

ANDREAS MÜLLER-POHLE

poesia visual e de-figuração

ANDREAS MÜLLER-POHLE: VISUAL POETRY AND UN-FIGURATION

Isabel Florêncio-Pape*
Universidade de Hamburgo

RESUMO

Este texto discute a fotografia abstrata como forma poética focalizando a obra do artista alemão Andreas Müller-Pohle. Desde a década de 1970, Müller-Pohle explora diferentes procedimentos que, apesar de baseados nos princípios da fotografia analógica, subvertem, em diferentes níveis, certas regras clássicas do processo fotográfico. Ao contrário do que o caráter programático do processo fotográfico exige, o artista explora-o como recurso criativo, no qual a mecânica e a racionalidade dão lugar ao imprevisto, ao devaneio das formas. Müller-Pohle utiliza certos recursos do processo fotográfico para além da sua função clássica de “trazer de novo”, de forma semelhante, um objeto existente no mundo. A abordagem feita considera a fotografia abstrata como poesia visual e discute o trabalho de Müller-Pohle como um meio conceitual de endereçar questões em torno do figural.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia abstrata, de-figuração, informe,
Andreas Müller-Pohle

O devaneio poético não se confunde com o caminho fácil das sonolências, pois este não frui apenas de si próprio, mas prepara gozos poéticos para outras almas.

Bachelard

FOTOGRAFIA ABSTRATA COMO DEVANEIO DAS FORMAS

“Was ich nicht sehe, fotografiere ich”,¹ afirma Müller-Pohle, em uma tentativa de sintetizar o princípio que orienta a sua produção de imagens. Estaria Müller-Pohle

* info@isabelflorencio.com

¹ “O que eu não vejo, eu fotografo.” Trecho dito em entrevista concedida por Müller-Pohle à autora, em Berlim, em 2007. Tradução nossa.

trabalhando no viés proposto por Joyce – “fechar os olhos para ver” – ou seria a sua estratégia um modo de trazer um outro tipo de figuralidade para a fotografia que não está pautada pela relação com uma materialidade visível? Seria outra forma de traduzir o *incarnat*, problematizado por Didi-Huberman a partir da obra de Balzac?² Uma via estética e metafórica de dizer que a fotografia não lida necessariamente com o inelutável do visível?

Dentro de uma obra extensa, que sempre contempla, por diferentes estratégias, a produção de imagens que tendem à abstração, foram selecionados os quatro ensaios parcialmente apresentados abaixo. O critério orientador para a presente seleção é o fato de haver nesses ensaios dois princípios comuns: a obliteração do objeto e a subversão do aparelho, os quais potencializam os aspectos de inscrição do processo fotográfico.³

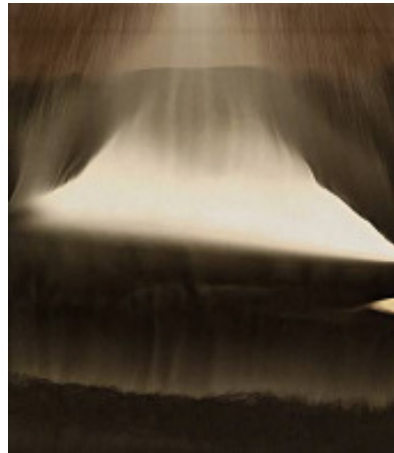


ENSAIO 1 - *Transformance*, 1979-1982. (Transformance 7399, 1982; Transformance 3590 1980; Transformance 9272, 1982; respectivamente).
Fonte: MÜLLER-POHLE. *Interfaces*, p. 23-27 e <<http://www.muellerpohle.net>>.⁴

² Ver DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 29-30.

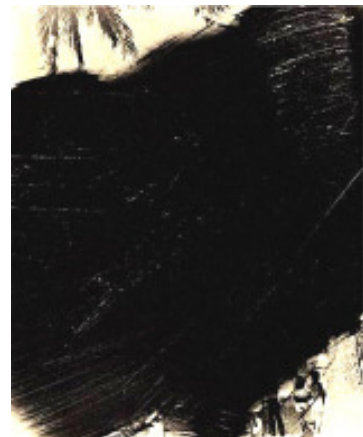
³ Na esteira de Vilém Flusser, o termo “aparelho” aqui utilizado engloba todos os recursos que envolvem o processo fotográfico, no qual uma série de regras deve ser seguida para a obtenção de uma fotografia “correta” nos termos clássicos. Sendo assim, compreende-se por aparelho todo o aspecto programático do processo fotográfico, seja relacionado à câmera, ao laboratório, à exposição da película etc. Ver FLUSSER. *Filosofia da caixa preta*.

⁴ As fotografias de Müller-Pohle aqui reproduzidas são originalmente em cor.



