



**Alice Miceli.** *In Depth (Landmines).* / *En profundidad (Minas terrestres)*, 2015. 7 Digital Photographic Prints. 43.3 x 28.8 inches each. / 7 Impresiones digitales. 110 x 73,15 cm. cada una. Photo / Foto: Rag Baryta.

## Donald Johnson-Montenegro with Alice Miceli

**Donald Johnson-Montenegro:** I'm interested in your notion of a "politics of vision," which you have expressed as a central concern of your practice. Your haunting piece, *88 from 14.000*, with the archive of portraits of Cambodian war crime victims, brought up a number of complex ethical questions. For example, how do you as an artist and we as viewers address such an archive: a chilling, systematic documentation of prison camp detainees, taken before their merciless execution by their very executioners? Can you tell me a little bit about your exploration of a

## Donald Johnson-Montenegro con Alice Miceli

**Donald Johnson-Montenegro:** Me interesa tu noción de una "política de la visión", que has expresado como una inquietud primordial en tu práctica. Tu perturbadora obra, *88 from 14.000*, con el archivo de retratos de víctimas de crímenes durante la guerra de Camboya, puso sobre el tapete una cantidad de complejas cuestiones éticas. Por ejemplo, ¿cómo abordamos, tú como artista y nosotros como espectadores, un archivo de esta naturaleza: una documentación escalofriante y sistemática sobre detenidos en campos para prisioneros elaborada por sus propios verdugos antes de sus despiadadas ejecuciones? ¿Puedes

**politics of vision and how you see your work intervening in, highlighting, or complicating these politics?**

**Alice Miceli:** When "politics" is referring to the origin of the word in Greek terms — as the agency of a citizen in a city, in the world — I think that our vision, how we see, and the things that we see, are embodied, or embedded in politics, yes. It seems to me that this is true even for the first level of vision, say, the optical, physical phenomenon of human vision (reflected light comes into our eyes and forms an image in our brain). Even that "unmediated" physical phenomenon is, in fact, mediated — by a context, by a culture, by built, learned cognition, by language, by how it is that we learn to see and decode the things that we do see, and thus attribute meaning to them (spatial meaning for instance, what is far, what is close). If that is the case, I think it is even more dramatic when that "vision" is mediated by a human-made tool (from a simple pinhole camera to a full fledged SLR, or any kind image-recorder, really). That human-made tool, which sees already, comes embedded with someone else's intention, attention

explayarte un poco más sobre tu exploración de una política de la visión y sobre cómo ves a tu obra interviniendo en, resaltando o complicando dicha política?

**Alice Miceli:** Cuando la "política" se refiere al origen de la palabra en términos griegos — como la acción de un ciudadano en una ciudad, en el mundo —, creo que nuestra visión, nuestra forma de ver y las cosas que vemos, se encuentran encarnadas o contenidas en la política, sí. Me parece que esto es cierto desde el primer nivel de visión, es decir, el fenómeno óptico, físico, de la visión humana (luz reflejada que llega a nuestros ojos y forma una imagen en nuestro cerebro). Aún en ese fenómeno "sin mediación", existe, de hecho, una intervención: del contexto, de una cultura, de un conocimiento construido, aprendido, del lenguaje, de la forma en que aprendemos a ver y a decodificar las cosas que vemos y de ese modo atribuirles significado (significado espacial, por ejemplo: lo que se encuentra lejos, lo que se encuentra cerca). Si ese es el caso, creo que es aún más dramático cuando en esa "visión" interviene una herramienta fabricada por el hombre (desde una simple cámara



Alice Miceli. *In Depth (Landmines)*. / *En profundidad (Minas terrestres)*, 2015. Detail / Detalle.

and assumption of how that instrument is supposed to be used, and it will be already pre-disposed to create a certain kind of image. There are layers and layers of history in it.

