

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

FERNANDA ANTÔNIA DA SILVEIRA

O INABITÁVEL EM ALICE MICELI:
VIOLÊNCIA HISTÓRICA DO RASTRO DA GUERRA

PORTO ALEGRE

2019

Fernanda Antônia da Silveira

O INABITÁVEL EM ALICE MICELI:
VIOLÊNCIA HISTÓRICA DO RASTRO DA GUERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

PORTO ALEGRE

2019

Fernanda Antônia da Silveira

O INABITÁVEL EM ALICE MICELI:
VIOLÊNCIA HISTÓRICA DO RASTRO DA GUERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Aprovada em 12 de Dezembro de 2019.

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro – PPGAV/UFRGS (Orientadora)

Profa. Dra. Silvana Boone – UCS

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – PPGAV/UFRGS

Profa. Dra. Teresinha Barachini – PPGAV/UFRGS

CIP - Catalogação na Publicação

Silveira, Fernanda Antônia da
O INABITÁVEL EM ALICE MICELI: VIOLÊNCIA HISTÓRICA
DO RASTRO DA GUERRA / Fernanda Antônia da Silveira.
-- 2019.
197 f.
Orientadora: Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. violência histórica; . 2. documento; . 3.
fotografia; . 4. paisagem; . 5. arte contemporânea..
I. Legramante Ribeiro, Niura Aparecida, orient. II.
Título.

*Eu dedico a minha dissertação à
minha tia Elizabete e minha irmã Mary
Ellen, à família Cuervo e Adami, e à
família Hernandez.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, eu acredito em Deus (Oxalá), e tudo foi possível até o Mestrado em Artes Visuais com o seu auxílio de mensagens bíblicas e kardecistas de conforto espiritual para desenvolver a escrita e amenizar a saudade de casa. Em segundo lugar, eu amo a minha família e sem eles a vida perde o sentido, a minha tia Elizabete fez tudo por mim e me ama incondicionalmente. A minha irmã Mary Ellen por todo apoio e conforto diário para superar da distância de meu estado de origem, o Espírito Santo e ao meu sobrinho Luckyman por ser tão amoroso e alegre. Ao tio Devaldo, tia Gorete e minha mãe Maria da Penha pelo carinho ao longo desses anos na minha família. Ao meu primo Edson, Angélica, tio Geraldo e tia Sebastiana por me receberem e acolherem na cidade do Rio de Janeiro para realizar a pesquisa com a artista Alice Miceli.

Um agradecimento especial a Giani Piol, Márcia Borges, Inara Novaes, Ana Maria Barcelos, Thais Oliveira, Rosimere, Maria Helena, João Batista e Maria da Penha Silva, pelo incentivo em sair da zona de conforto e tentar novas fronteiras. Bem como, agradeço o conforto espiritual na casa espírita Fraternidade Tabajara e pelas boas amizades que fiz por lá.

Os meus agradecimentos se estendem também a outras pessoas que colaboraram para a realização da pesquisa: à Chana de Moura e ao Dani pela acolhida em suas casas nos primeiros dias em Porto Alegre; à família Cuervo e Adami por me receberem de coração aberto e apoiarem nos momentos mais difíceis na cidade, além de me acompanharem entre idas e vindas a hospitais, e também à Adriane Hernandez. Agradeço à Adriane e ao Kauê Nery pelos momentos de descontração, conversas teóricas e não teóricas. Muito obrigada pelas tardes maravilhosas na sala de pintura do Instituto de Artes, pelo carinho, amor compartilhado e generosidade de vocês. À Clara Mioranza pelos encontros e acolhimento no seu atelier em Caxias do Sul e trocas de saberes com sua família.

À minha orientadora Niura A. Legramante Ribeiro pelas conversas e incentivo à pesquisa, pois os conselhos dela me impulsionaram a querer conhecer o mundo da arte; à professora Daniela Kern pelas trocas de saberes

sobre feminismos nos colóquios e seminários que assisti, além de fazer parte da minha banca de Mestrado; à professora Silvana Boone pela generosidade em me receber em Caxias do Sul para assistir à palestra da Berna Reale, e por aceitar participar da banca final desta pesquisa; e, ainda, à professora Teresinha Barachini por aceitar compor a banca final da dissertação.

À turma 25 do Mestrado em Artes Visuais pelos saberes compartilhados nas aulas, conversas em ambientes descontraídos e auxílio durante o primeiro ano sem bolsa no curso. À Martha, Mirele, Jônia, Elias e Ícaro pelo incentivo no mestrado e auxílio durante o processo de construção desta pesquisa.

Ao Programa ID Jovem com a disponibilidade de passagem gratuita para viajar e realizar partes importantes da pesquisa. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por conceder a bolsa em agosto de 2018, totalizando um ano de auxílio para a finalização do Mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, à COMPÓS e, em especial, à secretária Patrícia e às estagiárias pelo apoio durante o curso.

À Galeria Nara Roesler, especialmente à Thais, por permitir a entrada no acervo da galeria e disponibilizar o material das artistas Berna Reale e Alice Miceli.

Ao Prêmio Pipa, nas pessoas de Thaysa e Lucrecia, pelas conversas via *e-mail* para conhecer e ter uma entrevista com a artista Alice Miceli.

Ao Luiz Camillo Osório pela generosidade e disponibilidade em me conceder uma entrevista.

À artista Alice Miceli, um agradecimento especial pela entrevista tão esclarecedora sobre o processo de elaboração e às questões que procura colocar nas obras. E, ainda, pela oportunidade de refletir sobre parte de sua produção.

Aos terceirizados da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, equipe da limpeza, equipe da portaria, equipe do Restaurante Universitário por conceder momentos de conversas e trocas afetivas com o espaço acadêmico.

Aos técnicos de laboratórios e técnicos das bibliotecas pelo acesso aos computadores e livros, pois eu não tinha computador para digitar a dissertação e fiz grande parte da mesma nos centros de informática da UFRGS.

Aos meus professores e professoras do Ensino Básico e Ensino Superior por compartilhar saberes e vivências significativas durante o percurso acadêmico na UFES e UFRGS.

À Juventude Universitária Católica (JUC 7) por oferecer uma moradia acessível financeiramente. Nos momentos de choros e risadas no meu quarto e o amparo de pessoas queridas da casa: Grecco, Cassinara, Elias, Diego, Carlos, Domingos, Charles, Júlia, Eduarda, Adrielli e Raquel. Ao Bruno por possibilitar momentos de tranquilidade e paz no nosso quarto compartilhado. À Marina pela amizade sincera e fraterna ao longo do meu percurso acadêmico.

Por fim, eu agradeço a casa espírita de Porto Alegre, Casa da Luz e Cavalheiros de São Jorge por auxiliarem espiritualmente com amparo e conselho durante a minha jornada por aqui.

.

*“Nunca desisti, eu resisto e persisto na
carreira acadêmica”*

Fernanda Antônia, 2 de Junho de 2019.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a realizar um estudo de caso sobre parte da poética da artista carioca contemporânea Alice Miceli. O estudo trata das séries fotográficas “Em Profundidade” (campos minados), especialmente sobre o Camboja (2014); a Colômbia (2015), a Bósnia (2016) e o vídeo *88 from 14.000*(2005). As séries tratam sobre a violência política de guerras em registros de paisagens que, por vezes, podem não evocar, à primeira vista, uma situação de conflito, pois são calmas e silenciosas. Por outro lado, ao se observar os caminhos demarcados com fitas nos terrenos, percebe-se que tais paisagens causam um estranhamento e, ao aguçar mais o olhar, vê-se a palavra minas escrita em tais fitas, pois se tratam de paisagens de campos minados, cujos perigos se encontram nos subterrâneos do solo. Para tratar sobre o tema da violência, contribuem autores como Judith Butler, com *Quadros de guerra*; Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*; para aspectos da fotografia e do documento, André Rouillé, entre outros autores. A pesquisa apresenta ainda duas entrevistas: uma com a artista Alice Micelli e outra com o crítico de arte Luiz Camillo Osório.

Palavras-chave: violência histórica; documento; fotografia; paisagem; arte contemporânea.

ABSTRACT

This research intends to make a case study about part of the poetics of contemporary carioca artist Alice Miceli. The study deals with the “In Depth (minefields)” photographic series, especially about Cambodia (2014); Colombia (2015), Bosnia (2016) and the video 88 from 14,000 (2005). The series deal with the political violence of wars in landscape records that sometimes may not evoke at first sight a situation of conflict because they are calm and silent. On the other hand, when observing the paths marked with ribbons in the terrain, one realizes that such landscapes cause a strangeness and, when sharpening the look, one sees the word minas written in such ribbons, because they are landscapes of fields. mined, whose dangers lie underground. Contributing to the theme of violence are authors such as Judith Butler with *Tables of War*, Susan Sontag in *Facing the Pain of Others*; for aspects of photography and document, André Rouillé, among other authors. The research also presents two interviews: one with artist Alice Micelli and another with art critic Luiz Camillo Osório.

Keywords: historical violence; document; photography; landscape; contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: começa a primeira imagem no lado direito para o lado esquerdo: “Em Profundidade (campos minados), Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 27

Figura 2: começa a primeira imagem no lado direito para o lado esquerdo: “Em Profundidade (campos minados), Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 27

Figura 3: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 28

Figura 4: “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 28

Figura 5: “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 29

Figura 6: “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 29

Figura 7: “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 30

Figura 8: “Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 30

Figura 9: “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 31

Figura 10: “Em Profundidade (campos minados) #08”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 31

Figura 11: “Em Profundidade (campos minados) #09, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 32

Figura 12: “Em Profundidade (campos minados) #10”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 32

Figura 13 “Em Profundidade (campos minados) #11”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 33

Figura 14: Alice Miceli e os técnicos que a acompanham nas visitas aos Campos Minados. Crédito da fotografia: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 37

Figura 15: Lee Miller, Liberated Prisoners in Their Bunks (1945) _____ 41

Figura 16: Detalhe da vista da exposição Em Profundidade (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito fotográfico: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 45

Figura 17: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 46

Figura 18: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 46

Figura 19: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 47

Figura 20: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 47

Figura 21: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 48

Figura 22: Mapas sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Créditos fotográficos: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 48

Figura 23: Crianças gritando de dor e correndo, Huynh Cong Ut, 1972, Vietnã do Norte _____	51
Figura 24: “88 de 14.000”, vídeo still, 2005 [Esquerda > Direita] Uy Thoom, Prum Khean, Nyuyen Yang Anh _____	60
Figura 25: “88 de 14.000”, vídeo still, 2005 _____	60
Figura 26: Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição _____	62
Figura 27: Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição _____	63
Figura 28: Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição _____	63
Figura 29: Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição _____	64
Figura 30: Imagem da direita à esquerda está em ordem crescente da série: “Em Profundidade (campos minados), Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	75
Figura 31: Imagem da direita à esquerda está em ordem crescente da série: “Em Profundidade (campos minados), Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	75
Figura 32: Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	75
Figura 33: “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	80
Figura 34: Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	81
Figura 35: Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	82
Figura 36: Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____	83

Figura 37: Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 84

Figura 38: Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli _____ 84

Figura 39: Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados), Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 85

Figura 40: Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados), Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 99

Figura 41: Detalhe da vista da exposição Em Profundidade (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito fotográfico: Niura A. Legramante Ribeiro _____ 99

Figura 42: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 100

Figura 43: “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 101

Figura 44: “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 102

Figura 45: “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 103

Figura 46: “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 104

Figura 47: “Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 103

Figura 48: “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 103

Figura 49: “Em Profundidade (campos minados) #08”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 107

Figura 50: A“Em Profundidade (campos minados) #09”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli _____ 107

Figura 51: Detalhe da vista da exposição Em Profundidade (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019 _____ 108

LISTA DE SIGLAS

AEI: Artefatos Explosivos Improvisados;

ELN: Exército de Libertação Nacional

FARCs: Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia — Exército do Povo;

MAP: Minas Antipessoais;

MUSE: Munição Sem Uso;

ONU: Organização das Nações Unidas.

ONG: Organização Não-Governamental.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	17
2. GEOGRAFIAS PERIGOSAS: OS CAMPOS MINADOS NO CAMBOJA	25
2.1 A dissensão entre a imagem e seus subterrâneos	34
2.2 O império das atrocidades no Camboja	51
2.2.1 O registro como arquivo da morte: 88 de 14000	57
2.3 O documento como qualidade mnemônica da violência	67
3. ALÉM DOS CAMPOS SUBTERRÂNEOS: A COLÔMBIA.....	73
3.1 O Caminho Obscuro da imagem: Colômbia	77
3.2 Conflitos armados e internos	93
4. MEMÓRIAS ABANDONADAS DE ZONAS DE GUERRAS INABITADAS	99
4.1 A Paisagem bucólica do conflito ideológico da Bósnia	101
4.2 Guerra ideológica na Bósnia Herzegovina	114
REFERÊNCIAS	124
BIBLIOGRAFIA	130
APÊNDICE A – BIOGRAFIA DE ALICE MICELI	132
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM LUIZ CAMILLO OSORIO	133
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM ALICE MICELI.....	147
ANEXO – LISTA DE EXPOSIÇÕES DE ALICE MICELI	191

1. INTRODUÇÃO

Eu me formei no ano de 2016 no curso de Artes Plásticas (Bacharelado) na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Ao longo do Mestrado, o meu interesse de pesquisa foi se alterando à medida que eu cursava as disciplinas e os encontros com minha orientadora. O projeto inicial era denominado “Afetividade dos desenhos animados: os *Simpsons*”. Entretanto, eu constatei que teria dificuldade em constituir bibliografia de pesquisa no Brasil sobre os *Simpsons* e que muitas coisas já haviam sido escritas no exterior, além da dificuldade com o idioma.

Com base nisso eu tinha dúvidas se estava no caminho certo da pesquisa e chegava na orientação atormentada. A minha orientadora percebeu que eu não estava bem e me deu um conselho: “deixe o *Simpsons* de lado por um mês e faça um mapeamento de artistas que poderiam se relacionar com o projeto inicial dos *Simpsons*”. Dessa maneira, eu fiz uma busca no *Google*¹ com palavras-chave: afetividade, artista mulher, amor, afetos, América Latina. Primeiramente, copiava a biografia de artistas e selecionava obras sem critérios específicos para desenvolver um arquivo em *Power Point* com as informações dos trabalhos. Eu pretendia, a partir desse procedimento, encontrar obras em que pudesse estabelecer relações das obras selecionadas com os desenhos animados dos *Simpsons*. Porém, além de eu não enxergar um elo com as obras, as imagens que selecionei não falavam de afetos. Nesse mapeamento, acabei me interessando por trabalhos que tratavam sobre o assunto de violências.

O projeto dos *Simpsons* já destoava do meu novo interesse e, então, abandonei a pesquisa inicial e comecei a estudar sobre violências. O assunto da violência esteve muito presente no contexto social da minha cidade Cariacica, região Metropolitana da capital no Estado do Espírito Santo. A cidade tem, nos últimos anos, enfrentado sérios problemas de violências sociais. Desta forma, esse novo tema passou a se configurar como uma possibilidade de pesquisa.

Ao verificar as poéticas das artistas elencadas eu escolhi algumas, entre elas, artistas sobre as quais iria fazer estudos de casos: Berna Reale, Rosana Paulino e Alice Miceli. Os trabalhos dessas artistas enunciam violências no corpo

¹ Serviço de busca de pesquisa na internet.

e na paisagem. No exame de Qualificação, eu ainda estava interessada nessas três artistas brasileiras. Vale destacar que eu já conhecia os trabalhos da artista Berna Reale desde a graduação em Artes Plásticas e a escolha já estava pré-definida no mapeamento.

Durante o processo investigativo cheguei a ir à cidade de Caxias do Sul para assistir uma palestra em março de 2018, promovida pela Universidade de Caxias do Sul, da artista paraense Berna Reale que viera para apresentar seu trabalho poético em fotografia. Eu tinha a intenção de entrevistar a artista, mas, devido à agenda corrida da mesma eu só consegui gravar o áudio da palestra. Eu fui, ainda, à Galeria de Artes de Londrina para ver e fazer uma leitura visual e escrita no caderno do vídeo *Rosa Púrpura*. Em outubro daquele ano eu fui a São Paulo para ver a exposição *Sobremesa* da Berna Reale na Galeria Nara Roesler, e conversei com a curadoria para tentar uma visita no acervo a fim de fazer uma leitura e escrever sobre as obras. Eu marquei uma visita na instituição para março de 2019 e conversei com a historiadora Thays Salva, da galeria. Pedi à mesma se poderia encaminhar o meu questionário às artistas representadas pela galeria – Berna Reale e Alice Miceli.

Em relação à artista paulistana Rosana Paulino, assisti a uma palestra sua em Porto Alegre e, posteriormente, fui a São Paulo para visitar a exposição que se realizava na Pinacoteca do Estado de São Paulo – no período de 08 de dezembro de 2018 a 4 de março 2019. Porém, não foi viável realizar entrevista com a artista e pesquisar sobre suas obras, pois o tempo era curto para desenvolver uma análise crítica em uma dissertação de mestrado.

Como eu tinha prazos relativamente curtos após a qualificação, eu optei por descrever, analisar e pesquisar somente as obras poéticas da artista Alice Miceli de Araújo.

No início do curso, em 2017, eu já tinha entrado em contato com Alice Miceli e o Prêmio Pipa para enviar um questionário. Eu queria que a Alice fosse a artista principal, pois, a pesquisa da mesma fala de um território e acidentes de guerras incessáveis. Escolhi definitivamente as obras da artista carioca Alice Miceli pelo site do Prêmio Pipa, pois desde o meu curso de Graduação acompanho e voto nos artistas selecionados pelo instituto.

A funcionária Thays Salva, da Galeria Nara Roesler, intermediou o contato com a artista e me informou que ela faria a exposição "Em Profundidade: campos

minados" e, assim sendo, conseguiram entrevistá-la. Quando fui ao Rio de Janeiro para visitar a exposição de Rosana Paulino, ao mesmo tempo, ainda naquela cidade visitei a exposição da artista Alice Miceli na Galeria Villa Aymoré que havia vencido o prêmio PIPA. Nessa ocasião, pude entrevistar o crítico e curador da exposição Luiz Camillo Osório e a própria artista, conforme documento anexado ao final da dissertação. Ao conhecer mais profundamente o trabalho de Miceli que, na verdade, já me interessara muito desde a pesquisa que eu havia feito na internet quando me deparei com seu trabalho pela primeira vez, passei a centrar mais sobre o tipo de violência política abordada por seus trabalhos. Dado o tempo exíguo que ainda me restava para a conclusão da dissertação, optei por restringir o meu escopo de pesquisa e me concentrar, então, apenas na poética de Miceli. Essa artista me mostrou um lado da violência que eu não conhecia sobre a história das minas de explosivos terrestres, e pude constatar que o passado de violência está naturalizado e permeado por flagelação.

Assim, a pesquisa percorreu as seguintes etapas: 1) Afetividade dos desenhos animados: Os Simpsons. 2) Afetividade dos desenhos animados: Os Simpsons e fotografias afetivas. 3) Violências simbólicas na arte em corpos performatizados. 4) O Inabitável em Alice Miceli: Violência Histórica do Rastro da Guerra. As mudanças tornaram o processo instigante e mais lento até reconhecer o caminho da investigação. Por isso, foi decisivo devido aos prazos e a minha demora em constituir uma linha de pesquisa que eu fizesse um recorte para que pudesse me concentrar em apenas um estudo de caso para esta dissertação de Mestrado. Assim, restringi a pesquisa à poética de Alice Miceli. As suas obras tratam de violências de guerras em espaços físicos que, aparentemente, negam tal violência. É frequente a inserção e produção de minas terrestres para destruir o inimigo em situações de conflito. Ela é uma artista jovem e trabalha com situações de risco ao seu corpo, principalmente, com a questão política de segurança de minas e explosivos terrestres.

Outro motivo que também contribuiu para a decisão de analisar suas obras foi por ter verificado que, ainda, ao menos até o presente momento tem somente artigos acadêmicos publicados sobre a artista. O material consultado foi: *Arte e Desastre* da autora Mari Fraga (2017); *Paisagens Assassinas* do autor Agnaldo Farias (2015); *Chernobyl Project: Alice Miceli*, publicado por Several PurSuits, julho de 2010 na Alemanha e o exemplar foi doado pela Galeria Nara

Roesler como material de análise e estudo da obra poética da artista; *Re/escrituras da arte contemporânea: história, memória e arquivo* da autora Priscila Almeida Arantes (2013); *Paisagens invisíveis: Pontos de vista do possível*, Ana Cecília Aragão Gomes (2018); além dos textos do portfólio da Galeria Nara Roesler. Além disso, não foram encontradas dissertações ou teses referentes à produção da artista no portal CAPES e Scielo e apenas publicações em matérias jornalísticas. Nesse sentido, minha pesquisa poderia trazer aportes importantes para a história da arte brasileira. Nesse momento da pesquisa a produção de Alice Miceli constituiu uma peça chave para o desenvolvimento do trabalho.

Esta pesquisa tem como objetivo geral investigar sobre o modo operante das violências subterrâneas nas paisagens de locais de guerras. E como objetivos específicos: analisar as obras fotográficas da artista Alice Miceli; mostrar as formas estéticas que discutem as violências históricas; verificar a abordagem de um tipo de violência que incidiria no corpo e na paisagem para entender o impacto social, histórico, político, social e visual do poder político.

No primeiro capítulo, a dissertação se estrutura com a análise visual da narrativa poética dos trabalhos da artista Alice Miceli. A artista adentra o campo de passagem para diagnosticar uma problemática social emergente no Camboja. As minas terrestres ativas causam mortes e destroem vidas. A guerra histórica em si pode retratar um cenário de caos, flagelação, dor, genocídio e principalmente o esquecimento da história desse território. A problemática social da guerra está no tempo presente e Alice fotografa a paisagem traumática. As minas terrestres são os saltos nos escuros.

Seu trabalho é uma forma de expressar a dor diante de tanta injustiça e contaminação da pureza da vida. As temporalidades da imagem e o tempo continuam se afirmando como territórios abandonados e esquecidos pelos países que promoveram a destruição. A culpa relaciona-se com o capitalismo e a falta de políticas de segurança para impedir os países que mais produzem armamentos a pararem com a fabricação. Os custos de minas terrestres são baratos, mas é um alto custo a desminagem, e a população vem sofrendo com os desastres da guerra. Além de tratar sobre essas questões, uma parte do capítulo discorre sobre a história do Camboja, a Guerra Fria que impulsionou a fabricação de armamentos para dominar as outras culturas.

No segundo capítulo apresentam-se os dados históricos das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - FARC, minas terrestres escondidas em matas fechadas, além da análise visual das fotografias da artista para focalizar os caminhos impenetráveis e dificuldade de realizar o trabalho. Na Colômbia chove muito, o terreno não linear em que há muitas montanhas trouxe a impenetrabilidade na zona de conflito. Vale destacar que o conflito na Colômbia é mais interno, os grupos de guerrilhas e paramilitares instituíam uma guerra interna que levou a população a sair do território rural. A falta de segurança na Colômbia é o retrato do caos e da falta de compromisso com a sociedade para ter um pouco de paz e conforto. Além disso, os deslocamentos são forçados, e a guerra afeta de uma forma assustadora a vida de quem convive diariamente com o terror. A continuidade da série relata os explosivos escondidos na terra molhada e úmida da mata atlântica. Os arsenais de guerra são feitos de explosivos caseiros, a falta de visibilidade desses explosivos, a lama e a mata fechada tornam difícil a detecção desse arsenal da morte. A falta de políticas de segurança para populações locais acabam por afetar o modo de vida e originam deslocamentos para lugares mais tranquilos.

No terceiro capítulo, a forma de abordagem consiste em mostrar que cada fotografia tem um posicionamento diferente, é preciso atenção para ler as mesmas. Isso é válido para todos os capítulos, porém, nesse capítulo específico a faixa de contenção se assemelha àquelas demarcações de campos nazistas, ou seja, a violência histórica tem um traço de semelhança com a Segunda Guerra Mundial. Os conflitos na Bósnia demonstram crimes de guerra intoleráveis para a humanidade, ataques misóginos, religiosos e, principalmente, estupros da população muçulmana pelos Sérvios. O crime ideológico da guerra na Bósnia se instaura por poderes coercitivos, e as imagens retratam o cenário da dor do outro na sequência poética de Alice Miceli.

Sendo assim, os três capítulos da dissertação se estruturam com o livro *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (1981) e (2003); *Quadros de guerra*, de Judith Butler (2018), e o teórico André Rouillé (2009), além de demais autores e autoras que constituem o entrecruzamento e encadeamento discursivo para defender a violência histórica como algo perigoso. É uma esfera que emerge no cotidiano e no processo de criação que se ancorou na aparição de violência nos

campos minados. Além disso, as entrevistas foram coletadas no dia 20 de maio de 2019: Alice Miceli e Luiz Camillo Osorio ajudam a fundamentar o trabalho.

As principais teóricas citadas lembram sobre a importância de falar da dor do outro perante a análise visual de imagens de guerra. Um ciclo de enunciações temporais que retratam lugares que sofreram e sofrem com a predominância do poder. Nesse viés, os enquadramentos mencionados por Butler (2018) condizem com o ver à vida do outro como precária e como passível de luto. Nessa forma, a teoria de reconhecer o outro como sujeito, além de considerar a forma de violência como panorama de precariedade e negação de uma esfera pública. A relação de tornar a guerra e o extermínio em evidências durante o processo de leitura do livro *Quadros de Guerra*. Já Sontag (2003) fala sobre a fotografia e a forma de retratar, fotografar e narrar fotografias da dor e de guerras, bem como fala do processo de reencenação de fotografias de guerras. O principal na discussão da mesma consiste em enunciar a dor do outro, a invisibilidade da dor e a forma de recepção dessa dor, pois a dor em ver uma fotografia não é a mesma de quem perdeu uma pessoa na guerra.

O teórico André Rouillé (2009) fala sobre o processo de criação e a materialidade na formação de uma obra de arte, a forma de escolher o modo de fotografar, o material, o enquadramento, o processo de pós-produção: escolha do papel fotográfico, tamanho, seleção da imagem final, legenda e edição. Alice Miceli não edita as imagens, ela escolhe quais fotografias farão parte do projeto final.

Desse modo, as contribuições dos pesquisadores já mencionados como principais, Sontag, Butler e Rouillé são trazidos para a análise das obras. Além desses, foi importante o levantamento de material jornalístico sobre obras da artista, portfólio, revistas e artigos publicados sobre o processo de criação da artista. Todos os levantamentos são documentos para ampliar o campo de estudo referente à análise de obras de arte e seus aspectos constitutivos, incluindo a pesquisa no acervo da Galeria Nara Roesler e o acesso aos materiais do catálogo do Prêmio Pipa. Após a coleta do material da artista, iniciei a catalogação de dados referentes às minas terrestres e explosivos no site *DesContamina*, em dissertações e artigos publicados no *Scielo*, no Portal de Periódicos da Capes, *Google Scholar* e em sites de alguns programas de pós-graduação do Brasil. Também realizei leituras de artigos de Ana Cecília Gomes (2018), Agnaldo Farias

(2015), Benjamin (1986), Barthes (2015) e Han (2017), entre outros, para conhecer e entender sobre violências.

Sendo assim, eu fiz anotações e fichamentos dos autores e coloquei as minhas ideias nessa redação. Além disso, eu transcrevi o material da entrevista fornecida pelo canal do *Youtube* do Prêmio Pipa e do dossiê da artista concedido pela profissional Thais Silva, funcionária da Galeria Nara Roesler. Os mapas da pesquisa estão disponíveis no site PIPA².

Como o assunto da pesquisa versa sobre registro da violência em paisagens subterrâneas, procurei verificar como Alice Miceli aborda as práticas de violências em suas obras visuais. Quais as formas de poderes presentes nas obras visuais da artista carioca Miceli? Como abordar os conflitos das violências na paisagem? Como a artista brasileira evidencia as práticas coercitivas de poder nas suas produções visuais e audiovisuais contemporâneas?

O método de análise das obras consiste em uma abordagem formal e histórica. Primeiramente, é o título que traz a dimensão do conteúdo histórico que conduziu a pesquisa plástica da artista. O título foi a principal informação para identificar o conteúdo da obra, uma vez que só observar a paisagem de suas fotografias não se pode perceber o verdadeiro assunto das imagens. O olhar ficou mais claro e teve mais sentido após entender o significado do título. Dessa forma, a análise veio com o entendimento histórico das zonas minadas. A estruturação dos capítulos advém com a leitura visual e ancora-se com os autores e autoras para fundamentar as minhas ideias.

A pesquisa envolveu os seguintes procedimentos metodológicos: entrevistas realizadas pessoalmente, por *Skype* e *e-mail*; análise do material, anotação de entrevista; pesquisa de acervo e análise de obras; seleção de obras, leituras bibliográficas, biografia, catálogo de exposição, transcrição de entrevistas e vídeos da artista. Para compreender a estrutura do trabalho, apresenta-se a biografia da artista Alice Miceli de Araújo, nascida no ano de 1980, na cidade do Rio de Janeiro, localizado no Estado do Rio de Janeiro e, atualmente, mora em Nova York. Alice formou-se em cinema pela *Ecole Supérieure d'Études Cinématographiques* de Paris (ESEC) 2001. A biografia mais detalhada da artista

² MAPA DAS MINAS, DISPONÍVEL EM < <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/05/timeline-alice-miceli-mapa-2.pdf> > Acesso em 20. Jan. 2020.

encontra-se na seção Apêndice, e a relação das exposições e o currículo elaborados pelo Prêmio PIPA constam na seção Anexo desta dissertação.

Para concluir a introdução, é preciso, explicar a escolha do título da dissertação: “*O inabitável em Alice Miceli: Violência Histórica do Rastro da Guerra*” significa: 1) o inabitável em não adentrar nos campos minados, é quase impossível caminhar no lugar onde a mina terrestre está escondida. As minas não permitem adentrar e aprofundar na mata; 2) Alice Miceli é a artista que explorar esse lugar contaminado por explosivo terrestre; 3) Violência Histórica é a prática de violência durante a construção e formação da história social dos seguintes países: Camboja, Colômbia e Bósnia; 4) Rastro da guerra condiz com o passado histórico desses lugares, é como a tragédia da violência ainda continua nos tempos contemporâneos. A guerra devastou o ambiente e a história narrar o acontecimento cruel nesses territórios esquecidos após o fim da Guerra Fria.

