se inscreve na equivalência dos contrários anulando qualquer pretensão de verdade. As formas perdem sua estabilidade [...] É nessa tópica também que o pensamento surreal reconhece as convergências profundas entre poesia e alquimia, ambas perseguindo um desígnio comum” (Moraes, 2004: 83).

Aqui, corpo, natureza e psique contaminam-se através das analogias típicas do pensamento pré-moderno e sua cosmogonia de interrelações entre os reinos e opostos. Seguindo um rumo similar a essa tradição surrealista, não é incomum, nos filmes de Reble, termos uma mistura de imagens de arquivo de animais, insetos, planetas, máquinas, microscopias e cristalizações de sais cruzando-se na película (Figuras 5 e 6). A metamorfose dos fotogramas em suas obras fundamenta-se numa perda de identidade das imagens que, tal como a matéria na alquimia (Alvarenga, 2016), tomam um caráter instável e insólito, ora assemelhando-se a formas orgânicas, inorgânicas, humanas, com aspecto de paisagens macroscópicas ou microscópicas.



Figura 5. Babuíno, quase irreconhecível, em trecho ruidoso de *Rumpelstichen*.

Figura 6. Fotograma "borbulhante" em meio a trecho de paisagem de cachoeira.

Como elucida Eliana Moraes, tal retorno artístico ao pensamento alquímico não busca apenas reinterpretar poeticamente seu conceito de matéria enquanto campo de metamorfoses, pois também busca esse pensamento como horizonte de uma crítica radical ao pensamento moderno e humanista. Observa então uma potência subversiva da poética alquímica e seu imaginário de perda de fronteiras:

Ao substituir o princípio de identidade e de contradição pela analogia universal, o pensamento surrealista —como um dos pontos terminais de uma consciência que vinha se formando desde o século XIX com o romantismo —acaba por retomar a uma forma do saber que desaparece na época moderna. Após o século XVII, toda a semelhança passa a ser submetida à prova da comparação e só é legitimada, pela medida ou pela ordem, quando encontra uma unidade comum ou uma série de identidades e diferenças [...] Ora, é justamente esse discernimento, abstrato e analítico que a consciência surreal contesta quando se propõe a reiteradamente buscar os parentescos subterrâneos das coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas (Moraes, 2004: 84).

A autora vem justamente a encontrar o exemplo mais radical dessa recusa no conceito do informe batailleano, do qual podemos, portanto, encontrar uma semelhante raiz alquímica e pré-moderna. Como apresentado na revista *Documents* em 1929, teríamos um informe que sai do senso comum para ser associado a um denso trabalho entre matéria e sentido:

INFORME – Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou qual sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma [prévia]. O que ele designa não tem direitos em sentido algum e é esmagado em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. Toda filosofia não tem outra meta: trata-se de dar uma aparência [*frock-coat*] ao que já existe, uma aparência matemática. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (Lebel e Walberg, 1995: 51-52, grifos nossos).

Foi por tal caráter subversivo que o informe ganhou vida própria no campo das artes visuais, passando a ser empregado (não sem adaptações) para descrever obras que investiam na matéria para decompor formas. A crítica

Rosalind Krauss foi uma das figuras que buscou importar o termo às artes, interpretando-o como operação:

Alérgico à noção de definições, então, Bataille não dá o informe um significado; ao invés disso, destina-o a desfazer um trabalho formal: categorias, negar que cada coisa tenha sua própria forma e imaginar que significados perderam seus contornos [...] Essa noção de informe não propõe um significado maior e transcendental, através de um movimento dialético de pensamento. As barreiras entre os termos não são pensadas enquanto transcendidas por Bataille, mas meramente enquanto transgredidas ou quebradas, produzindo a falta de forma através da deliquescência, putreficação, degradação (Krauss; 1985: 382).

Apresentar o conceito do “informe” na arte através da citação de Krauss, nesse contexto, não está ao acaso, uma vez que é retirada de seu texto acerca do informe na fotografia surrealista, que cita, entre outros, os experimentos fotoquímicos corrosivos e destrutivos de Raoul Ubac, encontrando espaço para essa operação, assim, nas artes visuais.<sup>3</sup> Para outro leitor do informe nas artes, o crítico Alan S. Weiss, essas imagens dilaceradas, enquanto ruína, operam “sob a dessublimação, a transgressão e o excesso (de formas)” (Weiss, 1992: 12) subvertendo (e evadindo) paradigmas de representação, agregando o amorfo e o dessemelhante.