In the case of my work with the S 21 prison mug-shots, given that I overtly chose to deal with already existing images that belong now to an archive, my agency, or the poetic operation of the work, needed to be dislocated. This operation could no longer be placed in the image-making, since the images existed already; they were produced with the vilest, most horrific, deranged of intents, which was to organize mass-murder — an intent with which I believe no one can sanely align oneself. Because of all of this, I knew my action needed to be, then, in the re-mediation of the images. The question was in how to show them. I first saw the S21 prison images in a documentary class at university in Rio, many years ago, as a MA student. I was very impressed by the people in the images, who were facing death and knew it. And by the images themselves, too. I remember thinking, at the time, no matter what horrific intent these images were produced with, these were the last, really the last, images of each one of these people in life. They touched me very much. I felt addressed, and it was an unbearable address. To this day, it still is.

Years later, I had in mind that I wanted to do work about “death”. Death with a capital D, as

estenoica hasta una SLR completa, o cualquier clase de grabadora de imágenes, en realidad). Esa herramienta creada por el hombre, que ya ve, viene impregnada de la intención, atención y conjetura de otra persona acerca de cómo se supone que sea utilizado dicho instrumento y que ya estará predispuesta a crear una cierta clase de imagen. Ésta contiene capas y capas de historia.

En el caso de mi trabajo con las fotografías de las fichas de prisioneros del S21, dado que elegí abiertamente tratar con imágenes ya existentes que ahora pertenecen a un archivo, mi acción, o la operación poética de la obra, requería ser sacada de su contexto. Esta operación ya no podría ser ubicada en la construcción de la imagen, puesto que estas imágenes ya existían; fueron creadas con la intención más vil, espeluznante y demente, que era la de organizar el asesinato en masa —una intención con la que creo que nadie en su sano juicio puede estar de acuerdo. Por todo lo antes dicho, sabía que mi acción necesitaba aplicarse, entonces, a la re-mediación de las imágenes. La cuestión era cómo mostrarlas. La primera vez que vi las imágenes de la prisión S21 fue en una clase sobre documentales en la Universidad de Río, hace muchos años, cuando era estudiante de posgrado. Me impresionaron mucho las personas en las imágenes, que se enfrentaban a la muerte y lo sabían. Y las propias imágenes también. Recuerdo haber pensado en ese tiempo que, sin importar la espeluznante intención con la que se habían producido estas imágenes, eran las últimas, *realmente las últimas* imágenes de cada una de estas personas en vida. Me conmovieron muchísimo. Sentí que se dirigían a mí y eso me era insoportable. Hasta el día de hoy, aún lo es.

Años más tarde, tenía en mente que quería trabajar con la idea de la “Muerte”. La Muerte con M mayúscula, como en el poema de John Donne (el Soneto sagrado X). La muerte como el límite “definitivo”. La única cosa de la cual estamos seguros, pero para la cual no estamos presentes, porque cuando finalmente llega, nosotros ya no estamos. Y recordé las imágenes del S21. Creo que la razón por la cual me sentí aludida tan personalmente por ellas —y la razón por la cual esto es tan intolerable—, es que, por definición, al ser fotografiadas para luego ser despiadadamente ejecutadas en Tuol Sleng, las personas en esas

in the John Donne poem (the “Holy Sonnet 10”). Death as the “ultimate” limit. The only thing we are certain of, but for which we are not present, because when it finally is here, we no longer are. And I remembered the S21 images. I think the reason I felt so personally addressed by them — and the reason it is so unbearable — is that, by definition, upon being photographed, to be then mercilessly executed at Tuol Sleng, the people in those images were, precisely, not addressed. Their humanity was denied. It seems to be the case with perpetrators of genocide that they strip their victims of any humanity even before they kill them. So that responsibility lay now with us, the people who look at the images at present. And it lay with me, too, as an artist who chose to look at the images and to display them, in the choices involved in how to address, restore and remediate them. My work with the S21 images is an attempt at that.

**D.J.M.:** In your Chernobyl project, and in your new project with the minefields, you focus on spaces that have been rendered impenetrable or inaccessible as a result of human-induced trauma to the landscape. What interests you about such spaces - is it primarily the conceptual challenge of using your chosen medium of photography to capture what cannot be seen? Are you interested in the limitations of photography as a formal concern as much as a stand in for political, social, cultural, or other limitations?