2. GEOGRAFIAS PERIGOSAS: OS CAMPOS MINADOS NO CAMBOJA

Inicialmente, as obras de Alice Miceli não comunicam nada a respeito de violência. Reverbera na obra poética o desconhecimento da região, o tempo e a causa do conflito emergente. Nas imagens produzidas pela artista subjaz o real motivo de seu interesse em fotografar paisagens de campos. Para entender a pertinência da pesquisa é necessário adentrar no território visual dessas paisagens. Será que o objeto de investigação da artista representa fielmente o assunto ao que se propôs e nas imagens produzidas tal assunto fica visível para quem observa as imagens? O que se espera encontrar em suas fotografias?

A sequência visual de onze imagens mostra um lugar de instauração de tempos. Os tempos estão em processo: o tempo de observação, o tempo do entendimento, o tempo contemplação, e o tempo da interpretação, o tempo da artista, o tempo da natureza, o tempo de fotografar e observar o ambiente natural para comunicar o infinito da profundidade de campo. A série diagnostica o problema da sociedade e discute o poder da violência. A leitura da imagem condiz com o olhar para a imagem e a compreensão da forma de abordagem de um objeto irrepresentável nas suas obras, como as minas de explosivos subterrâneos. O processo de criação da artista Alice Miceli trata da continuidade e descontinuidade do tempo da violência histórica e armada. Os conflitos ameaçam a humanidade e corrompem a estrutura do ambiente natural.

Para melhor compreender as imagens de suas obras optou-se por apresentá-las de duas formas: em tamanhos pequenos e em sequências, a fim de entender a diferença de cada imagem uma em relação às outras; e imagens ampliadas para enfatizar a aproximação e distanciamentos do foco e de enquadramentos das paisagens. Essa perspectiva permite que o sujeito contemple a visualidade e adentre no campo estético da obra da arte. Dessa forma, a mensagem da arte fica mais compreensível com a leitura de cada sequência de “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, constituída por onze impressões de grande escala. Nos próximos capítulos, seguem os mesmos formatos de apresentação do

trabalho poético da artista, a fim de entender os pontos de enfrentamento político, artístico e social dessa investigação.

Parte-se do pressuposto do vídeo e entrevista da artista Alice ao receber o 6º Prêmio Marcantonio Vilaça – como - artista finalista³. Ela comunica no vídeo as séries das paisagens traumáticas, a zona de exclusão, a camada invisível, campos minados, a impenetrabilidade e o abandonado. O local da paisagem parece ser calmo e isso instiga a artista a produzir imagens desse ambiente profundo e imperceptível ao olhar.

As paisagens nas quais eu decidi tratar até agora são lugares que passaram por algum tipo de trauma. Como a zona de exclusão de Chernobyl, ou os campos minados que ainda existem pelo mundo em diversos países, Colômbia ou Bósnia ou Camboja. A operação poética do projeto Chernobyl estava na captura da imagem. Que marcas essa radiação gama invisível deixaria naquele filme analógico? Foi a operação do trabalho. Eu tinha uma lembrança comigo de que existia esse lugar, que de certa forma era impenetrável, era vazio, mas ao mesmo tempo, um lugar pleno de energia invisível e de que a gente nunca percebe. E comecei a indagar como seria tentar olhar para esse lugar e como produzir imagens dele. Por intermédio de que meios? A operação poética do trabalho e dos campos minados, o que está em jogo ali é a profundidade de campo de cada imagem. É nessa profundidade de campo que está o elemento problemático, impenetrável. São paisagens tão impenetráveis quanto, mas onde a impenetrabilidade não está na captura da imagem em si. Eu acho que meu trabalho pode levantar temas globais a partir de elementos específicos, porque quanto a radiação radioativa da zona de exclusão de Chernobyl. Quanto a zona dessas várias terras contaminadas, por minas terrestres, são questões de origem histórica. É importante entender o que originou o acidente de Chernobyl e que conflitos? Que guerras? Que histórias fizeram que grande parte desses países e territórios sejam afetados por minas terrestres? O que elas têm em comum. É o que tipo de ocupação negativa? Mesmo que não seja uma manchete de jornal, continuam, aqui, coexistindo com a gente no planeta Terra. Eu acho que a arte é uma forma de interpretação do nosso olhar e sentido. (Informação verbal)⁴

As zonas de exclusões impulsionam as desocupações, os territórios difundem as batalhas e derrames de sangue. A disponibilidade desse fato carrega as violências enigmáticas. Aqui, a guerra faz a sua história e afeta negativamente a sociedade civil. Imagens contam histórias e as paisagens mostram os elementos históricos nos quais narram o passado dentro do presente. O que está excluído nunca foi excluído, ele está apenas fora da memória e, ao lembrar a história, pode ser incluído no aqui e agora.

³ Entrevista disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-EOBjnbBORk>> Acesso dia 20 maio 2018.

⁴ Transcrição da autora da dissertação.

Para Luiz Camillo Osorio⁵:

É uma pesquisa que eu acho muito interessante porque eu acho que isso remonta um pouco o interesse dela por esse deslocamento aí para esse campo das artes visuais que é de pensar a experimentação com a imagem, certa desmaterialização do seu objeto fotografável seja? A irradiação que está em Chernobyl que você não percebe que você não vê? Mas que aquela terra está condenada, aquele espaço está todo desabitado. Como registrar essa contaminação? Como você dá uma imagem àquilo que não tem uma materialidade? E ela trabalhou muito esse tipo de possibilidade? De indiciamento do papel fotográfico, do registro fotográfico, daquilo que não tem registro? E isso de certa maneira se desdobra nos campos minados justamente na contradição entre uma paisagem que aparentemente em alguns casos? Uma paisagem meio bucólica como aquela que ela está no Camboja, mas na verdade, aquele terreno ali é um terreno ameaçador cujo o andar ali, o caminhar ali é arriscado e o trabalho dela joga na sequência das imagens com esse processo de adentrar o campo? O campo minado. Como fazer isso? A partir do mapeamento das minas que é feito pelos grupos que estão desarmando aquelas minas? E como que ela experimenta na fotografia esse registro? Do percorrer, dessa tensão entre uma potencialidade explosiva e uma aparência bucólica? Uma aparência natural? Ou até selvagem como é o caso da Colômbia, aquele mato mais fechado? E ao mesmo tempo esse, essa explosão subterrânea, essa explosão que está ali escondida? Que está ali no limiar, então é essa fotografia que está o tempo inteiro te colocando diante daquilo que não aparece, mas que pode aparecer, aquilo que de alguma maneira se puder aparecer é sempre algo ameaçador. Então, todo esse processo eu acho que tem uma coerência no percurso da Alice, dessa violência contida, dessa violência que se esconde por trás de uma aparência, né? Neutra, de uma aparência até às vezes é, é... Que parece, né? Inofensiva, mas que está ali no limiar de uma explosão? [...] (Informação verbal)

Segundo Osorio, a poética de imagens em sequências de Alice Miceli é uma experimentação na fotografia para ter o registro da violência, tensionamento e jogo de energia da explosão subterrânea. A sequência das minas terrestres potencializa o lugar em vulnerabilidade. É revelada uma aparência natural do ambiente. Nada ocorreu ali, mas há uma fotografia que se coloca no limite da violência, o processo contém uma aparência neutra que, por sua vez, parece inofensiva. Estas imagens mostram a sequencialidade dos trabalhos para entender a temporalidade de cada fotografia. Nada é o mesmo de antes, tudo se evapora no tempo e imagem. Cada fotografia está ao lado da outra para entender a dinâmica de observar o tempo. É necessário mostrar que por mais que sejam parecidas as imagens, estas não são as mesmas. Há pequenas diferenças de enquadramento entre elas que registram o caminhar da artista na sequência de

⁵ Entrevista concedida no dia 23 de maio de 2019 para a mestranda da dissertação. Ainda não foi publicada a entrevista em uma revista. A entrevista na íntegra encontra-se no apêndice.

um rastro de minas terrestres ativas no Camboja. Porém as minas não são perceptíveis nas fotografias. O olhar a imagem nos convoca a entender a importância de investigar sobre as imagens ao entrar no ambiente contaminado e devastado por sombras de dor. A artista fotografou a paisagem em seu estado atual e enquadrou a fotografia para retratar o local de minas terrestres que não se vê. Ou seja, o objeto está escondido na natureza e na imagem, só é possível, olhar com o escudo de conhecimento que se direciona no título da imagem. Sendo assim, as (Figuras 01 e 02) demonstram a sequência das demais imagens registradas pela artista. AS (Figuras 03 a 13) tratam sobre o campo minado de Camboja.



Fig. 01 Alice Miceli⁶: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig. 02 Alice Miceli⁷: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

⁶ “Em Profundidade (campos minados) #01”, “Em Profundidade (campos minados) #02”, “Em Profundidade (campos minados) #03”, “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli.

⁷ “Em Profundidade (campos minados) #01”, “Em Profundidade (campos minados) #02”, “Em Profundidade (campos minados) #03”, “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressões de grande escala, Alice Miceli.



Fig. 03 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig. 04 Alice Miceli “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.05 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.06 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.07 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.08 Alice Miceli “Em Profundidade (campos minados) #06, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.09 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.10 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #08”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.11 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #09”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.12 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #10”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.13 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #11”, Série Camboja, 2014. Província Battambang, Camboja, 11 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 11 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

2.1 A dissensão entre a imagem e seus subterrâneos

O que se vê na imagem é a paisagem calma sem indícios do que se encontra em seus subterrâneos. A impressão imediata que se tem ao olhar para os trabalhos de Alice Miceli é de que se trata de fotografias de paisagens, como se fosse um registro de lembrança de lugares por onde a artista teria andado em alguma viagem e registrando a paisagem. A árvore é a armadilha para adentrar o campo. A aproximação com o desconhecido habita o local perante a fragilidade do caos. As fotografias da *Série Camboja*⁸ (2014) não revelam, portanto, sobre o que realmente tratam as imagens. Aqui se vê o limite da capacidade da fotografia de esconder camadas do perigo. O encantamento e a doçura da imagem são passageiros. A árvore traz um silenciamento da voz e não há indício do corpo da artista na cena fotografada. O corpo não está na cena retratada e apenas a

⁸ Alice Miceli In Depth (landmines) / Cambodian series # 1 2016 full color risograph, fourlayer exposure 32 x 44 cm.

natureza é vista como uma representação de um lugar imaginável, habitável, acolhedor, calmo e tranquilo, ou seja, nenhuma contrariedade é observada diante da primeira leitura da imagem. O lugar carrega a incerteza da paz e ela está na profundidade visual. A artista fotografa próximo à árvore centralizada, pois o ângulo de visão demonstra o entrecruzamento da visão da artista versus o ângulo da câmera fotográfica em capturar o real do acontecimento histórico.

O terreno tem a árvore ao fundo, ao lado e no centro encontram-se outras plantas. A árvore do meio é torta, ela parece desequilibrada e desproporcional do lado esquerdo, as folhas estão mais grossas do lado direito, as plantações rasteiras estão ao fundo da árvore e possuem tonalidade de verde claro em contradição com o verde escuro, sendo assim, o degradê verde deixou a cena instigante e harmoniosa. O chão apresenta ondulação e a terra se mistura com a vegetação. Por trás da árvore situam-se as montanhas distantes e desfocadas. Alguns galhos secos e finos são quase invisíveis, e ao lado direito do mesmo parece ter uma flor pequena de tons rosa com branco. Essa descrição da paisagem é importante para mostrar que nada de sua configuração leva a pensar em violência. *Em Profundidade* é a primeira série da artista e discute o terreno arenoso, conflituoso e, principalmente, não diz nada quando se enxerga a imagem. Para entender o objeto de estudo da mesma, é preciso rasgar, desvendar e olhá-la para entender a sua história.

Parafraseando Ana Cecília Gomes, a semente vive na planta, essa planta tem um poder simbólico e destrutivo, ela sugere ser a semente do mal, a semente da guerra e, principalmente, a semente da destruição. O posicionamento social da violência histórica se enraizou na planta, a árvore é a armadilha para adentrar o campo do caos da sementeira.

Para a Série do *Camboja*, Miceli esclarece o seu procedimento fotográfico:

A primeira série de imagens desta pesquisa retrata um campo minado no interior do Camboja, na Província de Battambang. A série se desenvolve em fotos sucessivas que atravessam o campo. A distância focal de uma lente determina seu ângulo de visão e, portanto, até que ponto o objeto retratado será ampliado no sensor da câmera em uma dada posição. Em seguida, eu calculei todas as distâncias focais necessárias para manter a imagem em tamanho constante, para cada polegada no chão, ao longo de um mesmo eixo. O cruzamento deste conjunto de pontos de vista hipotéticos com o mapeamento real da contaminação por minas terrestres naquele local específico resultou em onze posições onde era seguro pisar à medida que eu caminhava pelo espaço minado em direção à árvore ao longe. Assim, para este ângulo de visão, estas são as únicas onze fotos possíveis. (MICELI, 2014, p. 51)

Assim, a distância focal do objeto investigado determina os posicionamentos de cada fotografia, ou seja:

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. (GOMES, 2018, p.4)

Para Miceli (2014), o direcionamento reflete a captura de um lugar possível de viver, porém, as minas terrestres impedem a possibilidade de um ambiente harmônico. Entretanto, as onze fotografias são resultantes dos percursos feitos nos terrenos proibidos. Onze imagens são as únicas fotos possíveis de contemplar e reconhecer a natureza desmatada. Onze obras tornam a guerra real.

Onze possibilidades de minas terrestres que foram desativadas e milhares de possibilidades de desativar outros explosivos terrestres. Onze fotografias demarcam a territorialidade e estado de zona de exclusão da história Ocidental deste Continente Asiático, conflitos geográficos e paisagísticos permeiam a cidade dessa cena aterrorizante.

Para Gomes (2018, p.4), as imagens possuem uma falsa visão bucólica. Onze imagens têm o mesmo formato, tamanho e alteração na perspectiva, embora a árvore mantenha a escala constante e igual. Contudo, as imagens não são iguais, cada foto equivale a outro produto imagético, o dispositivo da lente focal se movimenta com o andar da artista no solo. Cada registro mostra a sucessão do tempo na fotografia sequencial e pontua a mensagem da presença da violência no território. A poética estabelece a margem da trajetória do conflito ideológico.

Diante do atravessamento da zona de exclusão e do trauma, a permanência da mina terrestre estabelece a temporalidade da guerra do Continente Asiático: Camboja. O reconhecimento ocorre com a descoberta da guerra desse território e impacta o mundo visual, o cenário do lugar não habitado.

A permanência no local é concedida com o auxílio da equipe técnica de desminagem do campo. Os instrumentos de guerra são produzidos pelos países

desenvolvidos para dominar o mundo e subjugar o outro como inferior, isso é bem visível nas fotografias de guerra na história mundial e social.

O que se almeja do objeto fotografado? A imagem necessita de tempo para comunicar com o mundo visual e social. Desse modo, o título é a palavra-chave a dar sentido nessa visualidade. As séries norteiam os espaços das minas terrestres, inclusive o principal fato é da visibilidade daquilo que está escondido no subterrâneo.

As imagens das séries foram apresentadas na exposição *Em Profundidade (Campos-Minados)*⁹. A obra exige observação do espectador para enxergar e entender o tempo da imagem. Para a autora Gomes (2018), a disposição de imagens e o ato de criação de uma ambiência só se tornam possível quando o objeto está no ambiente da exposição. A necessidade da exibição permite a compreensão dos diálogos presentes no enredo, as experimentações e as vivências presentes nas sequências das imagens. Nesse sentido, a relação ganha novas interpretações com o seu entorno, o espaço abre-se para solucionar as lacunas que a imagem sozinha *Sem Título* não nos fornece de imediato, sendo assim:

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 impermanência e fragilidade diante da vida e diante da morte. (GOMES, 2018, p.7)

A série das onze fotografias mostra a passagem do tempo. Observa-se que cada imagem tem uma diferença sutil de tempo. A caminhada da artista revela a mudança na posição da mesma diante do cenário. Ao olhar a sequência das

⁹ A mostra reuniu as séries dos Campos Minados de Camboja, Bósnia, Colômbia e Angola na Galeria Aymoré e foi aberta no dia 18 de maio de 2019, com curadoria do Luiz Camillo Osorio e financiado pelo Prêmio Pipa. PIPA adquiriu toda a série nessa exposição e financiou a última série Angola.

imagens que pouco mudou de uma para outra, o espectador se coloca no caminhar da artista. A imagem se altera mediante as idas e vindas dos tempos, vários tempos que contêm na mesma: passado, presente e o agora, tempos que podem corroer a vida e olhares. A morte está a um passo da artista e a destruição silenciosa provoca a perturbação da guerra no corpo do outro. [...] “Deixamos que as imagens atrozem nos persigam”, afirma (SONTAG, 2003, p. 95).

A artista somente entrou nos espaços com auxílio de dois técnicos a fim de evitar uma explosão no caminho. Qualquer pisada em falso pode dilacerar o corpo do técnico e da artista (Figura 14).

Conforme Alice:

[...] no primeiro lugar eu acabei indo: Camboja. Lá no Sudeste Asiático, apesar de eles já terem feito muito esforço de desminagem nos últimos 10 anos, já tiveram muito progresso, ainda tem muito, também é uma consequência do Khmer Vermelho, uma sequência da mesma coisa do outro trabalho lá de antes [...]. (Informação verbal¹⁰)



Fig. 14 Alice Miceli e os técnicos que a acompanham nas visitas aos Campos Minados, os desminadores da ONG *Norwegian's People Aid* (ONG Norueguesa) num campo minado na Bósnia. Foi o grupo que me guiou Alice Miceli. Autoria da fotografia: Alice Miceli. A imagem foi exposta na parede da Exposição da artista (2019), na Galeria a Villa Aymoré, Rio de Janeiro, Fonte: PIPA.

O corpo se sujeita à violência. Para documentar o campo da mina terrestre, Alice foi guiada pelo técnico do Instituto de Rádio-Proteção e Dosimetria, ligado ao Instituto de Física, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em entrevista de Agnaldo Farias em 2015 para a Revista *Art Select*, no artigo “Alice Miceli, Paisagem Assassina”, afirma:

¹⁰ Entrevista com Alice Miceli e foi concedida à autora da dissertação.

Não por acaso, parte de seu trabalho nasce de consultas a arquivos e vale-se da elaboração de projetos para organismos díspares, com títulos alarmantes e à primeira vista insensíveis, como o Instituto de Rádio-Proteção e Dosimetria, ligado à Faculdade de Física da UFRJ, ou, atualmente, o *Cambodian Mine Action Centre and Vic-tim Assistance Authority*. A pesquisa de Alice pauta-se pelo interesse em situações silenciosas. Um silêncio maior que o que se desprende de imagens de ruínas – casas, cidades e paisagens –, motivos eloquentes e habituais neste mundo sacudido por cataclismos, naturais ou não. (FARIAS, 2015, p. 56)

Alice Miceli fotografa o lugar abandonado e consumado pela guerra, ela enfrenta o território repleto de minas terrestres e pode supor que a guerra nunca acabou. Desse modo, é importante recuperar a história que, de certa forma, foi apagada e não há anacronismo na narração dessa zona. O ato de morrer sugere o descontrole no território do Camboja e o terreno coloca um limite a ser definido. Por onde olhar? Para que lado direcionar a visão e a câmera? O que está em jogo entre essas cenas de guerras?

Por conseguinte:

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 [...] 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. (GOMES, 2018, p. 6)

Lugares assombrados pela morte retratam a maldade e perversidade da monstruosidade humana. O espaço de guerra corresponde ao esquecimento e a artista lida com o reconhecível versus o irreconhecível, as viagens pertencem ao conhecimento empírico e as memórias da mesma. Para Gomes (2018), o ponto de vista da pesquisa poética exige o risco da morte, e a cada imagem aproxima-se da profundidade do espaço percorrido da zona excluída. Cada experiência vivida por outrem, que não nós, há o ponto de vista da diferença mediante a banalização do contexto histórico e a violência feita no ambiente. O local sempre continuará a olhar para nós. E o mundo visual sempre afirmará a transformação imagética do desenvolvimento social e cultural da sociedade do espetáculo. “O mundo começa a transformar-se em imagem” (ROUILLÉ, 2009, p.101).

A fotografia toma o acontecimento trágico como real, o enquadramento da imagem enfatiza uma duplicação de histórias, a história do passado versus a história do presente, além disso, a duplicação imagética dos tempos para lembrar daquilo que contamina o espaço das minas terrestres ativas. O caminho percorrido pela artista esconde camadas subterrâneas limítrofes. O desafio proposto está na contemplação da imagem. Inicialmente, ao olhar a imagem, ela não esclarece absolutamente nada de imediato. É preciso manifestar a profundidade do olhar e ler nas entrelinhas o que a imagem não diz e diz perante os [...] "Traumas infligidos em paisagens naturais" (GOMES, 2018, p.3). Cada distância focal da imagem constitui o pensamento de lugar assombrado pela guerra, a série *Em Profundidade Camboja* é composta porque lida com a passagem do tempo que está dentro e fora da obra.

Como diz Susan Sontag (2003), a foto é a marca do tempo e dilacera a visão quando denota o esvaziamento do sentido dentro da imagem estática e o respiro do tempo despedaçado da guerra, permanece na forma de captação dessa imagem por meio do aparelho fotográfico. É assim que a foto sugere o lugar inabitável pelo presente da guerra. [...] "Olhem, dizem as fotos, é *assim*. É isto o que a guerra *faz*. E mais *isso*, também *isso* a guerra *faz*. A guerra dilacera, despedaça. A guerra esfrangalha, e víscera. A guerra calcina. A guerra esquarteja. A guerra devasta" (SONTAG, 2003, p. 13). A guerra nos consome e destrói a vida sem piedade. A guerra consome o corpo humano e extermina a raça humana e a paisagem. A guerra não é um desastre, a guerra estava programada e com interesse político e ideológico no Camboja. A fotografia expressa o "isso foi" e documentaliza a eternidade, sendo assim, a guerra é destrutiva e aterrorizante. "Não existe guerra sem fotografia. [...]" (SONTAG, 2003, p. 13).

Consequentemente, imagens carregam um peso do poder e elas sobrevivem imageticamente para perseguirem a mente e o olhar de quem as contempla. A sua atmosfera se parece com uma simples paisagem sem revelar os seus subterrâneos conceituais e físicos, ela remete a uma estética do silêncio. O silêncio não se apaga com o esquecimento. O passado histórico carrega o peso de um local sagrado assombrado.

Para Fraga (2017), as imagens são catalisadoras de memórias, essas imagens carregam a história e memória de lugares inabitáveis, bem como impenetráveis. As imagens repousam sobre o real. Não é uma ficção, isso

realmente aconteceu na história e a artista documenta na fotografia sem caracterização de ficção, o fato é real e persiste no tempo. Além do mais, a artista pode ser mutilada caso ocupe toda a cena da paisagem para fotografar a posição da mina terrestre.

Ainda mais, as sucessivas fotografias da série congelam o discurso do círculo vicioso da violência histórica e imagética. As séries não estabelecem superficialidade e elas estão presentes para lembrar o sofrimento e dor da guerra. Imagens é o que restam perante o *isto foi*. Dessa maneira, a imagem catalisa e instaura a violência histórica através da máquina fotográfica e do olhar atento da artista em revelar aquilo que está escondido. Revive-se a memória fotografada do território transitório.

O contexto histórico mostra fatos, histórias, memórias, narrativas visuais e silenciamentos das práticas de violências em países não-Ocidentais. A fraqueza humana desaparece nas fotografias de guerra, nem aparece nenhum corpo ensanguentado, talvez seja por isso que a obra da Alice preserva a paz e resiste por meio da fotografia. O campo minado nada mais é do que um palco de espetáculo de dor e esconde as atrocidades. As violências históricas reverberam as vozes dos locais de invisibilidades. A paisagem das fotografias por não serem explícitas escondem as camadas dos solos e mascaram ou falseiam a realidade de um passado violento. Se não tivesse o título não seria possível encontrar a temática dessa narrativa visual. Aqui a fotografia exerce seu poder de criar ficções de uma realidade oculta.

As minas terrestres foram inseridas para eliminar o inimigo e destruir o tanque de guerra. Após o fim da guerra, muitas minas terrestres não foram desativadas. Na fotografia documental, sendo ou não verdade, fala-se do caso emblemático do fotógrafo de guerra Robert Capa, mutilado e morto por uma bomba terrestre ativa no dia 25 de maio de 1954 na Indochina. Ele deixou o último registro na sua máquina fotográfica e retratou o campo de batalha e soldados correndo no local.

Apesar do risco de ir ao campo minado, a imagem motiva a procura do rastro deixado da guerra. [...] “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”. (GOMES, 2018, p.3)

Alice se rendeu à tensão e à navegação visual de olhar para o ambiente natural e observar o tempo da natureza e, também, a sua metamorfose do meio é aproximar-se daquilo que punge a artista. O resgate do lugar assombrado da guerra absorve a dor, o trauma, a solidão e a tristeza da história perdida. Não eram tão comuns as mulheres fotografando a guerra. Quando se pensa no interesse de Alice Miceli pelo tema da guerra, logo, vem a referência da primeira fotojornalista de guerra: Lee Miller¹¹ (Figura 15).



Fig. 15 Lee Miller, Liberated Prisoners in Their Bunks (1945)

Ela atuou como correspondente de guerra para a revista *Vogue* e desenvolveu a técnica de solarização no Surrealismo junto a Man Ray. Ela viveu à sombra dele e as suas fotografias são surpreendentes. A mesma adentrava campos de concentração em Dachau, Bunchwald e Auschitz para fotografar e documentar a história trágica dos horrores da brutalidade nazista. Ambas as artistas enunciam na fotografia documental aos fatos ligados a mortes e memórias. Miller conviveu no campo de batalha da guerra, já Alice retrata o cenário devastado pela atrocidade do combate.

A liberdade e a sobrevivência são inexistentes em margens de conflitos sangrentos. Sendo assim: “Viver é sempre viver uma vida que é vulnerável desde o início e que pode ser colocada em risco ou eliminada de uma hora para outra a partir do exterior, e por motivos que nem sempre estão sob o nosso controle”

¹¹ Elizabeth Miller, ela é mais conhecida como Lee Miller, nasceu em 23 de abril de 1907 e faleceu em 21 de julho de 1977. Ela foi modelo da *Vogue* em 1920 e a primeira fotógrafa e correspondente de guerra na Segunda Guerra Mundial. Ela descobriu junto com Man Ray a técnica de solarização, mas durante a história da arte e história, a mesma esteve invisível e só se comenta a história do artista e fotógrafo homem. Ela ficou no esquecimento, mas as suas fotografias de guerras mostram o poder feminino de ser uma fotógrafa de guerra diante de um lugar em que só habitado por homens.

(BUTLER, 2018, p.52). O controle da vida é passível de luto, a sociedade não sabe a hora exata da sua própria morte e isso prova que não existe um controle do corpo, o corpo é livre para viver ou morrer. Segundo a interpretação de Judith Butler (2018), vidas precárias só têm sentido a partir do momento quando desvaloriza a vida do outro. A guerra é um grande exemplo de falta de consideração ao semelhante, nesse caso, a vida do outro não tem nenhum valor.

As bombas estão em lugares desertos e fora da cidade urbana em zona de exclusão sem controle. A mina terrestre fica escondida na terra e localizada na zona rural. O terreno coloca o limite de travessia no espaço contaminado. Delimita-se o ato de fotografar, pois não se sabe, ao certo, quantas minas terrestres estão ativas e por onde estão espalhadas na zona. O explosivo retira a autonomia do ser e da fotógrafa. Criar o desejo de aproximar daquilo que não se pode ter nas mãos é a certa saciedade em ter a imagem, segundo Rouillé (2005), o disparo do obturador da máquina não mostra absolutamente nada, a máquina não faz nada sem apertar o botão de gatilho para capturar a luz. A máquina é uma promessa de ilusão em não mostrar nada, ela só torna visível com o processo de revelação da mesma. Sendo assim:

[...] a máquina fotográfica não é um olho, e menos ainda um par de olhos. Ela não sofre as transformações ópticas, químicas e nervosas que atingem o olho e fazem com que sua visão esteja incessantemente em movimento e imitação. Ela não é atingida da mesma maneira pela luz, pelos contrastes e pelos fatores temporais da percepção. Não é habitada permanentemente pela atenção e pela busca visual. Em resumo, uma foto nunca é um olhar que teria congelado [...]. (SOULAGES, 2010, p.87)

A investigação só tem sentido quando o olhar perpassa a marca registrada da fotografia, a marca do tempo em simular a realidade dentro de um quadrado. O quadro de guerra é composto por uma violência plural, segundo Porto (2010), a palavra violência não existe somente no singular, mas sim no plural: violências. Ela não é singular porque não pode ser identificada como uma única causa social, grupo ou segmento. Devemos pensar as violências sendo uma prática plural que impera em várias formas e normas de poderes, a violência é complexa.

A força do corpo, a brutalidade que faz a violência é uma questão de danos físicos, psicológicos e simbólicos ao outro. As violências no plural asseguram o poder do vencedor sobre o vencido, essa prática no plural remete à problemática social como uma causa de todos. A violência tem várias facetas sociais e é acompanhada pelo poder de dominação sobre o outro, a mesma está enraizada pela falta de segurança pública no país e nas altas taxas de

criminalidade nas cidades. A violência encontra-se implantada no sistema político, cultural, social, econômico e simbólico. Todavia, a violência se distingue dentro do seu campo de estudo em violências: física, simbólica, discriminação, trabalho infantil, tráfico de crianças e adolescentes, tortura, violência sexual, negligência e abandono.

As violências impõem o poder coercitivo sobre as camadas sociais nas quais reconfiguram-se na construção naturalizante do ser. Sendo assim, “a violência não tem estabilidade na normalidade naturalizante. Ela é uma ameaça aterrorizante nos indivíduos” (MICHAUD, 1989, p.13) em que agregam as perturbações na sociedade contemporânea e vem reconfigurando a representatividade no medo e terror. A violência reforça a sensação de perigo. [...] “Sob esse aspecto, a primeira dificuldade de natureza conceitual com que se defronta a sociologia, vincula-se ao fato da violência ser um fenômeno empírico antes do que um conceito teórico”. (PORTO, 2010, p. 17). Busca-se uma classificação teórica para o conceito de violência sem identificar o seu fenômeno natural e real integrado à prática natural do ser em ferir o amigo ou inimigo de guerra. [...] “Quando há fotos, uma guerra torna ‘real’ [...]” (SONTAG, 2003, p.87). A artista representa o irrepresentável da imagem.