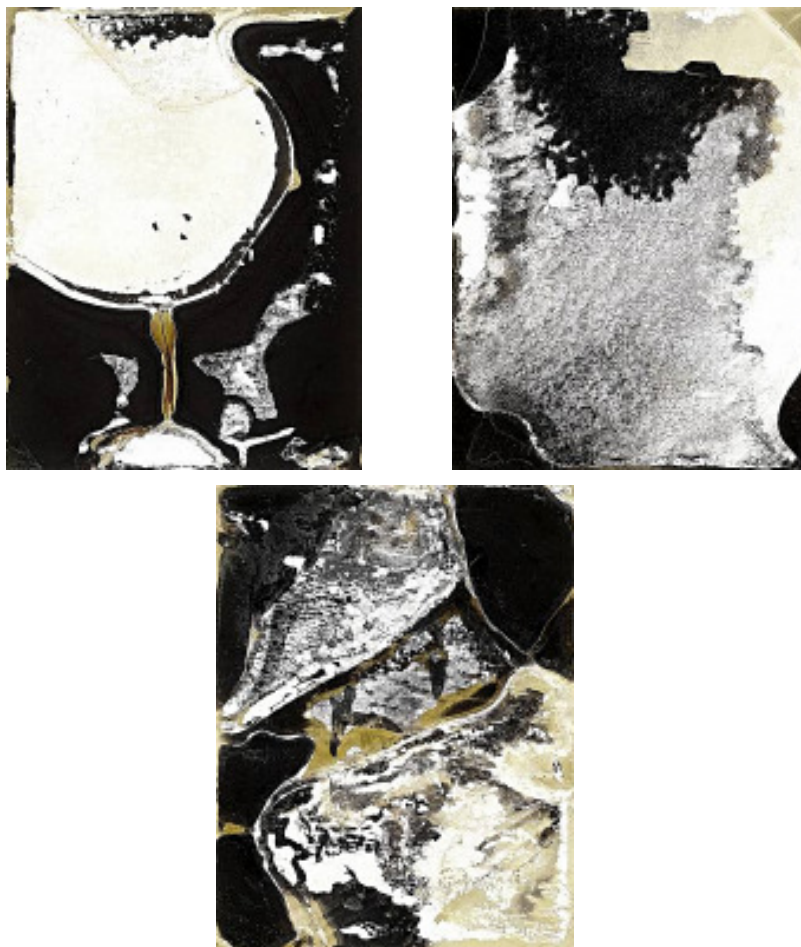
ENSAIO 2 - *Ciclograma*, 1991-1994. (Cyclogram 5.2.1994; Cyclogram 5./6.2.1994; Cyclogram 5.2.1994; respectivamente).

Fonte: MÜLLER-POHLE. *Interfaces*, p. 47-49.



ENSAIO 3 - *Decapo*, 1989-1991. (Asklepion, 1989; Pão de açúcar, 1989; Traditions d'Alsace, 1989; respectivamente).

Fonte: MÜLLER-POHLE. *Interfaces*, p. 37-39.



ENSAIO 4 - *Signa*, 1989-1999 (Cordoba, La Mezquita, 1994; Valencia, Serranos Towers, 1992; Milan, Cathedral, 1993; respectivamnete).

Fonte: MÜLLER-POHLE. *Interfaces*, p. 41-45 e <<http://www.muellerpohle.net>>.

O ensaio 1, *Transformance*, consiste em um tipo de fotografia cega, na qual o artista toma a câmera na mão e, sem olhar no visor, registra o seu entorno, os objetos à sua volta. Ele não toma a câmera à altura dos olhos, como se faria tradicionalmente, mas deixa que seu movimento corporal defina sinergeticamente o que será capturado por ela. A decisão sobre o momento do *click* é aleatória visualmente, mas recoberta por uma camada sensorial na qual a câmera funciona como uma extensão do corpo. E nesse processo, em vez de evitar o borrão decorrente do tremor ou movimentação da câmera, ele explora essa possibilidade como recurso plástico, expulsando a fixidez e o aspecto descritivo do processo fotográfico. Os objetos ou pessoas deixam na emulsão os seus rastros, produzem formas que são uma espécie de certificado de presença, mas sem presentificação.

O ensaio 2, *Ciclograma*, é resultado de um trabalho de laboratório que se assemelha ao processo fotograma ou raiograma, muito utilizado por Man Ray, dentre outros artistas. Fotografias antigas são picotadas ou cortadas em tiras e colocadas em um banho revelador. Um papel virgem é mergulhado nesse banho e sensibilizado diretamente com luz ao mesmo tempo em que as tiras e picotes se sobrepõem ao papel e fazem diferentes

intensidades de sombras sobre ele. Trata-se de um tipo de fotografia sem câmera, em que as imagens destruídas geram caminhos (de luz e de sombra) para o surgimento de outras. É um processo físico-químico explorado para gerar imagens resultantes da de-figuração de outras, criando uma espécie de sobrevida daquelas que foram cortadas.

O ensaio 3, *Decapo*, consiste de duas partes (*Decapo I* e *Decapo II*), mas se detém aqui apenas na segunda parte, que tem uma característica de-figurativa mais clara. Os cartões postais de pontos turísticos emblemáticos de diversas cidades ao redor do mundo são re-fotografados, gerando uma imagem negativa que é violentamente riscada, até ser quase totalmente destruída. Quando ampliados, no lugar da prata arrancada pelos riscos, surgem manchas negras que encobrem quase totalmente a imagem do cartão. Três vezes a obliteração aparece como princípio de-figurador: uma obliteração da cena (a referência do cartão), uma obliteração do objeto fotografado (não a cena, mas o cartão propriamente dito) e de novo a obliteração da imagem no negativo. Uma forma de dizer do esgotamento daquilo que é visto até a exaustão.