**A.M.:** All of the above. In Chernobyl, due to the fact that, for me, regular photographic cameras failed in really seeing anything in that particular environment, precisely because it is one that is so pervasively filled with “nothing” (invisible contamination caused by gamma radiation), I wondered whether it was going to be possible to touch it otherwise — to touch that which is everywhere but is never really perceived in anyway, except for the traces of destruction it left behind. I felt that, in that case, I had to create my own tools to see it, and it needed to be from scratch. After years of working on this project, I decided to look back to the start, to the thing that had fascinated me the

imágenes no fueron, precisamente, tenidas en cuenta. Su humanidad fue negada. Parece ser el caso con los autores de genocidio que despojan a sus víctimas de su humanidad aún antes de matarlas. De modo que la responsabilidad ahora recae sobre nosotros, las personas que contemplamos las imágenes en el presente. Y recae sobre mí, también, como artista que ha elegido mirar las imágenes y exhibirlas, en las elecciones involucladas en la forma de abordar, recuperar y remediarlas. Mi trabajo con las imágenes del S21 es un intento de hacer esto.

**D.J.M.:** En tu proyecto sobre Chernóbil y en tu nuevo proyecto con los campos minados, te enfocas en los espacios que han sido transformados en impenetrables o inaccesibles como resultado de los traumas causados al paisaje por la acción del hombre. ¿Qué te interesa acerca de estos espacios? ¿Se trata principalmente del desafío conceptual de utilizar el medio elegido de la fotografía para captar aquello que no se puede ver? ¿Te interesan las limitaciones de la fotografía como una inquietud formal tanto como un sustituto de limitaciones políticas, sociales, culturales, o de otro tipo?

**A.M.:** Todo lo que mencionas. En Chernóbil, debido al hecho de que, para mí, las cámaras fotográficas fracasaron en ver realmente algo en ese medio particular, precisamente porque es un medio dominado en una forma tan ubicua por la “nada” (contaminación invisible causada por radiación gamma), me pregunté si iba a ser posible tocarlo de otro modo —tocar lo que está en todas partes pero nunca es realmente percibido de ninguna manera, excepto por las huellas de destrucción que dejó tras de sí. Sentí que, en ese caso, debía crear mis propias herramientas para verlo, y se requería que esto se hiciera desde cero. Después de años de trabajar en este proyecto, decidí volver la mirada atrás, a aquello que me había fascinado sobre todo: esa nada inabordable, el espacio negativo. Me pregunté ¿qué otras clases de impenetrabilidad quedan allí? Puesto que Chernóbil permanece en el presente —esa tierra está y estará contaminada mucho después de la muerte de todos nosotros—, el mirar campos de minas es para mí, subsiguientemente, el próximo paso. En este caso, la impenetrabilidad se ha desplazado de la visión al espacio, y eso trae aparejado un conjunto completo de diferentes preguntas referidas a cómo este problema espacial



most — that ungraspable nothing: the negative space. I asked myself, what other kinds of impenetrability remain out there? For Chernobyl remains in the present tense – that land is, and will be, contaminated long after we all die. Looking at minefields is for me, subsequently, the next step. In their case, the impenetrability has moved from vision to space, and that brings with it a whole set of different questions, as to how this spatial problem translates into image. Unlike remote but untarnished landscapes, these are urgent, negatively occupied spaces, claiming pieces of the world as we speak.

**D.J.M.:** The first chapter of your current project *In Depth (landmines)* focuses on a landmine contaminated site in Cambodia. The specific landscape that you chose to capture in your series of eleven photographs is an open field, accentuated by a single tree in the center of each composition. While these photographs at first appear to be taken from the same vantage point, we learn that in fact you moved closer to that lone tree with each successive shot, navigating your way through the landmines and adapting your equipment and its settings to keep the composition consistent. For every movement of your body further into this impenetrable space, there was a mechanical counter adjustment - a balance or negotiation between the landscape and the camera in order to create this effect. As your body moved deeper into the landscape, the field of vision nevertheless remained virtually static, in effect making it seem as though the space was, in fact, impenetrable for you.

