

Terra habitada: arte e disponibilidade afetiva na recuperação de territórios

Bruna Maria Maresch

Artista visual e Advogada, formada em Bacharelado em Artes Visuais pela Udesc (2013) e em Direito pela Ufsc (2012). Mestrado em andamento em Processos Artísticos Contemporâneos na Udesc, sob orientação de Nara Milioli e com apoio da Capes/Cnpq.

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de práticas estéticas de artistas envolvidos diretamente com o tema da recuperação de áreas degradadas, buscando traçar conceitos operatórios norteadores na relação entre arte e vida, pertinentes ao momento atual. Tratam-se de práticas situadas após a década de 60 e derivam da percepção, por parte crescente de artistas, da crise ecológica global e da necessidade de se assumir uma perspectiva ecosófica na reinvenção do meio ambiente, no enriquecimentos dos meios de vida e da sensibilidade.

Palavras-chave: arte, natureza, recuperação de territórios

Inhabited Earth

Abstract: This paper presents an analysis of aesthetic practices of artists directly involved with the issue of recovery of degraded areas, in order to describe guiding operative concepts in the relationship between art and life, relevant to the current moment. These are situated practices after the 60s and derive from the perception by increasing share of artists, of the global ecological crisis and the need to assume an ecosophic perspective to the reinvention of the environment, the enrichments of livelihoods and sensitivity .

Key-words: art, nature, land reclamation

Introdução

Estar em contato com a terra e encontrar outros estados de espírito propícios à criação tem sido uma prática recorrente de artistas contemporâneos ainda que, sair da cidade à procura da natureza não deixe de ser uma tentativa de fuga ilusória, pois o homem carrega consigo a cidade onde quer que ande e, ao mesmo tempo, é ele mesmo a natureza reencontrada. Para além da dicotomia entre natureza e cultura, é possível observar práticas estéticas que buscam a reconstrução do equilíbrio entre homem e natureza, ao mesmo tempo em que questionam a produção do espaço capitalista, as

políticas de uso da terra e a percepção da paisagem.

Este artigo é uma investigação preliminar acerca destas práticas. Uma grande variedade de artistas que fazem da arte uma ação direta de recuperação de áreas degradadas passam a se fazer mais presentes a partir da década de 60 em diante. Dentre eles estão Robert Smithson, Joseph Beuys, Helen e Newton Harrison, Frans Krajcberg, entre tantos outros que se poderia acrescentar. Como pode-se perceber, tratam-se de artistas ligados a diferentes contextos, o que de certa forma, demonstra a pertinência do tema. A análise que se segue busca mapear e traçar conceitos operatórios para pensar esta variedade de ações sobre o território que, situadas entre arte e natureza, inspiram a adoção de relações mais harmoniosas com a terra habitada.

Entre arte e natureza

A relação entre arte e natureza é de tal modo primordial que Friedrich Schelling iria anunciar no discurso “Sobre a relação das artes plásticas com a natureza”, proferido em 12 de outubro de 1807, que as artes plásticas são “o vínculo ativo entre a alma e a natureza” (2011, p. 29).

Trata-se de uma concepção que se sustenta a partir da constituição de uma esfera espiritual sobre a esfera material. A natureza efetivamente sentida revela-se não como uma forma muda a que caberia o artista imitar, mas como força criadora em que o próprio espírito daquele que sente está aplicado. De acordo com Schelling:

Antes de mais nada, a natureza vem ao nosso encontro de modo hermético e sob uma forma mais ou menos rígida. Assemelha-se à beleza sóbria e serena, que não chama a atenção por meio de sinais gritantes nem atrai o olhar vulgar. Como podemos fundir, digamos, do ponto de vista espiritual, aquela forma aparentemente rígida a fim de que a força mais clamorosa das coisas flua juntamente com a força do nosso espírito, transformando-as num só molde? **Temos que ultrapassar a forma, para aí então, readquiri-la como algo inteligível, vívido e verdadeiramente sentido.** (grifo meu, 2011, p. 36)

