



## Arte, catástrofe e antropoceno na fotografia de Alice Miceli

### *Art, catastrophe and anthropocene in the photography of Alice Miceli*

Charles Monteiro

PUCRS | UFRGS

ORCID: 0000-0003-1498-8155

#### Resumo

As fotografias de catástrofes se apresentam como sintomas e emblemas do Antropoceno ou do Capitaloceno. Alguns artistas contemporâneos, tais como Alice Miceli aqui analisada, propõem através de poéticas singulares e experimentações técnicas uma reflexão sobre as causas de desastres socioambientais, que põem em risco as condições de vida no planeta. Miceli investiga lugares habitados por um perigo invisível e busca dar visibilidade para aquilo que, apesar de não ser visto, paira ameaçadoramente sobre todas as coisas. Entre 2007 e 2010, a artista fez várias viagens à Pripjat (Ucrânia) onde ocorreu o acidente nuclear de Chernobyl (1986) para capturar através de câmeras especialmente desenvolvidas, com filmes sensíveis aos raios gama, imagens de um perigo mortal invisível ao olhar humano.

#### Palavras-chaves

Fotografia contemporânea. Antropoceno. Alice Miceli. Chernobyl. Desastre.

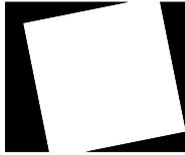
#### Abstract

*Photographs of catastrophes present themselves as symptoms and emblems of the Anthropocene or Capitalocene. Some contemporary artists, such as Alice Miceli analyzed here, propose, through unique poetics and technical experiments, a reflection on the causes of disasters, which put living conditions on the planet at risk. Miceli investigates places inhabited by an invisible danger and seeks to give visibility to that which, despite being unseen, hovers threateningly over all things. Between 2007 and 2010, the artist made several trips to Pripjat (Ukraine) where the Chernobyl nuclear accident occurred (1986) to capture, using specially developed cameras and films sensitive to gamma rays, images of a deadly danger invisible to the human eye.*

#### Keywords

*Contemporary photography. Anthropocene. Alice Miceli. Chernobyl. Disaster.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

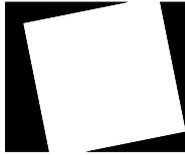
e-ISSN: 2179-8001

As fotografias de catástrofes se apresentam como sintomas e emblemas do Antropoceno ou Capitaloceno, promovendo uma reflexão sobre as nossas relações com o planeta, a natureza, a técnica e modernidade em uma perspectiva crítica sobre o crescimento econômico e uma concepção linear e ascendente do tempo, participando assim de forma ativa dos debates políticos da atualidade (MÉAUX, 2022, p. 7). O planeta é hoje percebido como um conjunto cujas espécies e recursos não são mais ilimitados e cuja preservação ou extinção depende do homem e de suas decisões políticas. É o que assinala a etimologia do termo "Antropoceno".

Para Latour (2020), o conceito de Antropoceno adquiriu uma dimensão central no debate antropológico, político e filosófico atual no questionamento do projeto de modernidade herdado do iluminismo e impulsionado pela sociedade capitalista nos últimos dois séculos. Paul Crutzen, prêmio Nobel de química, propôs o novo conceito em uma conferência em 2000, no *International Geosphere Biosphere Programme*, para explicar a tese do início de uma nova era geológica, que sucedeu ao Holoceno iniciado há 11.500 anos, e na qual a espécie humana joga uma papel central na transformação do regime climático, da biosfera e na extinção de espécies no planeta.

Antropoceno é um ponto de vista construído por geógrafos e por climatologistas, que as representações visuais dos artistas contribuem para problematizar. Participando assim da elaboração de uma nova sensibilidade contemporânea e de um novo modo de olhar para o planeta. No início do século XXI, abundam os escritos que profetizam o fim de nossa civilização. As duas guerras mundiais e a explosão da bomba atômica em 1945 já haviam colocado violentamente em questão a nossa confiança no progresso técnico e nos sucessos da ciência. Os alertas atuais lançados pelos acidentes nucleares de Chernobyl (1986) e Fukushima (2011) aprofundaram ainda mais as dúvidas sobre o papel da tecnologia na construção da sociedade contemporânea e sua capacidade de solucionar problemas que envolvem a sobrevivência da espécie humana e de outras espécies companheiras em um futuro próximo. Um sentimento de insegurança é alimentado pelas mídias que noticiam furações, tufões, tornados, tsunamis, tempestades, inundações, recordes de baixas temperaturas e de calor em latitudes e regiões que não estavam habituadas a conviver com estes eventos extremos da natureza.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

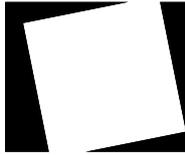
A crise ambiental é um dos mais urgentes e graves desafios da atualidade, cujo impacto não se restringe apenas à ameaça de alguns ecossistemas mais frágeis e delicados, como as florestas tropicais e as formações de corais dos oceanos, mas um problema transnacional e planetário com graves repercussões sociais, econômicas e políticas sem paralelo na história. A extraordinária complexidade dessa crise socioambiental, climática e civilizacional aponta também para uma crise do pensamento filosófico e disciplinar moderno com suas divisões entre sujeito e objeto, humano e natureza, natureza e cultura, etc. (MELO FILHO, 2021; 2022; 2023).

Segundo Moore (2022, p. 19), o conceito de Antropoceno soa o alarme mais não consegue dar conta de responder à questão relativa ao capitalismo, ao poder, às classes, ao antropocentrismo, ao papel dos Estados e dos Impérios nessa crise que ameaça a nossa e várias outras espécies de extinção, em parte pelo emprego de uma episteme baseada em enquadramentos dualistas como a oposição entre “natureza” e “sociedade”. Melhor seria utilizar o conceito de “capitaloceno”, pois o capitalismo é uma ecologia-mundo que parte da concepção de natureza barata, que junta à acumulação de capital, à busca pelo poder e à coprodução da natureza em configurações históricas sucessivas que rumam para a extinção de espécies. Nesse sentido, capitaloceno é também um Necroceno (MOORE, 2022, p. 23).

A catástrofe pode ser compreendida como uma ruptura na percepção da continuidade do tempo, que abala as certezas quanto ao futuro, que se torna abruptamente indeterminado e ameaçador. Ao contrário da ideia reconfortante de progresso contínuo, difundida pela modernidade como esperança revolucionária, a catástrofe mobiliza o mito da destruição total da humanidade. As imagens de desastres se apresentam assim como emblemas de nossa época, caracterizam-se por provocar angústia sobre o devir. Elas dão a ver um cenário da natureza onde a humanidade estaria ausente. Elas evocam a potência de elementos destrutivos em uma dimensão simbólica e indicial, que sugerem a ampliação do desastre e a repetição da desordem, reforçando a sensação de enormidade e insegurança sobre o futuro (MÉAUX, 2022, p. 93). Segundo Chana de Moura,

No que diz respeito a desastres ambientais gerados pela ação humana em escalas grandiosas, como no caso de Chernobyl ou Fukushima, as proporções são tão gigantescas que tais desastres só poderiam, de fato, serem visualizados em relação aos seus efeitos. Quando se trata de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

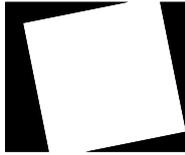
e-ISSN: 2179-8001

energia nuclear, as consequências de um acidente são particularmente duradouras. (...) Neste tipo de evento, as sequelas que o império do invisível transfere para o mundo visível contaminam e permanecem presentes na atmosfera terrestre ao longo de muitas gerações. De qualquer modo, o fato de não se poder enxergar certas implicações ecológicas de forma objetiva e bem distribuída não reverte o fato de que, devido às explosões nucleares, a atmosfera planetária se torna comprometida de forma definitiva (MOURA, 2018, p. 54).

