

**PAISAGENS INVISÍVEIS:  
PONTOS DE VISTA DO POSSÍVEL<sup>1</sup>**

**INVISIBLE LANDSCAPES:  
POINTS OF VIEWS OF POSSIBLENESS**

Ana Cecília Aragão Gomes<sup>2</sup>

**Resumo**

Este artigo pretende entender como a imagem fotográfica cria possibilidades de ver e agir diante de uma paisagem minada, que impõe limites espaciais e de vida, ultrapassando a sua visualidade na tentativa de repensar o mundo, a vida e a própria imagem. Essa questão será problematizada a partir da obra “Em profundidade (campos-minados)”, de 2014, da artista carioca Alice Miceli, que avança em um campo minado em busca de pontos de vista possíveis e de profundidade na tentativa de criar possibilidades de construção de outro espaço, de paisagens invisíveis que expõe o limiar entre vida e morte do homem e da própria imagem.

**Palavras-chave:** Imagem. Conflito. Gesto. Fotografia. Comunicação.

**Abstract**

This article intends to understand how the photographic image creates possibilities of seeing and acting before a mined landscape that imposes spatial and life limits, surpassing its visuality in the attempt to rethink the world, life and the image itself. This will be developed from the art work "In depth (mined-fields)", 2014, by the carioca artist Alice Miceli, who advances in a minefield in search of possible and deep points of view in the attempt to create construction possibilities of another space, of invisible landscapes that exposes the threshold between life and death of man and of the image itself.

**Keywords:** Image. Conflict. Gesture. Photographic. Communication.

A imagem pode ser pensada como o grande outro, pois ela já está presente antes no homem e, conseqüentemente, nas artes, na mídia, na vida. A imagem não é só um produto do meio, mas o próprio meio, que se coloca entre o eu e o mundo, já que nela nos projetamos e geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens do mundo. Para G. Simondon (2013), podemos pensar a imagem como uma

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens e Ambientes de Conflito, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

<sup>2</sup>Doutoranda, Pós-graduação em Comunicação e Semiótica – PUCSP, anacecilia\_ag2@yahoo.com.br.

realidade intermediária entre o abstrato e o concreto, entre o eu e o mundo que não é apenas imagem mental, mas também materializada e se converte em instituição, produtos, etc. Assim, seu caráter intermediário feito de consciência e objeto lhe dá a capacidade de propagação, impregnando as civilizações com sua carga de força e tensões que determinam parcialmente um devir social.

As imagens são estes meios, estas realidades intermediárias, com os quais construímos ambientes nos quais passamos a viver. E cada vez mais, estamos inseridos em ambientes ordenados pela imagem, o que nos faz entrar num jogo de lembrar e esquecer permanentemente, produzindo vínculos que nos capturam e nos articulam com o novo ambiente construído.

Aqui, iremos tratar mais especificamente da imagem fotográfica e suas possibilidades de ver e agir diante de uma paisagem minada (um lugar em que o lembrar-esquecer, o viver-morrer se impõe como jogo espaço-tempo na relação entre técnica-imagem-mundo) na tentativa de pensar o mundo, a vida e a própria imagem. Sendo assim, este texto pretende problematizar essa questão a partir da obra “Em profundidade (campos-minados)”, de 2014, da artista carioca Alice Miceli, que tem como proposta avançar em um campo minado no Camboja em busca de pontos de vista e profundidade ainda possíveis, na tentativa de construção de outro espaço de uma paisagem que expõe e questiona o limiar entre vida e morte do homem e da própria imagem.

Alice Miceli é uma artista contemporânea carioca que tem se dedicado a pesquisar as manifestações virtuais, físicas e culturais de traumas infligidos em paisagens naturais e urbanas. Trabalha em fotografia e vídeo, com foco nos limites e possibilidades destes meios, e em suas materialidades específicas. Neste trabalho sobre os campos minados, ela examina, por meio da fotografia, os espaços altamente contaminados por minas terrestres. Neste projeto, a artista explora questões de ponto de vista e profundidade. Ela analisa a partir da imagem, como os parâmetros que moldam a perspectiva e a profundidade de campo de uma imagem informam a posição física e o movimento do fotógrafo fora do quadro, no momento e local da exposição, como o meio de penetrar esses espaços onde a “posição”, ou seja, o lugar onde se pisa, é tão crítico.