Assim, a violência debatida pelo autor Michaud consiste em impor a força ao outro, o poder coercitivo em submeter o sujeito a ceder usando a força contra a vontade de escolha no campo minado. As regras de poderes geram uma potência natural de dominação na caracterização da força brutal a fim de ferir o outro, a força advém da bomba. O campo minado é vasto na pesquisa e a intolerância de liberdade em seguir o caminho na natureza, e o preço por percorrer nessa terra é alto: a morte. [...] “A violência surge como ato intencionado por um agente contra o outro sujeito”. (GODOY, 2004, p.49)

No conceito sociológico da autora Porto (2010), não existe uma condição ou conceito definido para analisar a problemática social e ideológica coercitiva que impera nas relações sociais e significativas de normas de condutas predominantes no espaço moderno capitalista. Normas representativas de dominação e sujeição da força impulsionada pelo adestramento do indivíduo a implantar máquina mortífera de destruição na terra de Camboja. É dessa maneira que a violência tem sido uma prática natural na sociedade. [...] “A violência, de certo modo, é

naturalizada. Sem o emprego de violência física, ela provê condições para que as relações de domínio vigentes se mantenham” [...]. (HAN, 2017, p. 23)

O ato de morrer constitui-se em descontrole, algo impossível de controlar ao dizer que o agente surge como o provocador de violência ao outro é visto como uma detenção por poder em liderar ações para derrubar o governo ou colocar o outro contra o outro. [...] a “fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa” (BARTHES, 2015, p.38). Cada vez que a fotografia cumpre a sua missão no mundo de enunciar fatos e narrativas de imagens sobreviventes demonstra que o rastro da guerra não cessou até os dias contemporâneos. Seguindo o pensamento de Barthes a respeito de uma foto ser invisível, o que ele sugere define que a foto sempre terá um registro e a produção dela não é o que se vê, porque o resultado é a imagem e não o material tecnológico e químico da produção.

Para Michaud (1989), quando nos aproximamos ao núcleo de significação, cessam os julgamentos de valor para dar lugar à força de poder de dominação não qualificada por uma virtude de caráter que perturba a ordem social. A ordem civil julga o sujeito na maneira de agir, a mídia corrompe a mente da sociedade com o discurso de ódio em ferir ou denegrir a imagem do sujeito perante a convivência no mundo. A tarefa de julgamento é constante, e é crítico a forma de vigiar e repreender o direito de liberdade de escolha. Barthes e Michaud têm um ponto em comum: a perturbação como forma de contenção de poder para controlar e sujeitar o outro à violência.

A maneira de ir num lugar impenetrável e negligenciar o corpo, forma de fixar a imagem garante um futuro promissor à aceitação das violências que foram apagadas e invisibilidades para transformar o mundo. O resgate é o aceite para apoiar o pensamento sobre a importância de dar significado para a análise de leitura da imagética, a fim de apreender a história escondida e perceber que a fotografia documental abriga a violência simbólica no campo minado.

Na exposição realizada na galeria Aymoré, em 2019, a artista apresentou o mapa fixado na parede e narrou a presença do conflito (Figuras 17 a 22). O mapa tinha uma linha linear e cada local estava marcado com uma cor diferente. O Camboja tinha a cor vermelha, Colômbia era a cor verde, Bósnia tem a coloração azul, Angola é a cor amarela. Além disso, as cores se mesclam no segundo mapa com a demarcação das zonas de exclusão, Bósnia, Chernobyl e

Indochina estão com as cores roxas, Camboja é cor vermelho e se assemelha com a palavra em inglês *Rouge* de Khmer Rouge. Segue a sequência cronológica das guerras civis, o objeto de análise era um mapa histórico e geográfico da quantificação de dados referentes às minas terrestres e pessoas falecidas por esse artefato. A descrição ancora-se na pesquisa documental da artista Alice Miceli¹² em apresentar o índice dos campos minados. Segue, abaixo, a vista da exposição (Figuras 16 a 22) e o Mapa da Timeline Causalities (Minefields) da Alice Miceli inserido na parede da mostra.



Fig. 16 Detalhe da vista da exposição *Em Profundidade* (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA

¹² Mapa da Timeline Causalities (Minefields) da Alice Miceli oferecido pelo Prêmio PIPA no dia 20 de maio de 2019. Disponível em <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=12&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewjemOeYpfDkAhWEGbkGHTGOBIEQFjALegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Fcdn.premiopia.com%2Fwp-content%2Fuploads%2F2019%2F05%2Ftimeline-alice-miceli-mapa-2.pdf&usg=AOvVaw1q6ost-EwVA3vlqJ9RvMt4>> Acesso em 20 maio 2019. O arquivo estará no apêndice desse trabalho.



Fig.17 Mapa (detalhe) sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA

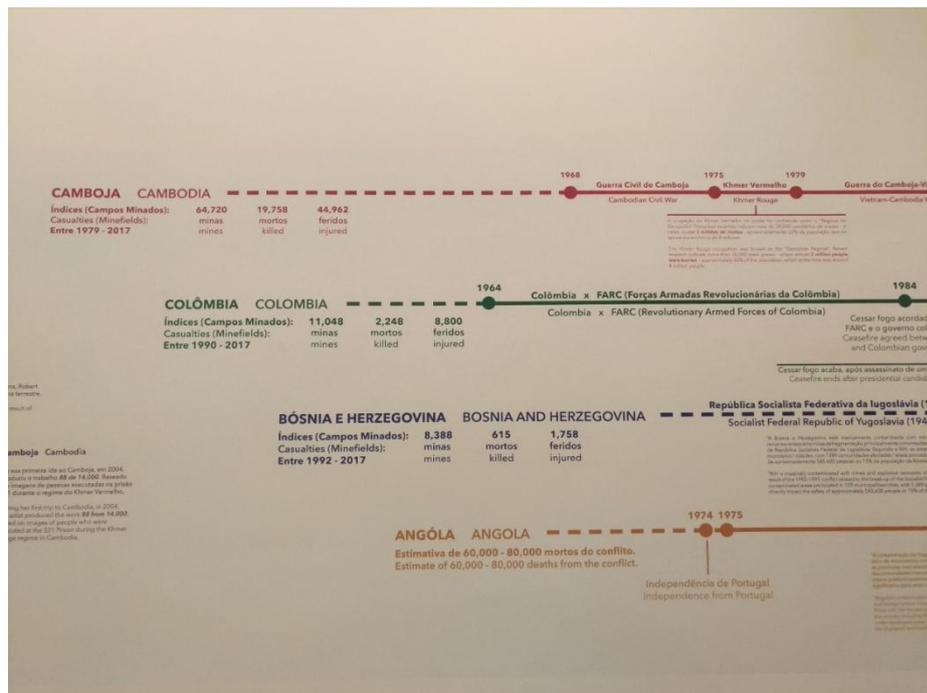


Fig. 18 Mapa (detalhe) sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA

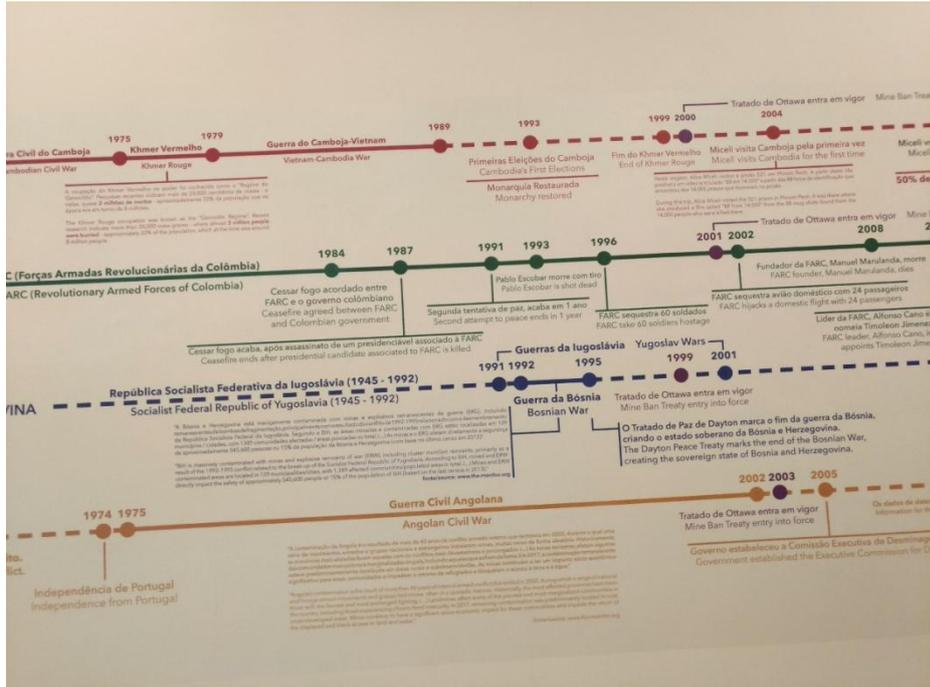


Fig. 19 Mapa (detalhe) sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA.

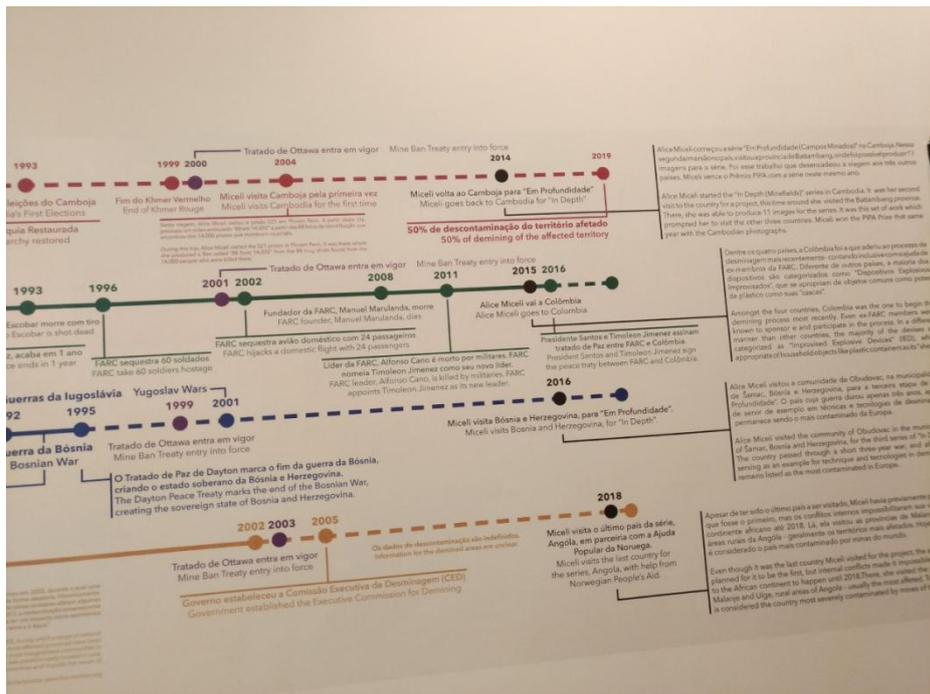


Fig.20 Mapa (detalhe) sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA.

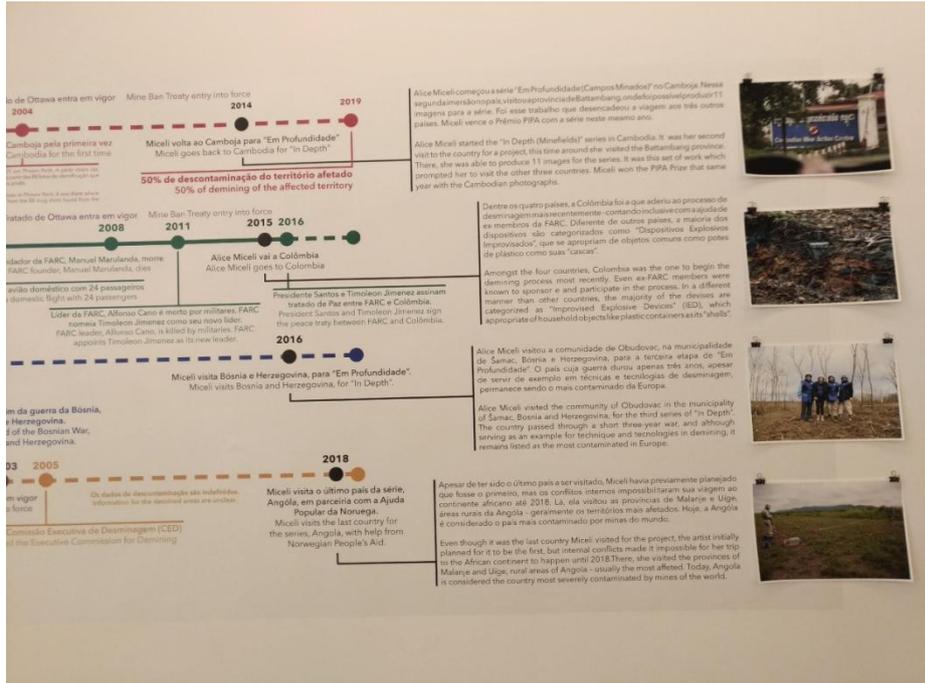


Fig. 21 Mapa (detalhe) sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA.



Fig. 22 Mapa sobre os Campos Minados, na Exposição “Em Profundidade” da artista Alice Miceli, Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito: PIPA.

Segundo o mapa da exposição da exposição “Em Profundidade”, Galeria Aymoré, Rio de Janeiro, patrocinada pelo Prêmio PIPA e disponível o material no

site do instituto para ser consultado a referência e baixado¹³. As minas terrestres continuam ativas desde a guerra no Camboja 1955 a 1975, após o fim da guerra, as minas terrestres continuaram presentes no território, sendo assim, estima-se que entre os anos de 1955 até 2017 estimam-se 64.720 minas e explosivos terrestres, 19.758 mortos e 44.962 feridos no Camboja. A Guerra Civil no Camboja ocorre de 1968 até 1975, o Khmer Rouge se instaura no poder da cidade de 1975 a 1979. A Guerra do Vietnã acontece entre 1979 e 1989. Logo, acaba o regime do Khmer Rouge em 1999, o Tratado de Ottawa entra em vigor no país nos anos 2000 e, por fim, a artista visita pela primeira vez a terra Cambojana, em 2004. Por outro viés, a Colômbia e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - FARC compõem os dados estatísticos de 11.048 minas entre 1990 e 2017, além de 2.248 mortos e 8.800 feridos. Nos anos de 1964 até 2011 o território esteve em conflitos sangrentos e em alguns momentos cessaram os combates, além das mortes dos principais líderes das FARC durante esses anos. Em 2015-2016 Alice visita o local e, segundo a descrição no mapa cronológico, a Colômbia está com quase todo o território descontaminado. Já a Bósnia e Herzegovina tem 8.388 minas, 615 mortos e 1.758 feridos entre 1992 e 2017; o período de 1945-1992 foi a luta para o desmembramento da Iugoslávia e a Bósnia, e acarretou em 1992 na Guerra civil da Bósnia, croatas e muçulmanos até 1995. Em 1999, o Tratado de Ottawa entra em vigor no local e Alice vai à cidade em 2016 para realizar a série *Em profundidade*, ou seja, ela fez o trajeto entre Colômbia e Bósnia, pois, as datas quase se coincidiram com as primeiras visitas.

Na última série fotográfica da Angola, é com pesar que se enuncia o maior conflito da história mundial em Angola após a luta pela independência de Portugal em 1974, e é travada uma grande guerra civil em 1975 que se estende até 2002. No ano de 2003 o Tratado de Ottawa entra em vigor e Alice tenta visitar o país. Na concepção da jovem artista, Angola seria a primeira série *Em profundidade*, porém, ela obteve grandes dificuldades no acesso de material, além das demoras em estabelecer contato com o governo de lá para autorizar a entrada na zona rural das minas terrestres. Esse processo foi longo e cansativo para a artista, ou seja, ela pesquisou e adiantou a investigação em outros ambientes naturais. Um detalhe extremamente importante é que o projeto Chernobyl e o acidente nuclear

¹³ Disponível o MAPA CAMPOS MINADOS em <<https://www.premiopia.com/wp-content/uploads/2019/05/timeline-alice-miceli-mapa-2.pdf>> Acesso em 20 de fev. 2020.

do reator proporcionaram o contato com as zonas invisíveis, motivando a artista a se desafiar constantemente.

2.2 O império das atrocidades no Camboja

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Japão invade a Indochina e o território antes colônia da França. As atrocidades em Camboja começaram com os conflitos ideológicos e políticos durante a Guerra Fria (1945-1991). Os Estados Unidos e a União Soviética alimentaram inimizades em países recém-independentes, mais especificamente, o Continente Africano e Continente Asiático os quais sofreram danos irreversíveis perante a corrida do armamentismo e bomba nuclear. A guerra estendeu-se para além do território dessas potências, o Sudeste Asiático, a Indochina (Vietnã, Laos e Camboja).

A batalha começou pela luta da independência da colônia francesa na Indochina e resultou na Guerra da Indochina (1946-1954). Após a luta pela independência surgiram os países Camboja, Laos e o Vietnã que se dividiu em norte e sul. O Vietnã Sul tinha liderança dos Estados Unidos desde a luta pela independência e patrocinou o armamento no conflito com a antiga colônia francesa. O Sul estava sob o comando do capitalismo e envolvido na guerra contra o Vietnã Norte. A União Soviética e a China estavam compactuando com o Vietnã Norte pela liderança do socialismo. A Indochina foi o cenário da guerra durante quarenta anos, entre socialismo e capitalismo das grandes superpotências da Guerra Fria.

O caráter ideológico da guerra foi a competição acirrada entre capitalismo e socialismo em liderar o mundo com armamentos pesados. A predominância pelo poder levou a uma batalha cruel. Os Estados Unidos, durante o governo de John Kennedy, inseriram o pior armamento químico no território vietnamita – os herbicidas. Esse material químico tinha o nome de laranja, era uma identificação

em que se nomeava o barril de armas químicas para a inserção desse objeto em terras do Vietnã do Norte.

Em 1972, o vilarejo no Vietnã do Norte (Figura 23) sofreu um grave acidente que foi o ataque aéreo dos Estados Unidos jogando uma bomba química Napalm. A fotografia abaixo é emblemática, ela carrega um peso da história brutal da guerra e dói ao olhar a imagem. Uma menina nua e correndo no centro da foto chama a atenção para o desespero. Soldados ao fundo da cena e armados apaziguam a cena, eles aparentam ser tranquilos diante do sofrimento do outro e acostumados com essa situação.



Fig. 23 Crianças gritando de dor e correndo, Huynh Cong Ut, 1972, Vietnã do Norte.

A menina da cena grita de dor, ela e demais crianças foram queimados pela bomba química e não aguentam suportar a queimação no corpo. O fotógrafo Huynh Cong Ut deixou a marca desse acontecimento terrível. Segundo Sontag, o vestígio, ao mesmo tempo em que enquadra o fato ele também destaca o olhar do fotógrafo na cena triste, pois, se ele quisesse, fotografava apenas as ruínas da guerra e não o sofrimento das crianças:

[...] a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu. É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir. (SONTAG, 2003, p.42)

A exclusão da guerra é uma tarefa de isolar o esquecimento e a história. Fotografias são memórias, lembrar requer o sofrimento. Colocar-se no lugar do outro é algo de sororidade. A imagem dessa garotinha não é a mesma imagem de Alice Miceli, mas, ambas comunicam a guerra, o Vietnã foi o início do estopim da guerra no Camboja. A artista escolheu fotografar o Camboja, já o Huynh era correspondente de guerra e transformou o caos em notícia. A violência tem nome,

data e endereço, a guerra não pode ser esquecida. É triste, a guerra resulta na dor do outro no mundo em forma de espetáculo pela mídia. “[...] O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” [...]. (DEBORD,1997, p.14)

Os vestígios são explícitos da violação dos direitos humanos na imagem de Huynh Cong Ut. Na paisagem rural de Alice Miceli parece que a guerra de Camboja nada mais é do que a calma e a paz, uma violência implícita. [...] “Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar”. (SONTAG, 2003, p.69). Os danos causados foram terríveis – em Camboja e Vietnã – o grande problema do material químico encontrava-se na terra, a contaminação do solo, da água, da plantação de arroz, pois gerava desmatamento, contaminação da água e originava na população problemas de saúde – destruição. O herbicida foi armamento químico utilizado na Segunda Guerra Mundial e, em 1962, utilizado no Vietnã do Norte para destruir a colheita e adentrar o território. O avanço da guerra era feito dentro das matas.

A Guerra do Vietnã (1955-1975) aconteceu após a Segunda Guerra Mundial. Os países vencedores espalharam a guerra ideológica para longe do território Ocidental. África, Ásia e América Latina foram os locais de brigas políticas. A década dos anos 60 levou grande parte dos países a pedirem a independência e desligamento do poder das colônias.

Vietnã estava em conflito de dominação do capitalismo versus socialismo. Dois lados da moeda que lutaram pela afirmação de sua autonomia. Mas o Vietnã Sul perdeu essa guerra, o lado vencedor foi o norte. O lado sul travou uma guerra em vão e desgaste emocional e psicológico dos soldados, vietnamitas e sociedade. O trauma da violência sobrevive diante dessa grande tragédia com cerca de mais de cinquenta e oito mil soldados americanos mortos, e um milhão e cem mil vietnamitas. Após a guerra e durante a fome, a devastação, a fragilidade do país e o pesadelo da guerra permeiam as vidas dos povos.

A guerra do Vietnã Norte e Sul virou uma grande confusão em torno da preponderância do poder diante do contexto da Guerra Fria e bombas do exército norte-americano caíram em Camboja. Por conseguinte, os Estados Unidos da América do Norte em conjunto com o presidente Nixon e Sr. Kissinger despejaram bombas nas bases da fronteira ao leste do Vietnã a divisa é próxima da zona rural de Camboja. De acordo com:

[...] Estratégia de guerra local fracassou, Nixon procurou implementar uma nova estratégia de guerra. A nova estratégia de guerra é uma forma de guerra de agressão neocolonial dos Estados Unidos, conduzido por capangas militares, principalmente, com o apoio de uma força de combate 'América', pelo comandante e assessores americanos juntamente com armas e veículos da guerra dos EUA. Continuou-se a implementar políticas de "usar a Vietnã contra Vietnã" [...]. (HAI, 2017, p.5)

[...] De 1969 a 1973, os Estados Unidos bombardearam, intermitentemente, santuários norte-vietnamitas no leste cambojano, matando cerca de 150 mil agricultores. Como resultado, os agricultores abandonaram o campo às centenas de milhares, fixando-se na capital de Phnom Penh [...]. (VEZNEYAN, 2009, p.231)

Segundo Power (2004, p.119, apud, SOARES, 2008, p.23) [...] Richard Nixon assumiu a Presidência dos Estados Unidos com a promessa de acabar com a Guerra do Vietnã. Contudo, fez com que a guerra se estendesse ao Camboja. Naquele momento, o país já havia exposto a sua posição de neutralidade em relação à guerra do Vietnã [...].

A cidade cambojana fica na fronteira ao leste do Vietnã e, ademais, Laos e Indochina. Camboja não era o eixo central do embate travado entre Estados Unidos e União Soviética, o local estava próximo do conflito e infelizmente adentrou nesse conflito sem ter um interesse ideológico. Camboja não era o foco, porém, entrou para a guerrilha com a intenção de auxiliar o Vietnã do Norte na reunificação do país e resistir ao comunismo com a Frente de Libertação Nacional.

A guerra civil em Camboja (1955-1975) inicia com o envolvimento desse país independente da França, pois o mesmo encontrava-se no meio do conflito territorial. O governo ditatorial de Camboja apoiava o Vietnã Norte contra o Vietnã Sul e, principalmente, os Estados Unidos. [...] "A Guerra do Vietnã foi, ao mesmo tempo, um jogo de poder e de ideologia entre a União das Repúblicas Socialistas Soviética e os Estados Unidos da América, que apoiaram lados distintos nesse conflito"[...]. (FERREIRA, 2012, p. 264)

Em 1959, os vietcongues atacam a base norte-americana em Saigon sob a liderança de Ho Chi Ming para desestruturar o poder. Diante da guerra, uma série de violações ao outro foram estabelecidas pelo líder Saloth Sar, mais conhecido como Pol Pot, a fim de criar um país agrário, comunista, totalitário, ultranacionalista, idealista e liderado com a instituição do exército do Khmer Vermelho e apoiado pela China. Segundo o autor:

[...] Desde meados de 1965, as tropas dos EUA estavam lutando no sul (de 184.300 até 536.000 soldados (fim de 1968), enquanto o maior até 542.000), tropas de alianças (57.800 tropas, enquanto a mais alta para

70.300) e tropas fantoches (tropas de Administração de Saigon) com (650.000 tropas, o maior até 1 milhão) constituem duas forças estratégicas com os meios da guerra moderna (exceto armas nucleares); continua aberta 2 estratégia ofensiva na estação seca (1965-1966 e 1966-1967) com a intenção de procurar e destruir o quartel-general da resistência e uma parte fundamental de tropa de libertação nacional do Vietnã. Com esta situação, o exército e a população do Sul já mantiveram e desenvolveram a ofensiva, com a confiança e determinação de vencer os EUA. A batalha de Van Tuong (Binh Sơn, Quảng Ngãi) 8/1965, foi causado 900 mortos para os Estados Unidos, parando sucessivamente suas operações militares. Esta batalha se mostrou capaz de matar soldados americanos de o exército e a população do Sul. Em seguida, um movimento "Encontrar americano e Pseudo-governo para atacar" desenvolveu em todo do Sul [...]. Estratégia de guerra local fracassou, Nixon procurou implementar uma nova estratégia de guerra. A nova estratégia de guerra é uma forma de guerra de agressão neocolonial dos Estados Unidos, conduzido por capangas militares, principalmente, com o apoio de uma força de combate América, pelo comandante e assessores americanos juntamente com armas e veículos da guerra dos EUA. Continuou-se a implementar políticas de "usar a Vietnã contra Vietnã". Se esforçam para desenvolver e modernizar os militares de Saigon para substituir gradualmente as tropas dos EUA, retirar gradualmente todas tropas dos EUA para o país. Promovem pacificar sul VN e expandir a guerra para toda a península da Indochina. Após o golpe derrubar Sihanouk, Estados Unidos e o militar de Saigon atacaram Camboja para cortar o corredor de transporte estratégica Norte-Sul do Vietnã [...]. Antes de enorme fracasso do exército de Saigon, Estados Unidos foi usando a Força Marinha e Força para ajudar a exército de Saigon no Sul. EUA foi abrindo simultaneamente o ofensivo no Norte. O fim de dezembro de 1972, ataques aéreos com aviões B52 dos EUA em Hanói, Hai Phong já derrotou totalmente [...]. (HAI, 2017, p.7-8)

[...] Em 16 de fevereiro de 1962, a Organização de libertação nacional do sul foi fundada. O Estabelecimento de esta Organização incentivou a população do Sul na nova etapa da revolução. Revolucionário do Sul foi combinada a luta armada com a luta política, contra o inimigo nas três áreas estratégicas; impulsionar a guerra de guerrilha, para destruir o inimigo, bater o helicóptero tático, equipamentos de transporte dos EUA e o exército Saigon, apoiar as pessoas que lutam contra a destruição de aldeias estratégicas de América. Em 1962, o exército e as pessoas do Sul combinaram luta política e luta armada que derrotou uma série de operações militares de inimigo. Muitas vezes, atacou-se a base inimiga, matando centenas de inimigo [...]. (HAI, 2017, p.9)

As matas fechadas eram úmidas e tropicais, apenas os guerrilheiros vietnamitas e comunistas (vietcongues) conheciam o terreno para lutar na guerra contra o capitalismo imposto por meio dos Estados Unidos. Por conseguinte, a batalha resultou no entrave de luta para coagir e amedrontar o povo cambojano, bem como, Pol Pot aterrorizou e isolou a comunidade cambojana com o mundo exterior. O exército do Khmer Vermelho atuou com coerção e maus-tratos contra a comunidade local. Assim sendo, o povo da zona urbana foi despejado das suas casas e colocado para trabalhar na região rural. Os trabalhos eram cansativos e

sem horas de descanso. Cotas de alimentos são entregues aos trabalhadores, em média, cerca de 180 gramas por dia.