Alguns artistas contemporâneos, tais como Alice Micelli aqui analisada, propõem através de poéticas singulares e experimentações técnicas uma reflexão sobre as causas desses desastres, que põem em risco as condições de vida no planeta, imputando tais desordens às práticas industriais, econômicas e políticas que alteram profundamente a relação entre o homem e a natureza (como se este estivesse apartado dela e pudesse dela ter pleno controle) colocando em risco o futuro da humanidade. Desta forma, problematizam também em seus trabalhos artísticos os pilares sobre os quais nosso modo de vida nas sociedades ocidentais está assentado: os imperativos da expansão econômica e do progresso científico. Segundo Nicolas Bourriaud (2022, p. 9), o artista pode ser descrito como uma figura de exceção no mundo capitalista, como um inventor de estratégias de resistência à esfera produtiva, um crítico e um combatente contra a dominação da teoria do valor-trabalho. em meio à catástrofe climática, a arte poderia fornecer um modelo alternativo e inspiração para as atividades humanas. Dentro deste quadro maior é que se propõe uma reflexão crítica sobre o “Projeto Chernobyl” da artista visual Alice Miceli.

Alice Miceli (Rio de Janeiro, 1980) é uma fotógrafa e videoartista brasileira, formada pela Ecole Supérieure d’Études Cinématographiques de Paris, em 2001, e especialista em História da Arte e Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2005. Em 2003, participou do Grupo de Estudos e Discussão de Projetos do professor Charles Watson (1951) na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Exibiu os seus trabalhos na 29ª Bienal de São Paulo (2010); na *Cisneros Fontanals Grants & Comissions Award*, em Miami (2015), *Basta!* na Shiva Gallery, em Nova York (2016) e *The Materiality of the Invisible*, em Maastricht (2017), entre outras. Alice Miceli investiga lugares habitados por um perigoso invisível e busca dar visibilidade para aquilo que, apesar de não ser visto, é uma ameaça concreta, que paira ameaçadoramente sobre todas as coisas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Entre 2007 e 2010, a artista fez várias viagens à região para capturar através de câmeras especialmente desenvolvidas e sensíveis aos raios gama, que são invisíveis ao olhar humano, a radiação ainda presente nos troncos das árvores, nas paredes, nos marcos de janelas e nas portas das casas da cidade de Pripjat, localizada na zona de exclusão de 30 quilômetros ao redor da usina nuclear. Em 2010, Alice Miceli apresentou pela primeira vez o “Projeto Chernobyl” na 29ª Bienal de São Paulo. A série fotográfica documenta o impacto da explosão da usina de Chernobyl, na antiga URSS, através de uma técnica experimental e não convencional, a artista captura os indícios da radiação do acidente nuclear que sensibilizam um tipo especial de filme fotográfico.

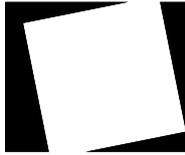
O acidente nuclear de Chernobyl ocorrido em 26 de abril de 1986 no Norte da Ucrânia, próximo da fronteira com a Bielorrússia, foi o mais grave acidente nuclear já registrado na história e uma catástrofe de dimensões globais. A dimensão foi global devido às nuvens radioativas que avançaram por várias nações da Europa, da Ásia e até da América. O acidente mudou a opinião mundial sobre uma fonte de energia considerada até então “barata” e “limpa”, desencadeando um movimento mundial contra a construção de novas usinas: “No Nukes” (BRYAN, 2004, p. 9).

O acidente ocorreu durante um teste rotineiro de segurança no reator número 4 da usina nuclear, no qual os sistemas de segurança e de regulação de energia foram desligados. O aumento imediato da temperatura no reator causou superaquecimento da água de resfriamento, que se transformou em vapor sob pressão, quando uma enorme explosão seguida de um incêndio, que jogou grafite no ar, propagando radiação carregada pelo vento por nove dias. O fogo foi contido apenas em 4 de maio.

As nuvens radioativas com produtos da fissão nuclear foram lançadas na atmosfera pelo incêndio precipitaram-se como chuva, contaminando o solo de várias regiões da União Soviética e da Europa Ocidental. A cidade vizinha de Pripjat, onde moravam os trabalhadores da usina nuclear, se localiza a apenas 129 quilômetros de Kiev, capital da Ucrânia.

O número de vítimas fatais ainda é motivo de controvérsia, mas foram registradas 46 mortes imediatas e a médio prazo no local. Um estudo encomendado pela ONU estima que a radiação emitida tenha vitimado a longo prazo cerca de 16 mil pessoas na URSS e outras 15 mil na Europa Ocidental (WIKIPEDIA, 2021). Estima-se que a precipitação nuclear de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Chernobyl foi cerca de 400 vezes maior do que a bomba lançada em Hiroshima e Nagasaki, com níveis de radioatividade que permanecem altos por 37 anos e ainda permanecerão assim por centenas de anos. A planta nuclear de Chernobyl explodiu com um rugido ensurdecedor que sacudiu a região, entretanto para maioria das vítimas a morte veio silenciosa. Muitos morreram meses e anos mais tarde de cânceres causados pelo efeito da radiação (BRYAN, 2004, p. 12).

Miceli foi oito vezes à região, levada pela obsessão de registrar os rastros invisíveis da radioatividade nas casas e nos edifícios do povoado, no parque, nas árvores e nas hortas do campo abandonadas pelos habitantes em fuga ou obrigados a sair pelas autoridades. A preocupação da artista, em depoimento divulgado em vídeo de Galeria Nara Rosler<sup>1</sup> que a representa, partia de seu interesse em pensar a paisagem, o silêncio, e como o olhar pode habitar hoje estas paisagens silenciosas? (MICELI, 2014):

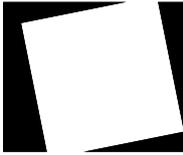
É como se fosse uma reserva natural. Só que está tudo envenenado e isso você não sente, não cheira e não vê. A não ser, pelas casas abandonadas com restos de louça, roupa, brinquedos, livros e jornais. E pelos inúmeros casos de câncer que ainda são registrados».

Grande parte dos meus trabalhos tem acontecido com uma interação ativa com pesquisadores de outras áreas. No *Projeto Chernobyl*, a formulação artística do trabalho era também uma pesquisa científica. Passei quase um ano pesquisando no Instituto de Radioproteção e Dosimetria [ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro], primeiro para saber se seria possível tentar capturar essa invisibilidade. Tínhamos acesso a fontes radioativas em laboratório, especialmente céscio-137, que é o elemento mais presente na contaminação de Chernobyl. E fazíamos experimentos controlados em miniatura. Foi um trabalho que começou como um experimento científico, mas aplicado a um projeto artístico."