**A.M.:** I think that is an impression that might be given off at first glance, nevertheless not necessarily when one looks again, with attention. There is a differentiation: the proportions of the image do remain static, yes, and for a reason; the field of vision, however, is altered with each step, and so, too, the connection between the elements in the image, as they relate to one another and specially to the lone tree in the middle, towards which I walked across the minefield. In the foreground, as

se traduce en imagen. A diferencia de paisajes remotos pero immaculados, estos son espacios urgentes ocupados negativamente, reclamando pedazos del mundo mientras hablamos.

**D.J.M.:** El primer capítulo de tu actual proyecto *In Depth (landmines)* se enfoca en un sitio contaminado por minas terrestres en Camboya. El paisaje específico que elegiste capturar en tu serie de once fotografías es un campo abierto, acentuado por un único árbol en el centro de cada composición. Mientras que estas fotografías en un principio parecen haber sido tomadas desde el mismo punto de observación, descubrimos que en realidad te moviste más cerca de ese árbol solitario en cada toma sucesiva, navegando entre las minas terrestres y adaptando tu equipo y sus configuraciones para mantener la composición coherente. Por cada movimiento de tu cuerpo hacia el interior del espacio impenetrable había un contra ajuste mecánico, un balance o negociación entre el paisaje y la cámara a fin de crear este efecto. A medida que tu cuerpo se movía más y más profundamente hacia el interior del paisaje, el campo de visión, sin embargo, permanecía virtualmente estático, haciendo parecer como si el espacio fuera, de hecho, impenetrable para ti.

**A.M.:** Pienso que esa es una impresión que puede producirse a primera vista, no obstante, no necesariamente es así cuando uno observa nuevamente, con atención. Hay una diferencia: las proporciones de la imagen permanecen estáticas, sí, por una razón: el campo de visión. Sin embargo, este es alterado con cada paso y así, también, lo es la conexión entre los elementos en la imagen, en como se relacionan unos con otros y especialmente con el árbol solitario en el centro, hacia el cual yo caminé a través del campo minado. En el primer plano, a medida que mi cuerpo se adentra en el espacio, los árboles del frente gradualmente desaparecen, mientras que en el fondo, las montañas, a su vez, progresivamente retroceden.

La primera imagen de la serie, tomada con mi teleobjetivo más largo, fue obtenida mientras yo estaba parada en la entrada del área minada. Podría

my body moves deeper into the space, the front trees gradually disappear, while in the background, the mountains, on their turn, progressively recede.

The first image in the series, shot with my longest telephoto lens, was taken as I stood at the entrance of the mined area. I could have chosen, as a safety measure, to stop there, to produce only one sole image capturing a horizon, a depth, that I could gaze over, but perhaps never attain. I wanted, however, to reach it. That is the performative side of the work, where my body, as the photographer in the out-of-frame, is not just gazing over an impenetrable depth, but is actually moving through it, producing images from within, and asking, at the same time, how this penetration translates into image.

If photography can be an instant that creates a voluntary memory, a mine that explodes is the reverse, an instant that annihilates: death in the age of its mechanical reproduction. What I am exploring is, through the photographic medium's intrinsic physical and optical constituents, issues of vantage point and perspective – the relationship between where you stand, the focal length of the tool that you hold, and how far, or how close, you are to your subject. I think it was Robert Capa who famously said that if your pictures were not good enough, it was because you were not close enough. An-My Lê, nowadays, states the contrary. I think interestingly that, even if from opposite ends, they are both stressing questions of vantage point. And so am I. Given that all images are a relationship between depth and flatness, I am concerned by how the parameters that shape an image's perspective and depth-of-field inform the physical position of the photographer in the out-of-frame, at the time and place of the exposure, in a situation (the mine-fields) where position, i.e. where one steps, is most critical.

Technically, the focal length of a lens determines its angle of view, and thus how much the subject will be magnified for a given position. Wide-angle lenses have short focal lengths; telephoto lenses have longer ones. Wide-angle indicates close proximity to subject, while telephoto can be done from a distance. For that site in Cambodia, I calculated all

haber elegido, como una medida de seguridad, detenerme allí, para producir sólo una imagen que capturara un horizonte, una profundidad, que pudiera contemplar pero tal vez nunca lograr. Sin embargo, quería alcanzarla. Este es el aspecto escénico del trabajo, en el que mi cuerpo, como el fotógrafo fuera del cuadro, no sólo está echando una mirada sobre una profundidad impenetrable, sino que está de hecho moviéndose a través de ella, produciendo imágenes desde adentro, y preguntando, al mismo tiempo, cómo esta penetración se traduce en imagen.