De acordo com:

[...] O outro era visto como o objeto de trabalho e abandonado pelo governo em perceber o seu direito, liberdade e livre-arbítrio. Os mesmos estavam doentes com a falta de água potável e desnutridos para lutar apenas pela sobrevivência, por conseguinte, eles acabavam desfalecendo diante da sua própria dor e angústia. Não tinha nem a penicilina para curar o doente, e o caos se propagou pela cidade. A guerra não foi uma causa justa, muito menos, a incorporação de um exército sem escrúpulo e desumano [...]. (VEZNEYAN, 2009, p.234)

Além disso, houve destruição das escolas, lares, assistência médica, hospital, centro budista e demais órgãos do governo, ou seja, as escolas foram transformadas em centros de extermínio. Os profissionais instruídos, médicos, professores, advogados e demais intelectuais que não lutaram pela causa de um país comunista eram mortos. Ninguém era poupado e nem as crianças, iam para o campo de trabalho forçado. As vítimas pagaram um preço alto pela sobrevivência nos campos de concentração da S-21. Conforme com:

Milhões de cambojanos acostumados à vida citadina foram forçados a trabalhos nos “campos da morte” de Pol Pot, onde rapidamente começaram a sucumbir face ao excesso de trabalho, doenças, e desnutrição. Os indivíduos tinham direito a uma xícara de arroz (180 gramas) por pessoa a cada dois dias. As jornadas de trabalho no campo começavam às 4 horas da manhã e duravam até às 10 da noite, com apenas dois períodos de descanso permitidos ao longo do dia de 18 horas e sob a supervisão armada de soldados do Khmer Rouge, sedentos por matar qualquer indivíduo que cometesse a mais leve das infrações. Indivíduos famintos eram proibidos de comer as frutas ou arroz que estavam colhendo [...]. (VEZNEYAN, 2009, p.234)

O corpo humano é passível de abandono e de sofrer a violência. Vidas estavam apagadas e esquecidas com tanta brutalidade ao ser. Sendo assim, Pol Pot não passou por um tribunal de HAIA, ele morreu antes de ser julgado pelos crimes cometidos a milhões de cambojanos e pelos campos de trabalhos forçados. Apenas o corpo da vítima sofreu humilhação e principalmente perdeu à dignidade ao ser submetida aos trabalhos desumanos e cruéis, sendo assim:

Em dezembro de 1978, o Vietnã promoveu uma invasão ao Camboja em grande escala, buscando acabar com os ataques do Khmer Rouge às fronteiras. Em 7 de janeiro de 1979 Phnom Penh caiu e Pol Pot foi deposto. Os vietnamitas instalaram, então, um governo composto por desertores do Khmer Rouge. Pol Pot, refugiou-se na Tailândia com o exército remanescente do Khmer Rouge, e começou uma guerrilha com uma sucessão de governos cambodianos que perdurou por mais de 17 anos. Após uma série de batalhas internas pelo poder nos anos 90, ele finalmente perdeu o controle do Khmer Rouge. Em abril de 1998, Pol Pot morreu aos 73 anos de idade, aparentemente de ataque cardíaco. Não

passou, portanto, por um tribunal internacional em função dos eventos por ele conduzidos [...]. (VEZNEYAN, 2009, p.235)

As violências praticadas por Pol Pot e o exército do mesmo perdurou no corpo e memória de quem viveu naquele período e aos sobreviventes desse doloroso combate. Como diz Han (2017) 'Violência não é política', e o que ela é? Violência não é ingênua, é uma forma de legitimar a força, impor à vontade e reduzir a capacidade crítica de pensamento, ação, desejo e liberdade alheia. Busca-se uma classificação teórica para o conceito de violência sem identificar o seu fenômeno natural e real integrado à prática naturalizante em exercer o poder. Não é bem assim, o corpo padece de sofrimento e a violência nunca será natural diante do ser durante a guerra. O que aconteceu em Camboja é a deturpação do direito humano pelo Pol Pot.

2.2.1 O registro como arquivo da morte: 88 de 14000

A artista Alice Miceli apresentou o vídeo¹⁴ *88 from 14.000*, de 2005, com duração de cinquenta e seis minutos na galeria Nara Roesler em São Paulo. Trata-se de uma projeção de vídeo com base em fotografias de oitenta e oito das catorze mil pessoas mortas na prisão S21 durante o regime do Khmer Vermelho, no Camboja. Na prisão S-21 ficavam os condenados pelo regime do Pol Pot que eram fotografados antes da morte para guardar o olhar de medo e, futuramente, ser o arquivo documental que demonstra o poder do ditador Pol Pot em comandar e exterminar a população na capital de Phnom Penh:

Em 1980 um arquivo foi encontrado em Phnom Penh, a capital de Camboja. Havia ali seis mil de fotografias. Eram retratos de homens, mulheres e crianças. Dois das seis mil fotografias dentre quatorze mil, todas internas da prisão S-21, apenas sete sobreviveram. As outras foram executadas pelo Khmer Vermelho. (MICELI, 2005, vídeo 88 from 14.000)

¹⁴ Vídeo 88 de 1400, Alice Miceli - participa do 15ª Vídeo Brasil - 2004 - Vídeo Brasil. Disponível em <<https://www.uol.com.br/start/videos/?id=video-brasil--88-de-14000-04029B3270E0B97366>> Acesso em 23 maio 2018.

O vídeo trata, portanto, do genocídio em Camboja e lida com a atmosfera de desconforto perante o aprisionamento nas celas dos campos de concentração.

Miceli descreve o processo de sua pesquisa:

Ao pesquisar os arquivos originais no país, encontrei apenas 88 fotografias para as quais foram registradas as datas de encarceramento e execução. Voltei a fotografá-las em filme de slide para projetar cada imagem em uma tela de areia caindo, como em uma ampulheta, com uma quantidade de areia exatamente correlacionada ao número de dias que cada pessoa viveu na prisão antes de ser executada. Quando a areia da tela de projeção se esgota, o mesmo ocorre com a imagem. Ter a imagem de cada pessoa aparecendo e desaparecendo reflete o tempo decorrido entre a entrada na prisão e a execução. Até que se esgote, a areia que cai continua a ser uma oportunidade para a imagem sobreviver apenas um momento a mais, permitindo a possibilidade de imaginar não apenas as mortes, mas também as vidas daqueles que se foram, encenando uma reconstituição temporal e visual de seu desaparecimento. A pesquisa do projeto foi desenvolvida em Phnom Penh, em colaboração com o Museu do Genocídio Tuol Sleng e o Centro de Documentação do Camboja. (MICELI, Galeria Nara Roesler, 2019, p.47)

Para Priscila Arantes, as fotografias do genocídio do Camboja permanecem no arquivo. As catorze mil pessoas exterminadas refletem a execução da maldade do fato ocorrido em Phnom Penh. A documentação é uma forma de sobrevivência do material histórico da violência cometida e praticada do Khmer Vermelho. Os registros dessas pessoas trazem à tona o processo de fotografar o sujeito para matá-lo, as fotos são os resgates do esquecimento. A arte fotográfica é o vestígio da negatividade do processo covarde das atrocidades. Alice Miceli expõe imagens das experiências ruins dos prisioneiros de guerras do Pol Pot e documentadas no “Museu do Genocídio Tuol Sleng e o Centro de Documentação do Camboja”. O tempo voa e reúne uma trajetória do passado invisível e visível para projetar a realidade desconhecida da história mundial e social. O indizível revela por meio do trabalho poético da artista. É certamente, a estrada da história que fala de um campo social indesejável e a passagem da fotografia para o vídeo situa-se a cortina de areia na projeção das imagens, sendo assim:

88 de 14.000. de Alice Micelli

Em 88 de 14.000 a artista carioca Alice Micelli apresenta um vídeo formado por 88 retratos de identificação, selecionados pela artista no arquivo fotográfico da antiga prisão S-21, em Phnom Penh, capital do Camboja, onde 14 mil pessoas, entre homens, crianças e mulheres, foram executadas pelo regime do Khmer Vermelho. No trabalho, as imagens dos 88 prisioneiros mortos são projetadas em uma cortina de areia, de acordo com o tempo vivido por cada um, dentro da prisão: um dia de vida na S-21 equivale a um quilo de areia, o que significa quatro segundos de visibilidade no vídeo.

Neste projeto, a artista trabalhou com negativos originais que hoje estão no Museu do Genocídio no local da antiga prisão no Camboja. A partir destes negativos, fez ampliações e registrou, em vídeo, as fotografias projetadas sobre uma cortina de areia. As fotografias originais foram tiradas, como nos relata a artista, instantes antes da morte dos retratados: **'estas pessoas sabiam, no momento em que sua fotografia era tirada, que iriam morrer, senão instantes depois da fotografia, certamente poucos meses depois'** [Grifo nosso].

Nesta operação, na passagem da fotografia para o vídeo, Alice Micelli cria um novo tipo de imagem que revela o indizível. O vídeo, formado pelas imagens dos retratos, memórias de rostos minutos antes de seu sacrifício, incorpora a idéia de uma imagem que, de alguma forma, captura o silêncio dramático, pleno de memória, de vidas executadas, durante quase 1 hora de duração. Trata-se de um silêncio quase sufocante porque é incapaz de reter as imagens fantasmagóricas que se projetam no intervalo entre a última foto da vida/primeiro instante da morte de cada um desses 88 rostos de uma multidão de 14 mil. Ao nos depararmos com estas imagens somos convertidos de espectadores em cúmplices de um silêncio lancinante que parece ficar entranhado na nossa memória.

O trabalho é um duplo testemunho: o testemunho que a artista esteve lá e que pode ter acesso aos arquivos e o testemunho, exposto para o público, das barbáries cometidas na história. Neste sentido funciona como uma espécie de válvula contra o esquecimento de situações e arquivos que muitas vezes são soterrados na nossa história. Em 88 de 14.000 Alice Micelli busca a re-significação dos fatos e realiza a releitura de imagens representativas de situações-limites que foram banalizadas e apagadas da memória social recente. (ARANTES, 2013, p.722-723)

A coação permitiu que o passado não fosse esquecido, ademais, cerca de um milhão de pessoas foram apagadas. A morte não apagou a história de cada ser, mas a morte esteve programada pelo ditador Pol Pot ao apagar a existência e terminar com a liberdade de cada um decidir o que é melhor para si. A história de Camboja sobrevive. Pol Pot não silenciou a voz de ninguém, pois cada indivíduo foi fotografado antes de morrer na S-21 e a imagem sobreviveu para contar essa tragédia. De acordo com Sontag, a imagem é a oportunidade de olhar para aquelas pessoas que foram condenadas à morte injustamente:

Mais perturbadora é a oportunidade de olhar pessoas que sabem ter sido condenadas à morte: o arquivo de 6 mil fotos tiradas entre 1975 e 1979, numa prisão secreta em uma antiga escola secundária em Tuol Sleng, subúrbio de Phnom Penh, o local de execução de mais de 14 mil cambojanos acusados de ser ou intelectuais ou contra-revolucionários – e toda a documentação dessa atrocidade representa uma cortesia de funcionários encarregados dos registros do Khmer Vermelho, que fizeram todos eles se sentar um instante para tirar uma foto num livro intitulado Os campos de morte permite, décadas depois, olhar de frente para os rostos que olham para a câmera – portanto, que olham para nós. (SONTAG, 2003, p.53)

Alice Miceli resgata o repertório perdido no tempo de pessoas retratadas diante da morte para Pol Pot ter o prazer do sofrimento. Aqueles olhares refletidos são as marcas das violências esquecidas. Ao recuperar esse acervo, Camboja retoma a memória apagada e o registro torna-se visível diante da passagem do

tempo. O incidente ocorreu no passado e a artista olha para o passado a fim de fazer o vídeo, a partir do material fotográfico coletado no Museu do Genocídio de Tuol Sleng¹⁵.

De acordo com Miceli:

[...] a primeira vez que eu estive no Camboja foi em 2004 para fazer esse projeto que eu fiz lá para ir pesquisar os arquivos do Museu do Genocídio que tem os negativos das pessoas que foram assassinadas. E aí uma vez que eu terminei esse projeto aí do Camboja. Digamos que aí lidar com um evento traumático histórico no passado. O genocídio cambojano que deixa marcas no presente. E aí como é que a gente hoje em dia, então, em 2004, como é que a gente naquele momento olha para trás para esse arquivo de imagens produzidas com uma intenção horrível, para organizar um genocídio. Então, qual seria a ação do trabalho. Qual é a minha ação de lidar com esse arquivo. É, então, digamos que a operação poética desse trabalho, ela era deslocada para visualização. Como dar a ver essas imagens que não fui eu que criei e como subvertê-las. Porque obviamente foram feitas com um intuito horrível. Quando eu terminei esse trabalho, eu queria continuar olhando para outras questões históricas, traumáticas, mas aí não só históricas, quer dizer, de um evento que aconteceu no passado e deixa as suas marcas, mas um evento que tem a sua data no passado, mas que permanece presente no tempo verbal presente até hoje. Como é o caso Chernobyl e depois os campos minados. Então, sim, foi por aí [...]. (Informação verbal¹⁶)

Antigamente, as salas da escola se transformaram em campo de concentração, pois a S-21 abrigou crianças, mulheres, homens e idosos para fazer trabalhos forçados. Cerca de quinze mil a trinta mil habitantes desse lugar foram mortos e não tiveram um final feliz. O exército do Khmer Vermelho fotografou todos e todas para lembrar-se do poder do comunismo versus capitalismo.

As cenas do vídeo são extremamente pesadas e obrigam o espectador a olhar para aquilo que não se deseja ver. O espectador de hoje, ao olhar o objeto audiovisual, se confronta com o sentimento que ficou preservado no documento fotográfico. Alice transcreve poeticamente a imagem do genocídio e transforma a imagem parada em imagem com movimento. O vídeo coloca o movimento a partir da textura de listras e tela embaçada. A imagem some bem devagar no final do vídeo e permanece alguns segundos com a cortina de *blackout*. Em seguida, aparece outro retrato 3x4 (Figuras 24 e 25) com o mesmo uniforme dos demais, talvez a cor fosse preta, e no meio do peito de cada personagem tem o número com letras para identificar o prisioneiro. [...] “Sob esse aspecto, a primeira dificuldade de natureza conceitual, com que se defronta a sociologia, vincula-se ao

¹⁵ Informação disponível em <<https://declaracao1948.com.br/2018/10/08/o-genocidio-no-camboja/>> Acesso em 23 maio 2018.

¹⁶ Entrevista concedida à autora dessa dissertação pela artista Alice Miceli.

fato da violência ser um fenômeno empírico antes do que um conceito teórico”.
(PORTO, 2010, p.10)



Fig.24 Alice Miceli, “88 de 14.000”, vídeo still, 2005 [Esquerda > Direita] Uy Thoom, Prum Khean, Nyuyen Yang Anh. Vídeo instalação cor, som, 56’ (loop).



Fig.25 Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição. Vídeo instalação cor, som, 56’ (loop).

A violência não é apenas uma classificação conceitual, ela é vivida e expressada em atos brutos que legitimam a força prática no outro e para o outro. Busca-se sempre uma definição para tudo sem perceber que a violência é o fenômeno natural e real integrado à prática naturalizante do ser. A violência sempre reduz a vontade do outro e o incapacita e retira o direito de autonomia do sujeito. Dessa forma, a violência e a morte caminham juntas nesse vídeo para afirmar a realidade social de um povo. A forma do produto audiovisual apresenta a devastação da guerra e o modo de dominação do outro. [...] “Quanto o maior for a confirmação dada ao detentor o poder, maior será o seu poder. Quanto menor for

a diferença entre vontade do detentor do poder e aquele que está submisso ao poder mais estável será o seu poder” (HAN, 2017, p.120). O poder dado da guerra é algo tão natural e ruim. De certa maneira, o poder nunca é bom quando tem a intenção de dominar, massacrar, exterminar e matar. O poder coercitivo nunca desapareceu no tempo na instauração das práticas de violências.

No vídeo os retratos (Figuras 26 a 29) parecem vazios e realçam o silêncio.

Segundo Sontag:

Quem é 'nós' que constitui o alvo dessas fotos de choque? Esse 'nós' incluiria não somente os simpatizantes de uma minúscula nação ou de um povo sem Estado e sem luta pela vida, mas também - uma clientela bem mais ampla - aquelas pessoas não apenas nominalmente preocupadas com alguma guerra torpe travada em outro país. As fotos são meios de tornar 'real' ('ou mais real') assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar. (SONTAG, 2003, p.12)

Quando a guerra é travada em outro país, não parece ter comoção por parte da sociedade, pois a dor só pertence a quem foi afetado pela destruição da guerra e o real acende ao sofrido e não para quem observar a ação. Susan afirma que é banal falar da guerra se não for do interesse de um povo, nação, estado e sociedade que não estão presentes e praticando a ação de promover a violência. A dor encontrou o caminho de endereçamento na videografia. A incitação ao ódio corrói o mundo social e visual, a obra videográfica desvenda o lado triste da história social.

Assim, Alice enuncia:

[...] Como eu estava vindo do cinema, eu queria pensar o que seria um autorretrato em vídeo. Como é que faz e o que estaria em jogo. Depois disso, eu comecei a pensar em outro projeto que lidava com a morte como tema e aí esse trabalho foi a primeira vez que eu fui e comecei a lidar com o tema histórico, ele era o meu primeiro trabalho. Ele era baseado nas imagens das pessoas que foram assassinadas durante o Khmer Vermelho, regime comunista do Camboja, de 1975 a 1980, que foi um genocídio. Foi a partir desse projeto o meu interesse histórico [...]. (Informação verbal¹⁷)

Como pode ser visto, a artista Alice Miceli se apropriou de fotografias existentes para experimentar novas formas de narrativas poéticas do desastre da guerra. O que se revela nesse doloroso enredo nada mais é que a potência de ausência da liberdade. Esse peso social foi mostrado na 29ª Bienal de São Paulo

¹⁷ IDEM.

em 2010, e a projeção do vídeo no espaço do pavilhão da exposição Desaparecimento: Perda da Palavra e Fuga do Mundo.¹⁸



Fig.26 Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição. Vídeo instalação cor, som, 56' (loop).

¹⁸ *Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World*, 2005, HMV / Phoen Halle, Dartmann, Alemanha - Vista da exposição. Em 2005, a artista Alice Miceli ganhou o Prêmio do Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2005-2006) e resultou em vários convites para exposições, bienais, residências e financiamento da pesquisa.



Fig. 27 Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição. Vídeo instalação cor, som, 56' (loop).



Fig. 28 Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição. Vídeo instalação cor, som, 56' (loop).



Fig. 29 Disappearance: Loss of Word and Escaping from the World, 2005, HMV/Phoen Halle, Dartmann, Germany - Vista da exposição. Vídeo instalação cor, som, 56' (loop).

De acordo com a autora, a guerra não é natural, muito menos, a prática de violência. A batalha travada em Camboja, Bósnia, Colômbia e Angola após a Segunda Guerra Mundial não é normal, o uso da força obrigou milhares de pessoas a se deslocarem devido ao impacto das violências ao corpo, paisagem e vidas desperdiçadas na implementação de minas terrestres caseiras para impedir e coagir o outro a fim de esquarterá-lo e, principalmente, destruir o ambiente natural. Sontag crítica fortemente a guerra e a forma como ela é noticiada nos veículos de comunicação em ser uma banalização, é algo indesejável e exótico para demais culturas não ocidentais, ou seja, a notícia chega através da tecnologia e ela invade a casa para mostrar uma imagem fantasiosa do espelho do real, sendo assim, autora tem razão em dizer que:

[...] a compreensão da guerra é praticamente difícil de ser entendida, pois, a maioria de nós não vivemos no período das grandes batalhas e por isso não sabemos o que é ter o sentimento da dor. Não vivenciamos a guerra e estamos neutralizados, o que sabemos da guerra são os produtos imagéticos que vemos e olhamos. O impacto das imagens enuncia o aquilo foi da guerra e isso torna-se real. As imagens comunicam aquilo que está longe de nós e acompanham os fatos em forma de 'notícia' – ao ser fotografado. (SONTAG, 2003, p.22)

A enunciação da guerra é uma prática de tortura ao sentimento do outro, não estamos preparados para neutralizar a dor, o que se sabe da guerra é a notificação imagética que chega à sociedade, o espaço da imagem comunica o fato fotografado. A imagem sobreviverá diante da história e do objeto fotografado de Alice Miceli. A violência fica cada vez mais ideológica e restringe a segurança. A vida com violência é uma incerteza viva. [...] “A vida nunca foi tão transitória quanto hoje em dia; não há nada que prometa duração e persistência”. (HAN, 2017, p.49)

Desse modo, a série fotográfica de Alice Miceli não promete nada a ninguém. A foto transita entre os tempos históricos e estabelece a duração de estabilidade na imagem. Há um caráter de desvendamento, e é preciso descosturar o olhar para ver aquilo que não está nítido, claro, ou seja, a mensagem está subentendida. Ela revela e põe em choque uma sociedade cruel em esquecer-se da guerra civil na Ásia. É uma tarefa importante para a mesma, é uma tarefa de construção social e principalmente uma tarefa de fotografar o inclassificável e torná-lo classificável: a violência. Para Benjamin, a violência refere-se à esfera dos meios e não dos fins, e a causa é problemática porque ela interfere na relação ética.

Segundo o autor:

[...] A tarefa de crítica da violência pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Pois, qualquer que seja o efeito de uma determinada causa, ela só se transforma em violência, no sentido forte da palavra, quando interfere nas relações éticas. (BENJAMIN, 1986, p. 160)

O seguimento da violação coercitiva, falta de ordem e legitimação na força do sujeito e força jurídica, a etimologia utilizada por Benjamin nessa citação: *Gewalt* é o poder. Ou seja, os poderes: o poder e a lei com fins jurídicos que legitimam a violência, o poder do agressor, o poder do agredido e o poder da justiça. Para Han (2017) a violência pertence à ordem de caráter de coação, *Gewalt* é uma palavra que permeia o sacrifício dos deuses antigos, deuses do sangue e da guerra no qual gerava a morte; é, também, a violência sem sangue das câmaras de gás durante o Nazismo e lugares contaminados pelas bombas atômicas, ou o campo minado em Camboja que são retratados nas imagens e documentadas.

As fotografias dessas séries são significativas e o poder mencionado no artigo do ensaio Crítica da Violência – Crítica do Poder, de Walter Benjamin

(1986), estabelece a relação de troca coercitiva do meio e o fim no qual autenticam a força do poder e a prática de violência:

[...] Se, na última guerra, a crítica do poder militar se tornou ponto de partida para uma apaixonada crítica da violência em geral- crítica que pelo menos ensina que a violência não pode ser mais exercida de forma ingênua nem tolerada -, o poder militar tornou-se objeto de crítica não apenas como poder instituinte de um direito, mas foi julgado de maneira mais arrasadora quanto a uma outra função. (...) (BENJAMIN, 1986, p. 164)

A guerra militar tem uma postura de violação do direito humano, o poder instituído pela justiça em Camboja foi o seguinte: Pol Pot e demais governantes que instituíram o campo de concentração S-21 foram punidos pela justiça e assumiram as responsabilidades das práticas de violências. A guerra não é tolerável nem ingênua, nem mesmo a fotografia é ingênua. O direito e a justiça impactam a causa da violência e interferem no modo e visibilidade das relações éticas e sociais. Pensar o meio como começo da guerra e os fins na condução do poder.

As marcas deixadas não podem fugir nem ir para longe daqui. Não se pode fechar os olhos para a brutalidade do continente asiático. O porto seguro aqui e o abrigo são as imagens que retratam o acontecimento, o fato está longe e ao mesmo tempo o fato está perto. O meio da violência é a guerra, o fim é a forma de como a violência foi praticada contra a população local cambojana. Nesse ponto de vista, o problema coletivo foi enraizado na exploração e humilhação do dominador versus dominado na classe social.

2.3 O documento como qualidade mnemônica da violência

O assunto do trabalho de Alice não parece poupar a brutalidade humana. Miceli é uma artista corajosa ao caminhar no terreno minado de bombas ativas para ter o registro fotográfico dessa história subterrânea, e ao trabalhar com assuntos tão dramáticos que a bestialidade humana originou. “Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem”

(SONTAG, 2003, p.75). O ininteligível está na obra de arte para retomar a situação da crueldade da violência no território inconstante.

A temática de guerra esteve presente no discurso da fotografia no século XIX e na deformação de imagens de rostos e corpos. A violação do corpo é o meio de comunicar a dor, a angústia, o sofrimento da sociedade contemporânea. Artistas como Lee Miller, Alice Miceli, Larry Barrows e Robert Capa retratam o jogo entre vida e morte. A grande diferença entre esses artistas está na forma, no tempo e na matéria dos trabalhos.

Para o autor:

[...] O campo dos acontecimentos discursivos, em compensação, é o conjunto sempre finito e efetivamente limitado das únicas sequências linguísticas que tenham sido formuladas; elas bem podem ser inumeráveis e podem, por sua massa, ultrapassar toda capacidade de registro, de memória, ou de leitura: elas constituem, entretanto, um conjunto finito [...]. (FOUCAULT, 2013, p.32)

Para Foucault, as leituras dos documentos, registros, memórias e, repensando o seu posicionamento perante as análises visuais das séries da Alice, as decifrações do processo criativo carregam e se afirmam no discurso de poder da violência história para narrar a história do fato. As narrativas visuais retratam o acontecimento como forma de entender o tempo: o presente. Cada sequência carrega a singularidade e particularidade de descrever e transcrever uma história de reconhecer o local devastado por tragédias.

As enunciações dos conjuntos nas séries corroboram os lugares contaminados e assombrados pela tragédia que foi causada pela mão humana. A maneira de escolha da artista em criar aquilo que não se reconhece. Demonstrar a linguagem poética e transcrever o conhecimento empírico, científico e artístico para definir aquilo que é importante para ser dito: “A arte não deve transcrever o que ela vê, mas escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém, observar, afirma Gustave Planche” (apud ROUILLÉ, 2009, p.296).

Nesse processo do fazer artístico e criação genética, o registro fotográfico documental marca a passagem de tempo, ou seja, o acervo fotográfico de Alice Miceli preserva o ato de guardar a memória. Por meio da fotografia documental, o fato é contado e acessível no formato impresso. Para Flores (2010), a fotografia documental sistematiza e identifica o memorável, a fim de transformar em arquivo para estudar e guardar a memória. A memória será preservada dentro de uma

caixa com vários documentos com fins de dar assistência à memória e nos lembrar do acontecimento. O memorável é uma validação daquilo que foi ou já existiu. A fotografia prova, por meio dos fatos vividos por nós, a forma de mediação imagética para relembrar daquilo que foi: “A memória se relaciona com assimilação do vivido e com o processo de cognição” (FLORES, 2011, p.124).

A memória dela pertence ao documento, bem como a vivência com o material impulsiona a mesma a ir ao território para fotografar. Há certa relação aqui de fotografia versus documento por meio de representar aquilo que se foi e que ela descreve com a sutileza imagética para dar um lugar de luz do que foi trevas. Alice reativa o passado através do documento. Esse escape de resgate histórico enuncia algo a mais sobre o campo de Camboja. “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é necessariamente, da ordem do visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 287).

A imagem descontinuada reflete a incompletude do cenário e da vida em espelhar o ambiente do caos. “Uma imagem é, portanto, a impressão visual que fica em nossa mente quando fechamos os olhos: só podemos vê-la por meio da memória” (FLORES, 2011, p.124). Evidencia-se a contaminação fotográfica como uma problemática social e artística. A fotografia contribuiu para registrar os conflitos sociais por meios técnicos e artísticos.

Antes do surgimento da fotografia, a documentação histórica era feita pela gravura, pela pintura e pela escultura, como a representação de cenas históricas, retratos e natureza. Com a chegada da fotografia, a técnica documental ficou apurada, mas, também, possibilitou a manipulação da imagem.

O imaginável na fotografia documental é guardado para si “como o discurso e as outras imagens, e segundo meios próprios, faz existir: ela fabrica o mundo, ela faz acontecer” (ROUILLÉ, 2009, p.72). Será que a Alice fabricou uma nova história em buscar o discurso de um campo minado onde a vida não é possível? O documento fotográfico permite a representação do real e o registro que pode guardar os fatos marcantes da história. A fotografia é o resultado dela em si mesma na imagem revelada e virtual nas intermédias, gerando certa incerteza se o sentido é verdadeiro, puro, de uma única obra-prima.

A obra de Alice, a verdade é fundamental para compreender a realidade dos assassinatos no Camboja e não será esquecida quando se pontuar o

acontecimento na arte. O autor André Rouillé (2009) lembra que a fotografia é a mediadora do aqui e do passado, do acessível versus o inacessível, o visto e o não visto para se afirmar como qualidade estética na arte documental. “O fotógrafo francês Eugène Atget utilizou, pela primeira vez, a palavra ‘documental’ para se referir à qualidade mnemônica e referencial do meio” (FLORES, 2011, p.127). Nesse caso, ele pronuncia a qualidade *mnemônica* que significa a qualidade da memória em guardar lembranças, vivências significativas de cada ser ou fato histórico. A importância da fotografia documental se refere ao dispositivo enunciativo do fotográfico.

No trabalho de Miceli, que parte de um sentido documental, o dispositivo da câmera apenas reforça a paisagem sem mostrar os detalhes do perigo, até porque são invisíveis por estarem nos subterrâneos das paisagens e somente olhando as imagens poderia comprometer a noção de documento.

[...] Certamente os discursivos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutível à língua e ao ato da fala. É esse ‘mais’ que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 2013, p.60)

Ao ler o título da obra de Alice Miceli, o discurso da escrita é notado e enfatizado com o endereçamento do signo que decifram os códigos de linguagem da série visual. O que é preciso para fazer o aparecimento da história está contido no enredo do título. O discurso da designação dos signos refere ao desdobramento da história através da leitura imagética e principalmente da referência da legenda.

Nesse envolvimento de leituras dos discursos e enunciações reverberam em visitar o passado para dar o seu devido valor perante a extensão da brutalidade gerada nos campos de morte. Somente com o conhecimento dos fatos, a sociedade do espetáculo perceberá o acontecimento social e dará o seu devido valor.

De acordo com a autora:

Re/arquivar fatos, imagens, sons, criando a possibilidade, em um mundo onde a questão do arquivamento se tornou algo tão banal, parece ser uma estratégia para lançar atenção para acontecimentos que não poderiam, em meio à cultura do excesso, ter sido ‘deletados’. Ao visitar materiais de arquivo, a arte contemporânea tem a possibilidade de devolver aos acontecimentos seu devido valor, ressaltando fatos relevantes que nem sempre são percebidos em toda sua extensão. (ARANTES, 2013, p.718)

Entretanto, ao conhecer o documento que se faz presente ele ganha destaque em assuntos relevantes ao campo social simbólico da arte, e revisita a história para contar uma narrativa da extensão e densidade de crimes de guerras. Isso importa à humanidade e à cultura de massa para não deletar o arquivamento da memória coletiva. Para André Rouillé (2009, p. 352), “não foi o *médium* fotográfico que se infiltrou na arte, mas os artistas que se servem deles para responder às suas necessidades artísticas próprias”.

Laura Flores esclarece sobre a terminologia da palavra documento:

‘documento’ vem do latim *docere*, que quer dizer ‘ensinar’. Deriva das raízes indoeuropeias – *dek* e *doc*, relacionadas com ensino. O sentido de *documentum* é o de ensino, lição, modelo ou demonstração. Seu sentido etimológico mais estrito é, portanto, pedagógico: algo que é mostrado para que dele deriva um ensinamento (FLORES, 2011, p.128).

Nesse sentido, documento condiz com ensinar a guardar para preservar o passado. A fotografia e o documento precisam ser nítidos e com bom enquadramento para preservar os aspectos do real. Na sua origem a fotografia nasceu com a possibilidade de ser um documento do real: Philippe Soupault proclamou em 1931, “que uma fotografia é, antes de tudo, um documento e que devemos de início considerá-la como tal”, isto é, convém ‘não isolá-la nem de seu sujeito, nem mesmo de sua utilidade’ (ROUILLÉ, 2009, p.61-62).