Em 2018, a *ZUM Revista de Fotografia* publicou os diários de viagem completos das idas e vindas da artista à Zona de Exclusão de Chernobyl, hoje localizada em território ucraniano. Nas fotografias, registros dos caminhos percorridos e dos vestígios esquecidos no local. "Vidas inteiras deixadas para trás, em instantes", afirma a artista. Nas palavras de Svetlana Aleksievitch, em *Vozes de Tchenóbil* (2016, p. 59):

1 Depoimento Alice Miceli. Galeria Nara Roesler (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5wo2HYGlf0> Acessado em: 18/8/2021. A Galeria Nara Rosler tem sedes em São Paulo, no Rio de Janeiro e Nova Iorque. Site: <https://nararoesler.art/about/>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Da primeira vez em que nos disseram que tínhamos radiação, pensamos que se tratava de alguma doença, uma doença que logo levava a pessoa à morte. Mas nos diziam que não era isso, era algo que estava na terra, penetrando a terra, algo que não se podia ver. Que os animais talvez tenham visto e escutado, mas o homem, não. Mas isso não é verdade! Eu vi... O céσιο estava na minha horta até que a chuva molhou. Tem uma cor assim como a de tinta. Estava lá em pedaços. Eu cheguei do colcoz e me aproximei da horta. E havia um pedaço azul, e a duzentos metros outro

[...]

As pessoas se assustaram. Ficaram com medo. Alguns começaram a enterrar os seus bens à noite. Eu juntei as minhas roupas, os diplomas que recebi pelo um trabalho honrado e as moedas que guardava para alguma eventualidade. Que tristeza! Que tristeza me roía o coração! Que eu morra se não estou dizendo a verdade! E um dia eu escuto que os soldados evacuaram uma aldeia, mas que um casal de velhos ficou. No dia que conduziram as pessoas para os ônibus, os dois pegaram uma vaca e se esconderam no bosque. Esperaram lá. Como na guerra. Quando os destacamentos queimavam as aldeias... De onde vem tanta desgraça? (Chora.) Como é precária a nossa vida... Queria não chorar, mas as lágrimas caem...

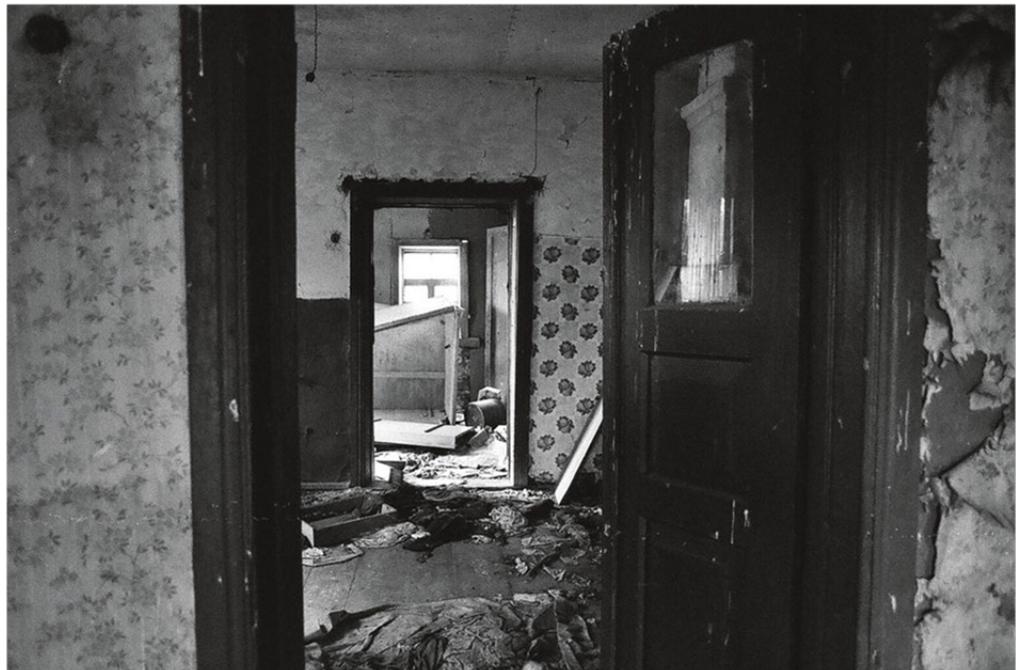
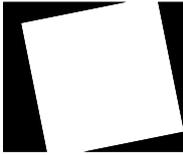


FIG. 01:

Alice Miceli. *Sem título* (imagens documentais do Projeto Chernobyl), 2007/2014. Impressão digital sobre papel fotográfico 30 x 40 cm. Fonte: Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. *Zum Revista de Fotografia*, 11 de jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em: 21 de out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As fotografias dão a ver um cenário de apocalipse, embora o desastre em questão tenha causas humanas concretas e conhecidas, tal como acontece em uma guerra. A casa e os objetos em seu interior foram abandonados na fuga, deixados para trás pela necessidade, e encontram-se em extrema desordem, com paredes descascadas, reboco aparecendo, papel de parede manchado de sujeira, prateleiras caídas, gavetas arrancadas dos móveis e roupas espalhadas cobrindo todo o chão da casa. Sinais de um acontecimento abrupto e violento, que exigia uma fuga rápida e desesperada de seus habitantes, mas provavelmente também de invasões e de saques posteriores às casas e bens abandonados forçosamente pelos seus donos.

No plano formal, a tomada em câmera alta atravessa a casa, aproveitando as molduras das portas que reenquadram a cena, propondo um trajeto para o olhar que avança em meio a destruição e ao abandono por entre os vestígios da catástrofe até encontrar ao fundo uma janela, por onde a luz do dia penetra no ambiente, permitindo estabelecer uma conexão entre o interior da habitação e a paisagem exterior. Propondo, talvez, um dever futuro para este estado de coisas totalmente caótico e alterado pela tragédia.

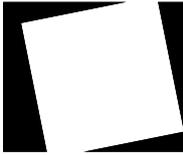


FIG. 02:

Alice Miceli. *Sem título* (imagens documentais do Projeto Chernobyl), 2007/2014. Impressão digital sobre papel fotográfico 30 x 40 cm.

Fonte: Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. *Zum Revista de Fotografia*, 11 de jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em: 21 de out. 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

Aproximando a câmera do chão, a fotógrafa amplia o inventário da ruína destas vidas transformadas de uma hora para outra, como uma investigadora em um sítio arqueológico que escava o arquivo de vestígios malconservados dessas existências, aqui materializado nas cadeiras reviradas, numa profusão de papéis, de jornais e até fotografias abandonados pelos habitantes da casa, espalhados por todo o chão dos aposentos. No beiral da janela repousam dois livros, talvez dois cadernos ou diários, ao lado de um frasco de remédio. O observador poderia se perguntar: qual o mal que tal medicamento deveria curar ou mitigar? Um mal do corpo ou da alma? O que leriam os habitantes dessa casa, vizinha de uma das maiores centrais nucleares da Europa? Romances ou livros técnicos?

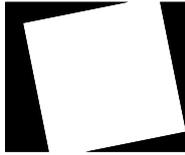
FIG. 03:

Alice Miceli. *Sem título*  
(imagens documentais  
do Projeto Chernobyl),  
2007/2014. Impressão  
digital sobre papel  
fotográfico 30 x 40 cm.