É essa posição e esse lugar crítico (porque é limítrofe e de pensamento) que nos colocam diante da noção de responsabilidade de uma imagem que é inventada tecnicamente e vivida, que acopla emoção orientada a um saber, ganhando força de ato possível. Esse lugar

crítico traz em si relações entre o abstrato e o concreto na materialização de um ambiente via fotografia e a possibilidade de vínculos não apenas com a imagem em si, mas com o gesto invisível da artista.

Este gesto nos coloca uma outra questão: o que determina o espaço? Aqui, a nossa hipótese é que o corpo é quem determina o espaço. E é ele o constituidor do conceito de espaço. É o corpo que estrutura espacialidades que geram visualidades, através dos gestos e de sua expansão em peles, corpo, roupa, casa, cidade, planeta, cosmo.

No entanto, os campos minados se constituem como territórios ocupados que se tornam impenetráveis por sua capacidade de matar e mutilar corpos, espaços e imaginários. Trata-se de um espaço no qual a memória e a morte são articuladas simultaneamente. Ao mesmo tempo em que a imagem fotográfica (técnica) articula emoção e saber (imagem) possibilita a construção de paisagens e ambientes capazes de manter presente a ideia de morte e aniquilação da própria imagem pela técnica. A imagem se torna apenas uma quase coisa e os pontos de vista dependem do risco e de se colocar no limiar da vida e da morte. Segundo Miceli, “são lembretes de uma lógica cruel, indiferentes à experiência vivida de um lugar, (...) pois o que quer que esteja ali foi abandonado, isolado, e seu propósito já não é o de ser visto”. E a produção de sua imagem fotográfica termina por indagar o que também já não pode ser visto na materialização dessa imagem. Deste modo, será o campo minado que, silenciosamente, vai transformando paisagens inteiras em territórios impenetráveis, e mesmo com a fotografia, parte dessas paisagens continuam impenetráveis, opacas.

Para Simondon (2013), as imagens conservam uma certa opacidade e conservam em si de certa forma vontade, apetite e movimento quase como organismos secundários, parasitas secundários que habitam em certos momentos os sujeitos e em outros os abandonam, num movimento de certa independência. Para Miceli, o que a intriga na situação dos campos minados é o fato de que a impenetrabilidade não é mais visual; ela reside na real profundidade do espaço a ser atravessado e reconfigurado na imagem. Sendo assim, será possível que nesses campos minados, se encontre pontos de vista para observá-los? É como se, contra os resquícios de uma ordem cujo objetivo é ocupar territórios, pudesse haver algum tipo de contra-alinhamento possível – uma maneira de olhar, habitar e retomar esses espaços esquecido e negativamente ocupado.

Nesse sentido, o espaço do campo minado é um território onde o corpo vivo não é mais permitido, pois ao acessar esse território o corpo vivo corre risco de morte, de ser

explodido. Por esta razão o trabalho de Miceli se torna relevante, pois ela parece transformar esse espaço como lugar crítico (crítico em relação a instabilidade física e em relação ao juízo crítico) onde é possível vislumbrar pontos de vista e de profundidade, recolocando o corpo em jogo na construção de uma paisagem visível (através das imagens que captura) e invisível (no seu gesto de se colocar no limiar vida/morte entre uma imagem fotográfica e outra).

Direcionando o texto para o trabalho artístico, escolhemos a série produzida nos “campos minados” do Camboja e que foram expostos na 29ª Bienal de São Paulo. Esta é a primeira série de imagens da pesquisa feita por Miceli, que retrata os referidos campos minados. Estas imagens que se mostram foram produzidas na Província de Battambang, onde ainda as minas são as sementes da terra. A artista apresenta fotos sequenciais do campo em que a distância focal da lente vai determinando o ângulo de visão, e nos põe a questão sobre até que ponto a paisagem retratada vai sendo ampliada no sensor da câmera em uma dada posição. As distâncias focais foram todas calculadas para que Miceli mantivesse a imagem em tamanho constante, para cada polegada no chão, ao longo de um mesmo eixo.