A ênfase no substrato e no rebaixamento das formas, presente no pensamento batailleano, e componente de sua noção de informe, pode ser vista como uma releitura subversiva de uma das máximas da alquimia encontrada na *Tabula Smaragdina*<sup>4</sup> (um de seus documentos centrais): “O que está em cima é semelhante ao que está abaixo e o que está abaixo é semelhante ao que está

---

<sup>3</sup> Mais de uma década depois, o termo reapareceria empregado por Krauss, junto de Alan Yves-Bois, como fundamento para uma exposição chamada *L'informe: Mode d'emploi*, realizada em 1996 no Centre Georges Pompidou. O catálogo homônimo (1997) apresenta uma leitura diferente e mais radical do “informe”, que se contrapõe diretamente à leitura de Didi-Huberman à qual nos vincularemos adiante.

<sup>4</sup> Uma obra posterior de Reble, repleta de imagens amorfas, utiliza o nome do livro como seu título.



em cima [...] princípio de que o mais alto provém do mais baixo e vice e versa, e de que tudo é obtido do único por meio da conjunção de opostos” (Goldfarb, 1987: 25-26). Oscilando entre o reconhecimento e a desfiguração, o informe compartilha assim desse movimento entre contrários, como vetor oposto da sublimação, enquanto degenerescência e declínio da forma, soterramento do sublime, perturbando a matéria para enfatizar sua instabilidade: antes da união, a tormenta e o escombro.

A alquimia não era estranha a Bataille, estando presente nas metáforas do texto *O ânus solar* (1931) e na imagem de capa de sua revista *Acéphale* (Figura 7), sucessora de *Documents* – ilustração que em si era uma releitura de inversão da máxima hermética,<sup>5</sup> podendo também ser pensada enquanto alegoria das ideias de decapitação e desmembramento, enquanto figuras de extração que permeiam textos alquímicos, nos quais mente e corpo deveriam passar por processos de degenerescência para transformarem-se (Jung, 1980), imaginário que também vemos ressoar em *Reble*.

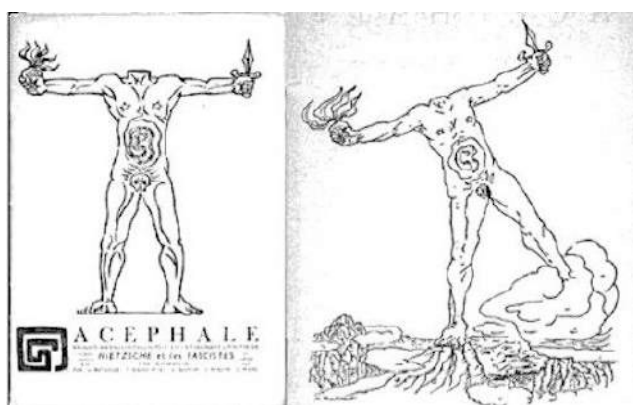


Figura 7. Desenhos de André Masson para a revista *Acéphale*, que aludem à tradição visual alquímica.

<sup>5</sup> “O celebrado aforismo da filosofia hermética do ‘Tal qual acima, o que está embaixo’ situava o homem em um universo desenhado por Deus no qual a estrutura do microcosmo refletia àquela do macrocosmo. Bataille inverteu justamente essa fórmula, para ele [...] o corpo é projetado no mundo: tal como embaixo, o que está por cima” (Lebel e Walberg, 1995: 12).

Sugerindo uma linha de coerência com as obras dos cineastas alquimistas, pensar o informe na arte e na “subversão” da máxima hermética, unindo duas ideias provenientes de Bataille, nos distancia da “busca pelo ouro” enquanto simples purificação, lembrando-nos que o investimento alquímico nos materiais “baixos” e sua degradação era não só uma parte fundamental como também o sopro de vida inicial da Grande Obra – a fase *nigredo*, como se denominava em alguns escritos, era justamente a fase inicial da transmutação, de indução de degradação, sacrifício das formas, aceleração de processos naturais de decaimento da matéria (Jung, 1980), a formulação de sua ruína em laboratório:

A busca pelo impuro [na alquimia] pode ser lida também como uma inclusão do erro, entendido aqui como o imperfeito. Admitindo uma manifestação não desejada, algo que não seja o puro, o certo, o belo, o perfeito, amplia-se e potencializa-se o próprio acerto [...] *Fetido Purus* [ou *nigredo*] tem o objetivo de induzir o apodrecimento da matéria alquímica, sendo o apodrecer, quando não na ciência hermética, comumente considerado um fato a ser evitado, suspenso, paralisado, banido. Na alquimia, no entanto, é fundamental que a matéria alquímica entre em decomposição e inicie seu processo de transformação com a fermentação (Alvarenga, 2016: 42-43).