Para Schelling, a alma humana e a alma da natureza apenas à primeira vista encontram-se em oposição, pois derivam ambas de uma mesma essência universal:

a alma não é o princípio da individualidade, mas aquilo por meio do qual ele

se eleva para além de todo egotismo, tornando-se capaz de sacrificar-se, amar desinteressadamente e, o que é mais sublime, contemplar e conhecer a essência das coisas, bem como da arte, portanto. (2011, p. 55)

Schelling, nesta breve passagem, introduz o leitor à íntima relação entre arte e espiritualidade através do conhecimento da alma. Que toda a busca de uma vida humana talvez não passe desse propósito, o descompasso com que muitos homens seguem sua rotina pode ser definido pela concepção de que para “entrar em contato com a natureza”, é necessário deslocar-se para fora da cidade, para encontrar assim, a “natureza intocada”.

O mito da natureza intocada tem suas raízes na dicotomia entre natureza e cultura, e se concretiza na imagem do homem como elemento apartado da natureza. Tal percepção, de certa forma, é condizente com o momento de crise ecológica que se vive. Deriva do modo de vida consumista, e é acompanhada de uma angustiante sensação de que a cidade encontra-se em algum lugar entre a natureza e a ruína.

O distanciamento entre homem e natureza, é analisada por Guatarri, em “As Três Ecologias”, em conexão com a deterioração das relações com a sociedade e com a psique:

não é justo separar a ação sobre a psique daquela sobre o socius e o ambiente. A recusa a olhar de frente as degradações desses três domínios, tal como isso é alimentado pela mídia, confina num empreendimento de infantilização da opinião e de neutralização destrutiva da democracia (2013, p. 24).

Somente por meio de uma articulação ético-política, que o autor denomina de ecosofia e que resulta do cruzamento dos três registros: o do meio ambiente, o das relações humanas e o da subjetividade humana, seria possível encontrar uma resposta para a crise ecológica que se vive; uma resposta a se construir por meio de políticas e micropolíticas concretas, práxis social a nível planetário visando a re-orientação de toda cadeia de produção e consumo de bens materiais e imateriais em uma nova produção da existência humana.

Na medida em que parte crescente de artistas têm se envolvido com este problema, práticas situadas em devires animais, vegetais ou cósmicos tem se tornado cada vez mais comuns, penso, em especial, em tantas iniciativas que se tem tomado conhecimento, principalmente por meio das redes sociais, de cultivo de espaços públicos, hortas urbanas, comedouros de passarinhos e até criação de galinhas em

centros urbanos. São trabalhos que atuam em uma escala micro-política e conseguem envolver a comunidade na transformação de um espaço em um lugar comum. De certa forma todas estas práticas estão enraizadas nas transformações no campo das artes após a década de 60: a escultura perde seu pedestal, e de monumento transforma-se em ação sobre o espaço e, neste aspecto, um dispositivo para recuperação de territórios.

De acordo com Paul Ardenne (2002, p. 31-32), práticas artísticas contemporâneas radicados na materialização da intenção do artista num contexto particular, são caracterizadas pelo desejo social de intensificar a presença do artista na realidade coletiva. Ao fazer uso da experiência, o artista dinamiza a criação, provocando e precipitando fenômenos inéditos, esperando, do seu desdobramento, “uma melhor compreensão do mundo e uma possibilidade de habitá-lo melhor”. Neste aspecto, as práticas artísticas tendem a se assentar tanto sobre o lugar e o momento, como requerem novos modos de operar (através da observação, da agrimensura, como também da colaboração) e, mais do que nunca, pensar transversalmente as interações entre ecossistemas (reinos mineral, vegetal e animal, na qual se incluem as comunidades humanas).

É necessário, para tanto, que o artista desenvolva a qualidade de se relacionar com as pessoas e, ao inserir-se em um local, buscar familiarizar-se com o contexto ao planejar a ação. Estes princípios são fundamentais em tempos em que o artista não está mais fixo num lugar, mas é esse ser nômade que leva o ateliê consigo onde quer que vá. Segundo Lucy Lippard (2001, p.52), o trânsito constante faz com que a noção de lugar permaneça remota para a maioria das pessoas. Através do conceito de lugar, a autora enfatiza a necessidade de estabelecer uma relação singular com o entorno para recuperar a imaginação geográfica e estimular práticas responsáveis orientadas para o lugar. Ressalta, ainda, a importância de procurar entender a geografia e as relações que se constroem entre homens e meio ambiente para que, na leitura do lugar, aprenda-se a trabalhar com as diferenças enquanto elas se transformam.