No ensaio 4, *Signa*, o artista utiliza um filme Polaroid para fotografar pontos turísticos em diferentes países. A rigor, a revelação de uma emulsão (contato da película com a química) deve durar o tempo que é prescrito pelo fabricante (ca. 60-90 segundos para um Polaroid integral). Mas Müller-Pohle deixa deliberadamente que essa reação ocorra por um tempo maior que o prescrito, separando a imagem positiva do contato com a química apenas quando ele chega em casa ao retornar do lugar onde as fotografias foram feitas. Nesse caso, a super-revelação bloqueia a possibilidade de se reconhecer e identificar a referência. No lugar de um monumento, de uma paisagem ou de uma praça, surgem manchas disformes.⁵ A imagem latente, que revelaria o visível, entra em um processo de deterioração e produz formas imprevisíveis. Um prolongamento do tempo que desvia a imagem latente do percurso que lhe seria natural (ou previsto). Ele muda a rota e a visualidade da imagem que ali surgiria se o programático fosse seguido. Ele produz não um corte, não uma ruptura, mas uma extensão que força a imagem para além dos seus limites e acaba por revelar um sentido íntimo da iconicidade extrema em que o figurativo se esfacela. Uma extensão que, paradoxalmente, poderia ser comparada ao ato extremo de aproximação do olhar, que também limita a visão do todo, impede perceber o objeto para se transformar em uma massa, em uma superfície de pontos e cor que deixam de falar sobre o mundo e falam apenas dessa experiência mesma. Na obliteração do figurativo, a materialidade estética se fortalece e cria uma experiência que é de outra ordem, menos fenomênica, menos descritiva e mais sensorial.

Ao contrário do que o caráter programático do processo fotográfico exige, o artista explora-o como recurso criativo e livre das prescrições clássicas no qual a mecânica e a racionalidade do aparelho dão lugar ao imprevisto, ao acidente. O figurativo e a predeterminação do processo dão lugar ao devaneio das formas. Nessa dinâmica, Müller-Pohle revela como o aspecto mais relevante da fotografia não é o aparelho, muito menos o objeto colocado diante da câmera, mas sim a emulsão sensível, que é explorada como

⁵ Para Décadrages, “a mancha exprime a entropia, a degradação, a irreversibilidade dos acontecimentos, mas também é criação de uma figura singular, embora disforme e sem nome.” Citado por BELLOUR. *Entre-imagens*, p. 188.

espaço de inscrição, de onde as formas são trazidas independentemente de uma conexão descritiva, precisa, com a realidade externa à obra.

É relevante dizer que Müller-Pohle utiliza processos da fotografia analógica e não a fotografia digital e que, paradoxalmente, interessam aqui as fotografias abstratas geradas por meio do processo analógico as quais, apesar de se afastarem da referencialidade, carregam ainda o traço da materialidade do processo, o traço da prata sensível em cuja superfície a imagem latente espera ser revelada. Ou seja, a emulsão é, nesse sentido, como a superfície do papel para a poesia na literatura, utilizada como espaço de inscrição das formas.

Assim, ao longo da discussão, não se consideram as imagens geradas por processo digital, no qual a manipulação e a criação podem ocorrer à revelia e, livres da materialidade dos sais de prata, podem prescindir de qualquer vínculo com uma referência no mundo externo. Na perspectiva adotada, não há nada mais poético na fotografia do que a ideia de uma *imagem latente*, porque ela sugere que nessa latência também habita a não figura ou a figura imprecisa, errante, que espera ser revelada. Ela é pura potência. E é essa latência que, de certa forma, justifica o interesse pelas imagens analógicas, porque elas são, em um dado momento, resultado de uma impressão luminosa, que flutua de forma latente em algum lugar, até ser transformada em imagem visível na emulsão.

Nas imagens digitais, não há esse processo de flutuação e não há necessariamente uma conexão com um corpo físico, cuja imagem poderia ser rompida, borrada ou “desviada de rota”. As imagens digitais oferecem assim a possibilidade de se pensar a ausência de referencialidade, uma vez que no processo digital a imagem é produzida pela lógica alfanumérica e uma imagem pode ser gerada no computador, independente de uma câmera e de qualquer objeto externo que reflita luz e se materialize em uma figura.

Esse *gap* que existe entre a materialidade da fotografia analógica e a possibilidade de ela escapar à figuração pode ser aqui entendido como o espaço de flutuações das formas que, no digital, não ocorre como subversão, mas como modo de confirmar o que já é prescrito no processo. Uma lógica que é sempre da ordem do zero ou um.

Não há no digital essa linha invisível (aqui simbolicamente manifesta pelo hífen na palavra de-figuração) que liga a materialidade à desmaterialização da figura, que faz da presença ausência e depois, de novo, presença de-figuradora. Esse ser e ao mesmo tempo não ser é o que seduz na abstração da fotografia analógica, porque caracteriza a ruptura do programa dentro do programa mesmo, mas sem ser programático. Ou seja, na fotografia analógica, a despeito de qualquer indexicalidade do processo, as imagens abstratas encontram um caminho para a invisibilidade da matéria e manifestam no borrão, no desfoque, a potencialidade visual e a poética do que foi denominado por Bataille como o informe e que será tratado adiante.

O paradoxal aqui está no fato de querer discutir a ausência da referencialidade na imagem a partir da presença da referencialidade enquanto potência no processo, o que só se realiza inexoravelmente na fotografia analógica. Esse é propriamente o espaço do *informe*, onde a subversão das regras e a negação do programático driblam o jogo de figuração para dar lugar às formas desviantes que são aqui caracterizadas como resultado de uma de-figuração. No processo digital tudo pode ser criado, inventado à revelia. Nesses termos, não há *de-figuração* na fotografia digital. Ela é propriamente o espaço da

virtualidade de onde toda e qualquer forma de figuração ou defiguração (mas não *de-figuração*) pode surgir. Não há esse processo transgressor que subverte o aspecto programático do processo.