Dessa forma, a fotografia-documento perpetuou um universo de imagens que fazem parte da história e da memória da sociedade, e que lidam com o instante atemporal de uma forma que consideramos reprodução técnica para fins de constituir o acervo e a continuidade da história memorativa. A artista escolheu o foco do conflito mortal. [...] “A fotografia é documento da eternidade e está com ela comprometida, o que faz dos cenários de guerra cenários inverossímeis” [...]. (MARTINS, 2014, p.22)

Para Martins, a fotografia documental eterniza o modo operante da violência. A linha desafia o limite da fronteira e a imagem gera o choque ao sinalizar a demarcação na terra. A artista ousa diante da tecnologia para não esconder o fato e mascara a dor do outro diante do esquecimento do conflito, (...) “o que o fotógrafo documenta é o que não se esconde nos bastidores”. (MARTINS, 2014, p. 51). Por trás dos bastidores das camadas submersas de Alice está uma generosidade com o espectador que contempla a imagem, ela direcionou o papel de cunho social e artístico para um campo mais emblemático,

as políticas de segurança desses países, aqui, não se conceituam a estética da imagem. Acredita-se que o ponto crucial da narrativa do indício.

Segundo Arantes:

Dentro de um primeiro vetor é possível destacar projetos que dialogam com a idéia da reencenação (def. encenar novamente; fazer representar outra vez). Fatos históricos, obras emblemáticas, movimentos artísticos, questões políticas, todos estes são possíveis pontos de partida para a criação de novos significados e diferentes pontos de vista no resgate ao passado. Poderíamos dizer que ao recriar algo, seja um filme, uma obra de arte, um clipe, ou um evento histórico ganhamos, de alguma forma, a oportunidade de nos reconciliar com o passado e mais importante ainda de experimentá-lo no presente. (ARANTES, 2012, p.718)

Arantes sugere a possibilidade de reencenação de fatos de guerras, fazer fotografias de campos inabitáveis seria reencenar uma guerra inacabada? O movimento de idas e vindas entre pontos de criação consagram o resgate da memória no tempo presente, e o passado torna-se atual, pois as minas terrestres continuam ativas e a forma que a artista fotografar cada evento possibilita em experimentar e reconciliar com as atitudes dos ditadores das guerras dos solos impenetráveis.

3. ALÉM DOS CAMPOS SUBTERRÂNEOS: A COLÔMBIA

Os campos subterrâneos na Colômbia são extremamente impenetráveis. A selva Amazônica não permite a entrada fácil na mata e talvez seja o motivo pelo qual a artista teve dificuldade em permanecer ali, cada passo, cada movimento e respiro, exige fôlego para continuar a travessia. Lá chove o tempo todo, a lama gruda na sola dos pés e calças, as roupas ficam praticamente ensopadas e coladas no corpo devido à intensidade da água. Não é uma viagem tranquila, agora, é a mata ocupando o seu devido espaço. No meio do caminho, o galho esbarra na artista ou para quem já caminhou numa floresta, é realmente, cansativo, caminhar, subir e descer a montanha, pois a estrada tem buracos e as pedras molhadas fazem escorregar.

Transforma-se a paisagem em ambiente condenável. Nesse mundo misterioso gera um pouco de insegurança, não se sabe ao certo onde pisar no terreno molhado. O conflito presentifica o medo e o olhar perpassam o horizonte das árvores. A umidade do solo e as folhas pingando e transpirando vida, alterna o modo da presença da violência e a presença da artista/técnicos de desminagem. [...] “Eu vou sempre com o pessoal da desminagem. Porque os campos minados são campos minados ativos com explosivos na terra” [...]. (Informação verbal)¹⁹

De acordo com a autora, a transformação da arte faz com que todo testemunho do calamitoso se pareça estético e demasiado semelhante à reconstrução de narrativas plurais das violências. As fotos tornam-se mágicas com a duplicidade de serem obras de artes e documentos para contar a história esquecida.

Sendo assim:

“Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece ‘estética’, ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia - gerar documentos e criar obras de arte visual-produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente, o exagero mais comum é aquele que vê nesse poder dúplice um par de opostos. As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral. Desse ponto de vista, uma foto bela desvia a atenção do tema

¹⁹ Entrevista com a artista Alice Miceli à autora da dissertação.

consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo, portanto, o estatuto da foto como documento. A foto dá sinais misturados. Pare isto, ela exige. Mas também exclama: Que espetáculo!” (SONTAG, 2003, p.66).

A fotografia torna o testemunho como uma crítica estética do Universo da Arte, porém, o que a fotografia não diz é o poder de uma análise profunda enraizada nas cinzas deixadas pelo caminho do processo poético de cada série visual. Os fenômenos do mal imperam na visualidade e produção das manifestações artísticas da poética fenomenológica.

Segundo a autora Miceli:

[...] Na Europa é a Bósnia, tem a ver com a guerra, o desmonte da Iugoslávia, guerra civil. Aqui na América Latina, a Colômbia tem a ver com as FARC, consequência das FARC como elas produziam, como elas eram perseguidas pelo exército, como se, enfim, e aí são situações topográficas completamente diversas que na Colômbia, por exemplo, as FARC eram mestres da selva. Elas faziam aquelas fábricas de cocaína na selva escondida, e o exército ia atrás, enfim, tentava ir atrás e achar. Então, eles iam minando certos espaços dentro da selva onde eles acreditavam que o exército pudesse passar para tentar perseguir. [...] Lá a situação é muito instável porque uma coisa interessante dentro do contexto de desminagem é, como são as FARC, eles tem principalmente problema, não é tanto mina terrestre industrial, é muito mais explosivos improvisados, feitos com plástico, feitos de maneira que aí são menos potentes, talvez menos letais, mas enfim, a parte, o todo cruel sobre o uso de armamentos tipo minas terrestres é que elas não são desenhadas pra matar as pessoas, são desenhadas para causar o máximo de estrago possível, certo? Porque numa situação de guerra onde tem um monte de campo minado o exército está atravessando, se as pessoas começam a se explodir, perdem a perna, mas não morrem todo mundo tem que parar e ajudar. Tu não vais deixar a pessoa lá. É pensado para isso. E aí quando você corre para ajudar, mais minas se explodem. Se você está andando e todo mundo morre, e você não morre você continua. Então, é desenhado para causar esse tipo de estrago. Acaba com você fisicamente, mas possivelmente não te mata assim na hora se você pisar num negócio desses. Com os explosivos improvisados, mais ainda, porque eles são menos potentes, então, te causam ferimentos horríveis, mas não matam a pessoa. Então, são bem eficientes nesse ponto de vista [...]. (Informação verbal²⁰)

A imagem diz dois tipos de enunciações diferentes e intrigantes: o discurso imagético da violência simbólica, histórica, geográfica e limítrofe, além disso, o terreno está vulnerável. De acordo com Miceli:

[...] Na Colômbia, eu estava passando por entre elas. Então, não, porque não tem como o programa de desminagem lá é recente, começou em 2015, não tem mapa da contaminação, o que tem é assim: fizemos a pesquisa visual e depois a pesquisa técnica? São elementos parte do processo de desminagem. Tem pesquisa também sociológica no início assim conversar com o pessoal da área, mas não tem mapa ainda. Então, aonde tem mina suspeita, mina confirmada, eles vão colocando aquelas estacas. [...] No Camboja tinha mapa, que era coisa bem mais avançada em termos de marcação para desminagem, estava quase no

²⁰ Entrevistada Alice Miceli. O material encontra-se no apêndice do trabalho.

último estágio para terra, lá no Camboja está desmatado, mas eu vou andando tem a árvore central, tem um arbusto assim atrás da árvore e uma montanha, estava desmatado, era tudo cheio. Já estão desmantando para próxima ponta tirar os explosivos [...]. (Informação verbal²¹)

A fotógrafa lida com a multiplicidade de fotografias e põe as vozes das violências silenciadas por meio da história social. A documentação em exagero evidencia o sofrimento da passagem na paisagem. A história cruel do massacre e a utilização do artefato mortífero para matar seres humanos, animais e a natureza. A imagem mostra um buraco na terra e se apresenta como uma abertura de ferida no meio da paisagem. Reconhecer a recepção da dor da narrativa não define a reparação do mal. A vida inventada do lugar não se enquadra somente na esfera fotográfica, a guerra e a história prevalecem à imposição da força. Paisagens irreconhecíveis levam a aliança de mais dominação de violação dos direitos humanos. As inserções de minas terrestres estão no subterrâneo da Antioquia, Colômbia. O visível continua escondido.

Para Alice:

[...] “O trabalho está aí, e a grande parte dele está no intervalo entre uma imagem e outra, o que aconteceu? Porque que tem duas quase iguais? O que é diferente? É diferente? Ou, não é? Não sei, aí é com o espectador para pensar. Para experimentar” [...]. (Informação verbal)²²

Não se enxerga em nenhum momento o tamanho do arsenal, muito menos, se sabe a quantos metros estão enterradas as minas, nem o posicionamento. Será que se trata de uma ficção ou é a realidade nos afirmando que existe um objeto pronto para ser detonado? O que está imagem quer falar e gritar para nós? [...] “É esse feixe de relações que constitui um sistema de formação conceitual”. (FOUCAULT, 2013, p.71) As obras da Alice mostram o peso da relação entre história, violência, memória, registro, documento na constituição do discurso conceitual do processo de envolvimento do tempo. As imagens enquadram a incidência da luz durante o ato fotográfico (Figuras 30 e 31) e a vista da exposição na Galeria Aymoré (Figura 32). A série da Colômbia expõe a vasto a materialidade do lugar a fim de adentrar cada vez mais o campo.

²¹ IDEM.

²² IDEM.



Fig.30 Alice Miceli²³: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.31 Alice Miceli²⁴: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.32 Detalhe da vista da exposição Em Profundidade (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito PIPA.

²³ “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli.

²⁴ “Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressões de grande escala, Alice Miceli.

3.1 O Caminho Obscuro da imagem: Colômbia

Inicialmente (...) “a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de 'Olhem', 'Olhe', 'Eis aqui' (...)”. (BARTHES, 2015, p.14). O encantamento da fotografia traça o caráter de testemunho na cena, e olhar é preciso para a compreensão da leitura de imagem e o contexto histórico do local para afirmar-se o poder da memória. É um gesto de entender a história social para ver a passagem do tempo, sendo assim, foca-se na vala ao redor das estacas fincadas para entender a extensão do caminho.

Outra série de trabalhos de Alice Miceli é sobre paisagens de campos minados na Colômbia. “*Em Profundidade (campos minados) #01*”, Série Narino, Antioquia. Colômbia é composta por sete fotografias que retratam a mesma temática de conflitos políticos, geográficos, históricos e sociais. As sete fotografias mostram os caminhos percorridos dos locais, bem como, o espaço livre e sem inserção de minas terrestres e explosivas enterradas no subsolo. As sete fotografias representam apenas o espaço delimitado, e o mesmo foi retratado pela artista. O posicionamento focal se difere das outras visualidades. A profundidade sugere o campo muito dilatado. A floresta esconde muito bem a mina terrestre. Cada imagem reflete o solo movediço.

Alice faz a residência artística *Unlimited* em *New York* e menciona na entrevista videográfica ao Prêmio Pipa:

Eu fui direto para a região de Medellin, mais ao Sul que não é Bogotá. Eu visitei três áreas minadas diferentes e fotografei todas. Tem várias áreas que é no alto do morro. E depois tem que subir um barranco gigantesco na floresta muito fechada e debaixo de muita chuva. Então, foram condições totalmente diversas, assim do tipo de contaminação. E de paisagem que eu tinha encontrado no Camboja. Uma área mais plana, mas não totalmente. Mas mais aberta. No Camboja em si, eles tinham, ou como o território era mais fácil. De mais fácil leitura. Eles tinham uma área mapeada, mesmo, uma área toda detectada. É isso está escrito no mapa. A gente podia olhar o mapa e a paisagem. E saber onde pisar. E eu com a minha tecnologia pensar em que posição e que a lente escolher. Por que esses três elementos estão articulados no trabalho. (Transcrição nossa e Informação Verbal²⁵)

O eco do trabalho de Alice Miceli é o conceito histórico do modo operante da construção da obra poética. O peso está na abertura da dor constante na cena. Colômbia foi o território difícil de fotografar porque quase todos os dias choviam. A

²⁵ Vídeo de Alice Miceli, 2014, Residência Unlimited ao Prêmio Pipa)

área não era plana, mapeada e aberta como em Camboja. O terreno estava contaminado por minas terrestres.

O quadro evoca a desgraça humana. A obra exhibe a brutalidade da guerra que não cessa nunca. Por vezes, a imagem nos diz: olhe, não pare e continue a me olhar. As fotos exprimem o momento de infelicidade da procura das minas terrestres. A falta de atenção pode provocar a explosão no campo minado. A imagem exprime o quadro da guerra. A artista se põe em vulnerabilidade do seu próprio corpo. O ato de violar o corpo dentro de um espaço de poder denota a marca do tempo e a marca do corpo que aparece e desaparece no cenário em conflito. Segundo a autora Judith Butler:

[...] “O corpo que existe em sua exposição e proximidade em relação aos outros, às forças externas, a tudo aquilo que pode subjugar-lo e dominá-lo, é vulnerável aos maus-tratos; os maus-tratos são a exploração dessa vulnerabilidade. Isso, porém, não significa que a vulnerabilidade possa ser reduzida à condição violável”. (BUTLER, 2018, p.94)

As relações do ambiente dominam o corpo que se torna vulnerável diante da história da guerra na Colômbia. A obra de arte conduz ao universo das violências limítrofes e a câmera traz ao espectador essa atmosfera de medo. Enlouquece-se com o discurso visual, pois o tempo todo parece ser a mesma imagem e isso gera um transtorno visual nada poético. [...] “É preciso dizer que, a partir de uma posição de margem, os artistas devem encontrar estratégias para poder comunicar e se fazer conhecer”. (CATTANI, 2010, p.6)

Reconhecer o obstáculo da mina terrestre na obra poética formula o encadeamento da violência no solo. As séries abordam descontinuidades e continuação do artefato escondido na paisagem. A mensagem transmitida nessa margem define o dar e perceber o inacabamento da guerra. A estratégia de representar o irrepresentável no fenômeno da coerção paisagística. A artista lida com a precisão da máquina fotográfica para registrar e posicionar o foco, a fim de aproximar um fato da guerra.

Há dificuldade na procura e retirada da mina terrestre. Aqui não é fácil descobrir onde se situa a mina terrestre no terreno úmido e fechado. As minas terrestres e demais explosivas estão enterradas no solo da mata na Colômbia. E segundo a transcrição [nossa] do vídeo da artista Alice Miceli:

[...] Na Colômbia nem tinha a marcação na terra, não está transcrito no mapa ainda. E de qualquer forma, a vegetação está muito cerrada, é necessário, não é como se pudesse olhar o horizonte e ver quilômetros de infinito. Você olha para a frente e vê mato. E muito tempo até chegar ao *situ*, a estrada não é normal. Onde se passa normalmente, enfim,

depois de muito tempo, subindo, subindo, subindo até chegar ao local com o equipamento todo, em alguns dos *sites* onde tem suspeita de minas, ou que já estão mapeados. E aí, vai adentrar e fazer as fotos. Tudo isso leva tempo. Que vão um dia para ir em um e no dia seguinte para ir em outro, e tem intervalo. No outro dia temos de ir um mais e vai outro. Muito ruim a visibilidade. A visibilidade está ruim nem deu para chegar. Circunstâncias estavam ruins e nem deu para chegar. São várias tentativas assim. Agora, eu tô com o material muito extenso e estou aqui de volta a Nova York editando o material para escolher quais as imagens vão ser a próxima série. (Informação verbal²⁶)

O local está profundo e limítrofe, a artista Alice Miceli não explorou toda a mata, pois as estacas enunciam a profundidade de campo da mata que tem uma ampla extensão geográfica. Sendo assim, ‘Em profundidade’ sugere o mapeamento do terreno. A paisagem diz e não diz absolutamente nada de imediato para o espectador emancipado. O dito e não dito fazem os jogos mortais da imagem. O jogo de invenção da paisagem pertence à fotografia e a guerra reinventa a narração visual empoderada.

O jogo de esconde-esconde continua na série e a morte prevalece na narrativa. As feridas estão abertas desse lugar. É uma aventura decifrar o caminho sem definição mediante a postura do ato documental. O que se encontra na cena é o olhar e a recordação de mais uma história triste. Dessa forma, [...] “a imagem fotográfica, na medida em que constituiu um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser simplesmente um dispositivo de algo que não aconteceu” (SONTAG, 2003, p. 42). Abrir o vestígio da construção social denota o processo imagético da mediação social na visão espetacular de salvação da fotografia perante o caos trágico do cenário. A estrutura da cena se constituiu através de uma imagem real, Alice Miceli adentrou nesse lugar e a história reflete algo que já aconteceu e não foram enxergadas das faces dos rastros deixados pela guerra.

A foto libera a loucura do poder e não faz esquecer o tempo dessas atrocidades terríveis. A artista surge com essa temática para entender que é preciso mudar o mundo e não fazer algo passageiro. O assunto está escondido e, talvez, o entendimento da imagem não seja possível para todos. Todavia, a narratividade dos fatos invisíveis e insensíveis nos inspira a pensar o delineamento da sombra do terreno. A dor e o sofrimento corroem a alma do sujeito que se insere dentro de um território minado de explosivos ativos. O prosseguimento visual evoca a dor do Outro pelo outro.

²⁶ Vídeo disponível pelo Prêmio Pipa, 2014.

A Figura 33 chama atenção de imediato, por causa da nitidez da árvore e do tronco que corta a planta no meio. Ali, há uma árvore derrubada, talvez ela tenha crescido nessa direção horizontal. A parte da frente da imagem está desfocada e ao fundo localiza-se o foco. A árvore denota a extensão do terreno e as raízes estão evidentes. Isto posto, a profundidade de campo se desdobra na intenção de revelar o sentido da morte. A zona mortífera abriga a impenetrabilidade no caminho.

Por seguinte, as estacas se aproximam e direcionam o olhar para a zona de passagem. Percebe a nitidez e clareza estética. Ainda assim, a estrada na paisagem traz madeiras que não significam absolutamente nada. As varas estão separadas e interligadas por um fio. No lado direito superior da imagem, há pedaços de madeiras amarelas. Na parte superior do piquete encontra-se a tinta vermelha e o significado condiz com o sangue derramado no local. Dessa maneira, a estaca está interligada com a outra através de um fio preto quase transparente, a linha perpassa os mesmos e, por conseguinte, a cor vermelha convoca ao perigo. As estacas aparecem na cena e, gradativamente, vê a marcação do espaço. Define a cor preta da parte abaixo da estaca e em cima um ponto vermelho. As mesmas continuam focando na árvore no centro e ao redor da planta e se assemelham às estacas brancas com o sensor de movimento. As faixas de contenção cercam os espaços definidos do meio.

Conforme o Camillo:

[...] Como registrar essa contaminação. Como você dá uma imagem àquilo que não tem uma materialidade. E ela trabalhou muito esse tipo de possibilidade. De indiciamento do papel fotográfico, do registro fotográfico, daquilo que não tem registro. E isso de certa maneira se desdobra nos campos minados justamente na contradição entre uma paisagem meio bucólica como aquela que ela está no Camboja, mas na verdade, aquele terreno ali é um terreno ameaçador cujo andar ali, o caminhar ali é arriscado e o trabalho dela joga na sequência das imagens com esse processo de adentrar o campo. O campo minado. Como fazer isso? A partir do mapeamento das minas que é feito pelos grupos que estão desarmando aquelas minas. E como que ela experimenta na fotografia esse registro. Do percorrer, dessa tensão entre uma potencialidade explosiva e uma aparência bucólica. Uma aparência natural. Ou até selvagem como é o caso da Colômbia, aquele mato mais fechado. E, ao mesmo tempo, essa explosão subterrânea, essa explosão que está ali escondida. Que está ali no limiar, então é essa fotografia que está o tempo inteiro te colocando diante daquilo que não aparece, mas que pode aparecer, aquilo que de alguma maneira se puder aparecer é sempre algo ameaçador. Então, todo esse processo eu acho que tem uma coerência no percurso da Alice, dessa violência contida, dessa violência que se esconde por trás de uma aparência. Neutra, de uma

aparência até às vezes. Que parece inofensiva, mas que está ali no limiar de uma explosão [...]. (Informação verbal²⁷)



Fig.33 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Habitua-se a leitura da imagem para articular a memória e a aflição das camadas subterrâneas do enredo estético, bem como o notável está na repetição visual, mas a imagem não é idêntica à outra. A mediação visual conduz a forma de leitura. A visão habitua o olhar para estimular o endereçamento do visível, dizível e pensável da obra de arte.

Na Figura. 34 pode-se perceber certa umidade do terreno. A estrada no meio da cena enuncia as folhas secas. O tamanho do caminho costuma ser indefinido, pois não se sabe ao certo a profundidade do terreno. Ainda assim, as demarcações comunicam a presença da morte e pontuam a linha limiar entre a vida versus a perda. O cenário nem é explícito. Ele parece uma incógnita para ser solucionada.

²⁷ Entrevista do Luiz Camillo Osorio concedida no dia 23 de maio de 2019. Material encontra-se no apêndice do trabalho.



Fig. 34 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Sendo assim, o centro da fotografia se direciona à percepção aos outros lados, por seguinte, as estacas fincadas no solo preservam o poder e constituem a ideia de infinito. A natureza é a essência do desdobramento de que a guerra nunca terminou e continua através do registro. E assim continua a presença do medo da guerra até o século XXI. O foco no enquadramento da imagem reflete o posicionamento da árvore com líquens. Estacas estruturam as materialidades das imagens. As cores das mesmas sugerem a falta de segurança do espaço público, no qual o mesmo se torna privado pelo perigo do que poderá acontecer caso se caminhe pelo solo. A floresta é pública, porém, com a instauração de minas e demais explosivos terrestres impedem o trânsito de pessoas. O território está contaminado literalmente e ali a única maneira de se sair vivo é por meio da imagem. A parte contaminada abarca a decadência e precariedade.

Na Figura. 35 observa-se o montante de terra ao redor da vala. As varetas ficam mais claras e vão se estreitando na curvatura da natureza, bem como a alteração do foco da árvore no meio do quadro. O afastamento da fotografia e paisagem dá a conhecer as travessias no meio. Dessa forma, a história consiste

em revelar o olhar do passado dentro do momento presente atual, a notícia ganha o seu espaço para contar aquilo que já foi esquecido na mente. A compreensão do conteúdo da obra-prima emerge no conflito nas varetas vermelhas fincadas no solo e ressurgem as violências. Ao longo do percurso, observa-se que as estacas mudam de cores na segunda e terceira fotografia. As cores das estacas se alternam nas ondulações do espaço público.



Fig.35 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Na Figura. 36, o terreno está irrepresentável, não é mais uma vala ou caminho. A terra está irregular. Ao lado esquerdo da cena tem um pau que pode ser confundido com o machado, porém, isso é uma ilusão. O que se tem diante do quadro é o graveto que se mistura na terra úmida. As plantações se complementam a imagem ao fundo da cena. Já a quinta imagem exhibe a semelhança da primeira imagem da série, contudo, a abertura do obturador da máquina fotográfica é maior. A imagem cresce e fica mais próxima da artista, ou seja, ela se aproximou do local investigativo. As linhas dos pontos vermelhos e brancos das madeiras fincadas se misturam na cena. Do lado esquerdo e na parte superior das madeiras aparecem alguns pontos vermelhos, e os pontos brancos

em duas madeiras no lado direito da cena. Não se sabe se a linha de cor é contínua na narrativa visual.



Fig.36 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

Na Figura. 37, o caminho do meio está bem seco, as folhas estão amassadas e o verde das plantas contém a luz incidente nas mesmas. A árvore do meio apresenta as pintinhas brancas evidentes e as raízes ressaltam a força da natureza no terreno impróprio para o percurso de curiosos. As estacas ficaram definidas. A zona focaliza a vitalidade da naturalidade do ambiente e amplia o poder submerso da terra.



Fig.37 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.



Fig.38 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Na Figura. 38, os pontos brancos nem revelam a interligação de continuidade do fio de segurança. Aliás, a delimitação da mina terrestre executa a maldade e crueldade no atravessamento das cidades e floresta da localidade. Dessa forma, a imagem exerce a crueldade: a violência histórica da guerra civil. A luz incide na visualidade como forma de tornar cada espaço visível e mais instigante no modo de formação de histórias sociais e visuais. Segundo a aparência da luz na fotografia se mudou de um dia para o outro, nessa penúltima obra a terra está mais seca e observa-se mais a presença de madeiras.



Fig.39 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Colômbia, 2015. Narino, Antioquia, Colômbia, 7 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 7 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

Na Figura. 39 evidencia-se a mudança das imagens insígnies em ruínas. O tronco deitado está no centro da paisagem e ele corta as árvores no meio. As folhas estão amassadas no cenário e é evidente que alguém passou por esse local. Por mais que as fotografias se assemelhem, as mesmas não são iguais, cada uma tem uma singularidade e particularidade na zona de exclusão.

Segundo Martins (2014), o fotógrafo registra a discrepância daquilo que se pensa ver e não está lá na imagem registrada. O conteúdo do registro fica para além da fotografia e ela pune de tal forma o sujeito que não é tão simples de

explicar o sentimento que ela toca outro. [...] “Tirar fotografia é interessar-se pelas coisas como elas são” [...]. (SONTAG, 1981, p.12). A fotografia é subjetiva e ela faz a promessa de guardar a lembrança boa ou ruim no coração e mente. A insistência de Alice Miceli faz a moradia nos campos minados em fotografar o levantamento de infortúnio e dor do outro.

Ela traz à tona as várias tentativas de decodificar um terreno indecifrável e completamente recoberto por camadas visíveis e invisíveis. De tal maneira, a imagem faz o autoengano na reprodução das relações sociáveis e em paralelo com o imaginário. Seguir é o melhor jeito de revelar o caráter do vestígio da imagem. Mostra-se o sonho perdido da imagem ausente e a história nas fotografias.

De acordo com Luiz Camillo:

[...] Como mostrar aquilo que não tem visibilidade ou dar visibilidade àquilo que não tem uma materialidade. E isso está em Chernobyl e está nos campos minados e acho que essa é uma questão muito interessante porque eu acredito que de certa maneira sempre que a gente olha uma imagem e essa imagem nos intriga, não é porque a gente reconhece alguma coisa, mas é porque em alguma medida a gente está desconhecendo o que a gente já conhece, a gente está podendo ver de outra maneira o que a gente sabia. Ou a gente pensava que sabia o que era. Então, eu acredito que a imagem artística ela tem sempre essa capacidade de nos deslocar para além do já conhecido. E... O que a gente vê e nos intriga por mais que a gente analise a gente não consegue nunca resolver, está sempre escapando, e eu acredito que o trabalho da Alice é uma radicalização dessa experiência. E ao mesmo tempo ela... ela se põe em risco. De certa maneira, é... Não é só o risco de o campo minado explodir, é o risco das pessoas eventualmente não perceberem. Então, muitas vezes as pessoas: “Ah, se eu não soubesse que as minas estavam ali, eu não veria” é verdade, mas mesmo sabendo, você não vê. Mas você imagina você percebe de outra maneira, mas você continua não vendo, “ah, onde tem mina” você vai ver a mina, você não vai ver a mina. Eu acredito que essa é a grande metáfora do trabalho: a metáfora de que na imagem artística não é o reconhecimento que te faz ver, é justamente você não perceber o que você está vendo. Não reconhecer o que você está vendo, não dar conta de descrever o que você está vendo, você vai tentar descrever, a gente sempre trabalha com arte tentando descrever uma experiência com as imagens, com as formas, mas é sempre uma descrição aproximativa, uma descrição tentando cercar os objetos sem resolver, então, eu acredito que é isso que são as grandes questões que estão presentes nos trabalhos da Alice [...]. (Informação verbal²⁸)

A visibilidade transpõe a selvageria da imagem solitária no meio do nada. A violência transforma e invade a imagem da repetição do mesmo objeto, porém, o enquadramento não é semelhante, muito menos o conteúdo é igual. Para

²⁸ IDEM.

Martins, o fotógrafo registra a discrepância visual para narrar aquilo que não está visível. A fotografia é o autoengano e posiciona o ângulo do enquadramento para focar aquilo que o fotógrafo almeja retratar a fim de revelar a dor da visualidade imagética e da relação social, ele afirma que:

O que o fotógrafo registra em sua imagem não é só o que está ali presente no que fotografa, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais que o indício do irreal do que do real, muito mais supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do autoengano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e do respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza. (MARTINS, 2014, p.28)

A imagem é o farol da reflexão teórica e necessária para dar sentido à produção das visibilidades. Por meio da imagem, a interpretação da leitura ganha o destaque de reconhecer e ser reconhecida no processo de criação. A única forma para chegar à imagem é através da própria imagem, ou seja, o olhar garante a segurança de entrar sem ser notado por uma mina terrestre, quem sabe, a mina só espera o último disparo para a mutilação. O endereçamento da visualidade ao sujeito. Em contrapartida, o outro parece ser inexistente no enredo fotográfico. Articular a visibilidade da completude da dor e o sentimento demonstra as ausências da dor na viagem.

Alice fez uma viagem programada para investigar os campos minados e o deslocamento não foi forçado nem uma viagem turística. O que ela enuncia é a transformação espacial do ambiente natural e urbano, a destruição que atravessa geração e não mede o grau de violências simbólicas e histórias contidas em cada lugar de passagem, [...] “o viajante estabelece suas cartografias, passa por novas paisagens, que modifica quando as atravessa e pelas quais é transformado” (CATTANI, 2010, p.7). Paralelamente, a pesquisa cria o modo operante das violências históricas no universo da arte. Talvez a grande questão do trabalho poético de Alice Miceli sejam apenas os processos e os tempos, tanto da imagem como também o tempo histórico desses lugares mórbidos. E, assim, a imagem se consistiu como a metamorfose da vida.