Desnaturalização

Os anos 60 consistem em uma década em que enfim, constatam-se os resultados

do crescimento desordenado das cidades, combinados com os traumas do pós-guerra. A desmaterialização da arte em práticas conceituais e a procura de outros espaços para a experiência artística, convivem com um período histórico de desencantamento com as “promessas da modernidade” e a percepção de que a produção técnica da vida aliada a uma ideologia do progresso condenam o mundo a um estado de ruína permanente. Ao invés do progresso, o que se constata é que as coisas estão a entrar em decadência. Este paradigma desdobra-se em inúmeras metáforas que apontam o esgotamento de recursos e o colapso das tecnologias.

A sensação do denominado estado de ruína foi traduzida por Robert Smithson através do conceito de entropia. Entropia, em termos muito simples, é a consciência do estado de degeneração das coisas. O conceito permeia toda obra do artista. Por exemplo, em *Partially Buried Woodshed*, realizado em janeiro de 1970 na Universidade de *Kent State* em *Ohio*: com a ajuda de um trator o artista enterra um galpão, até o ponto em que a madeira da estrutura não pode mais aguentar a pressão do material sobre ela depositada e se rompe, fazendo com que os materiais se misturem. A massa da terra encobrindo o artifício humano parece devolver à natureza sua potência, por outro lado dá conta de materializar a própria ideia de irreversibilidade presente no conceito de entropia.

No texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, Smithson comenta os *earthworks*, ou projetos de terra, na época sendo realizados por ele e outros artistas da *land-art* como Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Carl Andre. É deste texto a célebre passagem: “a cidade é a ilusão de que a terra não existe”, afinal de contas, todo artifício da cidade, com suas calçadas, pátios e avenidas metodicamente varridas e higienizadas contribuem para criar a atmosfera de que estamos protegidos.

Muitos artistas da *land-art*, como o próprio Smithson, procuram nos arredores da cidade os meios para dar forma as suas inquietações. Alguns procuram os desertos. “O deserto é menos “natureza” do que conceito” (SMITHSON, 2009, p. 193). O deslocamento até o deserto é um meio para fazer emergir um determinado estado consciencial, onde o “lodo da cidade” necessariamente deve evaporar, como também sinaliza a procura por um ponto de reflexão que pensa o centro a partir da periferia.

Também há a procura por lugares “arruinados”, isto é, lugares que passaram, de alguma forma por uma espécie de “desnaturalização”, por meio da ação humana. A paisagem industrial visitada por Smithson é um conjunto de lugares demarcados pela

onde erosiva da indústria, são espaços negligenciados, que não costumam ser visitados ou lembrados, mas que expressam de alguma forma a entropia da sociedade na medida em que neles se produz sua própria destruição enquanto sistemas vivos.

Em *Guide to the monuments of Passaic*, Smithson nos guia por uma “odisséia suburbana”. Passaic, em Nova Jersey, sua cidade da infância, é atravessada pela construção de uma auto-estrada. Os novos monumentos, canos de dejetos, escoadouros de materiais, caixa de areia, são apresentados através de fotografias e um texto em que o artista fala dessa paisagem familiar como se fossem ruínas do futuro: “os prédios alcançam o estado de ruína antes de serem construídos”.

Ao procurar pedreiras abandonadas e outros lugares devastados pela indústria moderna, o artista faz do processo artístico também uma forma de “recuperação” do território, mas esta operação não se trata de forma alguma de uma tentativa melancólica de resgatar a paisagem original, pelo contrário dá conta de expressar a beleza presente nesses espaços mesmo em estado de deterioração. De acordo com Iñaki Abalos (2008, p. 217), Smithson ao encontrar beleza nestes espaços, recupera o conceito de pitoresco, associando-o também à paisagem arruinada pela indústria, fazendo da sua arte um “paisagismo da ausência da paisagem”.