Müller-Pohle trouxe da teoria de Vilém Flusser, de quem foi amigo e parceiro teórico, algumas noções que orientam claramente o seu trabalho. A noção “*gegen Aparat*”, cunhada por Flusser e que pode ser traduzida literalmente como “contra o aparelho”, foi tratada de forma ampla como uma estratégia criativa que permitiria subverter os aspectos programáticos dentro da cultura em geral e nos termos fotográficos não significa que o aparelho deveria ser excluído do processo, mas que o fotógrafo deveria buscar exercer certa liberdade e explorar as potencialidades do processo fotográfico para além daquilo que ele tem de programático.⁶

Nessa perspectiva teórica, Müller-Pohle utiliza a câmara (e outros recursos do processo fotográfico) para além da sua função clássica de “trazer de novo”, de forma semelhante, sob forma de imagem, um objeto existente no mundo. Ao abstrair das regras clássicas e do aspecto descritivo da fotografia, Müller-Pohle subverte certa sintaxe para trabalhar sob o princípio do devaneio e traz pela via do *acidente* imagens que não solicitam ser reconhecidas. Imagens que vivem no seu presente e na sua materialidade e não na remissão de um passado que reportaria ao *isso foi*.⁷ Um processo no qual a abstração convida ao jogo da de-figuração. Um jogo das referências perdidas, de deslizamento das formas, no qual pulsa a incerteza do desconhecido que jamais será reconhecimento porque nada tem a ver com a lembrança, nem se prende ao jogo de representação enquanto semelhança.⁸

Há na história da fotografia diversos modos pelos quais uma imagem fotográfica se desprende da referencialidade, desde as imagens surrealistas de Man Ray, Max Ernst até as obras mais contemporâneas como, por exemplo, no trabalho de Marco Breuer. Mas o extremo desse princípio se encontra nas fotografias abstratas, em que desaparece todo efeito de real que a fotografia poderia oferecer. As imagens abstraídas de uma conexão com o mundo visível têm uma existência própria e solicitam serem fruídas a partir de sua própria materialidade. Tal como um texto literário, a respeito do qual não se indaga sobre a veracidade ou realidade para fora do texto, a fotografia abstrata pode ser tomada como um tipo de experiência estética que independe de uma realidade externa a ela.

Ao discutir a fotografia abstrata, Lambert Wiesing problematiza na base dos conceitos “fotografia” e “abstração” o que caracterizaria a abstração no processo fotográfico. Poderia ser a fotografia abstrata resultado de uma abstração do objeto, ou abstração do aparelho, ou abstração da química? Wiesing aponta para a impossibilidade de se classificar uma fotografia abstrata a partir do processo e afirma que, mais que o processo, o produto da fotografia abstrata deveria ser objeto de análise.⁹ Se, em um sentido restrito, compreende-se por fotografia a técnica de produção da imagem de um

⁶ Ver FLUSSER, 1984 e 1989 em KEMP und AMELUNXEN. *Theorie der Fotografie*.

⁷ BARTHES. *A câmara clara*, p. 115.

⁸ Ver BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 18.

⁹ Ver WIESING. *Artifizielle Präsenz*.

objeto, pessoa ou cena que, por meio de um processo físico-químico, conserva o rastro da luz refletida transformado em imagem através do processamento químico; se, compreendendo o conceito de abstração como algo que independe de uma relação com algo exterior a ele mesmo, uma imagem abstrata seria aquela que não mantém relação com uma referência para fora de si mesma – diante dessas duas considerações, seria paradoxal pensar a *fotografia* enquanto *fotografia abstrata*. Isso porque, de um lado, o que se tem é uma técnica de apreensão dos raios luminosos que gravam a imagem de um objeto; de outro, uma imagem na qual o objeto não seria uma condição essencial ou *a priori* para a existência da imagem. Nesses termos, o que se propõe aqui é que sejam esquecidas a contingência e a referencialidade que marcam o processo fotográfico e que a imagem fotográfica (como já dito) não seja pensada como “representação” necessária de algo visível, mas livre de toda figuração e narrativa. O que se quer é que ela seja tomada em sua dimensão poética, em que a errância das formas, a impossibilidade de se reconhecer algum objeto concreto e de reportar a fotografia ao seu noema não sejam vistos como imperfeição, nem mesmo como ausência de sentido, mas como uma possibilidade de figurar para além de qualquer relação de ordem intelectual com o mundo visível ou com o mundo legível.