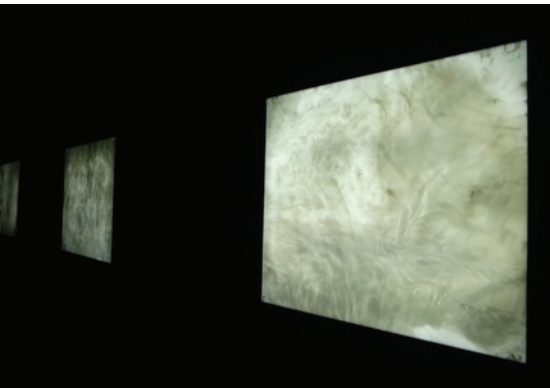


Alice Miceli. *88 From 14,000. / 88 de 14,000*, 2011. Video projection, 56 min. in loop with sound, still. / Proyección de video continua con sonido, 56 min, toma fija. Courtesy of the artist. / Cortesía de la artista.

Si la fotografía puede ser un instante que crea una memoria voluntaria, una mina que explota es lo contrario, un instante que aniquila: la muerte en la era de su reproducción mecánica. Lo que estoy explorando es, a través de los constituyentes físicos y ópticos intrínsecos del medio fotográfico, cuestiones de punto de observación y perspectiva: la relación entre dónde te paras, la distancia focal de la herramienta que sostienes, y cuán lejos, o cuán cerca, estás de tu sujeto. Creo que fue Robert Capa el que dijo la famosa frase sobre que si tus fotografías no eran lo suficientemente buenas, era porque no estabas suficientemente cerca. Hoy, An-My Lê afirma lo contrario. Creo que lo interesante es que, aún cuando lo hacen desde polos opuestos, ambos están enfatizando el tema del punto de vista, y yo también. Dado que todas las imágenes son una relación entre lo profundo y lo plano, estoy interesada en cómo los parámetros que dan forma

focal lengths needed to keep constant magnification size in the image for one central element (the lone tree), for every inch on the ground, aligned on a same axis. Intertwining this pool of hypothetical vantage points with the actual mine-contamination map for that specific area, there were eleven positions in which to step, as I walked across, towards the tree in the distance. For the tree to remain the same size while I changed focal length, I was obliged to walk towards it, and, in this way, to gradually advance into the minefield.

I think also that the issue of Robert Capa's death should not go unnoted. It goes without saying he is considered, to this day, one of the greatest war photographers of all time, a guy that pretty much set the standard for many others that came after him, in the genre of war photojournalism. On assignment for Life magazine in Indochina in 1954, he stepped on a landmine and was killed,



Alice Miceli. *Chernobyl Project – the Invisible Stain* (Proyecto Chernóbil – La mancha invisible), 2007 – 2012. Installation view. / Vista de la instalación. Courtesy of the artist. / Cortesía de la artista.

still holding his camera. He was forty-one years old, I think. The last image in his film roll has long fascinated me: it captured an open field extending towards a horizon that he, himself, never reached. As a photographer taking on the task to look at these kinds of spaces, his death and the problem of his last image have been, for me, an important entry point when I first start thinking about minefields. There is an interesting spatialization of time, or temporization of space, that occurs when considering mine-contaminated land: in every inch of that ground, there might be someone's last

a la perspectiva de una imagen y la *profundidad de campo* informan la posición física del fotógrafo fuera de cuadro, en el momento y en el lugar de la exposición, en una situación (los campos de minas) donde la posición —por ejemplo, donde uno pisa—, es una cuestión sumamente crítica.