A presença, no discurso alquímico, de opostos e sua constante interação nos processos de transmutação o aproxima então de Bataille (e dos artistas que buscam operar o informe em suas obras) na exaltação das substâncias amorfas e denegridas, da inversão e transgressão da forma, produzindo dessemelhanças – aspectos coerentes com a referida fase *nigredo* da *Opus* alquímica, também caracterizada como um movimento dialético de opostos: “Podemos dizer que só quando a matéria entra no fluxo de suas transformações a alquimia acontece, sendo esse fluxo o início das conversões das naturezas das matérias alquímicas em seus opostos para gerar o que lhes é potencial” (Alvarenga, 2016: 39).

No que tange à prática de um cineasta como Reble, sua prática parece ser menos a de purificar o cinema ou criar “ouro” a partir dos detritos, e sim a de celebrar a riqueza e vitalidade já presentes enquanto potência na gelatinosa emulsão fotoquímica, nos sais químicos e nos cristais de prata. Nesse gesto duplo, de arruinar os materiais de arquivo que compõem seus filmes e recompô-los a partir dessas fragmentações, a poética de Reble qualifica sua alquimia a partir dessas lacerações transformadoras das formas. Gestos que, de maneira complementar, se aproximam do informe e, reversamente, aproximam a operação informe da transmutação alquímica, enquanto *nigredo* instável da matéria. Nessa estética matérica, de formas esmagadas tal qual o informe, “significantes e significados são perpetuamente conflagrados e a criatividade artística se encontra mais próxima de suas origens materiais e, portanto, cosmológicas” (Weiss, 1992: 11).

Como podemos notar em *Rumpelstichen*, movimentos e formações anômalas constantemente interferem no realismo da imagem fotográfica original, operando o informe e sua “descategorização” das formas, com os fotogramas se dissolvendo em partículas borbulhantes, as cores fugindo aos contornos dos objetos traçados pela luz na emulsão, manchas e estrias invadindo o campo da representação, como em delírios de uma matéria, que, de inerte, torna-se cinematograficamente “animada”, imersa em suas impurezas. As agressões químicas, físicas e orgânicas às quais Reble submete seu material, depositando sais químicos externos ao processo fotográfico na película, pulando etapas de processamento tais como a fixação (expondo a emulsão ao ambiente), rebaixam a película a sua base material —para novamente retorná-la à contemplação, em sua projeção.

Nem tão puramente uma alquimia (que visa o Ouro) como nem tão puramente um informe (que almejaria a pura negatividade, se atribuirmos a ele o sentido que Krauss vai lhe atribuir a partir da exposição *L'informe: Mode d'emploi*), a “alquimia do informe”, nossa proposição descritiva do cinema de intervenções

materiais que discutimos, insiste no trabalho com o arquivo fílmico, que distorce, degrada e dilacera, tensionando sua existência enquanto documento, aberto à mutabilidade.

O próprio conceito de “Informe”, tal como publicado por Bataille em *Documents*, aponta para tal projeto “anarquístico”, pois é apresentado pelo autor como um verbete de dicionário, completamente anárquico, que, ao “desclassificar” a forma, faz recusa total a taxonomia das coisas. Curiosamente, no conto original que intitula o filme de Reble que aqui analisamos, *Rumpelstichen* o anão alquimista, comete suicídio ao ter seu nome descoberto e por ele ser chamado: é o informe encarnado.

Logo, nos parece um pouco distante a colocação anterior de Krauss, de que não há uma relação “dialética” no informe, pois a forma é sua prerrogativa, ele exige “que cada coisa tenha sua forma” (Lebel e Walberg, 1995: 51-52). E não por acaso, outras leituras acerca do termo se encontram bem mais próximos desse eixo, como podemos notar ao recuperamos a interpretação de Didi-Huberman acerca do informe batailleano, que postula sua duplicidade de destruição criativa (e criadora):

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho a seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz... (Didi Huberman, 2015: 29).

Assim, Didi-Huberman nos oferece uma leitura mais trabalhável das características processuais, performáticas, do informe e seu engajamento direto com a matriz, matéria, das coisas. No texto original de Bataille, temos o informe enquanto evento de instabilidade e intervenção na forma, que envolve o

seu “rebaixamento” e “esmagamento”, trazendo à percepção algo que “não se parece com nada” (Lebel e Waldberg, 1995: 51). Se ainda assim pode se comparar a um “escarro”, é aqui que estabelece seu jogo dialético entre semelhança e dessemelhança, existindo portanto enquanto um movimento constante de pseudomorfismos fugidios.