Em entrevista com Michael Heizer e Dennis Oppenheim, assim se refere Smithson sobre sua relação com a natureza:

Bem, desenvolvi uma atitude dialética entre os aspectos mentais e materiais da natureza. Minha visão se tornou dualista, movendo-se para trás e para a frente entre as duas áreas. Ela não está envolvida com a natureza, no sentido clássico. Não há uma referência antropomórfica em relação ao ambiente. Mas, de fato, tenho uma tendência mais forte para o inorgânico do que para o orgânico. O orgânico se aproxima mais da idéia de natureza: estou mais interessado na **desnaturalização** ou no artifício do que em qualquer tipo de naturalismo. (HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON, 2009, p. 286)

Smithson procura paisagens desnaturalizadas: o momento decisivo de sua obra ocorre quando o artista parte diretamente para projetos de recuperação de áreas degradadas. Ao negociar com as companhias de mineração, passa atuar diretamente no interior do processo industrial, na fase final do ciclo extrativo, buscando desenvolver uma dialética entre mineração e recuperação de territórios. Não se trata de instalar uma obra na paisagem, mas de trabalhar com a realidade física do lugar, lidar com as dinâmicas da matéria, grande massas de terra e água, ameaçadas por forças físicas. A partir das configurações geológicas e topológicas do lugar são geradas inusitadas

informações estéticas. Ao negar a noção romântica de paisagem originária, Smithson afirma a paisagem como resultado de transformações contínuas, processos instáveis, ininterruptos, muitas vezes catastróficos; uma sucessão de rupturas e desastres. De acordo com Nelson Brissac Peixoto (2010, p. 360-361), o desafio seria encontrar o ponto de inflexão da paisagem capaz de incorporar a dinâmica dos sistemas naturais e reconhecer que a partir de acontecimentos catastróficos o próprio sistema é capaz de encontrar um estado estabilizado de equilíbrio; enfim, aceitar os abismos, as fissuras e os cortes, compreender as escalas de tempo geofísicas e, a partir da observação, agir em confluência com a dinâmica do lugar.

No contexto em que surgiram, na década de 60, as intervenções da *land-art*, por mais dispendiosas e monumentais que aparentem ser, no contexto atual, estavam a realizar um importante movimento, de trazer a paisagem reorganizada como experiência estética e convidar as pessoas a sair da cidade, a se deslocar para locais inóspitos, realizar percursos e a partir da experiência descobrir estas perspectivas situadas, espécies de ponto de vista onde pode-se perceber os movimentos dos quatro elementos: terra, sol, água, e vento. Neste aspecto, como coloca Francesco Careri, em *Walkscapes, O Andar como Prática Estética*, os artistas da *land art* fazem da caminhada pelo espaço, tanto uma ferramenta de configuração da paisagem, como prática artística, conceitual e, de certa maneira, posicionamento ecológico e político. A caminhada, no caso, é a interação mais sutil, mas também está presente em trabalhos como o *Spiral Jetty* ou *Spiral Hill*, intervenções de Smithson feitas para serem tanto percorridas como observadas à distância, possibilitando diferentes formas de leitura da paisagem. Com o tempo estas intervenções se transformam, o próprio *Spiral Jetty*, já foi submerso e tornou a emergir por diversas vezes.

Observar estes sítios no estado em que se encontram hoje, o que é possível se não através de viagens, ao menos pelas ferramentas digitais¹, e perceber as alterações no território também é uma forma de observar a transformação contínua do planeta: tudo está em movimento, e tudo está interligado. Forças muitas vezes desconhecidas estão a atuar sobre cada elemento que é inserido em um dado sistema. Os ensinamentos da geologia, topografia, climatologia tão estudados por Smithson e outros artistas também são capazes de expressar uma poesia, escrita pelo vento, pelas chuvas e pelo sol, em que o artista é apenas um canal, por meio do qual o universo se comunica com os homens.

Interações harmoniosas

A recuperação de territórios através de práticas estéticas está presente de inúmeras maneiras entre artistas atuando em diferentes contextos. Em alguns casos a linha entre o que pode ser considerado arte ou recuperação ambiental é muito tênue.