Fonte: Sem entrada e sem  
saída: o diário de viagem  
da fotógrafa Alice Miceli  
rumo a Chernobyl. *Zum*  
*Revista de Fotografia*, 11  
de jul. 2018. Disponível  
em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/> Acessado em:  
21 de out. 2021.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

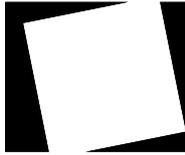
e-ISSN: 2179-8001

O objetivo dessas imagens é constituir um caderno de notas visuais, que acompanham o projeto artístico longa e detalhadamente elaborado no Brasil. A fotógrafa procurou evidenciar visualmente no espaço as algumas das consequências do desastre nuclear e da contaminação da área atualmente chamada de “exclusão”, a qual não é permitido visitar ou viver sem autorização expressa das autoridades. Trata-se refletir nessas imagens sobre estas paisagens silenciosas, que guardam as marcas e a memória do acidente nuclear ocorrido em 1986, mas que não termina nunca, devido ao legado de um território intransponível. É sobre esta paisagem perigosa e ameaçadora que a fotógrafa se movimenta. Como afirma Walter Benjamin, a história ali é civilização e barbárie ao mesmo tempo. Coube à artista como investigadora de sua própria prática crítica como artista-historiadora da fotografia, escrever uma narrativa a contrapelo daquele acontecimento a partir dos farrapos esquecidos como vestígios dos ultrajes vivos no passado recente.

A partir de uma revisão da bibliografia atual, Sintilla Abreu Cartaxo e Ricardo Ramos Shiota (2020) apresentam três distintas perspectivas de interpretação sobre os desastres a partir das pesquisas sociológicas. Em uma primeira abordagem, os desastres ocorrem e são percebidos como fruto da ação de um agente externo intimidador, frente ao qual a sociedade não tem controle. Na segunda abordagem, os desastres refletem a vulnerabilidade de uma sociedade ou de um grupo social frente ao acontecimento devastador. Por último, os desastres também podem ser vistos como um estado de incertezas gerado pelas próprias instituições. Nessa terceira abordagem, os desastres são constituintes do sistema de poder, estruturante das relações sociais e da concepção de mundo nas sociedades complexas contemporâneas. As incertezas são um estado permanente produzidas pelas frágeis relações entre as especialidades científicas e as instituições atuantes junto às populações afetadas. As lacunas entre representações e práticas tornam essas populações incapazes de reduzir os riscos e interpretar a realidade. Ou seja, o desastre não constitui um evento externo ou extraordinário, mas é constitutivo da própria lógica de funcionamento da estrutura social.

Pode-se relacionar estas duas facetas antropoceno/capitaloceno e o capitalismo tardio como um ecossistema-mundo que produz a desordem, a incerteza e a como mecanismo de controle social, manutenção do poder e de acumulação desigual e obscena de mais-valor através da exploração da natureza e do trabalho barato. Os desastres estariam de certa forma dentro do cálculo do processo de expansão desregulado e

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

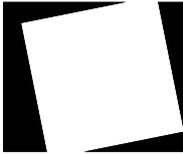
predatório do capitaloceno. As áreas e populações afetadas entrariam no cálculo de perdas do sistema, compensado por investimentos em outras pontas que assegurariam a sua reprodução na longa duração.

O desastre costuma trazer em si um problema de representação, a catástrofe dificulta ou impede a representação. O desafio do artista/fotógrafo que pretende testemunhar ou dar a ver um desastre é elaborar a partir de imagens os diferentes domínios ou planos pelos quais a devastação se processou. Além da paisagem que foi alterada de forma violenta e a longo termo, também as formas de vida não serão mais as mesmas de antes naqueles lugares. As devastações não se exprimem apenas em um espaço desorganizado, caótico e arruinado, mas também na descontinuidade que provocam na percepção do tempo. O que demanda por parte do artista, um olhar, uma prática e uma técnica aliada à imaginação, que seja capaz de verter as formas da ruptura temporal e da paisagem devastada em imagens.

O desastre tem uma dinâmica e uma forma temporal peculiar: inicialmente provoca uma aceleração do tempo (a sucessão dos acontecimentos torna-se demasiadamente rápida, dificultando qualquer reação ou tornando-a quase impossível), mas na sequência se detém e provoca uma paralisia geral, que interrompe o ritmo cotidiano e usual da vida. As casas e os pertences abandonados na fuga ficam como que estagnados, mas não são apenas índices de uma paralisia espacial. O espaço torna-se aí a imagem de um tempo que não passa. Os objetos deixados para trás nas casas de Pripyat, próxima à central nuclear de Chernobyl, evidenciam que o desastre produziu uma primeira inscrição daquelas vidas e daquelas coisas em suspensão numa temporalidade imagética, que a fotografia como uma máquina temporal é capaz de apreender. A fotografia de Miceli distancia-se da lógica do “instante decisivo” proposta por Henri Cartier-Bresson. Ao invés disso, as imagens dão a ver a desconexão entre instante e decisão. Um instante do tempo em que não há mais nada que se possa decidir.

Sua fotografia também problematiza e esgarça a noção de fotografia documental no campo da arte contemporânea na esteira do que nos falam vários teóricos, como André Rouillé (2009), Olivier Lugon (2001) e Michel Poivert (2002), entre outros. Se o seu diário de viagem se assemelha às imagens documentais produzidas por outros fotógrafo(s) de cidades abandonadas em zonas de guerra, seu trabalho final problematiza a própria noção de real e de visibilidade, em uma busca de dar carne

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

através de imagens ao invisível: à radiação mortal que paira e envolve como uma nuvem toda a região ao redor da planta nuclear de Chernobyl.

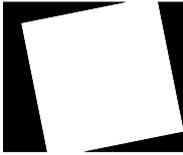
A fotografia dá a ver, reencena e perpetua a memória daquilo que de outra maneira a sociedade tenderiam a esquecer, plasmando em uma imagem o tempo infinito do devir. Evidencia um presente, hoje passado, mas que parece não passar, e para o qual não se desejaria olhar. Trata-se de elaborar um olhar crítico sobre o passado, para que a história dos desastres causados pelas novas tecnologias nos sirva de alerta para o futuro (VEIGA; STERZI, 2016).

Trata-se de uma série de 30 negativos radiográficos, produzidos por máquinas *pin-hole* de chumbo e técnicas de autorradiografia, que foram expostos em Chernobyl, capturando em vários espaços como casas, muros e outros locais onde a radiação se depositou e que continuam a emaná-la. Segundo Miceli (2014):

Na minha pesquisa, as ferramentas que uso para criar uma imagem não precisam ser dadas *a priori*. Essa escolha é parte ativa da formulação poética do trabalho. Tanto que em Chernobyl foi preciso desenvolver uma câmera e processos radiográficos específicos para capturar aquelas imagens. (...) -No caso de Chernobyl, essa impenetrabilidade era visual – o que estava em jogo era a matéria invisível que preenche todo aquele espaço da Zona de Exclusão, mas nunca se revela. A ação desse trabalho estava justamente na tentativa de encontrar essa invisibilidade.