Ao invés de produzir uma identidade fixa, o informe joga com a matéria e nossa percepção. Tal como as imagens de Reble e a transmutação alquímica, enfatiza a busca, o processual, os instantes fugazes e confusos de percepção —não por acaso, o cinema de Reble, a partir da década de 1990, segue rumo à performance e à transmutação “ao vivo” na obra *Alchemie*, como avaliaremos adiante.

Se a interpretação de Didi-Huberman escapa ao imperativo erradicador da forma, que tornou-se a leitura de Krauss (Bois e Krauss, 1997) do informe a partir da exposição *L’informe: Mode d’emploi*, esse “deslize” que privilegia a fugacidade e a inquietação (e a instabilidade das matrizes), nos parece mais próximo do verbete de Bataille e de como observamos o “informe” no cinema alquímico: um ataque à *boa* forma, uma laceração que abre as imagens ao invés de anulá-las, pondo em movimento um jogo ruidoso de percepções, semelhanças e dessemelhanças, de virtuosa cinematográfica.<sup>6</sup> É um agente da “ruína” e do “desastre” das formas, que são, nesse léxico, decompostas, esfaceladas e esmagadas, despedaçadas e devoradas, liquefeitas, petrificadas, em movimentos de osmose, profusão e sobrefusão: “compreende-se, então, que o informe procede, também, sobretudo, talvez, de uma colocação em movimento de nosso desejo de olhar face a face aquilo que decompõe a —nossa— ‘Figura humana’” (Didi-Huberman, 2005: 178) (Figura 8).

---

<sup>6</sup> Ao final de sua leitura do informe, Didi-Huberman desembarca no cinema, ao encontrá-lo enquanto “semelhança informe” na montagem dialética de Eisenstein – embora tal dimensão se apresente nas miscelâneas insólitas dos filmes de Reble (quando em *Rumpelstichen* vemos uma cena de *Nosferatu* entrecortada com uma filmagem de patos, por exemplo), nos resguardamos aqui a pensar o informe ainda no campo da figuratividade.



Figura 8. Figura humana decomposta em *Rumpelstichen*.

Tornando a imagem ruidosa e esfacelada digna de contemplação, é do trabalho destrutivo, contingente e corrosivo com a matéria que as películas denegridas de Reble podem se aproximar de uma ideia de informe e de transmutação a partir de opostos, ao expor, através do cinema, a vitalidade e o fervilhamento de formas que a instabilidade visual cria ao ser projetada: se há uma alquimia em Reble, seria tal alquimia do *nigredo*, da ruína e do informe, da decomposição transformadora, que tende a um imaginário do pseudomorfo, cosmoforme, de dissolução e reorganização. Voltando a *Rumpelstichen*, após todo o ataque sensorial do filme, somos apresentados a um longo plano de um recém-nascido (Figura 9), intensamente granulado e altamente contrastado a ponto de perder suas nuances, sugerindo o nascimento de uma nova forma, numa metáfora que reaparecerá em *Passion* (1993) (Figura 10), *Instabile Materie* (1995) e *Materia Obscura* (2009) na filmografia de Reble.



Figuras 9 e 10. Imagens de recém-nascidos em *Rumpelstichten* e *Passion* e a positividade criativa do informe

É nesse colapso entre significado e significantes, que geram imagens em desarranjo, que localizamos as imagens-tornadas-ruína do cineastas-alquimistas, que apresentam transgressões informes em resposta à idealização das formas pelo cinema, subvertendo a natureza das imagens técnicas.

### **Informe alquímico e abstração informal**

Tratamos, a partir da alquimia informe de Reble, de um cinema particularmente engajado com a matéria fílmica, frequentemente trabalhando com o *found footage* e que, por seus paralelos com uma cosmogonia alquímica, se dá de forma notavelmente distinta daquela observada em outras épocas de tendências reflexivas no cinema experimental, como seria o caso dos artistas de vanguarda no auge da produção Estrutural e Materialista da década de 1970.

Essa outra prática, mesmo que também trabalhando e enfatizando qualidades da película fílmica, operava, a grosso modo, explorações conceituais e pragmáticas acerca do dispositivo cinematográfico e o campo semiótico no qual atua, muitas vezes sob ideais de desmistificação de seus mecanismos de funcionamento e da realização de propostas anti-ilusionistas, numa abordagem

por vezes declaradamente materialista (em seu sentido marxista), como propunha Peter Gidal (1989), e assim incongruente com o vitalismo e misticismo cultivado na alquimia.