Em vez de ir até o local, a imagem vem para revelar a dimensão da solidão e falar a razão da viagem da artista. Alice retorna diversas vezes para encaixar a memória dentro da história. [...] “Então? Interesse? Isso é insuficiente; não tenho necessidade de interrogar a minha comoção para enumerar as

diferentes razões que temos para nos interessarmos por uma foto”; [...] (BARTHES, 2015, p.24). Pode ser uma ilusão a imagem, mas ela nos une de uma forma surpreendente para entender a materialidade e plasticidade da obra poética da fotógrafa. O objeto da Alice não resta uma explicação, a imagem não precisa de explicação, ela vem e se aproxima para ter o conhecimento das coisas. Acredita-se que a imagem produz [...] “A dimensão simbólica desse pequeno documento é muito vasta, assim como o seu poder real” [...]. (CATTANI, 2010, p.6). A natureza é o grande documento para definir o real da luz fotográfica. O peso da luz se traduz em significado de um conteúdo vasto. O paraíso da matéria e forma do processo de criação, uma foto traz o interesse do jogo dual do objeto de investigação da artista.

A obra é uma cartografia para pensar na violência armada e histórica. A paisagem posiciona a margem limítrofe da violência destrutível. Perda e falta de um tempo que satisfaça a certeza de que a guerra acabou. É preciso um tempo livre sem minas terrestres ativas para voltar a habitar no local seguro e com paz. Idas e vindas do ambiente nefasto e fugazes. A fronteira da linha demarca a coragem da artista dentro da visualidade, e a mesma enfrenta a travessia perigosa. [...] “As paisagens são transformadas em caminhos, em vias para as idas, em lugares de mito”. (CATTANI, 2010, p.4). A paisagem ameniza a violência da guerra com a plenitude. Sendo assim, o campo minado impulsiona o segredo do desvendamento. Por meio da imagem, a interpretação da leitura ganha o destaque de reconhecimento, ou seja, na imagem parece triste a imagem. Não há o escape de dor, e a visualidade fala dos erros cometidos da guerra.

O registro da natureza foi feito como ela é, aqui não há alteração de edição da imagem para modificar aquilo que se vê. A imagem possui o dom da sedução e encantamento em retratar a atmosfera da exaustão. A imagem leva ao lugar impenetrável e quase ninguém chegou nesse território para habitá-lo. Aqui, há um grito da imagem para representar o temor. O poder da perversão da situação da mina terrestre ativa insere a atenção para a imagem.

Há um distanciamento temporal na dor alheia em adquirir o aprisionamento do poder como forma de abrigo e impossibilitar o ato de fugir da violência estética e histórica. A mina terrestre proporciona o convite do estabelecimento de uma confiança visual, sendo assim, o acontecimento torna-se familiar e fatal [...] “o horrível parece familiar, remoto (‘é apenas fotografia’) e

inevitável”. (SONTAG, 1981, p.20). A seletividade familiar controla a perversão da maldade e se inspira em realçar o quadro da guerra.

Alice Miceli responde esse sentimento do outro e evidencia o fato. Dessa maneira, a guerra histórica sossega a artista, pois a temática enuncia a tragédia e reconhece a voz silenciada. O enquadramento expõe a frieza aguçada dos ditadores de conflito armado, [...] “a fotografia é simplesmente 'seletiva', sugerindo que ela nos oferece uma impressão parcial da realidade” (BUTLER, 2018, p.104). Nessa seleção só se vê um lado. Os outros pontos de vista da fotografia ficam invisíveis perante uma seleção feita pela fotógrafa e sugere uma impressão imparcial em esconder as camadas da imagem. Cada fragmento exhibe a narrativa.

Para Butler, o mundo visual se completa no modo de reconhecer e ser reconhecido a *vida passível de luto* na estrutura da perda e exclusão do outro. O choque do pensamento se relaciona no ambiente a fim de indagar o tempo e a história, a pulsão e repulsão do luto afirmam que a guerra não cessou. Há o gosto e felicidade de admirar a tragédia na relação estética visual.

Numa certa forma, a visualidade transborda a violência no abuso de força constante na orientação do caminho da paisagem. A arte sequencial remete à exploração da profundidade de campo fotográfico e classifica o quadrado do caminhar errante da artista na cena delimitada. O foco se reconfigura na exploração de viagens. A personificação da guerra armada e histórica permeia a circulação espacial no ambiente. A construção sociológica da violação reflete a promessa da mudança do estado do território conflituoso e perdido. O traço da representação está na configuração e confirmação da legitimidade e persistência da guerra nos dias atuais nos campos minados sem disparo de armas. Talvez, a única arma seja a fotografia e os artefatos enterrados no solo. Dessa forma:

[...] pela questão de quando e onde a perda de uma vida é passível de luto e, correlativamente, quando e onde a perda de uma vida não é passível de luto nem representável. Essa rígida formulação não pretende excluir as vidas que são, ao mesmo tempo, lamentadas e não lamentadas, que são marcadas como perdidas, porém não são plenamente reconhecíveis como perdas, como as vidas daqueles que convivem com a guerra como um cenário intangível, mas persistente ao cotidiano. (BUTLER, 2018, p.114)

Quando a perda da vida se torna não representável nem passível de luto demonstra que a vida não tem valorização. É fácil excluir o outro da história quando o desrespeito impera na sociedade moderna e capitalista. Exclusão da vida do outro é um ato de ódio e extermínio. A vida daqueles que foram

exterminados e registrados nos autorretratos, os cambojanos comunicam os últimos momentos de vidas possíveis dentro de um lugar que tende a ser o cenário tangível de esquecimento e mascarado pelas repetições da dor. A guerra abriga o desprezo do outro.

Tendo em vista que o sujeito não é digno de ser lamentado para uma outra cultura, aparentemente, a vida virou ironia e desrespeito em cultivar a empatia do sofrimento do outro. A história persiste em contar um lado desconhecido, é um lado retirado da história e da notícia, como esquecer algo que nunca foi esquecido é uma tarefa árdua de retirante do conflito. A guerra acaba com o espaço natural e interfere no ciclo da natureza. A fotografia conserva a promessa de continuidade da história, ela mostra o estado do fato acontecendo e se prolonga no futuro. Como já dizia a autora:

A fotografia é uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar; na verdade, ela é exatamente essa continuação, que produz um equívoco no nível da temporalidade do acontecimento. Essas ações acontecerem? Continuam acontecendo? A fotografia dará continuidade ao acontecimento no futuro? (BUTLER, 2018, p.127)

Na verdade, a fotografia abarca o conhecimento do fato que já se sucedeu após o fim da guerra. A continuidade no processo de retratar a paisagem conseqüentemente amplia o discurso do acontecimento. Perambular por esse local foi difícil ao lidar com o terreno extremamente inconstante de limo e escorregadio. A construção social da violência mostra a cena do acontecimento e reitera a enunciação de fragilidade no ambiente com a continuidade da guerra perante a história, isso define que a realidade está o tempo todo se alterando e redefinindo na formação de verdades. A câmera está provando a crueldade estabelecida neste lugar, ou seja, o começo da história é a fotografia, pois ela registra o que esteve presente e festeja a brutalidade na captação do ato.

Butler reitera o acontecimento como forma de constituir uma narrativa de continuidade do fato, e a fotografia retrata a produção da incerteza da guerra:

Se a fotografia não apenas retrata, como também constrói e amplia o acontecimento - pode-se dizer que a fotografia reitera e dá continuidade ao acontecimento -, [...] se torna crucial para sua produção, sua legibilidade, sua ilegibilidade e seu próprio estatuto como realidade. (BUTLER, 2018, p.126)

A fotografia explora na paisagem a ameaça de documentar o dado histórico para além do tempo presente. Sendo assim, Martins (2014) posiciona a instigação da ameaça na leitura sociológica dos fatos e dos fenômenos sociais ou visuais, cada vez mais, o documento é o instrumento de identificar o jogo da

fotografia na reestruturação de estabilidade da política de segurança nos lugares infrutíferos. Percebe-se que o enfoque da imagem se aproxima rápido demais nas sequências. O movimento do quadro não é estático, pois os relatos da guerra corrompem o sentido da linguagem visual. [...] “Nosso próprio sentido de localização é agora articulado pelas interferências da câmara. A onipresença de máquina fotográfica induz-nos fortemente a crer que o tempo consiste em acontecimentos interessantes, eventos que valem a pena fotografar”. (SONTAG, 1981, p.11)

O passado diz muito e o presente dialoga com o passado para entender o tempo dos acontecimentos. As notícias e as fotografias contam as histórias interessantes para as demais culturas. Além disso, a dor se manifesta no dia a dia para retomar o conflito interno da Colômbia e a guerra civil do Camboja como ações de esgotamento da paisagem na fotografia e arte. Sabe-se que a artista é uma grande amante da fotografia e da história. Isso define o conceito do desdobramento da pesquisa em dialogar com a esfera da arte e história social da humanidade.

Como o poder conseguiu destruir a paz da natureza e a vida da sociedade colombiana? Pensa-se em paz, mas isso seria um desejo efêmero em zona subterrânea? O que mais a imagem tem a dizer além da guerra? Fazer uma foto tem a dimensão processual do inacabamento? Na verdade, a imagem fala algo, resistência no empoderamento do campo minado na fotografia de paisagem. A fascinação da fotografia amplia a conduta da contemplação dos ângulos. “O invisível se torna visível na própria evidência visual e fotográfica contida nas coisas que restaram, de quem lá esteve e já não está” (MARTINS, 2014, p.27). É uma espécie de arquivo geográfico e histórico de criação de espaços limiares na enunciação da estranheza.

Repercutir a coexistência dos deslocamentos decorre das idas e vindas às investigações. Os códigos visuais comandam a invenção do imaginário. A imagem encobre o código do memorável da história social, [...] “a fotografia não é anunciadora explícita de um novo modo de ver, mas, antes, documenta a força social da velha visualidade pré-moderna, incorporada como corpo estranho e excepcional às relações sociais estabelecidas” (MARTINS, 2014, p.17). Para Barthes (2015), a força da paisagem natural dialoga com o *Bem* e o *Mal* da dualidade imagem eidética do campo armado de minas terrestres e bombas

caseiras para exterminar o povo. A captação da passagem do tempo encontra-se em duelo com a própria maldade e bondade estética de um enquadramento belo. O ato de aprisionar reverbera o lado legível e dizível de cada composição repetitiva. O alinhamento da repetição do quadro impulsiona a força do pensamento visual e questiona o limite do olhar, dessa forma, a artista recomeça um tempo empático e sensível do olhar desmistificador do conflito.

3.2 Conflitos armados e internos

A conquista do território da Colômbia foi feita entre 1524 e 1819, a Espanha dominou a colônia. No período da colonização os colonos, camponeses e latifundiários exportavam café e banana para os Estados Unidos da América do Norte. A economia era agrária e a migração se aproximou das terras produtivas para incentivar o progresso econômico. No crescimento desenfreado de propriedade motivou o deslocamento da zona excluída para a terra lucrativa, portanto, o fluxo origina a violência.

Segundo Castro (2009), os anos 1940 originaram os Partidos Liberais e Conservadores e as coligações faziam rodízios na liderança do governo, eles predominam na política do país e se alternam no controle centralizado do poder e da violência. Desde o século XIX a Colômbia é o único país da América Latina que mantém esse comando. Os Partidos motivaram os conflitos internos armados no país e, por mais de trinta anos, a Colômbia foi palco da violência que culminou na Guerra dos Mil Dias (1899-1902), na qual morreram dezenas de milhares de colombianos.

A Guerra dos Mil Dias foi causada por uma eleição fraudulenta dos partidários oligárquicos. Isso levou à grande crise do café e, principalmente, a Colômbia perdeu o Panamá por intervenção dos Estados Unidos, em 1903. Com a intensificação do processo da violência armada na cidade o polo administrativo da

guerrilha prevalece na área urbana, e os grupos armados trabalham na área rural para mapear a região.

Castro (2009) enuncia que depois da Guerra dos Mil Dias sucederam a paz e o alinhamento econômico. Em 1930-1991, os conservadores predominavam no conflito. Em 1930, os liberais assumiram o poder nacional e solucionou a demanda social do povo, nesse momento a Colômbia mergulhou no período conhecido de *La Violencia*²⁹. Segundo Corredor (2015), a história da Colômbia está marcada por episódios da violência, a Guerra dos Mil Dias em 1903, a guerra *La Violencia* em 1948 com o Bogotazo que durou mais ou menos cerca de 10 anos. O conflito vem se perdurando até os dias atuais com as violências no território colombiano.

O autor sugere que o conflito civil da *La Violencia* superou a Guerra Civil e Revolução Mexicana com mais de 100.000 pessoas mortas. E após o assassinato do líder Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, o grande estopim iniciou a guerra civil. Os partidos com as rixas desencadearam uma guerra entre grupos e motivaram a formação de guerrilhas.

Com extensão até cerca de 1957, foi o terceiro maior conflito civil nas Américas – superado apenas pela Guerra Civil nos Estados Unidos e pela Revolução Mexicana – no qual morreram mais de 100.000 pessoas. Iniciou-se com a derrota dos liberais para os conservadores nas eleições presidenciais de 1946 e ganhou intensidade com o assassinato do líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, em Bogotá, em 9 de abril de 1948. Foi o estopim do Bogotazo, o mais amplo levante urbano na história da América Latina, que acirrou as tensões entre liberais e conservadores e minou a autoridade estatal. Os conflitos entre líderes partidários desencadearam uma guerra ampla no campo. Os conservadores dominavam o governo e as forças armadas, mas criaram grupos armados de camponeses – paramilitares – em resposta aos quais os liberais formaram grupos guerrilheiros. (CASTRO, 2009, p.26)

Em 1960 são criadas as guerrilhas, entre as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - FARC, Exército de Libertação Nacional e, em 1970, surge o Movimento 19 de abril - M-19 e demais grupos de guerrilha, entretanto, nos anos 1990 e 2000, M-19 e demais grupos foram dissolvidos. O objetivo principal dos grupos era extinguir o imperialismo norte-americano das terras colombianas e ter uma postura marxista-leninista, ou seja, que a voz do povo e as demandas sociais fossem escutadas, e a distribuição de terra mais igualitária, contudo, a luta das FARC, O Exército de Libertação Nacional da Colômbia - ELN e demais grupos fugiram da equidade. Sendo assim, os grupos

²⁹ La Violencia foi o conflito armado da Colômbia para disputa o poder de liberais e conservadores em 1964.

promoveram um território de caos, tráfico, desaparecimento forçado, estupro e violações aos direitos humanos.

A década dos anos 1950 foi o período mais sangrento, pois a violação dos direitos humanos aumentou no controle de pessoas, as mulheres foram estupradas e crianças moveram-se à guerra sem o consentimento da família. Houve um impulso forçado para treinar jovens a fim de cometer infrações graves ao corpo do outro e manipular os civis a ficarem calados perante o ato do embate. As FARC e ELN continuam na luta do conflito interno e refletem a incerteza política.

Segundo a autora Viana (2009):

[...] conflito colombiano constitui interessante objeto de análise, uma vez que apresenta raízes domésticas, sob o pano de fundo das disputas entre os dois partidos nacionais, predominantes no século XIX, as quais, associadas a fatores de ordem social e econômica e ao contexto da Guerra Fria, constituíram o caldo sócio-político para o surgimento das primeiras guerrilhas organizadas. A partir da década de 1990, o conflito adquiriu uma complexidade tal, que se tornou problemático enquadrá-lo como um conflito armado interno, haja vista que seus efeitos já se faziam sentir muito além de suas fronteiras [...]. (VIANA, 2009, p.12)

A violência na Colômbia tem momentos tênues de confrontos armados e o Estado não consegue recuperar o monopólio do poder do território. As disputas entre os partidos predominam nos fatores econômicos e políticos desde o contexto da Guerra Fria. Diga-se que o começo da Guerra Fria proclamou ainda mais o conflito entre as fronteiras e tornou complexo o conflito interno armado, os efeitos da guerra são extremamente audaciosos. A calamidade da guerra permanece nos dias atuais e o povo de lá convive com a situação. A Colômbia vivenciou cerca de sessenta anos de conflito interno. [...] “O ponto de maior intensificação da guerra esteve compreendido entre 1996 e 2002, no qual houve um constante confronto entre os grupos paramilitares e o Exército contra os grupos guerrilheiros” (CORREDOR, 2015, p.18-19).

As guerrilhas, os grupos paramilitares e o exército transformaram o cenário da cidade em cenas de terror para a população local. De uma maneira inquietante a zona rural é a fabricação de disputa de terra para produção da plantação de coca e erva de maconha. As matas escondem e preservam o mercado ilegal de drogas para o exterior e, talvez, seja por esse fator que a mina terrestre foi colocada para impedir a passagem de indivíduos intrometidos nos terrenos.

O uso de explosivos antipessoais e armamentos são utilizados para interditar a passagem no território e destruir civis e militares. Os artefatos e explosivos improvisados detonam a vida do seu semelhante sem piedade. No Estado de Antioquia foi encontrado mais artefatos de guerra soterrados. [...] “Antioquia, um dos Estados mais afetados pela tragédia de artefatos explosivos improvisados (AEI), munição sem uso (MUSE) e as minas antipessoais (MAP)”. (PEREIRA, 2015, p.1), Houve uma decadência da guerra e frieza aguçada em não sentir dor. E, por mais que a guerrilha tenha feito um pacto de paz em 2006 com o presidente Juan Manuel Santos, o conflito ainda não acabou. Os resquícios da guerra estão nas zonas rurais e os explosivos caseiros estão ativos.

Conforme a tradução (nossa) do relatório estatístico de vítimas de minas antipessoais e munições explosivas, a informação da corte de monitoramento no dia 31 de agosto de 2019, publicada e disponível pelo alto Comissariado da Paz no site Descontamina Colômbia³⁰, fala sobre a violação do direito humano no país e a política de uso de força para explodir com o corpo do civil em terras impróprias e inabitáveis:

De acordo com a Lei 1448 de 2011, as vítimas são consideradas aquelas pessoas que, individual ou coletivamente, sofreram danos devido a eventos ocorridos em 1 de janeiro de 1985, como resultado de violações do Direito Internacional Humanitário ou de violações graves e manifestas de Normas internacionais de direitos humanos, que ocorreram durante o conflito armado interno. De acordo com os regulamentos e jurisprudências nacionais e internacionais sobre violações dos Direitos Humanos (Direitos Humanos) e violações do Direito Internacional Humanitário (DIH), pessoas da população civil ou membros da Força Pública que são membros da população civil ou membros da Força Pública que sofreram danos em sua vida, sua integridade pessoal, incluindo lesões físicas ou psicológicas, sofrimento emocional, bem como prejuízo de seus direitos fundamentais, perda financeira ou deterioração de seus ativos, como resultado de atos ou omissões relacionados a emprego, armazenamento, produção e transferência de minas antipessoal (MAP).

Situação das vítimas na Colômbia:

Até a data do tribunal, 11.775 vítimas foram registradas para minas antipessoal e material não detonado, sendo 2006 o ano mais crítico, com a apresentação de 1228 vítimas, o maior número da história da Colômbia. Na última década, a tendência vem caindo, com exceção de 2012, para 2016 em níveis que não estavam presentes desde 1999. No decorrer de 2019, foram apresentadas 72 vítimas. Esse problema deixou 80,5% (9479) das vítimas feridas e 19,5% (2296) morreram devido ao

³⁰ DESCONTAMINA COLÔMBIA é órgão de monitoramento de minas terrestres e explosivos caseiros para descontaminar a terra colombiana. Ele atua com incentivo do governo da Colômbia e Organização Não-Governamental para promover a paz Disponível em <<http://www.accioncontraminas.gov.co/estadisticas/Paginas/victimas-minas-antipersonal.aspx>> Acessado em 20 maio 2019.

acidente, ou seja, 1 em cada 5 vítimas por morte. Por outro lado, a Colômbia é um dos países do mundo com o maior número de vítimas da força pública, o que significa que, do número total de vítimas, 61% são membros da força pública e os 39% restantes correspondem a civis³¹.

A última década registrou vítimas de minas terrestres. Os membros dos órgãos públicos e Organização não governamental - ONGs minimizam os efeitos da guerra. É inevitável a explosão de mina terrestre numa parte da América Latina, sabe-se que os conflitos afetam mais civis, em vez dos próprios grupos armados e exército. O problema de saúde causa o terrorismo na população devido à consequência do mal da guerra interna. As lesões machucam a mente e o corpo, bem como mutilam alguns membros do corpo e geram prejuízo no bem-estar social, emocional e moral do sujeito. Entre 1980 e 2012, as atrocidades com civis são feitas na comunidade local, porém, a mesma nem sempre se insere no conflito. As vítimas acabam se infiltrando sem a vontade própria, pois convivem todos os dias com a guerra interna da Colômbia. A autora enuncia que:

Ainda segundo esse informe, 80% das mortes ocorridas nos marcos do conflito armado entre 1980 até 2012 são de civis, Além das ações violentas perpetradas pelos grupos armados diretamente aos civis, a população também tem sofrido com os efeitos colaterais dos confrontos, como os ataques à infraestrutura e a disseminação de minas terrestres. A violência é utilizada reiteradamente contra os civis, acusados de pertencer e apoiar a um ou outro grupo, justificando o uso das piores formas de violência para castigar, intimidar e dissuadir à população civil com o objetivo de reforçar a autoridade de um dos grupos. (CORREDOR, 2015, p.20)

A ocupação da mina terrestre reflete a falta de qualidade no bem-estar social e assistência de saúde à comunidade indígena e camponesa. Barbáries são feitas para eliminar o inimigo e mostrar o poder.

Apesar da existência de ações armadas e da presença de atores armados não estatais na maioria dos países, o controle e autoridade destes grupos são exercidos com maior clareza nas zonas mais afastadas dos centros políticos e administrativos e mais próximas às fontes de economias ilegais – como o cultivo de coca, a mineração ilegal e o contrabando de gasolina – e zonas estratégicas para o comércio. Neste sentido, existe uma presença crescente e consolidada de grupos armados ilegais e de violência nas regiões de fronteira [...]. (CORREDOR, 2015, p. 46)

O Estado não vem conseguindo exterminar a guerra e a violência. A plantação de coca tem se concentrado em áreas rurais de difíceis acessos e

31

IDEM.

originado vários deslocamentos de civis nas áreas concentradas de minas terrestres. Sendo assim:

A Colômbia, entretanto, continua sendo a maior produtora de cocaína e o segundo país com maior área cultivada. Adicionalmente, as estratégias do Estado uma vez mais não têm conseguido terminar com a guerra e a violência, mas têm alterado as dinâmicas do conflito armado – uma vez que os cultivos de coca (junto com os atores armados) têm se deslocado e concentrado em áreas de mais difícil erradicação, como as zonas de fronteira, e também os grupos armados têm fomentado a incursão e fortalecimento de outro tipo de fonte econômica, como a mineração ilegal. (CORREDOR, 2015, p.67)

Há ilegalidade na zona armada e império da violência armada e histórica. Segundo Juan Manuel Santos declarou ao jornal Capa NSC em 2016, sem autoria jornalística, o município de Narino e o departamento Antioquia estavam livres de minas terrestres e, oficialmente, oito zonas foram desminadas em todo o país. A desminagem terrestre floresce o sonho de cada povo e a população pode retornar para as casas abandonadas na zona rural. O grande fluxo de dor permeia a cena dessa fotografia e a história do local. Como se pode abrigar dentro de um espaço empoderado de ódio? Há ainda esperança para quem convive com a guerra todos os dias? A pacificação é precisa, pois o conflito atingiu mais de cinco décadas de violências e isso é bem visível na comunicação midiática. Vários acordos foram propostos, mas a maior parte deles rejeitados pelas FARC.

Em 2006, com o governo de Juan Manuel dos Santos foi impulsionado o acordo das FARC e deliberado o plebiscito para o povo decidir sobre as novas decisões da paz social. Um dos pontos deliberados é a anistia para quem propagou a guerra e exterminou algumas pessoas da sociedade. [...] “Os conflitos armados que têm início no âmbito doméstico e adquirem, ao longo de sua evolução, um caráter também internacional têm despertado crescente interesse acadêmico” (VIANA, 2009, p.12). Recomeçar é saudável para a passagem do tempo sem minas terrestres ativas que acabam com os sonhos dos corações solitários. O acordo de paz foi feito para as FARC auxiliarem na desminagem e entregarem o mapa geográfico da localização das minas terrestres.

4. MEMÓRIAS ABANDONADAS DE ZONAS DE GUERRAS INABITADAS

O gesto mais significativo da obra da artista é o jogo do que está diante de ‘nós’, é o ponto de encontro e desavenças imagéticas de reverberação de memórias abandonadas, o lado obscuro de um desejo funesto de medir o perigo do lugar. O que se espera desse ambiente é o perigo da explosão “*mine*”³². A comunidade de Obudovac, município de Šamac, Bósnia foi produzida durante a estação de outono e as nove séries são o resultado do processo de investigação da artista Alice Miceli.

As transformações da narrativa histórica são os processos contínuos e descontínuos no espaço e tempo sociológico. O papel da fotografia documental estabeleceu o acordo de resgate da memória no processo poético e o ato coercitivo afeta para além da história social. A reconstrução do fato casual afeta o momento presente da própria história. A série da Bósnia é o fruto de estudo do discurso da violência e focaliza a relação social – política estruturante de poder nas relações ambientais, sociais, étnicas, culturais e religiosas.

O posicionamento da fotografia artística enuncia o atravessamento da continuidade da linha amarela pelo viés de significação do perigo. Por esse motivo, o impenetrável está nítido na faixa da desumanização diante do contexto problemático. O deslocamento na paisagem destaca o território limitado por minas terrestres que sobreviveram após a dissolução e separação da Bósnia – Iugoslávia, em 1991. Por mais que a imagem tenha uma atmosfera de calma, ao mesmo tempo, ela retrata a dor e a desarmonia do Universo. É espetacular a visão desse lugar. A imagem irradia o amor e o ódio para adequar a zona estética.

Dessa forma, as fotos constroem familiaridade com o inesgotável passado da dor, e a imagem faz o choque de produzir o campo simbólico de solidão e pluralidade das violências:

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a

³² Segundo o dicionário de inglês *Michaelis*: *Mine* significa em português: mina: a) escavação subterrânea para obtenção de minérios. b) escavação por baixo de fortificações inimigas, destinada a fazê-las explodir. c) engenho de guerra contendo explosivos colocado no roteiro de navios inimigos para destruí-los. d) jazida de minério. e) manancial, fonte de riqueza.

construir - e a revisar - nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. (SONTAG, 2003, p.72-73)

O transitório revisa o passado distante e o mesmo se aproxima diante do presente para entendermos os obstáculos históricos da guerra. Nessa construção sociológica visual e artística permite a fabulação de uma crônica linear do sofrimento. As obras de artes traduzem o campo minado caótico de simbolismo e trocas enunciativas de dar e reconhecer o território limítrofe. A produção poética catalisa o não representável da disposição das violações nas paisagens, em vista disso, o deslocamento da mensagem do arquivo geográfico e histórico apresenta a guerra incessável e incurável. Os espaços limiares abrigam a imprecisão dos acontecimentos dolorosos para a humanidade.



Fig.40 Alice Miceli³³: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.41 Alice Miceli³⁴: “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

³³ “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli.

³⁴ Em Profundidade (campos minados), #06 Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. Em Profundidade (campos minados), #07 Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. Em Profundidade (campos minados), #08 Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli. Em Profundidade (campos minados), #09 Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressões de larga escala, Alice Miceli.

Além do mais, houve a visita à exposição 'Em profundidade', na Vila Aymorés, no dia 18 de maio de 2019.



Fig.42 Detalhe da vista da exposição Em Profundidade (campos minados), Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2019. Crédito PIPA.

4.1 A Paisagem bucólica do conflito ideológico da Bósnia

A paisagem na comunidade de Obudovac, do município de Šamac na Bósnia se apresenta na primeira série visual para construir o entendimento de um lugar afetado por minas terrestres e demais explosivos caseiros soterrados. A construção da imagem sociológica permite a compreensão do lugar impenetrável e hostil. Ir ao encontro da cena bucólica é um ato de luta constante e acredita-se: as histórias não são tranquilas, muito menos, o terreno é impregnado de destruição na (Figura. 43).



Fig.43 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #01”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

A Figura. 44 apresenta sempre a árvore, nostalgia e terror se presentificam constantemente no enredo visual e estético. O enquadramento se amplia e a força do poder da violência aumenta conforme a aproximação da árvore e os troncos. O lado direito da imagem tem a planta em um solo inerte, justaposta por troncos grossos e bem evidentes. Ainda no lado direito da imagem, os seis troncos no segundo quadrado das linhas amarelas estão deitados com tons marrons claros e esverdeados, porém o tronco transversal e fino aparenta estar molhado. Galhos atrás dos paus invadem toda a cena. As visualizações do local enunciam o caos, abandono e desespero da natureza em reverberar o sofrimento global.



Fig.44 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #02”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

Na Figura. 45, as últimas árvores situam-se divididas no final da cena e a faixa amarela atravessa sutilmente o meio da cena. Algumas folhas se sobrepõem à faixa amarela. Nas demais imagens as árvores aumentam de tamanho e parecem sempre iguais, nada se altera. A iluminação está mais densa nos gravetos das plantas secas. As imagens criam novas possibilidades de entender o transtorno de uma história fragilizada por não reconhecer a ação da guerra. Mesmo com o cessar da guerra na Bósnia, ainda as minas terrestres estão ativadas e esperam uma desativação. A resposta de paz urge no espaço social e natural para melhorar o ambiente. A violência não é natural, a violência está tão normal e íntima da sociedade capitalista desigual. Falta consciência para ver que a guerra não é normal, muito menos as minas terrestres. O caminho carrega a pulsão de justiça para os armamentos escondidos nessa terra assombrada. Arriscar não é a preocupação da artista para dar o sentido da imagem.



Fig.45 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #03”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Na Figura. 46, por mais que haja minas terrestres no caminho a árvore permanece no quadro da cena. O ambiente evoca a tensão da dor. As árvores denotam as centralizações das violências, genocídio, etnocídio e extermínio na forma natural de instigar a soma de um traço de disforia. “Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam ‘importar-se’ mais” (SONTAG, 2003, p.68). A invasão das folhagens simplifica os modos operantes das ações catastróficas das guerras fabricadas pelas mãos dos homens. Nesse caminho, a guerra nunca será pacífica. A imagem não nega a essência da guerra. A busca da mensagem de paz é um pouco equivocada no instante do sofrimento. O que se enxerga com a imagem bem enquadrada consiste em estacas ao fundo com a aparência de tristeza, a folhagem seca e amassada transcende uma cena de estiagem.