Miceli explica que o filme radiográfico que usou para este projeto é o mesmo filme frequentemente usado para tórax humano x-rays. Isso ocorre porque é uma das variedades mais sensíveis e, portanto, teria maior probabilidade de produzir os resultados mais óbvios. Embora isso faça sentido na prática, a metáfora mórbida de sua escolha é impossível de ignorar: as radiografias tornam-se uma avaliação médica de nosso próprio planeta. Colocados em diferentes partes da zona de exclusão por meses entre 2007-2010, essas chapas de filme foram expostas diretamente à mortal radiação gama que ainda ocupa o ar em Chernobyl. Embora a radiação gama possa ser invisível a olho nu, certamente não é invisível para observação. As folhas de filme originais foram mostradas em caixas de luz, instaladas em um espaço de galeria quase escuro com apenas o contexto mais básico fornecido no início. Alguns parecem vazios, com apenas pequenas interrupções, enquanto outros são transformados. Formas curvas interrompem a superfície do filme, como fumaça ou uma fotografia borrada de ondulações na superfície da água. O observador

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

gradualmente percebe que esta é a radiação, capturada enquanto ela flutua invisivelmente pelo espaço.



FIG. 04:

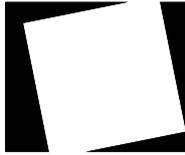
Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010. As placas presas com fita adesiva são os próprios negativos radiográficos, que a artista deixa expostos por até 6 meses. Fonte: ZUM. Revista de Fotografia. MICELI, Alice; LAVIGNE, Nathália. Radiação, campos minados e epidemias: a artista Alice Miceli investiga espaços atravessados pelo invisível. In: ZUM. Revista de Fotografia, 29 de maio 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/entrevista-alice-miceli/> Acessado em: 21 de out. 2021.

Uma paisagem contaminada e mortal que se torna tema da arte contemporânea, como assinala Anne Cauquelain:

A primeira e mais facilmente perceptível ampliação vem daquilo que parece mais próximo da paisagem: o meio ambiente físico. Desolado, degradado, poluído, sobrecarregado, ele clama por socorro imediato, saneamento e reabilitação. Como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagens igualmente desoladas, assistimos a uma identificação entre meio ambiente e paisagem (2007, p. 9)

A paisagem não é apenas um dado ou uma realidade física diante nós, um mero conjunto de elementos criados pela natureza ou modificados pela ação humana, mas acima de tudo uma elaboração intelectual que se situa na esfera da cultura. Segundo Roger (1997, p. 7), a transformação do "país" em "paisagem" pressupõe uma metamorfose e uma "metafísica". Fruto de um dupla operação artística, a primeira direta (*in situ*), que consiste em inscrever o código na substancia corporal, e a segunda indireta (*in visu*) pela mediação do olhar. O segundo momento consiste na

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

elaboração de modelos autônomos, pictóricos, esculturais, fotográficos etc. (ROGER, 1997, p. 12).

Aprende-se a ver a natureza através da paisagem, fruto deste processo duplo *in situ* e *in visu* de artealização (ROGER, 1997, p. 12). A arte se impõe sobre a natureza para construir a potência dos lugares (mistério, medo, deleite, horror etc.) através de um processo anterior de transformação da natureza em paisagem.

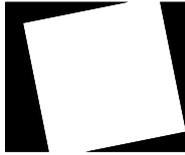
Para Rouillé (2009), a fotografia artística dá mais ênfase à elaboração das formas, ao invés de apenas dar a ver as coisas e dos estados das coisas. A fotografia dos artistas se distancia de outras práticas anteriores, sem necessariamente expressar algo ou alguém, ela se basta a si mesma como objeto e obra de arte. Juan Antonio Molina (2005) propõe pensarmos a fotografia na América Latina a partir da presença do gesto. O gesto manifesto por diferentes artistas que desejam ampliar os limites do documento fotográfico, perturbando sua especificidade e colocando em crise a definição da fotografia como meio autônomo.

A fotografia mantém uma relação íntima com o tempo e com esse esforço de retenção. Ela é presença e ausência ao mesmo tempo e traz o paradoxo de um efêmero que sobrevive a si próprio. Sobre o tempo e o nada repousam a existência e a morte. Entre essas dualidades, existe uma fronteira absurda, à qual damos o nome de presente. Presente é a sensação de ser no estar, num estar que de fato já deixou de existir, já que se dissolve no passado e vem devorado pelo futuro. Essa sensação do presente que não existe é guardada como um ersatz desesperado na memória cuja melhor configuração visual encontra-se na fotografia.

A fotografia sempre dialogou com a morte, pelo seu estreitamento com o tempo, com a memória e com o passado. Um dos precursores da história da fotografia, Hippolyte Bayard, se fez fotografar no *Autorretrato afogado* (1840), como se fosse um cadáver denunciando o que há de ficção na fotografia. É como ficção que algo do real pode se deixar entrever na imagem fotográfica. Na superfície frágil de papel em que se vê a encenação elaborada por Bayard, conterrâneo de Louis Daguerre, mas que não teve o processo fotográfico que inventou reconhecido pelo governo francês, é preciso reconhecer o comércio entre fotografia e ficção. Segundo Didi-Huberman (1998):

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) *Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo esta aí.

No caso das fotos de desastre, a veracidade do documento fotográfico é posta a prova ou a supeição na sua capacidade de dizer algo sobre o evento traumático ocorrido, o componente trágico parece ter sido excluído. Segundo Svetlana Aleksievitch, sobre o tempo e o desastre nuclear em *Vozes de Tchernóbil* (2016, p. 39):

Quando falamos de passado e futuro, imiscuímos nessas palavras a nossa concepção de tempo, mas Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. Os radionuclídeos espalhados sobre a nossa terra viverão cinquenta, cem, 200 mil anos. Ou mais. Do ponto de vista da vida humana são eternos. Então, o que somos capazes de entender? Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?

Uma série de desigualdades pré-existentes ao acontecimento do desastre, que incluem assimetrias sociais, econômicas, políticas e distintos acessos à saúde, à educação e à proteção, agravam o estado anterior de vulnerabilidade dessas populações em áreas de exclusão. A dimensão trágica do desastre estaria naquilo que está para além das nossas capacidades, que não podemos abarcar, dimensionar, bem como na nossa vulnerabilidade frente ao evento e à própria imagem.

A imagem seria aquilo que permite transmutar o luto e a expiar a dor em um movimento coletivo. Como na tragédia grega, diante do desastre emergiria uma consciência da nossa fragilidade frente às forças maiores que atuam sobre a nossa existência. Segundo Aristóteles, na *Poética*, seu efeito seria propiciar a vivência dessas forças que nos ultrapassam, a fim de expurgar os efeitos desses sofrimentos, que poderemos enfrentar de modo semelhantes na nossa própria vida. Vivê-los antecipadamente no plano das imagens, reduziria seu impacto na vida real.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A hipótese de um efeito catártico das imagens de dor e tormento estariam em conflito com o uso de fotografias de desastres, caracterizadas por um excesso de informação e de emoção, reduzindo o choque frente a dor dos outros e a possibilidade dessas imagens servirem para o luto coletivo.

Segundo Didi-Huberman (2011, 2015, 2020), é o trabalho do pelo artista que restaura a possibilidade de um estado de luto com a dimensão da perda que se instaura no acontecimento e no próprio processo de produção da imagem. Conceder à imagem de tragédia uma possibilidade de ressignificação trágica, entendendo o trágico como potência, é o trabalho que identificamos em certos artistas. Seguindo esta premissa, este seria o caso das imagens produzidas por Alice Miceli na série Chernobyl (2007-2010).