Técnicamente, la distancia focal de un objetivo determina su ángulo de visión, y por lo tanto, cuánto será ampliado el sujeto para una posición dada. Los objetivos gran angular tienen distancias focales cortas; los teleobjetivos comunes tienen distancias focales más largas. El gran angular implica proximidad al sujeto, mientras que las fotos con teleobjetivos normales pueden ser tomadas a distancia. Para este sitio en Camboya, calculé todas las distancias focales necesarias para mantener constante el tamaño de ampliación en la imagen para un elemento central (el árbol solitario), para cada pulgada en el terreno, alineadas en un mismo eje. Entrelazando este conjunto de puntos de observación hipotéticos con el mapa real de contaminación por minas para esa área específica, surgían once posiciones en las cuales podía pisar, a medida que caminaba a través del campo, hacia el árbol lejano. Para que el árbol permaneciera del mismo tamaño a medida que cambiaba la distancia focal, estaba obligada a caminar hacia él, y de esta forma, avanzar gradualmente al interior del campo minado.

Pienso también que la cuestión de la muerte de Robert Capa no debería pasar desapercibida. De más está decir que es considerado, hasta hoy, uno de los más grandes fotógrafos de todos los tiempos, un tipo que en gran medida estableció el estándar para muchos otros que surgieron más tarde, en el género de fotoperiodismo de guerra. Trabajando para la revista Life en Indochina en 1954, pisó una mina terrestre y murió, sosteniendo aún su cámara. Tenía 41 años, creo. La última imagen en su rollo fotográfico me ha fascinado por mucho tiempo: capturaba un campo abierto que se extendía hacia el horizonte, que él mismo nunca alcanzó. Como fotógrafo que asume la tarea de observar este tipo de espacios, su muerte y el problema de su última imagen han sido para mí un importante punto de partida cuando empecé a pensar por primera vez en los campos minados. Hay una interesante especialización del tiempo, o temporización del espacio, que ocurre cuando se considera la tierra

instant, last instants spread in space, as far as the eye can see. If you die, temporally you cease to exist, but in the situation of a minefield, spatially, it means you don't get to go any further. I wanted to take the problem and carry it on from where he left off.

Furthermore, when land is taken over by mine contamination, it has been shut off, and appropriated in the function of territorial acquisition, to the detriment of all other values. That's an occupation that is indifferent to the lived experience of a place, and to the people that might have once inhabited it. I think that the de-miners, in carrying out their job, become the first ones, then, to be able to truly inhabit such spaces again, because theirs is an experience that is incorporated and walked through. With their guidance, mine is, likewise, an experience of a walked through, embodied engagement with the land, offering a view that counter-aligns occupation, and that, even if only symbolically, claims it back, given that a point of view from within has now been offered.

**D.J.M.:** The genre of landscape photography (and its predecessor in painting) is associated with notions from the tranquil and bucolic, to the grand and awe-inspiring, and the sublime. Read outside of its context, any one of your landscape photographs from Cambodia might read as peaceful and uncomplicated. Your use of this genre, paired with the technical possibilities of photography that you employed, seem further to obscure or muffle the threat that lurks beneath the ground and the potential harm to which you subjected yourself by entering the area. In this way, your strategy here creates a parallel with the hidden nature of the landmines. Can you speak more about this – perhaps in contrast to how you resolved the problem of capturing the unseeable in your Chernobyl project? And also tell me about your relationship to the landscape genre?

**A.M.:** The title *In Depth* (landmines) is an active part of the work's formulation in the sense

contaminada por minas: en cada pulgada del terreno puede estar el último instante de alguien, últimos instantes diseminados en el espacio, tan lejos como llega la vista. Si mueres, temporalmente dejas de existir, pero en la situación de un campo de minas, espacialmente, significa que no irás más lejos. Quería tomar el problema y llevarlo adelante desde donde él lo dejó.

Además, cuando una extensión de tierra ha sido contaminado por minas terrestres, se ha cerrado, ha sido apropiada a la manera de una adquisición territorial, en perjuicio de cualquier otro valor. Esa es una ocupación que es indiferente a la experiencia vivida de un lugar, y a la gente que alguna vez habitó en él. Creo que las personas que remueven minas, cuando llevan a cabo su trabajo, se convierten en los primeros, entonces, en ser capaces de realmente habitar nuevamente esos espacios, porque la suya es una experiencia que está incorporada y probada. Con su orientación, la mía es de la misma forma, una experiencia de un compromiso con la tierra probada y plasmada, que ofrece una visión que contrarresta esa ocupación y que, aún cuando lo hace sólo simbólicamente, reclama la tierra, dado que se ha ofrecido ahora un punto de vista desde el interior.