Assim, seguindo outra via de criação, menos estritamente analítica acerca do dispositivo e seu funcionamento, cineastas que transmutam fotoquimicamente e organicamente suas imagens, tais como Jürgen Reble, Phil Solomon, Jennifer West, Carl Brown e Cécile Fontaine criam filmes de imagens ruidosas e de difícil discernimento de formas, apresentado ao espectador objetos arcanos. Num tensionamento constante entre as dimensões hápticas e ópticas do cinema, encarnam a poética alquímica de sepultamento e revelação (como indicou Beauvais): as imagens disformes desse cinema buscam não só explorar plasticamente a matéria cinematográfica como também colocar à deriva a percepção do espectador, que se vê desancorado das formas racionais da perspectiva clássica.

Como no caso de *Aus den Algen* (1986), do coletivo *Schmelzdahin* integrado por Reble, o rolo de filme é literalmente enterrado e desenterrado numa busca por acidentes e esfacelamentos de imagens, dissolução de formas, liquefações e distorções cromáticas que estressam os limites materiais do meio. De uma quebra de ilusão fotorrealista, adentra-se outro imaginário, àquele da matéria anímica, dos devaneios de um suporte, dissolvendo o conteúdo representacional.

Esse breve comparativo com o cinema estrutural e materialista também nos ajuda a situar a relação dessa alquimia cinematográfica com as artes visuais, pois, enquanto essa vanguarda consolidou-se na crítica através de leituras que o associavam à arte conceitual e minimalista (Carroll, 1984), devido à sua ênfase em especificidades do meio e à sua utilização de formas sintéticas, o engajamento dos filmes alquímicos com a pluralidade de texturas e matérias evocadas pela imagem de cinema pode ser ligada com as discussões estéticas



da *abstração informal* nas artes plásticas, em alta nas décadas de 1950 e 1960. Como no trabalho do artista Jean Dubuffet, fortemente demarcado por desidealizações de formas e pela evocação de materialidades ruidosas, abjetas e esfaceladas: “Adoro colocar as coisas que amo em extremo perigo. É no momento em que estamos certos de que iremos perder uma coisa o momento em que ela se ilumina”, escrevia o artista (Dubuffet, 1967: 73).

Dubuffet, que descrevia sua arte impura e ruidosa como uma arte do informe,<sup>7</sup> advogava assim por uma arte reflexiva que deveria estar afinada a seus próprios suportes e materiais brutos, exercendo assim uma forma de criação dessublimatória, tanto fascinada quanto exploratória da matéria. Em suas palavras, “não é encarando o ouro, alquimista, que você encontrará o modo de lhe criar, pois retorne à retorta, ferve a urina, encare avidamente o chumbo, lá está seu trabalho” (Dubuffet, 1967: 54), buscando não o elementar mínimo de seus recursos, mas, pelo contrário, o excesso já contido na matéria, abdicando de formulações mais refinadas, num “desejo estético trabalhando contra si mesmo, movendo-se rumo ao antiestético —ou talvez mais precisamente, uma contra-estética [...]” (Weiss, 1992: 10).

Trazidos ao cinema, esses gestos, sem negarem completamente a imagem, menos obliteram seu aspecto visual quanto buscam ativar a materialidade do dispositivo enquanto campo de resistência, expondo sobrevidas e transmutações do corpo dos fotogramas, numa relação anímica com a matéria fílmica. A subjetividade, tanto do cineasta quanto do espectador, é assim salientada, uma vez que figuras e símbolos nesses filmes, ao invés de serem erradicados, surgem mais misteriosos e apelativos à percepção – como Jung lê a interrogação da matéria pelo alquimista, este “vivia a experiência de sua projeção como se fosse uma propriedade da matéria; mas o que ele estava vivenciando na realidade era seu próprio inconsciente” (Jung, 1980: 245).

---

<sup>7</sup> Cf. Dubuffet, 1967 e Weiss, 1992.

Como comenta François Dagognet, filósofo, químico e leitor da obra de Dubuffet, ênfases na materialidade que reforçam o suporte artístico através de imagens informes expõem uma “osmose buscada entre o material, o vital e o mental” (Dagognet, 1985: 88) —nessas obras tal osmose (primo orgânico e informe da harmonia) realiza-se entre a forte presença de uma subjetividade que opera a matéria junto de uma abertura crucial para a contingência e o acaso, que resultam nessas imagens de permeabilidade entre uma forma e uma matéria criando “magmas confusos” e caóticos, num processo no qual “a abundância e o enxame [da matéria] interditam toda estabilidade e hierarquia” (Dagognet, 1985: 82).