FIG. 05:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/> Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A imagem evoca a forma de um corpo humano, de um tórax que sofreu um acidente ou apresenta as marcas da decadência pelos ultrajes do tempo vivido. Talvez pelo fato de o filme ser o mesmo utilizado por médicos para fazer radiografias de tórax humanos. Porém a nossa visão não penetra a carne, se detém na superfície, por assim dizer, na pele da imagem. O que a artista problematiza é a própria carne ou paisagem da fotografia, como produtora de uma visibilidade que é pura imagem, que não é mais representacional, que coloca em cheque os debates sobre as fronteiras entre arte e ciência, objetividade e subjetividade dos discursos binários que pretende domar a matéria selvagem da fotografia, que continuamente teima em escapar e desautorizar os discursos essencialistas de seus intérpretes.

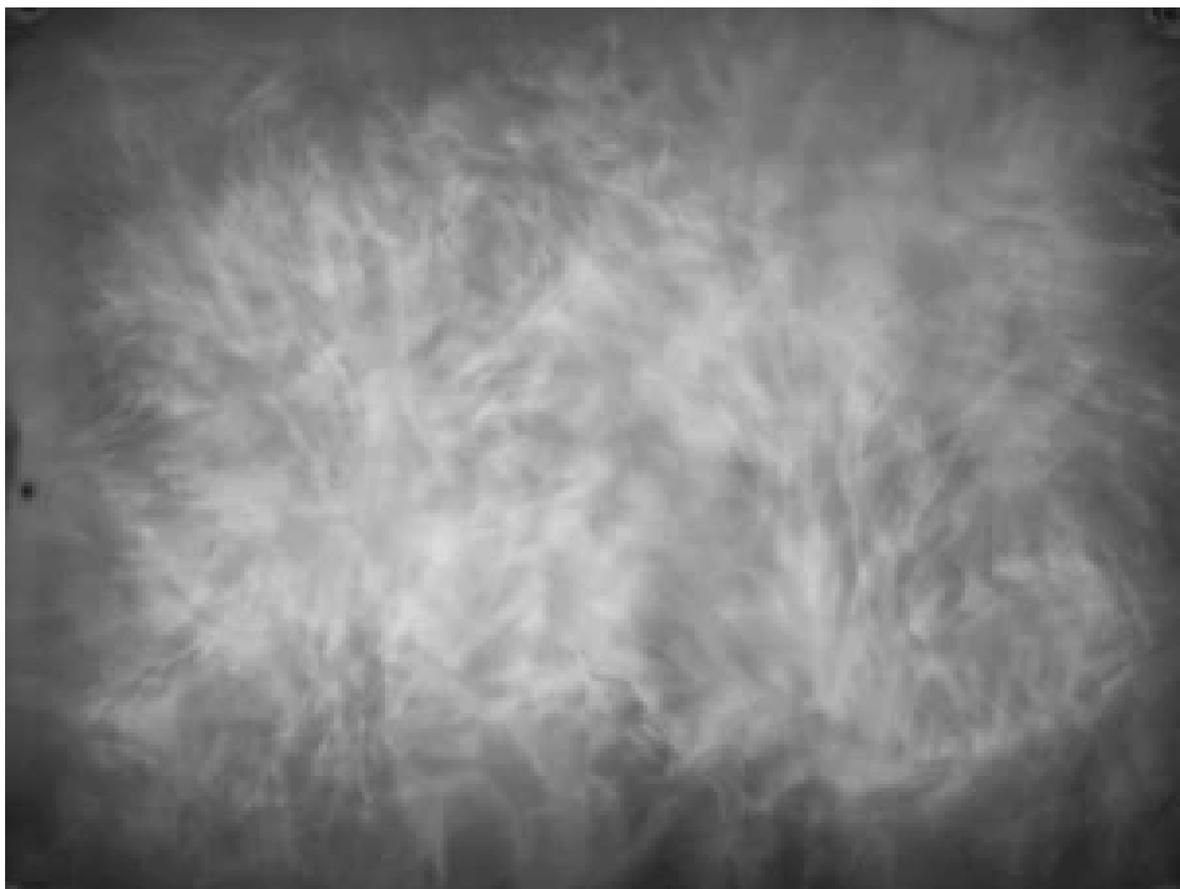


FIG. 06:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/> Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

A artista cria as imagens a partir de experimentos práticos que ecoam os primórdios da história da fotografia, nas tentativas e erros de seus precursores para fixar imagens latentes sobre placas de metal ou papel. Henry Talbot fez, em 1834, uma série de experimentos com impressões por contato com folhas, rendas e outros objetos planos de formas e contornos complicados ao mesmo tempo que tentava obter as primeiras imagens com a câmera escura, no sentido de promover, assim como Daguerre, uma infinita variedade de usos possíveis para a fotografia (BATCHEN, 2004).

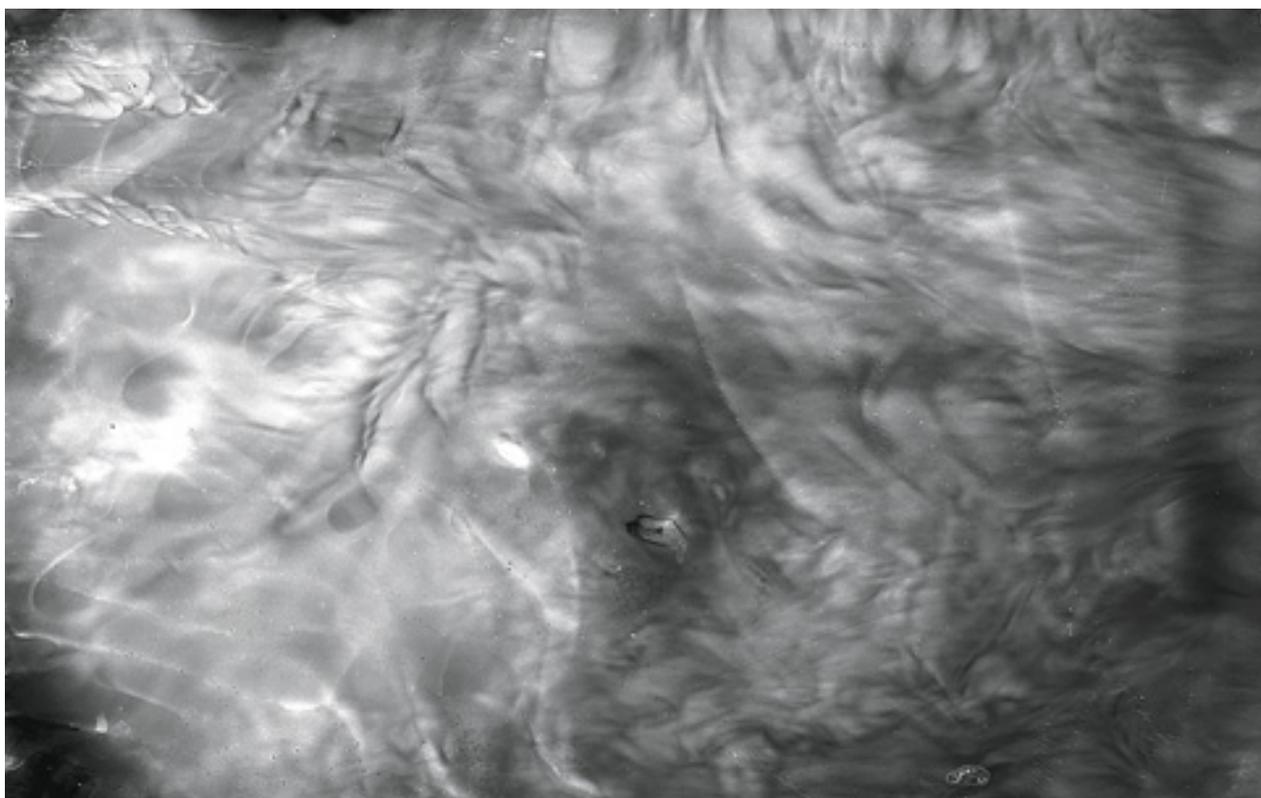
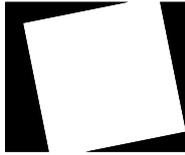