Fig.46 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #04”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

A Figura. 47 pronuncia um ponto de dor focalizado sempre no centro do quadro. Talvez a incidência da infinitude paisagística reaproxime a cena com o espectador e, nesse caso, Alice Miceli estaria caminhando mais próxima da morte. A paisagem é infinita, assim como a potencial ação das minas ativas que ali perduram. O lugar não será desminado tão logo, pois esse procedimento exigiria um processo demorado, delicado e com alto investimento financeiro. Assim, no transcurso da paisagem imagética, as árvores parecem aguardar a passagem da artista para dizer: “aqui está escrita a história infinita das minas terrestres³⁵”. O que se vê é um gesto de ternura dos troncos, porém, a cada segundo ou a cada caminhada espera-se que haja uma explosão. O quadro da guerra respira excitação de ódio. As demarcações das linhas amarelas diagnosticam a história do local em disputa com o próprio espaço da presença. Parece sempre igual uma imagem da outra, porém, nessa, as árvores do lado esquerdo estão maiores, e outras com troncos mais finos e bem tortos.

³⁵

Leitura visual da autora da dissertação.



Fig.47 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #05”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.



Fig.48 Alice Miceli. “Em Profundidade (campos minados) #06”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte PIPA.

Na Figura. 48, cada vez mais a artista se aproxima do seu objeto de investigação. Ela caminha no centro da rua que tem seus arredores minados. A atitude de ir além do espaço delimitado é uma forma de conceber que o fracasso do Fim da Guerra Fria está presente na Comunidade Obudovac. Dessa forma, observa-se a descentralização e o deslocamento da artista ao fotografar e enquadrar o lado esquerdo da cena a árvore tortuosa. Sendo, assim, o caminho percorrido da ação denota a fragilidade do ambiente diante da artista. A direção seguida está no lado direito da imagem.

Na (Figura. 49), na rua ao centro da imagem reside o perigo, medo, conflito e incertezas que se misturam nas linhas amarelas colocadas na paisagem. O ritual da paisagem está na margem e descrito na linha amarela: *Mines*. As árvores confirmam as vulnerabilidades do lugar. O impacto é tão forte que o olhar e pensamento precisam de um respiro para compreender que a imagem não é inocente, não há uma possibilidade para solucionar o trauma da paisagem. As folhagens estão tão amareladas e secas que geram um transtorno visual com a falta de esperança. A cena retrata um quadro de abandono e falta de salvação do local.

Na (Figura. 50), o rompimento e instalação de fronteiras no quadro, os caminhos são as linhas amarelas e formam os quadrados perfeitos que, por conseguinte, têm alguns intervalos entre os mesmos para permitir a passagem entre as zonas excluídas. Na verdade, as brechas dos quadrados permitem a vistoria dos técnicos de desminagem de minas terrestres e explosivos caseiros. A centralização da linha de contenção amarela formula o enquadramento de formato quadrado na cena mortífera. Os troncos ao fundo e do lado direito e esquerdo da paisagem marcam a sua profundidade. A artista se aproximou tanto dos motivos que é possível perceber os detalhes sutis das folhas em tons esverdeados na imagem. A natureza impede o processo de investigação imediata. Todas as árvores ao fundo ficam alinhadas e alguns gravetos ficam mais distinguíveis.



Fig. 49 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #07”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.



Fig.50 Alice Miceli “Em Profundidade (campos minados) #08”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

Na Figura. 51, as cores predominam na estruturação do enquadramento: o marrom está nos troncos, folhas e madeiras secas; o azul está no céu limpo, claro, sem nuvens de chuva; os galhos permanecem finos e perpassam as árvores; o chão contém as folhagens amassadas e secas. A nitidez predomina em todo o quadro. É uma bela fotografia, apesar de esconder camadas subterrâneas de um terreno incerto. A superfície do terreno é plana e bem diferente do terreno da Colômbia, que é na mata fechada e bem montanhoso, ou seja, irregular. As plantas exibem o espaçamento entre elas. Nas outras cenas estavam próximas umas das outras.



Fig.51 Alice Miceli, “Em Profundidade (campos minados) #09”, Série Bósnia, 2016. Comunidade de Obudovac, município de Šamac, BiH, 9 impressão em pigmento sobre papel Hahnemühle Photo Rag Baryta 9 fotografias, 73 x 110 cm (cada), Fonte: PIPA.

As outras oito séries com pequenas diferenças de enquadramentos mapeiam o lento caminhar da artista e registram violências escondidas de guerra na região.[...] “Trata-se, de fato, de arrancá-las de sua quase evidência, de liberar os problemas que colocam: reconhecer que não são o lugar tranquilo a partir do qual outras questões podem ser levantadas (sobre sua estrutura, sua coerência, sua sistematicidade, suas transformações)” [...] (FOUCAULT, 2013, p.31). Nesse

viés, a imaginação anestesia o trauma da guerra civil e ideológica, e o pensamento lida com a relação da objetividade e subjetividade da obra.

A observação sistemática garante o pesadelo da guerra na Bósnia. A princípio, a cena se rende à resposta do olhar da artista. O cenário está ao dispor para ser fotografado. O terreno incerto, reto e profundo inspira o silêncio da vida se alternando conforme a paisagem catastrófica. A tragédia foi programada e abriga o poder histórico.

De certo modo, a violência está condensada na paisagem, o enredo propõe uma narrativa pacata e inspira a impressão do local a ser o caminho da luz de borboletas inexistentes. “Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem” (SONTAG, 2003, p.76). Concorda-se com o diálogo de Sontag, pois fotos nos tocam afetivamente, aquilo que toca o sujeito torna-se único para o mesmo. A recordação aflora o sentimento ao olhar a imagem, isso pode ser bom ou ruim a emoção. De qualquer forma, a foto perseguirá eternamente e ser perseguido(a) não é nada bom, pois o medo de errar ao pisar no solo aflige o coração de quem olha a foto.

Contemplar a paisagem é ver através do obturador da máquina fotográfica de 55 milímetros, 70 milímetros, etc. A distância focal e espacial da obra são os enigmas indecifráveis. O campo minado é percebido e reconhecido como formas de forças latentes. Segundo a transcrição (nossa) da Residência *Unlimited*³⁶ Alice Miceli, artista residente em Nova York, a entrevista concedida ao Prêmio Pipa no ano de 2015 diz o seguinte:

[...] “Cada local é afetado por minas. Está num contexto histórico específico gera uma paisagem que em si será específica as características naturais, é de um lugar ou de outro lugar, do acesso a cada *situ*. Na forma que a gente pode se mover por cada *situ*. É, e na quantidade de imagem que vou conseguir fazer de cada lugar [...]”.
(Informação verbal)³⁷

O contexto histórico não favorece a busca de uma naturalidade própria do ambiente, essa naturalidade está afetada por fatores externos e disputas de poderes que geram cada vez mais violências. A história e a imagem são instigantes e o processo de criação e recriação de lugares pode aludir a noções de

³⁶ Alice Miceli fez uma residência artística *Unlimited* em *New York* no ano de 2015 e a entrevista está no site <<https://www.youtube.com/watch?v=jvBy0KVo8zA> > Acesso em 20 maio 2017.

³⁷ IDEM.

poderes. A guerra exhibe o fetiche do mal e a fotografia registra a memória da angústia, segundo o autor:

(...) “A fotografia vista como conjunto narrativo de histórias, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de rupturas, e não de coesões e permanências. Memória de uma sociedade de perdas sociais contínuas e constitutivas, de uma sociedade que precisa ser recriada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos”. (MARTINS, 2014, p. 45)

A guerra estabelece uma narratividade de poderes impregnados na terra e na imagem; sofrimento e perdas que duram toda a eternidade. A sociedade rejeita o modo operante da violência, por outro viés, comete crimes intoleráveis e desumanos. Esquecer não é a forma mais fácil para constituir a veracidade dos fatos e atrocidades.

Para Camillo:

[...] O sublime subterrâneo. O sublime? Se a gente for pensar como que ele é tomado na história da filosofia, da estética. Ele é sempre esse lugar. De uma escala sobre-humana. Então, o Kant, por exemplo, ele vai escrever sobre o sublime sobre o impacto do terremoto que destruiu Lisboa em 1755. Então, essa força desmesurada da natureza, descontrolada da natureza, então é justamente aquilo sobre o qual nós não dominamos, nós não objetificamos, nós não controlamos. E eu acredito que seja a irradiação lá em Chernobyl, sejam essas minas, elas são o lugar onde o inesperado, por um lado, e a finitude por outro se combinam na morte. É aquilo que sobrevive ao tempo do próprio acontecimento, seja lá no tempo do desastre. Como que isso, o desastre é sempre atual enquanto a radiação está lá presente. E a guerra civil está lá enquanto vidas estiverem lá, mesmo que a paz esteja selada. Então eu acho que ela está lidando com essa temporalidade expandida, incontrolável. É um pouco a nossa relação com a morte que é o que a gente não controla. O que a gente não determina. É o que nos ameaça. Então, todas essas questões estão presentes em alguma medida ali e eu acho interessantes as possibilidades de trabalhar o tempo. O tempo daquela imagem e de alguma forma a origem do trabalho é justamente a última imagem do Capa. A última imagem do Capa que morreu na explosão de uma mina e registrou, deixou registrado na sua câmera uma foto desse campo com soldados andando e ali estão todos ali na iminência de uma eventual explosão que o acomete. Mas naquele momento, naquela imagem, ele não sabia disso. E que aquela seria a última imagem e a partir dali ela fotografa esse entrar no campo minado dando continuidade ao tempo do Capa. E então é um bonito gesto de pegar uma imagem, um registro, o último registro e desdobrá-lo nos seus próximos atos, através de um outro corpo e de um outro olhar. Então, que temporalidade é essa que se expande depois da última foto do Capa? E ao mesmo tempo ela também trabalha vários tempos na imagem. É sempre uma sequência e não é fácil montar a sequência, você fica ali, às vezes eu ficava fazendo o jogo com o elástico me deixa tentar montar a sequência. Eu errava aí ela eu acho que aquela ali é antes dessa, espera

aí, me deixa olhar no computador. Porque elas, não, não, olham a sombra como é que está aqui e aqui. Em alguns casos, por exemplo, lá no Camboja você tem a sombra, você tem a montanha, mas você tem poucos registros e às vezes você olha o registro e tenta olhar para uma coisa e olha pelo o outro. Por exemplo, na Bósnia, que tem uma coisa mais geométrica, espera aí, por aqui está parecendo que essa é antes daquela, mas por ali não, como é que é, mas aí depois que você põe a sequência você percebe. Então, não é simples esse tempo de cada olhar. Na verdade, qual foi clicada antes. E cada vez poderia ser a última como foi para o Capa. E... Mas tem uma próxima e tem uma próxima termina a série, infelizmente. Então eu acho que essa questão do tempo é uma bela questão para você ficar debruçada pensando sobre ela, olhando e pensando sobre ela é muito interessante sim [...]. (Informação verbal³⁸)

O tempo continua incessante e com ele vêm as permanências sociais do desastre gerado por nós. Por isso, Alice Miceli põe em evidência a nossa história para entendermos que o processo de desminagem não está perdido. É possível ter a desminagem e promover a segurança, bem como recriar um local mais favorável à habitação e recriar laços de afetos com a natureza, mas não esquecer a história. A história é uma forma de narrar um conto cruel sobre as memórias esquecidas da guerra.

“De fato, a própria noção de atrocidade, de crime de guerra, está associada à expectativa de alguma comprovação fotográfica” (SONTAG, 2003, p.71). Fotografar aquilo que está disponível – a paisagem e a profundidade de campo. Seguindo o pensamento da autora Susan Sontag, os volumes das crueldades ocorreram em solo Europeu por mais de sessenta anos e, após a Segunda Guerra Mundial, os crimes cometidos se alastraram aos Continentes da América, Ásia e África.

“Crueldades e infortúnios comparáveis aconteceram também na Europa, em outros tempos; crueldades que ultrapassam, em volume e em monstruosidade, qualquer coisa que se possa mostrar agora, nas regiões pobres do mundo ocorreram na Europa há não mais de sessenta anos. Mas o horror parece haver deixado a Europa, e deixado por tempo suficiente para que a atual ordem pacificada pareça inevitável. (O fato de poder haver campos de extermínio, foram jogados em valas comuns, em solo europeu, cinquenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial, deu à guerra na Bósnia e à campanha de extermínio promovida pelos sérvios em Kosovo um interesse especial e anacrônico). Mas uma das maneiras principais de entender os crimes de guerra cometidos no Sudeste da Europa na década de 1990 consistiu em dizer que os Balcãs, afinal, nunca fizeram de fato parte da Europa)”. (SONTAG, 2003, p.62).

O genocídio, o etnocídio, o feminicídio dos corpos negros foram crueldades e infortúnios cometidos nas costas das Américas e demais países que escravizaram pessoas negras. O enfoque maior é o Holocausto, é lógico que o

³⁸ Entrevista no apêndice da dissertação de mestrado.

genocídio do Holocausto comoveu a população mundial, entretanto, o genocídio dos outros povos da Ásia, América e África são esquecidos, nem sequer lembrados na história mundial. O nazismo é o marco histórico que ninguém se esquece e a valorização dessa dor. Por outro lado, há outra dor para além da fronteira dos países Ocidentais. Há uma classificação do grau da dor da guerra e valorização para os países Ocidentais, enquanto a dor da guerra de países não ocidentais parece ser desconhecida. As minas terrestres estão ativas e quase ninguém diz sobre isso, é por meio da arte que reconhecemos esses lugares de conflitos emergentes.

Conforme a Alice Miceli:

[...] E tem também a antipessoal e a antitanque. No Camboja tem muito antitanque ainda que é um problema porque elas são muito mais profundas. Porque é para passar um tanque. Então, se passar uma pessoa não acontece nada, mas se passar um carro pesado aí explode, então, tem esse problema aí [...]. Não assinaram o tratado. Não assinaram o tratado, não impediria que ONGs não governamentais trabalhassem na desminagem, mas China. Bom, com certeza, Estados Unidos, Rússia, Israel, Cingapura, não assinaram o tratado para banir as minas terrestres e outros explosivos semelhantes, porque tem toda um excesso de explosivos semelhantes desse tipo. Então, assim, principalmente os Estados Unidos produz e usa, Israel produz e usa, os estados unidos nessas guerras intermináveis que eles, enfim, ocasionam e por aí, Israel idem, a Rússia também não vai, não assina e produz, manda lá para Coreia do Norte, não sei. Para a China. Cingapura é bem obscuro porque eles produzem, mas não dizem que produzem e ninguém sabe para onde vende, mas produzem. Então, tem a geopolítica da produção de armamentos e aí tráfico, porque tem coisas, é uma indústria complexa assim com um volume de capital gigantesco e tem tráfico ilegal também, mas assim oficialmente, essas grandes potências não assinaram o tratado para banir as minas [...].(Informação verbal³⁹)

Não há medição da dor do outro e os crimes de guerras são passíveis de luto. A dor do outro se tornou insignificante para a Europa, as notícias mostram a ridicularização do sofrimento. Sendo assim, a guerra ganha um peso de equiparação de valor e não-valor da dor do outro, e isso vai se repercutindo em ações de crueldades e infortúnios. O horror tem o caráter de exótico nas notícias das grandes mídias.

“Fotos de sofrimento e do martírio de um povo são mais que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuidade renovar e criar memórias - com a ajuda, sobretudo, da marca deixada por fotos (...)”. (SONTAG, 2003, p.74)

³⁹ Entrevista no apêndice da dissertação.

A insensibilidade aos corpos torna as civilizações impiedosas. O sofrimento tem um peso social. A continuidade de criar novas memórias é inevitável. O peso de carregar a história denota a fragilidade na paisagem e, assim, a reverberação do incidente ou não acidente, pois estava prevista a guerra. Dizer que não foi um cálculo a guerra é negar o acontecimento histórico perante o mundo simbólico e ideológico. As guerras são brutas e geram muita dor. O martírio de um povo precisa ser lembrado e, para isto, a fotografia na arte representa a forma do inevitável de um jeito poético. Porém, o poético evoca a memória da humilhação, da angústia, do sofrimento e dor na série visual de Alice Miceli. Os conflitos geopolíticos afetam a história da Bósnia, o lugar é permeado de guerra desde a formação do país. Com o passar dos anos, a violência se aflorou nos anos 1992.

4.2 Guerra ideológica na Bósnia Herzegovina

A Bósnia Herzegovina vivenciou um longo período de conflitos ideológicos, políticos, religiosos, territoriais e étnicos no processo de formação do país. O ponto crucial do desenvolvimento dos ataques começou na 1ª Guerra Mundial. A capital de Sarajevo na Bósnia demarca o estopim da primeira guerra mundial com o assassinato do duque e herdeiro do Império Austríaco, Francisco Fernando. O estopim da Primeira Guerra Mundial estava no território dos Balcãs. De acordo com o autor:

Os nacionalismos sérvio e croata eram tão fortes que na Bósnia do início do Século XX, apenas os muçulmanos se autodenominavam bósnios. Os católicos e ortodoxos faziam questão de denominarem-se croatas e sérvios, respectivamente. O nacionalismo sérvio disseminado na Bósnia resultou num movimento estudantil que passou a desenvolver uma campanha nas universidades para a unificação de todos os “eslavos do sul”. Um dos integrantes desse movimento, o estudante sérvio bósnio Gavrilo Princip, assassinou o arquiduque Ferdinando, sucessor do trono austríaco, em Sarajevo, fato considerado como o estopim da 1ª Guerra Mundial. (AGUILLAR; MATHIAS, 2012, p.442-443)

A participação no conflito dissemina o terror e ataque de ódios entre os grupos étnicos e religiosos após a Guerra Fria. O foco nessa discussão consiste

em relatar o colapso Pós-Guerra Fria na Bósnia, além do desenvolvimento do armamentismo e a paz de segurança que foram afetados nos países recém-independentes. Assim:

É no pós Guerra Fria que a segurança humana entra na agenda principal, junto com a construção da paz em longo termo, e não só a sobrevivência do Estado em si. Além da mudança que era extremamente ideológica em primeiro momento, uma disputa entre comunistas e capitalistas, se torna mapeada pelas diversas culturas presentes na Europa, substituindo a Cortina de Ferro por uma Cortina de Veludo, que na verdade era tão forte e resistente como a primeira. (LIMA, 2017, p.2)

A cortina de veludo da violência ideológica, física, psicológica, emocional e o extremismo gera o sofrimento no corpo e, dessa forma, a violência se instaura para oprimir a sociedade. O desmembramento da antiga União Soviética, o marechal Tito uniu e não permitiu a desintegração da Iugoslávia, porém, com a sua morte em 1980 os conflitos tornaram-se mais sangrentos e radicais. Além do mais, o não reconhecimento da luta da independência da Bósnia em 1992 afetou politicamente a vida social dos povos mesclados: muçulmanos, bósnios, sérvios, croatas e católicos na Bósnia Herzegovina. Sendo assim:

Para entendermos as estruturas e o governo da Bósnia e Herzegovina nos dias atuais, é necessária uma extensa discussão sobre o Acordo de Dayton, acordo esse que finalizou o conflito existente entre os anos de 1992 e 1995 na região, dividiu o Estado em duas entidades territoriais, a Federação da Bósnia e Herzegovina, majoritariamente formada de bósnios muçulmanos, e a República de Srpska, majoritariamente sérvia e moldou toda a estrutura atual do governo Bósnio, desde processo de manutenção da paz do pós-guerra a sua constituição. Esse conflito ficou conhecido como Guerra da Bósnia e que gerou 200 mil vítimas entres civis e mais de dois milhões de refugiados na região (LIMA, 2017, p.1).

A Sérvia promoveu ataque entre os grupos étnico e religioso na constituição do país, a mesma almejava uma parte do território Bósnio e o acesso do mar Adriático. A disputa de dominação marítima do porto foi sucedida por derramamento de sangue, entretanto, a Bósnia desde a sua conquista do território pelo Império Otomano e o território se envolveu nas guerras, assassinatos, massacres e extermínio dos povos. Confirmando a ideologia do autor a Bósnia denominava vários povos na formação da nação:

A situação nos Balcãs é extremamente peculiar já que o processo de criação da Iugoslávia está inserido no contexto do fim da Primeira Guerra Mundial, devido ao esfacelamento do império austro-húngaro, com uma diversidade étnica muito forte, e era um Estado muito centralizado na imagem do Marechal Tito, que propagava a ideia da região se constituída por uma unidade e irmandade sem dar ênfase na ideia das etnias. (LIMA, 2017, p.1)

A Sérvia fez o maior massacre na cidade de Srebrenica, conforme com:

O massacre de Srebrenica ocorreu durante os dias 11 a 25 de julho, ocasionando cerca de oito mil mortes de bósnios muçulmanos na região

pelos paramilitares sérvios comandados pelo General Ratko Mladic. Srebrenica era uma região declarada como área de segurança da ONU, protegida pelas forças neerlandesas que não receberam respostas aos pedidos de reforço a Organização das Nações Unidas em Genebra. É após esse massacre que começa uma ofensiva mais intensa da OTAN, para de fato ocasionar o fim do conflito. (LIMA, 2017, p.6)

O exército Bósnio sob a liderança de Radovan Karadzic violou os direitos humanos e o extermínio de idosos bósnios, crianças e homens. Principalmente o corpo feminino tornou-se objeto sexual, as mulheres e crianças foram estupradas. O estupro imposto ao corpo feminino para aterrorizar e ferir o outro foi o pior crime silenciado. A principal característica da guerra foi ideológica e separatista, bem como a 'limpeza étnica' dos muçulmanos bósnios, sérvios e croatas que levaram à dominação do corpo.

A Bósnia sofreu com as violências praticadas pelos sérvios, o exército e soldados das sérvias atacaram constantemente várias cidades da capital e interior da Bósnia para dominar e controlar o local. O território foi massacrado pelo exército sérvio para apagar o rastro da identidade dos muçulmanos e a cidade foi dividida. Controlaram o abastecimento de água e fizeram campos de extermínios nas cidades multiétnica, ou seja, meio milhão de habitantes foi morto e desapareceram homens, crianças, idosos e mulheres, além de mulheres estupradas. O rastro da guerra parece ser invisível, mas isso aconteceu e a cortina de violências silenciadas durante um bom tempo pelas demais nações.

Por conseguinte:

A guerra da Bósnia se situa nesse período de transição do funcionamento da OTAN, e em primeiro momento esse conflito não se encaixaria no contexto de uma segurança coletiva para autodefesa, aspectos que a Organização era pautada, e é o conflito que redefine a mudança nas estruturas de segurança da Europa. Como por exemplo a redefinição do papel da União Europeia Ocidental e como esse órgão trabalharia com a OTAN no processo de segurança (LIMA, 2017, p.2)

O acordo de Dayton para promover paz na cidade e pôr o fim na guerra ideológica:

A primeira meta de Dayton era o fim da guerra e o fim do cerco a Sarajevo. O reconhecimento das fronteiras da Bósnia com o Estado Croata e o Sérvio, o reconhecimento do Estado Bósnio, e a criação das duas entidades no Estado, a sua nova administração, assim como sua estrutura de governo, eleições, também são pautas presentes em Dayton. O Acordo então cria dispositivos para assegurar a estabilidade nos Balcãs, e procura executar uma forma de democracia de fato eficaz na região. O envolvimento das Organizações Internacionais do State Building e governança do Estado Bósnio são de longo prazo, e não negociável, criando assim um novo padrão de intervenção e aumentando

a autoridade das Organizações no processo de democratização. A questão da democracia vinculada ao acordo de Dayton é extremamente relevante, já que as estratégias usadas em sua implementação são com características da democracia liberal, um modelo ocidental, ou seja, uma imposição externa que foi supervisionada por organizações internacionais, que não levaram muito em conta a cultura política local e suas especificidades. Isso se dá ao fato da democracia estar extremamente ligada com a construção da paz, já que no cenário internacional, ela se tornou componente chave para esse processo. Madeleine Albright, a ex secretária de Estado dos Estados Unidos da América, afirma que todo o processo de Peace built pensado para o país foi feito na América, assim como os parâmetros e as metas para o Estado da Bósnia [...]. (LIMA, 2017, p.8)

[...] O processo de repartição do território Bósnio, o modelo de governo com três presidentes, e a criação da nova constituição, todos previstos em Dayton, não altera a situação da autonomia do Estado da Bósnia e dos Bósnios como sociedade, já que até hoje os principais cargos na Bósnia são exercidos por estrangeiros, gerando uma falta de representatividade e uma divisão de poder desequilibrado entre as instituições internacionais e os representantes do governo bósnio, assim como não lida com problemas estruturais e específico, que de certa maneira ocasionaram o conflito. Sendo um deles o problema econômico, que vinha desde o período de Tito, já que a Bósnia era a república mais pobre da Iugoslávia. O Acordo de Dayton abre então na Bósnia uma economia de mercado, algo que pode ser considerado muito abrupto já que não houve nenhuma mudança econômica entre o período comunista e o período pós Dayton, esse processo na verdade fez com que a Bósnia dependesse de investimentos externos e não repensassem problemas econômicos estruturais como o desemprego da região que hoje gira em torno de 25%, e outros problemas de longo prazo não foram de fato discutidos em Dayton [...].(LIMA, 2017, p.10)

[...] levar em consideração o contexto extremamente sangrento que o Acordo de Dayton está inserido, e por causa disso o Acordo possui suas principais preocupações em acabar com o conflito existente imediatamente e não se atém aos problemas profundos que podem vim a ocorrer. A sua importância em termos de funcionamento do Estado Bósnio, também é significativo não só no quesito de redefinição da soberania e autonomia. Outra crítica ao Acordo de Dayton é sobre como ele determina, e de certa forma é excludente com as minorias no Estado Bósnio. No Acordo só é reconhecida três etnias, os Bósnios mulçumanos ou Bosniaks, Croatas e Sérvios, o que gera um enorme problema na distribuição de direitos na região. E as outras etnias minoritárias não recebem nenhum tipo de direito por não estarem entres esse três grupos pré-determinados. Direito esse que são considerados básicos, e de extrema importância, e são propagados como essenciais pela ONU. Ou seja, o acordo em si, não é extremamente viável.(LIMA, 2017, p.12)

Apenas na Convenção contra o Genocídio e nas Convenções de Genebra o Conselho de Segurança da Organização das Nações Unidas - ONU criou o Tribunal de HAIA – Tribunal Internacional para criminalizar todos os atos de violência e extermínio da população da Iugoslávia. Muitos dos torturados, como o Karadzic ficaram impunes, pois morreram e não pagaram a sua dívida diante do pior crime cometido contra a humanidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta investigação, o foco recaiu sobre a busca de pontos de encontros e desencontros entre as análises realizadas por meio da série fotográfica de Alice Miceli. A relevância dessa investigação resultou no entendimento das violências históricas como forma de punir o outro e impor a coerção da força através de materiais de guerras para usufruir e desfrutar a sensação de poder sobre os países que foram massacrados durante a Guerra Fria. Dessa forma, o território da paisagem perpassa o direito de transitar nesse lugar, porém, o direito não é exercido, pois as minas terrestres escondidas impedem a passagem. E as práticas de violências estão incorporadas no ambiente profundo da imagem e da natureza e falta política de segurança após a guerra. Mesmo diante do fim da Guerra Fria, ainda o imperialismo se afirmar nos Continentes. As minas terrestres continuam coexistindo e destruindo vidas.

A mina terrestre é de difícil desativação e a profundidade onde está enterrada é incerta. Durante um conflito a vida é uma grande incerteza pelo ato da sobrevivência, tanto no âmbito de uma mina escondida e entregue a terra, tanto no sentido de o terreno ser grande e profundo. Evoca-se uma bomba pronta para explodir em nossas mãos.

Repensar a dissertação de mestrado como a possibilidade de fazer e promover uma pesquisa sensível ao enxergar o nosso horizonte, para além de uma pesquisa teórica em História, Teoria e Crítica nas Artes Visuais, o saber e o conhecer esses países através da leitura de imagens, levou-me a pensar como o nosso agir com violências que afetam o espaço social de uma assustadora e ameaçadora sociedade. Subsiste uma parcela de culpa na questão da manutenção e controle social dos corpos e cidades. A dissertação não se propôs a realizar um apanhando histórico e nem definir o termo violência, mas sim, trazer ao campo das artes visuais uma reflexão produtiva sobre a representação da violência e como ela opera no contexto desse discurso imagético.

Dessa forma, as imagens de Miceli metamorfoseiam o processo de criação e invenção de novas leituras para construir a imagem do que necessita ser dito e reconhecido perante as demais nações. O que realmente surpreende nessa pesquisa é o caminho que a artista fez nas zonas de guerras e contaminadas por

minas terrestres e explosivas ocultadas. As demarcações são as suspeitas de existências de minas terrestres, cada imagem tem uma estaca com linhas delimitando a passagem. A fórmula de andar sem ser pega por uma mina é controlada pelos técnicos de desminagem, a artista não sofrerá uma explosão, o caminho está sob controle e o habitável é o deslocamento da mesma perante a aproximação da árvore, terreno, plantações e natureza.

Nesse caso, o deslocamento mais notável é o olhar por dentro da paisagem, o olhar oferece o acesso à paisagem e ajuda a entender a lógica da estruturação da violência na arte. Sendo assim, as fotografias são os registros das paisagens vulneráveis e atormentadas por inserção de minas terrestres. O trabalho de Miceli pode ser uma lembrança das atrocidades e vidas esquecidas. O tempo voou e se transformou, mas não mudou nada. A violência continua existindo, mesmo que subterrânea, marca a crueldade do ser humano e carrega a tristeza e dor nesse espelhamento visual de sombras de monstruosidades terríveis.