Desse interesse em rebaixar e desfazer as formas, a matéria reacende-se do hilemorfismo que a contém, ressurgindo, através de sua própria ruína, dotada de uma misteriosa “vida”, que Dubuffet (espelhando Reble que vê seu processo como “xamânico”) descreve como um aprendizado com a matéria:

Essas árvores de cores [...] levaram-me a um império invisível de fluidos circulando nos corpos e ao redor deles; elas me revelaram todo um espetáculo que se desdobra ativamente, estou convencido, em certo nível de vida. Revelaram para mim em sua linguagem de esfinge, é claro, tão diferente de nossas linguagens articuladas, como seria de esperar de um ser tão diferente de nós como é um verniz de resina (Dubuffet, 1967: 77).

A herança dessas criações com a prática alquímica não se perde para esses artistas: Dubuffet chegou a realizar uma série de litografias e quadros que chamou de “Pedras Filosofais” (Dubuffet, 1967); na ala da arte alemã que flertou com o informe (Mèredieu, 1994), Kiefer e Beuys também notavelmente faziam alusões ao xamanismo e a tradição hermética.<sup>8</sup> No caso de Jürgen Reble, essas relações são tornadas explícitas nos escritos que publicou acerca

---

<sup>8</sup> Ver *The Paracelsian Magus in German Art* de Ursula Szulakowska, publicado na coletânea *Art & Alchemy* (Wamberg, 2006) para uma análise mais aprofundada.

de sua produção, onde “alquimista do cinema” se descreve como um “observador ativo” da matéria:

Meu trabalho é uma espécie de pesquisa fundamental. O material começa a falar comigo, e torno-me um observador ativo. Eu posso olhar para sua vida e encontrar pistas que comunicam uma mensagem acerca da natureza de sua substância. É uma abordagem xamânica. Não possuo nenhum outro meio de exprimir meu entusiasmo acerca da beleza latente e sobre a fragilidade do filme (Reble, 1997).

Mais do que o senso fúnebre e de mortalidade que o contato com essas corrosões e degradações da matéria trariam, essa abordagem mágica proposta por Reble encontra nelas o oposto, um vitalismo fervilhante, típico da visão alquímica que ausculta a matéria arcana.

### **Comentários finais**

Se observamos aqui como a “alquimia fílmica” de Reble se formulava em suas primeiras obras, essa poética parece se consolidar em *Alchemie*, performance apresentada diversas vezes ao longo dos anos 1990 (até recentemente na *San Francisco Cinematheque*, em 2016). Nela, Reble parte de uma tira de filme em negativo, que projeta em *loop* ao mesmo tempo em que a mergulha em químicos que revelam as imagens em negativo para o positivo, e em outros que gradativamente mancham e corroem os fotogramas. A sala de cinema é aqui como um laboratório alquímico, com Reble trabalhando à luz de velas, com líquidos, sais químicos e em meio fumaças das reações que acontecem em meio à projeção.<sup>9</sup>

Num ambiente imersivo, no qual o som é gerado a partir de uma dissecação do projetor e seus ruídos, auscultados por pequenos microfones, mixados em

---

<sup>9</sup> Um registro parcial da performance encontra-se disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=BYEVtndUAXg>.

funcionamento por Thomas Köner, a performance estende-se até a frágil tira fílmica (que na miscelânea típica de Reble é composta por imagens de trilhos, *Nosferatu*, cotidiano, etc.) tornar-se improjetável ao ter seu corpo perfurado pelo calor da lâmpada do projetor. A performance encerra-se com a fratura desse corpo, quando o aparato literalmente “sacrifica” o filme, dissolvendo as formas e arrebetando o *loop*, rasgando a representação em troca de uma transformação material.