FIG. 07:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Fonte: Tornar visível o que não vemos. In: Dobras Visuais. Disponível em: <https://www.dobrasvisuais.com.br/2011/02/tornar-visivel-o-que-nao-vemos/>  
Acessado em: 18 de agosto 2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

As imagens de Alice Miceli obtidas com suas câmeras *pin-hole* de chumbo também sugerem um diálogo com a série de fotografias *Equivalentes* produzidas por Alfred Stieglitz, consideradas as primeiras fotografias abstratas já feitas. As fotografias de nuvens desse fotógrafo propõem uma reflexão sobre alguns aspectos da representação da imagem fotográfica. *Equivalentes* é uma série composta por cerca de duzentas fotografias de nuvens tiradas por Stieglitz entre 1923 e aproximadamente 1935. A maioria representa apenas nuvens, sem fragmentos de qualquer objeto que possa servir como referência espacial. Segundo Philippe Dubois (1993), *Equivalentes* é uma chave para compreender algo que é próprio de toda fotografia. Pois, “quando a fotografia começa a representar nuvens (...), de fato, apenas representam seu próprio processo de representação, representa (e não é metáfora) seu modo constitutivo, se mostra emblematicamente como index” (DUBOIS, 1993, p. 214). Nas palavras de Rosalind Krauss:

Essa impressão do estado da atmosfera: a direção dos ventos e o grau de umidade são registrados e tornados visíveis pela configuração das nuvens, visíveis elas mesmas pela refração da luz. Na medida em que as nuvens fixam o rastro de uma coisa invisível, são signos naturais. Em *Equivalentes*, Stieglitz realiza o *tour de force* de transforma-las em signos não naturais ao transpô-las a linguagem cultural da fotografia. [...] O céu e a fotografia são postos em uma relação simbólica recíproca. O instrumento estético do qual depende esta leitura é o recorte. Nestas fotografias, o recorte não é um simples fenômeno mecânico. É a única coisa que constitui a imagem, e que, ao constituí-la, implica que a fotografia é uma transformação absoluta da realidade (KRAUSS, 2013).

Ou seja, o tema das fotografias de Miceli é também a própria fotografia, o dispositivo fotográfico e a própria linguagem da fotografia. Linguagem que se reinventa em sua poética de fotografar o invisível, de dar corpo na imagem a uma presença latente. A planaridade das imagens, sua quase total falta de profundidade e sua não figuratividade deslocam as imagens do campo da representação para o campo da expressão. A própria noção de autoria pode de certa forma ser colocada em xeque, visto que este não controla a imagem que se forma dentro da câmera *Pin-hole*. Aqui o importante é a ideia de capturar o invisível e o experimentalismo na produção das fotografias, dos quais as imagens são os vestígios materiais visíveis.

No entanto, este vestígio, esse fragmento fotográfico, ao ser revelado não deixa de dar a ver indiciariamente o choque e o contrachoque de partículas, e apelar ao acontecimento motor do desastre, à explosão do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

reator e a projeção de uma nuvem de partículas de grafite que cobriu imediatamente o pequeno povoado de Pripyat e que nas semanas seguintes continuou a se espalhar por centenas de quilômetros ao seu redor da usina e da região, não obedecendo fronteiras políticas e avançando sobre a Europa Ocidental.

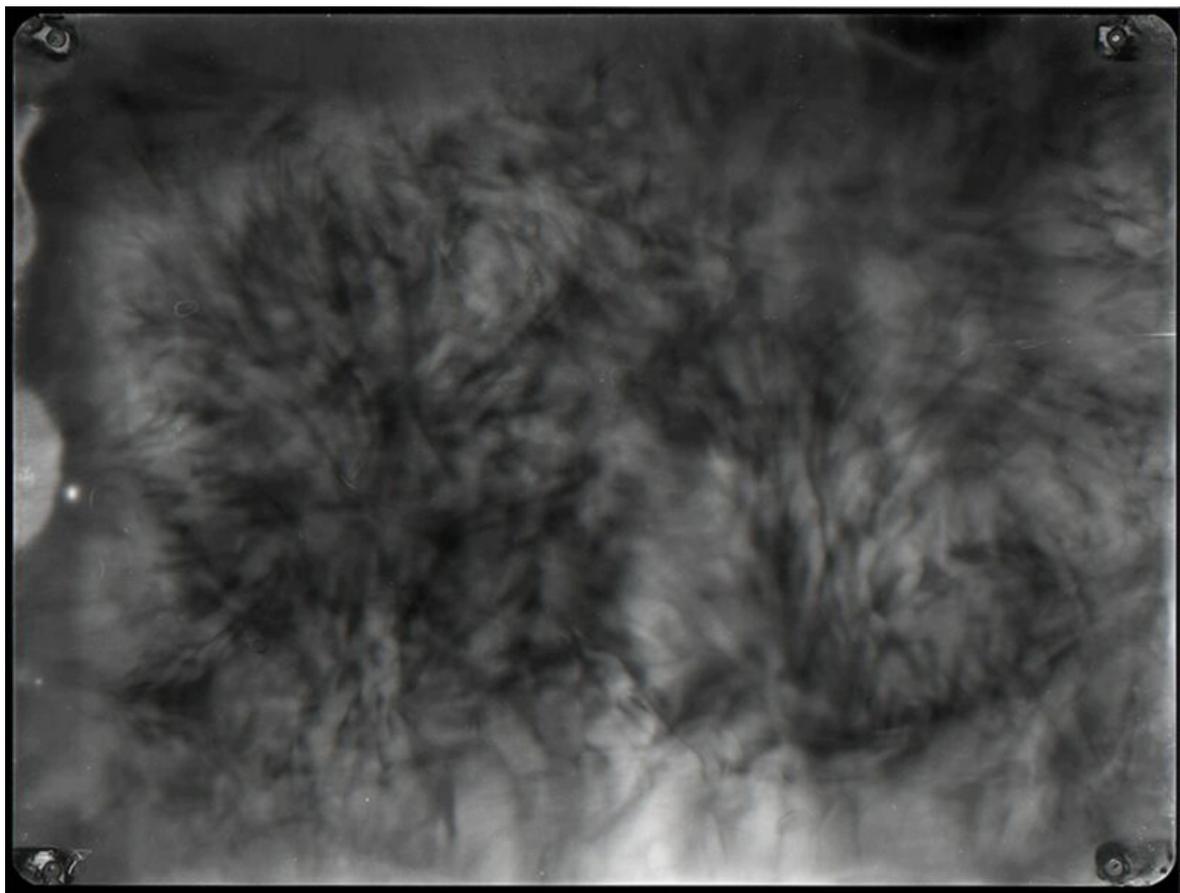
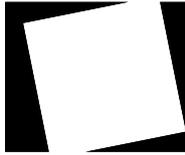


FIG. 08:

Alice Miceli. *Projeto Chernobyl*, 2007-2010.