As diferentes estratégias de produção de imagem utilizadas pelo artista podem ser vistas como um processo paradoxal, que busca, através da fotografia e de seus recursos técnicos, a desconstrução daquilo que, nos termos clássicos, a distinguiu historicamente da pintura, ou seja, a sua capacidade de descrever e de corresponder, de forma fidedigna, à figuração do visível. Em síntese, pode-se dizer que, por meio de diferentes recursos e processos, que irônica e paradoxalmente pertencem ao fotográfico, o artista encontra meios de libertar a figura, através de processos que mostram a busca de construção da abstração dentro do próprio recurso de figuração. Esse desprendimento da camada figurativa não se dá plenamente em todas as imagens, tampouco se realiza de forma homogênea no conjunto dos ensaios aqui contemplados. Por exemplo, nos ensaios *Transformance* e *Decapo*, pode-se perceber certos vestígios, fragmentos de objetos ou elementos da natureza, que permitem reconhecer partes das cenas. Assim como também os nomes das imagens na série *Signa* (por exemplo: *Köln*, *Milano*, *Kyoto*) e na série *Decapo* (*Asklepion*, *Pão de Açúcar*), que, fazendo alusão aos lugares, sugerem uma relação com um lugar no mundo visível. Esses aspectos poderiam ser considerados um obstáculo à abstração nos termos clássicos, como um completo distanciamento das formas concretas, reconhecíveis. Deve-se acentuar que este estudo se atém ao modo como o artista busca meios de acessar a abstração, de buscar o puro figural, ainda que certos vestígios deixem escapar uma relação referencial, típica do processo fotográfico. Assim, o fato de alguns vestígios ou sinais darem a ver parte da figura, isso não destitui o conjunto de obras da sua potencialidade poética e abstracional, ao contrário, acentua a busca do puro figural dentro da própria potencialidade figurativa da imagem, mostrando assim os modos de obliterar a figura, de subverter o descritivo dentro do próprio fotográfico e, nesta rota incerta do devaneio das formas, permite que a potencialidade do figural se manifeste em níveis distintos, o que caracteriza não só a riqueza discursiva, mas, acima de tudo, a poética da imagem no trabalho de Andreas Müller-Pohle.

○ INFORME COMO DE VIR DA FORMA

O termo “informe” (*formless*) surge, pela primeira vez, no *Critical Dictionary*, escrito por Bataille, em 1930, e publicado na revista *Documents*.¹⁰ Esse dicionário caracterizou a rejeição de Bataille ao mundo acadêmico e à forma de pensamento do sistema:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar 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. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.¹¹

Embora tenha sido cunhado há mais de 70 anos, o termo tem sido objeto de discussões teóricas apenas mais recentemente, como nos estudos de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Didi-Huberman, que adotam dois tipos de interpretação distintos. Didi-Huberman, acentuando o aspecto da semelhança (“*something like as*”) contida na definição de Bataille, tende a interpretar o informe como sendo um movimento contínuo de deformação, no qual as imagens teriam a capacidade de passarem de um estado de semelhança ao dessemelhante.¹² Krauss e Bois, dando ênfase ao aspecto operacional do informe, argumentam abertamente contrários à perspectiva de Didi-Huberman, de que o conceito nada tem a ver com deformação, mas se trata de uma operação na qual Bataille incluiria todos os objetos de caráter heterológico:

metáfora, figura, tema, morfologia, significado – tudo que se assemelha a algo, tudo que é recolhido na unidade de um conceito – cuja operação do informe pretende esmagar, reservou com uma piscadela irreverente: este não é nada mas refugio (lixo).¹³

¹⁰ *Documents* foi uma revista publicada em Paris, entre 1929-1930, com Bataille como editor e vinculada ao movimento surrealista. André Masson, Michel Leiris e Pierre Klossowski foram integrantes do grupo de mesmo nome, sendo considerados também fundadores da revista.

¹¹ “A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. *On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or spit.*” Ver BATAILLE. *Documents*, n. 7, em BOIS e KRAUSS. *Formless*. Grifo nosso.

¹² “The informe would thus specify a certain power that forms have to deform themselves constantly, to pass quickly from the like to unlike”. Citado por BOIS e KRAUSS. *Formless*, p. 80. Versão alemã: DIDI-HUBERMAN. *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, p. 185-208.

¹³ “Metaphor, figure, theme, morphology, meaning – everything that resembles something, everything that is gathered into unity of a concept – that is what the informe operation crushes, sets aside with an irreverent wink: this is nothing but rubbish.” Citado por BOIS e KRAUSS. *Formless*, p. 79.

Assim, para Bataille, o informe está ligado à ideia de supressão de fronteiras e representa metaforicamente os conceitos que tentam explicar a realidade. Essas fronteiras conceituais não são passíveis de serem transcendidas, mas apenas quebradas ou transgredidas. Essa postura contrária a uma atitude coerciva caracterizaria o informe. Nesses termos, tende-se a pensar que o informe está conectado à ideia de devir, aquilo que em Deleuze caracterizaria o lugar da travessia e da indeterminação. Contrário às prescrições e à ideia de que “cada coisa possui uma forma que lhe é própria”, Bataille nunca se propôs a conceituar o informe, preferindo caracterizá-lo pela tarefa de “desfazer categorias formais”, ou como aquilo que se encontra do outro lado da forma, em processo de dissolvência, em um movimento que prolonga ao infinito o devir da forma.¹⁴

No livro *O fotográfico*, publicado cerca de oito anos antes de *Formless*, Rosalind Krauss descreve os procedimentos de Ubac, que submete a imagem fotográfica a ataques químicos ou a ondas de calor, que destroem a película ou a produção de imagens por montagem e uma série de solarizações, que destitui a imagem de seu aspecto descritivo. Esses procedimentos, segundo Krauss, fariam parte de um processo pelo qual se pode produzir o *informe*.