**D.J.M.:** El género de fotografía de paisaje (y su predecesor en la pintura) está asociado con nociones de lo tranquilo y bucólico, de lo grande e inspirador de asombro, y de lo sublime. Vistas fuera de su contexto, cualquiera de tus fotografías de paisaje de Camboya podrían leerse como pacíficas y sencillas. Tu uso de este género, junto con las posibilidades técnicas de la fotografía que empleaste, parecen oscurecer aún más, o acallar, la amenaza que acecha bajo la tierra y el daño potencial al que estás expuesto ingresando al área. De esta forma, tu estrategia aquí crea un paralelo con la naturaleza oculta de las minas terrestres. ¿Puedes hablar más sobre esto, tal vez en oposición a cómo resolviste el problema de capturar aquello que no se ve en el proyecto Chernóbil? Y también cuéntame sobre tu relación con el género de paisaje.

**A.M.:** El título *In Depth* (landmines) es una parte activa de la formulación del trabajo, en el sentido

that it places the images in that context. In the series itself, what is being addressed is the spatial consequences caused by mine contamination. As I mentioned above, that is also why the work exists as series, as opposed to one sole picture, given that what has been avoided and not portrayed in the gap between each image is of equal importance to what has been captured in them. I think that what the viewer does with these elements in relationship to how they see the images, it is for them to discover.



Alice Miceli. *In Depth (landmines)* From The Cambodia Series. / En profundidad (minas terrestres) de la Serie de Camboya, 2014. Courtesy of the artist. / Cortesía de la artista.

Concerning the potential harm I subjected myself to, I think that, as in radical sports, there is a risk, but it is a calculated one. Something could always go wrong, but I've done my best to go prepared. I went across the mined areas in the company of the de-miners who carry out the extremely dangerous task of identifying and, later on, disarming the mines, and therefore know the land the best. Risk here is a given of the limit situation I chose to look at, and implicate myself in. It is what ties the series together, as the latent *stimmung* of that landscape.

In the Chernobyl Project, the operation was a problem of the unseeable. That is where the impenetrability was. Therefore, that required an action from me in the image making, the attempt to capture marks of that unseeable, on film. In the minefields, the question is no longer in how to create an image of that which cannot be seen, because we can see the land, even if the mines are hidden. One can gaze over and even capture that space in an image, like Capa did instants before his death. That space is now the problem. The question is then, for me, in the mined depth to be walked through, and represented in the image.

de que coloca las imágenes en ese contexto. En la serie en sí, lo que está siendo tratado son las consecuencias espaciales de la contaminación con minas. Como mencioné anteriormente, ese es también el motivo por el que el trabajo existe como serie, en contraposición a una fotografía única, dado que lo que se ha evitado y no se ha retratado en el espacio entre cada imagen es de igual importancia que lo que se ha capturado en ellas. Pienso que lo que el espectador hace con estos elementos en relación a cómo ve las imágenes, depende de él descubrirlo.

Respecto al potencial daño al que me expuse, pienso que, como en los deportes extremos, existe un riesgo, pero es un riesgo calculado. Algo siempre puede salir mal, pero he hecho todo lo posible para estar preparada. Caminé a través de campos minados en compañía de los encargados de remover minas, que llevan a cabo la extremadamente peligrosa tarea de identificar –y más tarde, desarmar– las minas, y por lo tanto son los que mejor conocen el terreno. *El riesgo, aquí*, es inherente a la situación límite que elegí examinar y en la cual elegí implicarme. Es lo que une a la serie, como el *stimmung* latente del paisaje.

En el *Proyecto Chernóbil*, la operación era “el problema” de lo que no se puede ver. Allí es donde estaba la impenetrabilidad. Por lo tanto, eso requería una acción de mi parte en la confección de la imagen, en el intento de capturar marcas de esa imposibilidad de ser visible en *película fotográfica*. En los campos minados, la cuestión no es ya cómo crear una imagen de aquello que no puede ser visto, porque podemos ver la tierra, aún cuando las minas estén escondidas. Uno puede mirar y aún capturar ese espacio en una imagen, como lo hizo Capa instantes antes de su muerte. Ese espacio es ahora “el problema”. La cuestión es entonces, para mí, la profundidad minada por la que hay que caminar, y cómo representarlo en la imagen.