Alice Miceli. *Chernobyl project: Fragment of a field IV - 9.120  $\mu$  Sv (07.05.09 - 21.07.09)*, 2007-2010. Print positive contact print for radiographic negative. 30 x 40 cm. Edition 2/5 + AP.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

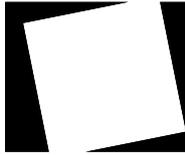
e-ISSN: 2179-8001

Usando uma ferramenta famosa por ser baseada no tempo – a câmera fotográfica – Alice Miceli produz fotografias evocativas do tempo e da memória. As imagens do Projeto Chernobyl são indícios da presença ameaçadora da radiação, de eventos trágicos e incômodos que não queremos lembrar. Para os quais não queremos olhar e desejaríamos mesmo esquecer. Para os quais, no entanto, temos necessidade de ver, elaborar e superar, como os fenômenos da morte e da desapareição tão ligados a própria história da imagem e da fotografia.

A fotografia de Miceli também possui um componente político ao abordar questões sociais (a relação do homem com a tecnologia e a produção de valor) e humanas (o custo em vidas da produção de energia barata em larga escala para atender as demandas crescentes da produção industrial e do consumo doméstico), além de pensar a relação da sociedade com o meio ambiente e a preservação da vida no planeta. As suas imagens testemunham os efeitos da catástrofe e a nossa incapacidade de narrar o trauma causado pelo maior acidente nuclear da história e o devir no tempo dos efeitos nefastos dela.

Por fim, a poética experimental de criação de imagens do invisível de Alice Miceli propõe uma reflexão sobre a própria história da fotografia contemporânea e a impossibilidade de fixarmos a sua identidade, que é sempre múltipla, tanto no tempo quanto a ela mesma. Ela produz a *différance* e não se deixa submeter por discursos essencialistas que pretendam fixar a sua identidade, como afirma Batchen a partir de Foucault e Derrida no livro *Arder em Deseos* (2004). A fotografia segue sendo este objeto selvagem e inapreensível de que nos fala Regis Duran (1998), que nos permite pensar sobre a forma do tempo, as ficções da memória e dar corpo ao invisível através das imagens na era do capitaloceno.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

## Referências

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchenóbil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos*. La Concepción de la fotografía. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Aesthetics of the capitalocene*. London, Sternberge Press, 2022.

BRYAN, Nichol. *Chernobyl: Nuclear Disaster*. Milwaukee: Word Almanac, 2004.

CARTAXO, Sintilla Abreu; SHIOTA, Ricardo Ramos. Três concepções acerca dos desastres. CSOnline, *Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, Juiz de Fora, n. 32 (2020), p. 296-315.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. "Devolver uma imagem". In: ALLOA, E. (Org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

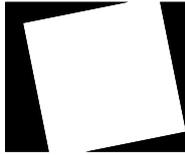
DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAND, Régis. *Le temps de l' image*. Essai sur le condition d' une histoire de formes photographiques. Paris: Éditions de la Différence, 1998.

KRAUSS, R. Espaços Discursivos da Fotografia: Paisagem/Vista. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013. p. 411-431.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: Oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo;Rio de Janeiro: Ubu; Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

LUGON, Olivier. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

MÉAUX, Danièle. *Photographie contemporaine & antropocène*. Landebaëron, Filigranes Éditions, 2022.

MELO FILHO, C. Arte, ciência e tecnologia: modelos alternativos e especulativos para habitar a terra. In: SOLEDAR, J.; CONCEIÇÃO, R.; LUZ, M. (Orgs.). *Quebraquina*. Rio de Janeiro: Circuito: 2021, p.178-186.

MELO FILHO, C. Poéticas do excesso: por uma narrativa do limite, da tecnologia e do pensamento multiespécies. In: ZACARIAS et. al. (Orgs.). *História da arte em construção*. Campinas, SP: Unicamp, IFCH, 2022, p.206-219.

MELO FILHO, C. Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 141-166, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670574. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670574>. Acessado em: 29 de abr. 2023.

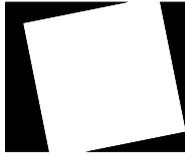
MICELI, Alice. Entrevista Galeria Nara Rosler. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F5wo2HYGI0&t=103s> Acesso em: 12/8/2021.

MICELI, Alice. Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. In: *ZUM. Revista de Fotografia*. 11 julho 2018. Disponível em: [www.revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/](http://www.revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/) Acesso: 12/8/2021.

MICELI, Alice. *Entrevista 6º Prêmio Marcantonio Vilaça - Alice Miceli - artista finalista*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-EOBjnbBORK&list=RDCMU6VRuvR9oLPSassuoGC5qww&index=1> Acessado em: 16/8/2021.

MICELI, Alice. Alice Miceli's Projeto Chernobyl at Americas Society. *Entrevista no Youtube em 2020*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITePLVYxhWQ> Acessado em 16/8/2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

MOORE, Jason W. *Antropoceno ou Capitaloceno?* Natureza, História e crise do capitalismo. São Paulo: Elefante, 2022.

MOURA, Chana de. Intersecções entre a história e a geo-história: a arte enquanto observatório do Antropoceno. In: *Cadernos Pet de Filosofia*, UFPR, v. 19 n.1, 2018, p. 52-69. Acessível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/78627> Acessado em: 27/4/2024.

POIVERT, Michel. *La Photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2002.

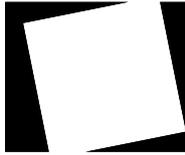
ROGER, Alain. Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage. In: BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1997, p. 109-123.

ROULLIÉ, André. *A fotografia: Entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

VEIGA, Bruno; STERZI, Eduardo. Fotografia e catástrofe: Mariana (MG). In: *ZUM. Revista de Fotografia*. 4, 3 de junho de 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/mariana-mg-bruno-veiga/> Acessado em: 12/8/2022.

WIKIPEDIA, Acidente nuclear de Chernobyl. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Acidente-nuclear-de-Chernobil>. Acessado em: 12/9/2021.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.49

Jul 2024

e-ISSN: 2179-8001

**CHARLES MONTEIRO**

Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e em História da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019), tem Mestrado em História do Brasil pela PUCRS (1992) e Doutorado em História Social pela PUC-SP (2001). Atualmente, cursa o doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professor adjunto da Escola de Humanidades da PUCRS atuando nos cursos de graduação em História e Pós-Graduação em História e em Letras (Escrita Criativa). Tem experiência na área de História e História da Arte, com ênfase em História do Brasil, História Latino-Americana, História da Fotografia, Paisagem e Capitaloceno.

---

**Como citar:** Monteiro, C (2024). Arte, catástrofe e antropoceno na fotografia de Alice Miceli. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2)*, 28 (48).

**Doi:** <https://orcid.org/0000-0003-1498-8155>