Seguindo as explicações habituais da imagem surrealista, poderíamos dizer que esta consumação da matéria por uma espécie de éter espacial é uma representação da inversão da realidade por aqueles estados psíquicos tão procurados pelos poetas e pintores do movimento – o devaneio, o êxtase, o sonho.¹⁵

Fica claro na citação de Krauss que, apesar de Ubac destruir as imagens, o que caracteriza o informe em seu trabalho não é a deformação, mas o procedimento pelo qual ele busca o devaneio das formas. Esse processo que abre o figurativo e coloca em seu lugar a potencialidade de figurar marcada pela errância das formas é o modo como se compreende esse movimento do devir das formas. Nesses termos, tende-se aqui também a compreender o informe mais como uma operação por meio da qual são abertas as categorias de fundo racional ou semiótico que organizam a figuração, como ocorre no surrealismo, na arte abstrata em suas diferentes formas e também na poesia visual. A arte deixa de estar vinculada a uma produção que visaria – enquanto processo ou objeto estético – à descrição ou à vinculação de um conteúdo preciso, para se abrir a novas possibilidades que tentam lidar com o que é da ordem do instável e avesso às determinações de forma e de sentido.

Essa noção – segundo a qual no informe cessam as distinções e a estabilidade – é materializada na obra de Müller-Pohle como o fim da relação figura e fundo, como o fim da relação sujeito-objeto, olhante-olhado.¹⁶ Não há no processo de Müller-Pohle, como no modelo iconológico clássico, um olho, um ponto privilegiado que percebe, observa, captura e por onde a imagem é construída e controlada. A imagem não espelha um outro, ela não reflete um olhar. Ela mais devolve um olhar porque solicita uma leitura

¹⁴ Ver KRAUSS em RIBALTA. *Fotografía y abstracción*, p. 238 e KRAUSS. *O fotográfico*, p. 171-178.

¹⁵ KRAUSS. *O fotográfico*, p. 180-181.

¹⁶ Ver DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 147.

sem prescrição. Ela é presença, mas sem presentificação. Lugar de travessia, de possibilidades e não de cristalizações.¹⁷

Em *O fotográfico*, Rosalind Krauss considera que o informe poderia ser criado por uma mera rotação do corpo e a desorientação por ela produzida, uma desconstrução da estabilidade, seja do corpo no espaço ou da imagem resultante dessa instabilidade. Parece que Krauss contempla nessa obra uma perspectiva que considera a deformação ou desconstrução da forma como modos de produção do informe. Apesar de considerar que o informe, termo que foi também utilizado por Dalí, poderia explicar grande parte da obra de fotógrafos surrealistas, tais como, Man Ray, Ubac, Bellmer, Tabad, Parry, Dora Maar e Boiffard, a autora chega a problematizar a “espera passiva” com que os surrealistas aguardavam a ação do acaso em contraponto ao que fez Bataille ao escrever a *Estória do olho*. Para Krauss, essa obra materializa a ideia de que poderia haver

[...] uma máquina de fazer acontecer as coisas, uma máquina que só deixaria ao acaso o acerto dos detalhes foi exercida em *Histoire de l'Œil*. Para escrever esta história espetacularmente perversa, Bataille imagina, como mostrou Roland Barthes, um mecanismo associando duas correntes de imagens, uma gerada pela forma do olho (o olho/o ovo/os testículos) ou outra pelo seu estatuto de recipiente de fluido (as lágrimas/a gema do ovo/o esperma).[...] De forma bastante semelhante o método paranóico-crítico de Dalí também é concebido como um dispositivo. Ele descreve sua estratégia para simular o delírio como uma máquina de produzir assaltos efetivos e agressivos da realidade.¹⁸

De certa forma, Müller-Pohle atualiza esse princípio em *Transformance* ao fazer com que a câmera seja um prolongamento do movimento do seu corpo e que a imagem seja registrada a partir desse impulso que desestabiliza todo o sistema de produção de uma imagem fotográfica nos termos tradicionais e também retira da imagem a previsibilidade das formas com que uma fotografia normalmente é investida.

Mas o que há de diferente na forma de os surrealistas trabalharem o informe e o modo de Andreas Müller-Pohle é o aspecto final da materialidade da imagem. Nas imagens surrealistas, há a desconstrução da forma, há a desconstrução de uma perspectiva que coloca a forma em estranhamento. Eles estavam em busca da negação dessa figuração, de uma materialidade que reflete o racionalismo e certos mecanismos de controle. Mas, ainda que essa relação fosse desconstruída, suas fotografias ainda estavam atreladas ao reconhecimento de uma figura, embora essa remissão fosse de ordem metafórica, pautada pelo “como se fosse”, segundo se vê na descrição feita por Krauss a propósito da obra de Brassã.¹⁹ Müller-Pohle realiza, por meio de seus processos, diferentes modos pelos quais o informe é transformado em um modo de operação e não de deformação. Embora em

¹⁷ Essa ausência perceptiva que organiza a estratégia de Müller-Pohle poderia ser considerada um tipo de metáfora do que diz Merleau-Ponty, citado também por Didi-Huberman: “Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas. É o que acontece na noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os sentidos, sufoca minhas lembranças [...]” Ver DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 99.

¹⁸ KRAUSS. *O fotográfico*, p. 178.