Patricia Johanson, por exemplo, após sua breve incursão na história da *land-art*, irá optar por trabalhar diretamente com o planejamento urbano, criando projetos de larga escala, como jardins urbanos, praças, passeios públicos e outras infra-estruturas, em parceria com arquitetos, engenheiros, designers. Seus desenhos urbanos utilizam formas orgânicas, remetendo a animais ou plantas. Também pode-se citar brasileiros, como o projeto *Thislandyourland* de Louise Ganz e Ines Linke, que resultou em diversas ações envolvendo processos colaborativos em que as artistas refletem sobre a produção do espaço, o cultivo e a produção local dos alimentos. Por outro lado, até mesmo artistas ligados às linguagens tradicionais, como é o caso de Sebastião Salgado, estão se interessando pelo tema. O artista reservou um tempo para o cultivo de árvores e criou o *Instituto Terra*, por meio do qual realiza um trabalho de produção de mudas e recuperação ambiental na mata atlântica.

Na verdade, o foco destas iniciativas não se encontra nos limites do que possa ser considerado prática estética ou recuperação ambiental, de modo que se pode dizer que ambas as coisas são percebidas como co-extensivas, assim como a arte se conecta à vida. Isso significa tanto um conceito ampliado de arte, como a ausência de fronteiras entre as diversas áreas do conhecimento.

Como precursor desse modo de compreender a arte está Joseph Beuys e a respectiva concepção da *escultura social*². Beuys, que atuou no movimento ambientalista alemão e foi um dos fundadores do Partido Verde, através do termo escultura social, traz um novo projeto estético em que a arte é o resultado das relações harmoniosas entre as pessoas, e procurou expressar esse conceito em trabalhos diversos, como em *7000 Carvalhos*, realizado para a Documenta de Kassel, em 1982, no qual o artista plantou 7000 árvores (não exatamente todos carvalhos, o interesse de Beuys está na simbologia do carvalho). O projeto teve efetivamente a participação da comunidade, que havia perdido grande parte de suas árvores no decorrer das guerras e do crescimento

urbano. Ao lado de cada árvore foi depositado uma pedra de basalto como uma forma de compreender as diferentes dimensões temporais do homem, do carvalho e da pedra.

Com relação à reivindicação de áreas baldias e a preservação dos espaços, poderíamos citar os *Descampados* de Lara Almarcegui, *Time Landscape of New York* de Alan Sonfist, *Purchase of the Plot at Corner Tibusstraße/Breul, Province Münster, Hall 5, No. 672* de Maria Eichhorn. Nos três casos, os artistas utilizam o status da arte para preservar determinado lote/ terreno/ descampado, para que as condições ali presentes sejam preservadas. O trabalho, que resulta da documentação referente ao espaço, consiste na proteção e observação da sucessão natural de espécies vegetais em sítios que passam a ser mapeados e preservados em sua condição de aparente abandono. Na medida em que situam-se em áreas urbanas, sugerem outra espécie de cidade, recortada por áreas verdes, áreas de respiro que passam a atrair outras condições de habitabilidade.

Outros dois artistas que abordam tanto a questão da preservação ambiental quanto a cura das relações são Helen e Newton Harrison. O casal é um dos pioneiros no que se denominou “eco-arte”. Cada trabalho é um diálogo poético com a comunidade, biólogos, arquitetos, ecologistas. A partir de um problema ambiental, propõem soluções que procuram conciliar as necessidades humanas com os processos naturais. Algumas de suas peças envolvem rituais de preparo da terra, cultivo e produção de alimentos, além de recuperação de rios e vegetação.

Um projeto que se destaca é *Trümmerflora: on the Topography of terror*, de 1988, em que os artistas intencionavam realizar um memorial que não fosse monumento para as vítimas do holocausto. O termo *trümmerflora* refere-se a um tipo de vegetação específica de áreas que foram bombardeadas: quando as bombas caíram, reviraram o solo misturando-o, e trazendo à superfície sementes de plantas que já não existiam mais; as plantas e flores que passaram a crescer nas áreas, então, constituíam um memorial vivo às vítimas. O memorial, portanto, consistia apenas em preservar essa vegetação específica. Embora os projetos elaborados para o local tenham sido exibidos de forma ampla, acabaram por ser rejeitados; no local foi realizada uma peça em concreto do americano Peter Eisenman.