Esta série é composta por onze imagens possíveis sobre um mesmo campo gramado com uma árvore ao centro, uma visão falsamente bucólica, já que se trata de um campo minado. As onze têm as mesmas dimensões e embora a árvore ao centro mantenha-se constante assim como sua escala, elas não são exatamente iguais. A artista, guiada por um técnico, vai entrando no campo minado. Ao avançar no campo, Miceli articula o seu gesto, o seu movimento do corpo com o dispositivo da lente, até que ela chega ao meio do campo e no meio da imagem.

Esta é uma série fotográfica que inclui, em sua estrutura, o lugar do excluído. Ela é tanto a ação de atravessar o campo minado quanto o resultado visual dessa sequência de pontos de vista; respectivamente, é tanto a proposta de um movimento, de um gesto, do corpo fora do quadro, quanto uma investigação sobre o que penetrar esses espaços significa para a imagem. Cada fotografia denota um passo à frente na profundidade física do campo, um movimento que por sua vez é traduzido na própria perspectiva da imagem, criando uma narrativa visual para que se possa experimentar esta caminhada – a topografia efetiva de um terreno onde espaço, posicionamento e movimento estão inter-relacionados. A pesquisa de Miceli pauta-se pelo interesse em situações silenciosas que avançam pelo interior das paisagens ao mesmo tempo em que avança pelo interior das imagens.

O salto de entendimento se situa no lugar entre, entre a linguagem e a realidade. Enquanto linguagem sente-se haver uma potência na construção de uma motivação que impele a uma subversão, passando a provocar uma resistência comunicativa. Neste movimento, a imagem pode perdurar e se perder poeticamente entre um passo e outro da artista, e até mesmo de quem está diante das imagens. E aí a analogia expõe seu senso político, já que se trata de um eixo relacional que inclui a contradição, o alienado, o excluído, o terceiro – o gesto que está fora do quadro. Assim, se balança entre uma resistência comunicativa e a sensação de que a imagem pode estar em outro lugar, para além do que é visível, isto é: entre vida e morte, entre a voz e o silêncio, de certo modo revelando uma poética trágica.

Para Hans Belting (2014), a imagem e a morte estabelecem uma relação na qual um corpo perdido é permutado pelo corpo virtual da imagem. Imagens tornam visível uma ausência física (de um corpo), transformando-a em presença icônica. A imagem é analógica ao corpo, pois se trata de um ato de fabricação e de percepção. Assim como, segundo Bachelard (citado por BELTING, 2014) a morte foi imagem e sempre permanecerá uma imagem, porque não sabemos realmente o que ela é.

A questão é a de como tratar um ponto de vista de uma experiência vivida por outrem, que não nós. Isto é, como conseguirmos alcançar ver o que está excluído, para ver aquele ou aquilo que nos olha, ou para ver o que nos foi privado ver, mas que continua a nos olhar. O que parece é que em quaisquer circunstâncias se exige o risco da morte, e a necessidade da reificação do pensamento. A cada passo em direção à imagem, cada passo na real profundidade do espaço a ser atravessado, para se chegar à imagem, em um ponto de vista possível, encara-se a morte. Para Miceli (2018), “se a fotografia pode ser um instante que cria uma memória voluntária, uma mina que explode é o inverso, um instante que aniquila: a morte na era da reprodução mecânica”. Se cada foto equivale à morte do retratado, aqui cada passo pode significar a morte do fotógrafo/corpo. Se cada foto é um produto condensado da memória, cada campo desses traz a memória viva de um conflito, a lembrança e a morte presente: vida.

O que está em jogo aqui é até onde podemos nos manter vivos diante de uma paisagem construída a partir de um território assassino e qual a profundidade ainda possível de construção diante desse espaço negativo (papel da fotografia e do gesto fotográfico). Miceli com essa série aponta um possível a partir do silêncio e do não visível, do que não está na

imagem, mas fora dela, na medida em que constrói um lugar de exposição de seu gesto limítrofe, em um ambiente que necessita de uma temporalidade mais lenta e que seja possível a compreensão dos espaços entre as imagens. Considerando que a partir de uma determinada posição não existe mais a possibilidade de pontos de vista sobre esse território, não há mais possibilidade de construção de paisagens, nem mesmo residuais. Não há mais espaço para o corpo e nem para a visualidade desse espaço, tornando-se territórios que privam os pontos de vista, exceto para quem põe sua vida em risco para construir a paisagem.