¹⁹ KRAUSS. *O fotográfico*, p. 174.

algumas imagens seja possível identificar vestígios, detalhes de uma referencialidade residual, deve-se enfatizar que, através de seus procedimentos, o artista intenta permitir que as imagens, em vez de serem a negação de algo, sejam a afirmação de si mesmas, enquanto pura-presença, sem remissão a um sistema ou a um valor exterior ao espaço da obra. Assim, não há em Müller-Pohle a deformação, mas sim uma de-figuração, como processo que ativa a atuação do acaso e que, negando toda a racionalidade, prescrição e predeterminação do sistema, leva a fotografia a uma errância, a um espaço de indeterminação onde a figura abre o jogo das correspondências, para assumir na sua materialidade própria, não a deformação, mas a indeterminação da forma.

DO FIGURATIVO AO PURO FIGURAL

Na literatura, Balzac foi talvez quem primeiro problematizou os limites da figuralidade ou a representação como *mimesis*. Pode-se dizer que em *A obra-prima ignorada* são colocadas em forma de conto literário certas questões estéticas e filosóficas tratadas por Deleuze acerca dos limites entre o figurativo e o puro figural e, posteriormente, por Didi-Huberman, que desenvolve o conceito de *incarnat* ao levar adiante as discussões sobre o conto, iniciadas por Hubert Damisch.

Stéphane Huchet, no prefácio ao livro *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman, afirma que o *incarnat* “resulta de um derrame pulsional que subjaz em cada pintura.” E acrescenta a definição do próprio autor: “[o *incarnat* é] o colorido infernal por excelência, pela razão que ele é menos o predicado colorido de tal substância localizada do que o fenômeno-índice do movimento do desejo sobre a superfície tegumentar do corpo [...]”.²⁰

No conto de Balzac, é sugerido que o devaneio das formas esteja além de qualquer possibilidade de figuração. Ao discutir a obra de Francis Bacon, Deleuze afirma que há duas formas pelas quais a arte procurou escapar do figurativo. A primeira seria a figura isolada, um modo de opor o “figural” ao figurativo. A segunda seria a abstração.²¹

É nesses termos que se entende o trabalho de Müller-Pohle, que se lança na abstração e potencializa o figural e o pulsional na fotografia. No seu iconismo extremo, que não permite uma remessa ao referente, a fotografia abstrata não representa, mas se apresenta como pura visualidade. E, ao se desprender do plano técnico, no qual prevaleceria o figurativo, a fotografia se abre para um novo jogo de forças, que potencializa o nível da sensação de que fala Deleuze:

as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios [...] o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro.²²

²⁰ HUCHET. Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma teoria da arte, p.13.

²¹ DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 12.

²² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 216-217.

Aqui, a máxima barthesiana, segundo a qual na fotografia “o referente adere”,²³ é colocada de novo em xeque, apontando para um novo modo de compreender a figuração na fotografia, na qual ainda resiste seu caráter ontológico de ser espaço de inscrição, já que a emulsão, ao ser sensibilizada, registra o rastro, forma uma imagem que, em vez de remessa a um existente, é pura apresentação.

A prática de Müller-Pohle consiste em buscar uma duração da imagem no seu borrão, na mancha que, quanto menos descreve, mais solicita ser mirada.²⁴ Uma imagem que solicita abrir os olhos e mergulhar na sua duração, porque ela não se dá fácil à fruição como lembrança.

Destitui-se a referência de seu valor descritivo para se construir em seu lugar uma imagem que sobrevive como vestígio.²⁵ Rastro que, condensado, ganha um *pathos*. Uma imagem que solicita esquecer a percepção para abrir-se à sensação. Como faz Dupin (tratado por Didi-Huberman) que, “ao usar óculos escuros, perde em nitidez do detalhe, e ganha em apreensão global das configurações e da atmosfera. Ele aceita deixar flutuar seu olhar e, mesmo, de suspender sua capacidade de ver para imaginar o que deveria olhar”,²⁶ para assumir por um instante a perda da referência como tentativa de escapar à regressão do olhar. Não seria esta uma outra forma de dizer que a “escritura [...] é portadora de morte [...]. Ela asfixia a vida”.²⁷ A escritura é tomada aqui, em sentido amplo, por aquilo que na imagem traz a noção de um mundo visível que pode ser “escrito, gravado” na película quando o aparelho é usado segundo seu caráter programático. Seria pertinente usar o termo *escrita* como forma de atualizar a noção de escritura, que se cristalizou como portadora de uma marca estruturalista clara. Nesse sentido, a fotografia não é “escrita com luz”, mas sim inscrição poética que de-figura para perdurar, em vez de morrer no sentido que o re-conhecimento proporcionaria. O reconhecimento é, na escrita, ao modo de Derrida, ou na imagem, como aqui proposto, aquilo que asfixia a sua potencialidade de se abrir para o devir, aquilo que bloqueia o processo de abertura ou de vitalização de sentido que uma imagem poderia provocar.

Müller-Pohle parece saber, tal como Deleuze, que “em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças”. Forças que tornam visível o invisível, como faz a música, que torna sonoras, forças que

²³ BARTHES. *A câmara clara*, p. 16.

²⁴ Para Bellour, “o tremido não diz: eu sou a realidade, na qual é preciso acreditar; tampouco diz: sou a ausência de realidade. Ele propõe uma realidade duplicada por um afastamento em relação a si mesma: um signo reconstruído, um signo de arte que procura exprimir uma pulsão do corpo inscrevendo-se no tempo que se tornou visível. Esta é a magia do tremido: Apreender o efeito do real, sem nunca se passar pela realidade.” Ver BELLOUR. *Entre-imagens*, p. 105.