Os trabalhos são fragmentos de memórias esquecidas e lembradas em fotografias impressas e feitas pela artista para falar daquilo que não queremos lembrar. A narratividade do assunto impera uma corrente de representar o inesgotável do habitável e focar a reconstrução da memória apagada. Os documentos enunciados durante essa produção intelectual são contribuições generosas de uma história para ser repensada e reformulada da pluralidade das violências sociais na história da arte e que a fotografia documental registrou com os lugares em que ocorreram conflitos. A materialidade e plasticidade poética possibilitam formas de reconhecimento de minas terrestres ativas, além de uma análise visual da significação das imagens. Procurei comunicar aquilo que percebia no objeto fotográfico e trazer as contribuições das entrevistas da artista e do crítico Camillo Osório para compreender cada etapa do processo de criação.

As questões sociais e humanas foram retratadas em todas as séries visuais da artista Alice Miceli no sentido de dar forma ao que se vê diante de tanta injustiça social que habita a sociedade. Histórias carregam o peso de poder e potencializam a mensagem. A produção de saberes narrados nesses capítulos acompanha uma produção generosa de fotografias que carregam novos sentidos e ressignificações da guerra interminável e perigosa. Pode-se dizer que é uma

guerra ideológica, ela pode destruir corpos quando se pisa no terreno sem demarcação e repleto de minas.

A leitura e análise da decodificação das imagens formula o compartilhamento de saberes históricos, poéticos e discursivos da violência. Distinguir o meio entre a esfera social e artística comportou a compreensão das narrativas históricas que continuam se fortalecendo com a problemática dos países envolvidos em guerras. As leituras ampliaram o conhecimento sobre em países envolvidos em violências e as entrevistas proporcionaram vivências significativas com o a obra da artista. Sendo assim, tentei relatar e construir uma dissertação baseada em fatos históricos e pesquisa documental. A fotografia documental e artística constituiu uma narrativa simbólica e social para o campo das artes visuais.

O primeiro capítulo referente ao rastro da violência histórica no Camboja retratou a paisagem impenetrável e a zona de devastação onde não se sabe ao certo o local do perigo da mina terrestre. Na paisagem não mostra de imediato qual o caminho a ser seguido, não se enxerga a demarcação e a única leitura possível de todo o enredo visual é o título da obra. A série *Em profundidade de campo* demonstra o genocídio da população feita pelo exército do Khmer Vermelho. Adentrar os campos minados para retratar um motivo que causa a dor humana, o peso de falar da falha humana em exercer a força em zonas abandonadas e esquecidas pelos demais países que produzem e continuam impondo a coerção é uma das propostas que se pode depreender do trabalho de Miceli. Fotografar uma história sem fim como forma de redocumentar o passado através do tempo presente. O trabalho da artista contribui para contar a história silenciada para manter a história viva e dizer que ainda as minas e explosivos terrestres continuam ativas. A realidade precisa ser dita e não esquecida, é isso que a memória faz e torna a dor do outro insignificante em detrimento de outras culturas onde a dor foi maior. Não há equiparação de dores, toda dor é sofrimento, toda dor é passível de sofrimento e chega de fechar os olhos para as problemáticas sociais das minas terrestres. Isso impacta o mundo que nós vivemos. As transformações alteram a formação das memórias.

Já no segundo capítulo, a Colômbia, as minas terrestres estão nas zonas rurais e os deslocamentos forçados estabelecem novas formas de sair da guerra. As pessoas saíram porque a guerra incomoda quem convive no ambiente onde as

FARCs comandam o território. Os jovens morrem e a família fica transtornada com a perda do ente querido. O ato de se deslocar na paisagem traumática reverbera em compreender o lado negativo de um território: conviver, morar, plantar e colher dentro do conflito torna-se inviável numa terra de minas terrestres. A zona da mata amazônica Colombiana ameaça e mutila constantemente corpos, as estacas impedem o avanço do caminhar pela região. Além de chuvas, a lama e o peso da roupa encharcada transmitem a fraqueza de adentrar e continuar o trajeto, porque é bem difícil andar com materiais pesados num terreno montanhoso e talvez, ali seja mais delicado em transitar, pois o terreno não é plano como o Camboja e Bósnia.

Tentar atravessar um local pode ser o gatilho de explosão, ou seja, o camponês ou a camponesa perdem o direito de viver e de plantar no território. A terra está literalmente acabada com a ativação desses arsenais de guerras. Impossível de movimentar por ser mata fechada com chuvas frequentes. É cansativo para a artista percorrer as curvas desse solo. Porém o caminho estabelece uma delimitação que não é somente as minas e explosivos, mas sim a própria natureza impedindo a entrada de curiosos para examinar a sua essencialidade e plenitude em ser tão exuberante. Os galhos dominam todo o enquadramento e mostram o universo sensível, formidável e inteligível do jogo das camadas do impenetrável.

O terceiro capítulo enuncia a Bósnia, os conflitos multiétnicos e religiosos das violências estão enraizados desde a formação do Balcãs. As zonas de conflitos mais sangrentas e violentas iniciam com a independência e luta de separação da antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). A violência nesses lugares habita o medo. A forma e os modos operantes da violência vão de encontro aos interesses políticos, econômicos, de segurança, étnicos, religiosos, sociais, artísticos e religiosos. É preciso efetuar uma política de desarmamento mundial de minas terrestres porque por mais que exista o Tratado de Ottawa a produção de explosivos ainda continua. O tempo não é anacrônico, o tempo é contínuo e não cessa. É uma espécie de arquivo histórico e geográfico sobre a delimitação da paisagem e propagação de dores, sofrimentos e angústias de descrever um lado poético da imagem com o aspecto histórico social da violência da memória coletiva da guerra. A fotografia retratou uma temática de fatos reais para comunicar o rastro esquecido das guerras.

Logo, a multiplicação das séries sempre parece ser a mesma, mas nada é igual, tudo se altera na imagem e no tempo. É preciso estar atento para olhar e ver que o objeto se transforma e se completa com o vazio do tempo. O tempo é o resgate para entender que as violências na Colômbia, Bósnia e Camboja reapresentam uma atmosfera bucólica e de impermanência. Os conflitos em lugares limiares afetam o processo de constituição de memórias, as dores e sofrimentos ditos e não ditos nas imagens no discurso textual catalisam vozes pulsantes. E, assim, se constrói formas de ver, saber, conhecer e dar reconhecimentos aos países não Ocidentais sem destaque na mídia e no mundo. A dissertação tentou reconhecer esses lugares silenciados e esquecidos pela própria história cotidiana dos jornais. Por meio de leituras bibliográficas e artísticas, relacionei as minas terrestres, violências, conflitos ideológicos e a arte para compreender o sistema da opressão. O contexto e o título das obras possibilitaram adentrar mais o universo da visualidade para conceber o escape da política de segurança internacional aos países que sofrem ainda com as minas terrestres ativas no solo, ou seja, o terror é intolerável. Mas por quais motivos, ainda o terror continua sendo o grande palco da atração do espetáculo de dor? O poder e a ânsia por domínios de territórios, seja por vantagem política ou econômica, parece ser uma resposta plausível para essa questão.

Há um contrato para desminagem até 2025 de esses países retirarem os artefatos, mas com a produção desse material barato pelos Estados Unidos, China, Rússia e demais países, os locais contaminados enfrentam o sistema opressor e a falta de uma política de segurança eficaz para acabar com o material. Porém, a indústria militar é feroz e, além disso, os principais países não assinaram o Tratado de Ottawa na Convenção de Genebra. A paz nos países emergentes é necessária, mas o lado do consumismo e o poder imperam nas nossas sociedades capitalistas e destrutivas. O poder corrompeu o sistema e repensar o modo de não ter mais esse material monstruoso é uma forma de abordagem para o bem-estar social.

O processo poético e teórico da pesquisa da Alice Miceli está longe de serem finalizados, pois as séries de *“Em Profundidade campos minados”* registram as violências históricas em lugares praticamente abandonados e esquecidos e há muitos outros lugares que poderão ser mostrados pelo trabalho da artista. E,

analisar os novos trabalhos da artista que, possivelmente, surgirão, pode levar a uma continuidade da pesquisa acadêmica sobre obras da artista.

Terminar a escrita pode ser assustador, mas o argumento de não ter uma conclusão definitiva gera uma incerteza. Será que em 2025 terá sido exterminado todas as minas terrestres no mundo? As violências continuam soltas no nosso cotidiano e há muito ainda a se fazer para minimizar essa coerção. Os trabalhos da Alice Miceli ressaltam as imagens de como habitar o inabitável. O acesso ao seu trabalho possibilitou entender e conhecer a história de conflitos dos países tratados nos trabalhos da artista.

A relação do título e obra conta uma história que tende a ser esquecida. Por isso é tão importante que artistas, como fez a Miceli, possam produzir obras que mantenham viva as lembranças de atrocidades para que nunca mais voltem a acontecer. O percurso textual explorou dados históricos e análise do material constitutivo crítico da violência nas artes visuais para abraçar um campo tão particular para a pesquisa. O fio dessa narração conduziu a dissertação de mestrado carregada de sofrimento e perda de esperança em ter a desminagem terrestre feita e completa somente em 2025. Falta muito para dizer, a dissertação está finalizada, enquanto, escrevo o texto, uma bomba já explodiu em algum local do mundo. Embora a academia exija uma finalização para o trabalho, uma pesquisa nunca acaba, pode ser revista e ou continuada. Na verdade, a pesquisa recém começou. O fim é apenas um novo começo.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Sérgio Luiz; MATHIAS, Ana Luiza Terra Costa. Identidades e diferenças: o caso da guerra civil na antiga Iugoslávia In **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Programa de Pós-Graduação em História, FURG, v. 4, n. 8, p. 1-17, dez. 2012.

ARANTES, Priscila Almeida Cunha. Re/escrituras da arte contemporânea: história, memória e arquivo. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 22^o, 2013, Belém do Pará. **Ecossistemas estéticos** (Anais), Belém do Pará: Editora ANPAP. p. 1-14.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Documentos de cultura: documentos de barbárie (Escritos Escolhidos). In: **Crítica da violência – Crítica do poder**. São Paulo: Cultrix Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p.160-175.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2018.

CASTRO, André Dunham de. **A crise na Colômbia**: Impactos e implicações para o Brasil. Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. Paisagens do exílio, lugares da utopia. Tradução: KERN, Daniela. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 17, n. 29, nov. 2010.

CORREDOR, LAURA LUCÍA NIETO. **Conflito armado nas fronteiras da Colômbia**: Territorialidade da violência, grupos armados, narcotráfico e outras economias ilegais. 97 p. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, São Paulo, 2015. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/305077/1/NietoCorredor_LauraLucia_M.pdf

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FARIAS, Agnaldo. Alice Miceli – Paisagens assassinas. **Revista Select**. São Paulo, 04 mar. 2015. Disponível em <https://www.select.art.br/alice-miceli-paisagens-assassinas/> Acesso em: 22 de maio 2018

FERREIRA, Maurício Tolstói dos Santos. **O conceito de território usado aplicado a Guerra do Vietnã**: técnicas hegemônicas e contra-hegemônicas nas geoestratégias de guerra. Revista de Geopolítica, Natal - RN, v. 3, nº 2, p. 263 – 274, jul./dez. 2012.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber.** Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2013.

FRAGA, Mari. Arte & Desastre: documento vulnerabilidade. **Arte & Ensaio. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes**, UFRJ, Rio de Janeiro, n. 34, p. 146-157, dez. 2017.

GODOY, Vinícius Oliveira. **Violência e Tragédia: A Arte na Margem do Dizível.** 149 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GOMES, Ana Cecília Aragão. Paisagens invisíveis: Pontos de vista do possível. In: VI CoMcult, 8 e 9 de novembro de 2018, Universidade Paulista, São Paulo. **Vínculo, Redes e Ambiente: VI Congresso Internacional de Comunicação e Cultura** (Anais), p. 1-7.

HAI, Cap Nguyen Hoanh. **A Guerra entre os americanos e o Vietnã.** 19 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ciências Militares) - Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais. Ministério da Defesa – Exército Brasileiro, Rio de Janeiro, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

LIMA, Thamires Costa Rodrigues. A Guerra na Bósnia e o Acordo de Dayton: a reformulação do Sistema de Segurança Europeu. **NEARI em Revista**, Pernambuco, v.3, n. 3, p. 1-13, 2017.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem.** Contexto, São Paulo, 2014.

MICHAUD. Yves. **A violência.** Editora Ática S.A, São Paulo, 1989.

Oficina del Alto Comisionado para la Paz. **Descontamina Colômbia.** Bogotá, Colômbia. Disponível em <http://www.accioncontraminas.gov.co/estadisticas/Paginas/victimas-minas-antipersonal.aspx>. Acesso em: 20 maio 2019

PEREIRA, Pablo. A última guerra civil da América do Sul: A paz e o medo das minas terrestres na Colômbia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 13 dez. 2015, Internacional. Disponível em <https://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,nova-noticia,1810702>. Acesso em 20 maio 2019.

Portfólio Alice Miceli. **Galeria Nara Roesler.** São Paulo, 2014. Disponível em <https://nararoesler.art/artists/30-alice-miceli/>. Acesso em: 25 out. 2017.

PORTO, Maria Stela Grossi. **Sociologia da Violência: do conceito às representações sociais**. Brasília, Verbana Editora, 2010.

Prêmio PIPA. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>
Acesso em: 20 out. 2017

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo. Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: companhia da Letras, 2003.

_____. **Ensaio sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro, Editora Arbor, 1981.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia**. Perda e permanência. São Paulo: Editora do Senac São Paulo, 2010.

VEZNEYAN, Sergio. **Genocídios no século XX: uma leitura sistêmica de causas e consequências**. 342 p. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, USP, São Paulo, 2009.

VIANA, Manuela Trindade. **A dimensão internacional do conflito armado colombiano: a internacionalização dos processos de paz segundo as agendas hemisférica e global**. 196 p. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, USP, São Paulo, 2009.

Entrevistas

MICELI, Alice. Entrevista concedida à Fernanda Antônia da Silveira. Rio de Janeiro, 20 de maio de 2019.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Entrevista concedida à Fernanda Antônia da Silveira. Rio de Janeiro, 21 de maio de 2019.

Transcrição dos vídeos

Alice Miceli – *Arte Contemporânea Canal Arte 1*, Rio de Janeiro, 2017.
Disponível em <https://vimeo.com/246162128>
Acesso em: 20 maio 2018

Galeria Nara Roesler – *Alice Miceli*.
Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F5wo2HYGIfo>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015 - Alice Miceli em Nova York - 1º Vídeo.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mo3Sqj5GV0g>

Acesso em: 20. ago. 2018

6º Prêmio Marcantônio Vilaça - Alice Miceli - artista finalista.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EOBjnbBORK>

Acesso em: 20 ago. 2018

Entrevista Alice Miceli.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jvBy0KVo8zA>

Acesso em: 20 maio 2017

Vídeo Brasil – 88 de 14000, de Alice Miceli, que participa do 15º Vídeo Brasil.2004.

Disponível em <https://www.uol.com.br/start/videos/?id=video-brasil--88-de-14000-04029B3270E0B97366>

Acesso em: 23 maio 2018

Online

Landmine & Cluster Munition Monitor

<http://www.the-monitor.org/en-gb/home.aspx>

Acesso em: 20 maio 2019

Galeria Nara Roesler

<https://nararoesler.art/artists/30-alice-miceli/>

Acesso em: 20 maio 2018

PIPA

<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>

Acesso em: 20 maio 2018

SESI – 6º Prêmio Marcantônio Vilaça – Alice Miceli – Artista finalista

<https://www.youtube.com/watch?v=-EOBjnbBORK>

Acesso em: 20 maio 2018

Mapa da *timeline Causalities (Minefields)* de Alice Miceli

<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/05/timeline-alice-miceli-mapa-2.pdf>

Acesso em: 20 maio 2019. O arquivo está na seção Apêndices.

Vídeo Brasil – 88 de 14000, de Alice Miceli, que participa do 15º Vídeo Brasil.2004.

<https://www.uol.com.br/start/videos/?id=video-brasil--88-de-14000-04029B3270E0B97366>

Acesso em: 23 maio 2018

1948 – Declaração Universal dos Direitos Humanos – O genocídio no Camboja
<https://declaracao1948.com.br/2018/10/08/o-genocidio-no-camboja/>
Acesso em: 23 maio 2018

PIPA 2015 - Alice Miceli in New York - 2nd video
Residência Artística *Unlimited* em Nova York – Entrevista
<https://www.youtube.com/watch?v=jvBy0KVo8zA>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA – Alice Miceli
<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>
Acesso em: 28.nov.2019

PIPA 2010 – *Nominated Artists*: Alice Miceli
https://www.youtube.com/watch?v=WOQ_P7_EtoH4
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2010
<https://www.youtube.com/watch?v=Bw3xLv89VC4>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2014 - Alice Miceli (English version)
<https://www.youtube.com/watch?v=Aqiad7iAikk>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015 – Alice Miceli em Nova York – 1º vídeo
<https://www.youtube.com/watch?v=mo3Sqj5GV0g>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015 - Alice Miceli in New York – 2º vídeo
<https://www.youtube.com/watch?v=jvBy0KVo8zA&list=PLT9oR7aOM-pRp78HelqN2XfKtbPfeP92Z>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015 – Alice Miceli in New York – 3º vídeo
https://www.youtube.com/watch?v=pMg80Tn4_50
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015: In Depth (Landmines) / Cambodian Series
<https://vimeo.com/107814647>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2015: In Depth (landmines) /Colombian Series
<https://vimeo.com/137754537>
Acesso em: 20 maio 2018

PIPA 2011 – Alice Miceli
<https://vimeo.com/28635459>
Acesso em: 20 maio 2018

88 from 14,000

<https://vimeo.com/51092609>

Acesso em: 20 maio 2018

Documentário_Olhar_LE__Clip1-38s

<https://vimeo.com/335697265>

Acesso em: 20 maio 2018

Documentário_Olhar_LE__Clip1-2m28s

<https://vimeo.com/335697187>

Acesso em: 20 maio 2018

BIBLIOGRAFIA

ALLOA, Emanuel (org.). *Pensar a Imagem*. In: MITCHELL, W. J.T. **O que as imagens realmente querem?** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Pensar a imagem*. In: RANCIERÉ, Jacques. **O que as imagens querem realmente viver?** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Pensar a imagem*. In: MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte: filosofia, crítica, história da arte de Platão aos nossos dias**. Teorias das artes e Literatura. Instituto Piaget. Lisboa, 1997.

COSTA, Luiz Cláudio (Org.), et al. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro, FAPERJ, 2009.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quanto as imagens tocam o real**. Tradução: Patrícia Camello e Vera da Costa Nova. Pós-Belo Horizonte, v. 2. n. 4. p. 204-219. Nov. 2012.

FERON, Bernard. **Iugoslávia: A guerra do final do milênio**. Das origens do conflito aos bombardeios da OTAN. L&PM, Porto Alegre, 1999.

GOBBI, Nelson. Os campos explosivos na obra de Alice Miceli: Alice Miceli em depoimento a Nelson Gobbi. **G1, Revista ÉPOCA**, 18/07/2019. Cultura. Disponível em <https://epoca.globo.com/cultura/os-campos-explosivos-na-obra-de-alice-miceli-23815729> Acesso em: 21 ago. 2019

GOFF, Jacques. **História e Memória**. Editora Unicamp, Campinas, São Paulo, 1990.

GUY, Debord. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila. **Arte e política: Situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

MEYERS, Marian. **New Coverage of Violence. Against Women. Engendering Blame.** London, United Kingdom, 1997.

MONTERO, Rodrigo. **Depois da desapareição:** vida, arte e imagem (Argentina 1976-2013). 158 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

PERES, Andréa Carolina Schvartz. O debate sobre a representação da diferença e o significado da guerra na Bósnia-Herzegovina. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v.19, n. 40, p. 423-450, jul/dez. 2013.

Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832013000200016

RAMALHO, Cristine. Alice no país do horror. **Revista TPM**, 10 maio 2010. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/alice-no-pais-do-horror>
Acesso em: 20 maio 2018

Revista de Artes Visuais: Porto Arte. Instituto de Artes, Porto Alegre, v.12, nº 21, nov. 2004.

Revista de Fotografia ZUM. **Paisagens excluídas: projeto da fotógrafa Alice Miceli registra campos minados em zonas de conflito.** Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/paisagens-excluidas/>
Acesso em: 21 ago. 2019

RIBEIRO, Tadeu. Imagens da morte na Arte Contemporânea. **Revista da Graduação da Escola de Bellas Artes UFRJ.** Ano 2, n ° 2, junho 2017.

SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Albani de (org.). **Imagens arte e cultura.** Porto Alegre: editora da UFRGS, 2012.

SOARES, Jurandir. **Iugoslávia: Guerra civil e desintegração.** Novo Século, Porto Alegre, 1999.

WorkUntitled. Conversation between Alice Miceli and Karen Kubey. Disponível em <http://workuntitled.com/micelikubey.html> Acesso em: 20 maio 2018

APÊNDICE A – BIOGRAFIA DE ALICE MICELI

Alice Miceli de Araújo nasceu em 1980, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, e mora atualmente em Nova York. Alice formou-se em cinema pela Ecole Supérieure d'Études Cinématographiques de Paris (Esec), em 2001. Estudou cinema e fotografia com o professor Charles Waston (1951), na Escola de Artes Visuais do Parque Laje. Alice Miceli é representada pela Galeria Nara Roesler e foi indicada ao Prêmio PIPA nos anos de: 2010, 2011 e 2012. Foi vencedora do PIPA e do PIPA Voto Popular 2014, além de membro da comissão organizadora da edição de 2015 e 2017. De acordo com o *site* do Prêmio PIPA:

Alice Miceli desenvolve seu trabalho através de pesquisas em viagens investigativas com a intenção de mostrar manifestações virtuais, físicas e culturais de traumas ocorridos em paisagens naturais e urbanas. A artista trabalha com fotografia e vídeo, focando nas barreiras e potencialidades dessas mídias e suas materialidades específicas. Lidando com assuntos sociais e políticos, Miceli explorou, por exemplo, locais como a Zona de exclusão de Chernobil, na Bielorrússia, e trabalhou com arquivos de pessoas assassinadas no Camboja, sob o regime do Khmer Vermelho. Em sua pesquisa atual, fotografa e examina campos minados em lugares como Camboja, Angola e Colômbia, ainda infestados com minas terrestres. Seu objetivo é evidenciar visualmente no espaço as consequências da contaminação das minas e de outros resquícios explosivos de guerra nos mais variados contextos de regiões gravemente afetadas⁴⁰.

As obras de arte investigativas de manifestações de traumas nas paisagens naturais e urbanas levaram a artista a ganhar o Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia (2005-2006), e à participação na primeira Bienal de São Paulo (2010). Ela vem se destacando nas Artes Visuais com obras de violências históricas do rastro da guerra injusta e cruel de zonas impenetráveis, lugares infestados por minas terrestres, lugares assombrados e devastados pela guerra. Sendo assim, a artista Alice convoca a pensar sobre a paisagem e as viagens para potencializar o meio de expressão da arte com assuntos sociais, políticos, geopolíticos, históricos e estéticos. Uma paisagem carrega um peso de poder que se materializa no espaço natural.

40 Citação retirada do site do Prêmio PIPA, disponível em <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>> Acesso em 28 nov. 2019

ANEXO – LISTA DE EXPOSIÇÕES DE ALICE MICELI

A elaboração do currículo e lista de exposições da artista Alice Miceli foi elaborada pelo site do Prêmio PIPA.

Está disponível em <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/alice-miceli/>

Educação:

2005 – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Mestrado, História da Arte e da Arquitetura, Rio de Janeiro, RJ.

2002 – ESEC, Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques, B.A., Cinema, Paris, França.

Principais exposições (seleção):

2019 – “Em Profundidade (campos minados)”, individual, Villa Aymoré, Rio de Janeiro, RJ.

2017 – “The Materiality of the Invisible II”, Marres, Maastricht, Holanda
Prêmio Marcantonio Vilaca, MuBE, São Paulo, SP.

2016 – 5º Bienal Internacional para jovens artistas de Moscow, Rússia – “Basta!”, Anya and Andrew Shiva Gallery, John Jay College of Criminal Justice, CUNY, Nova York, EUA.

2015 – “Intersections (after Lautréamont)”, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA.

– Festival Visualismo, Rio de Janeiro, RJ.

2014 – Prêmio PIPA, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ.

2013 – “Strangely Familiar”, projeto solo, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP.

2011 – “88 from 14,000”, solo project, Max Protetch Gallery, Nova York, EUA.

– “Collapse”, individual, Nara Roesler Gallery, São Paulo, SP

2010 – “Chernobyl Project”, 29ª Bienal de São Paulo, SP.

2007 – Documenta XII Magazines, Documenta Halle, Kassel, Alemanha.

Coleções Permanentes:

– Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA

– Moscow International Biennale Foundation, Rússia

– Instituto PIPA, Rio de Janeiro, RJ

– Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ

– Associação Cultural VídeoBrasil, São Paulo, SP

Prêmios (seleção):

2015 – Cisneros Fontanals Art Foundation & Commissions Program Award, Miami, EUA

2014 – Prêmio PIPA 5ª edição, Rio de Janeiro, RJ

2011 – Festival VídeoBrasil, São Paulo, SP

2006 – Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, São Paulo, SP.

Publicações (seleção):

2016 – Alice Miceli em conversa com Luiz Camillo Osorio. Prêmio PIPA, Rio de Janeiro, RJ

2015 – Alice Miceli em conversa com Karen Kubey. Work Untitled, Miami, EUA

– Intersections (after Lautréamont), Donald Johnson-Montenegro and Alice Miceli

in conversation, catálogo da exposição, Cisneros-Fontanals Art, Miami, EUA

– Paisagens Assassinas (“Murderer Landscapes”), Select Magazine N.22. Ensaio crítico por Agnaldo Farias, São Paulo, SP

– Outras Fotografias na Arte Brasileira do Século XXI. Cobogó, Rio de Janeiro, RJ.

2012 – The Skull Sessions N.02, conversa com Alice Miceli. Skull Sessions, Nova York, EUA

2011 – Images of Chernobyl. Ensaio crítico por Gunalan Nadarajan, Several Pursuits, Berlim, Alemanha.

Palestras públicas (seleção):

2016 – Mejan Program Seminar, KKH – Royal Institute of Art, Estocolmo, Suécia, Maio 11-25

– ASCA Transparency/Opacity, Amsterdam School for Cultural Analysis, Alemanha, 22 de março 2015

– “Americas Society, The Impenetrability of Landscape”, Nova York, EUA, 30 de novembro

– Cannonball Residency, Miami, EUA, 12 de agosto

SVA, School of Visual Arts, Visiting Artist, Nova York, EUA, 11 de junho

– RU Residency, “Transferred Presence”, painel de discussão, Nova York, EUA, 5 de maio

Bolsas e Residências (seleção):

2017 – Terceiro ciclo de artistas em residência, NTU Centre for Contemporary Art, Singapura

2016 – Jan Van Eyck Academy, Maastricht, Holanda

Mejan Residency, the Royal Institute of Art, Estocolmo, Suécia

2015 – Cannonball, Miami, EUA

Residency Unlimited, Nova York, EUA

2014 – Brown Foundation Fellowship Program na Dora Maar House, em Ménerbes, França, pelo MFAH, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, EUA
 – Bogliasco Foundation Fellowship Program, Genoa, Itália

2013 – Bemis Center for Contemporary Arts, Omaha, EUA
 – Fine Arts Work Center, Provincetown, Massachusetts, EUA
 – Djerassi Resident Artists Program, Woodside, EUA

2012 – MacDowell Colony, Peterborough, EUA

2011 – Instituto Sacatar, Itaparica, BA

2005 – UNESCO-Aschberg Bursaries for Young Artists Program
 – HIAP, Helsinki, Finlândia

Exposições coletivas e Festivais (seleção):

2016 – “Basta!”, Anya and Andrew Shiva Gallery, John Jay College of Criminal Justice, CUNY, Nova York, EUA
 – Musiques Interdites Festival, Marseille, França
 – “After the Future”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, RJ

2015 – “Intersections (after Lautréamont)”, Cisneros-Fontanals Art Space, Miami, EUA
 – Festival Visualismo, Rio de Janeiro, RJ
 – “Memory Leak: views from between archiving and memory”, La Capella, LOOP Video Art, Barcelona, Espanha
 – “Fotos contam Fatos”, Galeria Vermelho, São Paulo, SP

2014 – “Prêmio PIPA”, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ
 – 17th Japan Media Arts Festival, Tóquio, Japão

2013 – “Lossy”, Bemis Center for Contemporary Arts, Omaha, EUA
 – “KIN”, D. Walker Gallery, Fine Arts Work Center, Provincetown, EUA

- “Dark Paradise”, Galeria Nara Roesler, São Paulo, SP
- “Kool-Aid Wino”, Franking Street Works, New Haven, EUA

- 2012 – “UNTITLED Art Fair”, projeto conjunto com Skull Sessions, Miami, EUA
- Mediations Biennial, Poznan, Polônia
 - “Other Visible Things”, Galeria Leme, São Paulo, SP

- 2011 – “The Past 10 Years”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP
- “Caos e Efeito”, Itaú Cultural, São Paulo, SP

- 2010 – 29ª Bienal de São Paulo, SP
- “Future Obscura”, transmediale.10 exhibition, Berlim, Alemanha

- 2009 – “Dense Local”, TRANSITIO_MX, Mexico DF, México
- “Green Revolution”, Nieuwe Vide, Haarlem, Holanda
 - “Deep North!”, transmediale.09 exhibition, HKW, Berlim, Alemanha

- 2008 – Sydney Film Festival, Sidney & Melbourne, Austrália
- “Place@Space”, Z33 center for contemporary arts, Hasselt, Bélgica
 - “Translations”, Images Festival, WARC, Toronto, Canadá
 - “Conspire!”, transmediale.08 exhibition, HKW, Berlim, Alemanha

- 2007 – Documenta XII Magazines, Documenta Halle, Kassel, Alemanha
- 16th VideoBrasil Festival, SESC, São Paulo, SP

- 2006 – “INTERCONNECT, Media Art from Brasil”, ZKM, Karlsruhe, Alemanha
- Contemporary Video art from Brasil, KW, Berlim, Alemanha
 - offLOOP Festival, galeria dels angels, Barcelona, Espanha
 - Rumos Artes Visuais – “Paradoxos Brasil”, Itaú Cultural, São Paulo, SP e Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ

- 2005 – New York International Independent Film Festival, Nova York, EUA
- ExcESs, Z33, Center for Contemporary Arts, Hasselt, Bélgica