Entre uma imagem e outra, o que está em jogo não é apenas a permanência da paisagem capturada, mas a possível morte da artista. É nessa tensão entre permanência e morte que se tornam possíveis pontos de vista sobre esse território minado. É no espaço entre, no que Ferrara (2015) entendo como uma espacialidade que se distingue da natureza física do espaço, exatamente pela sua natureza sîgnica de sentido fluido, indeterminado, ambivalente e interativo; na passagem de uma a outra imagem, no ambiente que reconstrói o momento do gesto e de cada passo dado pela artista que a obra de Miceli ganha força.

O olhar aqui se coloca como uma estrutura de pesquisa. Numa reificação da própria ação da artista e da própria imagem. Trata-se de uma posição calculada e que se ocupa de uma meta-estrutura que é da fotógrafa num caso e o da imagem fotográfica do outro. Segundo Flusser (2016), no texto Olhar Selvagem, “a metaposição do observador é sua objetividade. (...) De forma que sua metaposição implica na superação de sua condição humana”. Por isso a necessidade de reificação dessa ação e desse pensamento. Nesse caso fazendo um paralelo com o que Flusser trata do cineasta, Miceli tem dois eus: um eu imanente na situação objetiva, e um eu que transcende a situação, e que se engaja na produção da imagem. O eu transcendente é o sujeito, do qual o eu imanente é o objeto. De forma que a objetividade do sujeito está no distanciamento e na objetivação de si mesmo. E é desse distanciamento que o sujeito pode observar-se a si mesmo. Na nossa perspectiva, o fato de a artista atravessar os campos minados dá-nos a entender uma vontade de dar voz as subjetividades perdidas naqueles.

Depois de termos referido algo sobre o modo de ver e “Olhar Selvagem” detenhamo-nos no gesto: o gesto limite da artista diante do campo minado. Há uma gestualidade não captada pela câmera, invisível, que nos é comunicada no momento em que a artista captura os pontos de vista e profundidade do campo minado. E isso pode ser compreendido na medida em que as imagens são expostas em sequência, e percebemos a mudança gradual e sutil entre

as doze fotografias, tornando-se, nesse caso, a performance expositiva uma outra imagem, e outra fotografia, pois a maneira como essas imagens são expostas, determina o ambiente e sua comunicação. A artista fala na disposição das imagens e na criação de uma ambiência para que seja possível a percepção do espaço entre uma imagem e outra. E essa compreensão só é possível num ambiente de exposição que compreenda a necessidade de outro tempo. Um tempo de contemplação da imagem, para a compreensão do movimento instável de risco que a artista experimenta, e que acaba, também, por se projetar entre a vida e a morte na sequência de suas imagens. É esse entre que gera o caráter da imagem. A imagem não pode ser compreendida em si mesma, mas sim em relação ao seu entorno, seu ambiente e nos espaços lacunares. Assim, compreendemos a força das sequências de imagens quando entendemos que o espaço entre as imagens são as imagens próprio corpo (um espaço sem espaço). Um corpo que vai além do corpo, por meio de uma invisibilidade do local, podendo ser entendido apenas no ambiente que as imagens constroem. O que confirma a fórmula de *pathos* de Warburg na qual a imagem que cria um ambiente, está em mim.

Só assim, é possível pensarmos em outros pontos de vista, e na própria noção de paisagem em que se apreende o ambiente que é projetado é construído pela imagem do corpo projetado no espaço, e que retorna ao corpo do homem, expondo sua condição de permanência e fragilidade diante da vida e diante da morte.

## Referências

- BELTING, Hans. (2014) Antropologia da Imagem. Lisboa - Portugal: Editora KKYM.
- FLUSSER, Vilém. (2016). O olhar selvagem. Site Flusser Brasil. Disponível em <http://www.flusserbrasil.com/art549.pdf>. Acessado em 12/10/2016.
- FERRARA, Lucrecia D. (2015). Comunicação e Mediações. São Paulo: Paulus.
- MICELI, Alice. (2018) Portfólio. Disponível em <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/30/alicemiceli-gnr-portfolio.pdf>. Acessado em 10.05.2018.
- SIMONDON, Gilbert. (2013). Imaginación y invención. 1 ed. Buenos Aires: Cactus.