²⁵ O termo *vestígio* foi utilizado pelos teólogos na Idade Média para explicar que aquilo que é visível na natureza é apenas “o traço (ou vestígio) de uma semelhança com Deus”, perdido, arruinado no pecado original. Essa definição servia para distinguir o que seria uma imagem de um vestígio. O termo não é empregado com essa mesma conotação, mas diz respeito ao caráter de inscrição do processo fotográfico, a despeito de qualquer semelhança com a natureza. Ver DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 35.

²⁶ DIDI-HUBERMAN. *Coda*, p. 131.

²⁷ Ver DERRIDA. *Gramatologia*, p. 20.

não são sonoras.²⁸ Müller-Pohle faz emergir da emulsão fotográfica não o referente nos termos clássicos, mas sim a força e a imaterialidade das formas, o dessemelhante que é acionado no seu processo de ruptura com o lado programático e fenomênico da fotografia. É como se através de seu trabalho Müller-Pohle afirmasse que é preciso se perder naquilo que a fotografia oferece como potencialidade para de-figurar, em lugar de se entregar à fixidez do tempo, à condensação das formas que existem nas relações prescritas.

Mas seria ainda necessário indagar que novo código organiza essa tentativa na arte de romper com a figuração para se deter na figura? Em uma época em que a fotografia ocupa massivamente lugar na mídia e em que outros artistas se ocupam em criar realidades, encenar para a fotografia, como forma de ironizar seu poder de fazer crer no visível, por que alguém se ocuparia em fotografar aquilo que não vê, por que alguém, em uma espécie de retomada do que fora proposto pelos artistas surrealistas, se dispõe a explorar o informe na fotografia? Seria talvez a busca de uma nova poética, na qual o vazio, a mancha, o borrão, destituindo a fotografia do caráter narrativo, bloqueia o jogo das remissões fáceis? Seria talvez uma forma de dizer, ao modo de Bachelard, que “as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas”?²⁹

Para encerrar, talvez fosse ainda pertinente e oportuno lembrar o comentário que Blanchot faz em relação ao poema “Um lance de dados”, de Mallarmé. Pertinente pelo conteúdo que o comentário expõe e oportuno por ser a obra de Mallarmé emblemática para a relação entre a literatura e as artes plásticas, ao assumir o espaço branco como lugar pleno da errância no qual a forma, a não-figura, imanta de sentido o texto. Esse traço na obra de Mallarmé trouxe tanto para a literatura quanto para as artes visuais o reconhecimento de que a letra e a figura são, antes de serem texto ou imagem, potencialmente diferentes modos de textualidade e de visualidade, pelos quais se pode figurar. O sentido dessa figuração não tem, no panorama das artes hoje, nada de estável, mas, ao contrário, é resultado de seu uso, do modo como funcionam e como são investidos de sentido no processo de leitura.

Dessa maneira, as imagens de Müller-Pohle podem, pelo processo e pelo que oferecem de visualidade, ser assumidas como uma forma de inscrição visual. Um modo de construir poesia visual através da fotografia e que, por isso, solicita esquecer as fronteiras entre o que é textual e o que é visual.³⁰



²⁸ Ver DELEUZE. *Francis Bacon*, p. 62-63.

²⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 19.

³⁰ BAL. *Reading Rembrandt*.

ABSTRACT

This text discusses the abstract photography as poetical form and focuses on the work of German artist Andreas Müller-Pohle. Since the 1970s, Müller-Pohle explores different procedures which, although based on the principles of analogue photography, subvert in different levels the classical rules of the photographic process. Contrary to the programmatic nature of the photographic process requires, the artist explores it as creative resource, in which the mechanical action and rationality of the process give way to the unexpected, to daydream of shapes. Müller-Pohle use certain features of the photographic process beyond to its classical role of “bringing back”, similarly, an existing object in the world. The approach taken considers the abstract photography as visual poetry and discusses the work of Müller-Pohle as a conceptual way of addressing issues surrounding the figural.

KEYWORDS

Abstract photography, de-figuration, please

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAL, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comunique Editorial, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Tradução de Luciana A. Penna. Campinas: Papirus, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado (Coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Boris Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Coda: la muse du chiffonnier (histoire et imagination). In: _____. *Ninfa moderna*. Paris: Gallimard, 2002. p. 127-141.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- FLUSSER, Vilém. Fotokritik. 1984. In: KEMP, W. und AMELUNXEN, H. V. *Theorie der Fotografie*. München: Schirmer und Mosel, 2006. Komplett in einen Band. p. 49-64.
- FLUSSER, Vilém. Für eine Philosophie der Fotografie. 1989. In: KEMP, W. und AMELUNXEN, H. V. *Theorie der Fotografie*. München: Schirmer und Mosel, 2006. Komplett in einen Band. p. 190-194.
- HUCHET, Stéphane. Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. p. 7-23.
- KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Fotografía y abstracción. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Tarde dum fauno e Um lance de dados*. Tradução de Armando Silva Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 2007.
- MÜLLER-POHLE, Andreas. *Interfaces: Foto+Video 1977-1999*. Katalogbuch der Ausstellung. Hrsg. Von Hubertus von Amelunxen. Göttingen: European Photography, 1999.
- MÜLLER-POHLE, Andreas. Disponível em: <<http://www.muellerpohle.net>>. Acesso em: 10 out. 2014.
- WIESING, Lambert. *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. p. 9-16; 81-98.

Recebido em 1 de julho de 2014
Aprovado em 22 de outubro de 2014