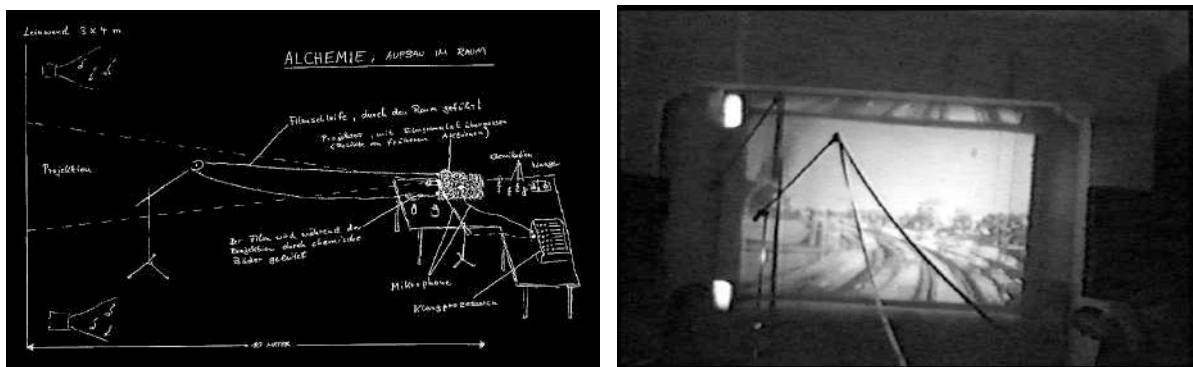
Se for retornado às discussões de Peggy Phelan (1993) acerca da performance, que ocorre “em rumo de e contrariamente à corpos que perecem”, estabelecendo, em suas palavras, uma “alquimia transformativa” entre o real e a sua representação, o *nigredo* da imagem fotoquímica em *Alchemie* torna-se um processo de trazer a tona esse atrito, encenado entre o corpo do cine-alquimista e o corpo do filme, aprofundando as relações entre a prática de Reble, a alquimia e as artes.

Nesse contexto, ao invés de negar quaisquer indícios de uma “morte” da tecnologia analógica (que já dava seus ares na década de 1990), o cinema de Reble engaja-se diretamente com ela, aproveitando esse momento singular para observar a porosidade de sua arte e seu meio para com outros, no espaço heterogêneo da mídia-arte e da performance, definida por Phelan como “representação sem reprodução” (Phelan, 1993: 3). A obra alquímica e seus processos de transmutação, afinal, partem do sacrifício da matéria (Jung, 1980).

A alquimia e o tratamento químico das imagens são os catalisadores dessa relação, ao colocarem a matéria em transformação, enfatizando a imagem fílmica em ato. Do negativo ao positivo, da ilusão de movimento à corrosão das formas e chegando até as cinzas da película, *Alchemie* materializa, tal como o ato performático para Phelan, as perdas e ausências, o apagamento de rastros e o desaparecimento de objetos da representação, uma vez que a produção de

uma presença infere, no ato ontologicamente dissipativo da performance, a criação de um estado de ausência e de instabilidade, de um real impossível de ser fixado (Phelan, 1993) —o que nos retorna à citação de Reble acerca do filme enquanto matéria em fluxo.<sup>10</sup>

Com *Alchemie*, Reble distancia-se da sala de cinema, da projeção estável de um filme, exibindo um processo ao invés de um resultado, como forma de elucidar sobre o cinematográfico, enquanto forma impura e efêmera, informe senão inominável. Os escritos publicados do artista datam do mesmo período do início de seu trabalho com instalações e performances, indicando um aprofundamento de sua pesquisa material e alquímica com o cinema. Podemos notar que esses deslocamentos e “dissoluções” do cinema são também suas tentativas de acentuar, isolar e potencializar o processamento e o efeito das imagens cinematográficas, visando singularizar a intensidade de sua aparição (pela tormenta da matéria, como em Dubuffet) em verdadeiras meditações sobre o filme no qual o artista busca estabelecer um diálogo entre público, cineasta, imagens, sons, máquina e matéria fotoquímica (Figuras 11 e 12).



Figuras 11 e 12. Desenho técnico para o “laboratório” de *Alchemie* e videograma da performance.

Logo, as trocas com as outras artes, como vimos em nossa discussão sobre a abstração informe e a degradação performática da imagem em Reble, menos transformam o cinema em outra coisa do que permitem observar quando o

<sup>10</sup> Cf. Phelan, 1993: 6.

“cinema” passa a (ou deixa de) acontecer, abstraído de narrativa e outros modelos dominantes para ser entendido enquanto sistema sincrético, impuro, de relações performáticas entre (matérias de) sons e imagens em movimento: ou como o artista denomina tal fenômeno, “zonas temporárias de sensibilidade fílmica” (Reble, 1995).

Ao passar a pensar esse cinema como um fluxo de matéria e uma efervescência material, o cineasta consolida sua alquimia de imagens como parte de um processo de contínua transformação da arte, seus materiais e formas, elegendo vias alternativas de criação e recepção.

*Schmelzdahin*, como era o nome do primeiro coletivo de Reble, afinal, traduz-se como “derreter-se” ou então, “fundir-se”, aludindo tanto a um processo material quanto psíquico —de acordo com o cineasta, o nome foi inspirado na reação de um membro do público depois da exibição de seus filmes (Hoolboom, 1990) (Figura 13).