**D.J.M.:** Also, in the second chapter from this body of work, you investigate a site in Colombia. How did the more rugged topography affect the conceptual or logistical parameters of the work you produced there?

**A.M.:** Yes, in Cambodia the contaminated site in Battambang was an open field, already mapped, and therefore of much “easier” navigation. In Colombia, where contamination by anti-personnel mines remains a huge problem, the demining campaign has just started, and there is still a lot of mapping to be done. It is also the case that mined areas around Medellín, where I traveled to, are located uphill in the jungle, in regions once dominated by the FARC, whom, as a defense mechanism, would mine sites that they thought might be of strategic interest for the army, who were following them. Taking this into account, and because of the yet to be done systematic identification and mapping of explosives, the marking that has been so far applied is not in maps, but literally in the land. That is what the red sticks we see in the images stand for. The central one was my guide as I gradually advanced into the mined area.

I like also to think in musical terms, given that the work is dealing with problems of interval. At first, there is an equal, regular division of space, as time in a musical score, in the relationship between vantage points, focal lengths and constant subject magnification in the image (in the Colombian case, the central red stick). All of this is then made actual and experienced through the uneven mine contamination in the site. In theory, I could produce endless images from A to B; in reality, the mine contamination allowed only for seven vantage points in the ground, creating a tension between the equal division of space and the way I am forced to go across by way of the irregular “beat” of the contamination. I also see each landscape as having their own timbre (rugged and dense, as in Colombia, or clear and open, as in Cambodia). These are the particularities of each place, and the specific contamination they have been subjected to has their own sequence of intervals, telling me how to move through it. □

**D.J.M.:** También, en el segundo capítulo de esta obra, investigas un sitio en Colombia. ¿Cómo afectó la topografía más accidentada los parámetros conceptuales o logísticos del trabajo que produjiste allí?

**A.M.:** Sí, en Camboya el sitio contaminado en Battambang era un campo abierto, ya mapeado, y por lo tanto de navegación mucho más “sencilla”. En Colombia, donde la contaminación con minas anti personales es aún un enorme problema, la campaña de remoción de minas recién ha empezado y todavía hay muchos mapas por hacer. También ocurre que las áreas minadas alrededor de Medellín, donde también viajé, están localizadas en los montes, en la selva, en regiones dominadas en el pasado por las FARC, que como un mecanismo de defensa minaban los sitios que creían podían ser de interés estratégico para el ejército que las perseguía. Tomando esto en cuenta, y debido a que la identificación sistemática y a que el mapeo de los explosivos se encuentra aún pendiente de ser realizado, las minas que han sido identificadas hasta ahora no están marcadas en mapas, sino literalmente en la tierra. Eso es lo que representan los palos rojos que vemos en las imágenes. El del centro fue el que me orientó a medida que avanzaba gradualmente al interior del área minada.

También me gusta pensar en términos musicales, dado que el trabajo trata con problemas de intervalo. Al principio hay una división igual, regular, del espacio como si fuera el tiempo en una partitura musical, en la relación entre puntos de observación, distancias focales y la ampliación constante del sujeto en la imagen (en el caso colombiano, el palo rojo central). Todo esto es luego realizado y experimentado a través de la contaminación dispereja del área. En teoría, podría producir infinitas imágenes del punto A al punto B; en la realidad, la contaminación de minas permitió que existieran solo siete puntos de observación en el terreno, creando una tensión entre la división igual del espacio y la forma en la que me veo forzada a cruzar debido al “ritmo” irregular de la contaminación. También veo cada paisaje como si tuviera su propio sello (accidentado y denso, como en Colombia, o despejado y abierto, como en Camboya). Estas son particularidades de cada lugar, y la contaminación específica a la que han sido sometidas tiene su propia secuencia de intervalos, que me dicen cómo moverme a través de ella. □