Figura 13. Membro de Schmelzdahin “cozinhando” filme, retirado de documentário para a TV alemã.

## Bibliografia

- Alvarenga, Juliana (2016). *A poética da substância*. Belo Horizonte: Relicário.  
Beauvais, Yann (1998). *Poussière d'images*. Paris: Paris Experimental.

- Biserna, Elena; Philippe Dubois e Frédéric Monvoisin (eds.) (2010). *Extended cinema: le cinéma gagne du terrain*. Udine: Campanotto Editore.
- Blümlinger, Christa (2013). *Cinéma de seconde main*. Paris: Klincksieck.
- Bois, Yve-Alain e Rosalind Krauss (1997). *Formless: A User's Guide*. Cambridge: The MIT Press.
- Carroll, Noël (1985). "Film" en Stanley Trachtenberg (org). *The Postmodern Moment*. Westport: Greenwood Press.
- Dagognet, François (1985). *Rematéraliser: matières et matérialismes*. Paris: Vrin.
- Derrida, Jacques (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Dubuffet, Jean (1967). *Prospectus et tous écrits suivantes*, volumes I e II. Paris: Galimard.
- Elsaesser, Thomas (2018). *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc.
- Gidal, Peter (1989). *Materialist Film*. Nova Iorque: Routledge.
- Goldfarb, Ana Maria (1987). *Da alquimia à química*. São Paulo: Nova Stella/EdUSP.
- Habib, André (2008). "Aura, destruction et reproductibilité numérique" en *Hors Champ*. Disponível em: <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article305> (Acesso em 02 de agosto de 2018).
- \_\_\_\_ (2008). *Le temps décomposé: cinéma et imaginaire de la ruine*. Tese de Doutorado em Littérature, option Littérature et Cinéma. Montreal: Faculté des Arts et Sciences, Université de Montréal.
- Hoolboom, Mike (1990). "You Destroy Everything: An Interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel" en *The Independent Eye*, volume 11, número 2/3, primavera. Disponível em: <http://mikehoolboom.com/thenewsites/docs/299.pdf> (Acesso em 20 de março de 2019).
- Jung, Carl (1980). *Collected Writings of C. G. Jung*. Volume 12: Psychology and Alchemy. Princeton: Princeton University Press.
- Krauss, Rosalind (1985). "Corpus Delicti" en *October*, volume 33. Cambridge: The MIT Press.
- Lebel, Robert e Isabelle Waldberg (eds.) (1995). *Atlas Archive Three: Encyclopaedia Acephalica*. Londres: Atlas Press.
- Light Cone (2018). "Passion" en *Light Cone*. Disponível em: <https://lightcone.org/en/film-1203-passion> (Acesso em 02 de agosto de 2018).
- Macdonald, Scott (2016). "Orpheus of Nitrate: The Emergence of Bill Morrison" en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, volume 57, primavera. Detroit: Wayne State University Press.
- Mèredieu, Florence (1994). *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas.
- Moholy-Nagy, Lazlo (1969). *Painting Photography Film*. Londres: Lund Humphries.
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.
- Reble, Jürgen (1995). "Chimie, Alchimie des couleurs" en Miles Mckane e Nicole Brenez (orgs). *Poétique de couleur*. Paris: Louvre/Institut de l'image.

- \_\_\_\_ (1997). "Les Champs de Perception" en Jürgen Reble. Disponível em:  
<http://www.filmalchemist.de/publications/ScratchBook.html> (Acesso em 02 de agosto de 2018).
- Russel, Catherine (2018). *Archivology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press.
- Skoller, Jeffrey (2005). *Shadows, Specters, Shards*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Starkie, Enid (1968). *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions.
- Usai, Paolo Cherchi (2001). *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. Londres: British Film Institute.
- Wamberg, Jacob (2006). *Art and Alchemy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Weiss, Alan S. (1992). *Shattered Forms*. New York: SUNY Press.
- Zinman, Gregory (2012). *Handmade: The Moving Image In The Artisanal Mode*. Tese de Doutorado em Filosofia. New York: Department of Cinema Studies, New York University.

---

\* Rodrigo Faustini é um artista visual e pesquisador, formado em Midialogia pela Unicamp e mestre em Meios e Processos Audiovisuais USP, atualmente continua pesquisa de doutorado na mesma instituição. Seus trabalhos artísticos e pesquisa focam-se nas questões da materialidade analógica e digital no audiovisual experimental. E-mail: [orfaustini@gmail.com](mailto:orfaustini@gmail.com)