O que conecta grande parte desses trabalhos parece ser tanto fascínio quanto desejo de conhecer a vegetação de um lugar, o que não necessariamente demanda uma ação prática, mas muitas vezes se realiza na observação do espaço e no princípio da

não-ação: conhecer as plantas pioneiras, perceber seu crescimento, a sucessão natural das espécies vegetais, a forma como cada uma cumpre uma função no sistema, beneficiando a vida de insetos, pássaros, sapos, lagartos, roedores, entre tantas formas de vida possíveis.

Por habitar um país de vegetação tão exuberante como o Brasil, acredito ser importante encontrar tais estados de espírito, quando realmente nos sentimos contagiados pela paisagem e passamos a agir de modo a favorecer a vida. Muitos artistas no Brasil estão buscando trabalhar de forma integrada com a natureza. Penso em toda uma geração de artistas que hoje estão preocupados com questões ecológicas como a produção de alimentos, utilização de energias renováveis e auto-suficiência. Tal estado da arte pode ser traduzido pela emergência de projetos e residências artísticas voltadas para os limites entre arte, natureza e sustentabilidade, como o *Terra Una*, em Liberdade, Minas gerais, *Nuvem Interactivos*, em Visconde de Mauá, no Rio de Janeiro, e *Casa de Tupã*, em Iraquara, na Bahia.

Parece algo como resultado do contato com essa variedade de ecossistemas em nossas terras: amazonia, caatinga, cerrado, mata atlântica, restinga, campos, mata das araucárias, pantanal. Foi em uma viagem pela Amazonia em agosto de 1978 que Frans Krajcberg³, Sepp Baendereck e Pierre Restany assinaram o *Manifesto do Rio Negro, ou Naturalismo Integral*. Este manifesto trata da relação entre arte, homem e natureza, apresentando o naturalismo integral como um outro estado de sensibilidade, de comunhão com a natureza.

Este estado implica uma maior disciplina da percepção, isto é, praticar a disponibilidade ante o natural concedido e compreender as próprias limitações da percepção humana. Conforme o manifesto, “no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida da sua consciência e de sua sensibilidade”. O naturalismo, como opção, também traduz “o advento de um estado global da percepção, a passagem individual para a consciência planetária”:

Hoje, vivemos dois sentidos de natureza: aquele ancestral, do “concedido” planetário, e aquele moderno, do “adquirido” industrial e urbano. Pode-se optar por um ou outro, negar um em proveito do outro; o importante é que esses dois sentidos da natureza sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura antológica, dentro da perspectiva de uma universalização da consciência perceptiva – o Eu abraçando o mundo, fazendo dele um uno, dentro de um acordo e uma harmonia da emoção assumida como a única realidade da linguagem humana. (KRAJCBERG, BAENDERECK, RESTANY, 1978)

O manifesto é concluído com uma última exortação: o retorno à natureza, compreendido como higiene da percepção e oxigênio mental: “gigantesco catalisador e acelerador de nossas faculdades de sentir, pensar e agir”. Com esta reflexão concluímos o presente artigo, que pode ser sentido como um chamado a cada leitor a encontrar este estado de disponibilidade afetiva. Que estejamos passando por profundas transformações na forma como vivemos, amamos e cuidamos do planeta, é necessário estar aberto às sensações que o entorno nos transmite continuamente por meio dos seres que o integram, sentir as demandas de um lugar, e às vezes simplesmente parar e esperar as coisas acontecerem.

1- A observação das intervenções por meio de ferramentas digitais já foi inclusive explorada em processos curatoriais, a se destacar a exposição *Ends of the Earth*, com curadoria de Miwon Kwon e Philipp Kaiser, que utilizava o google Earth para situar o estado atual das intervenções. A mostra pode ser conferida no seguinte endereço eletrônico: <http://moca.org/landart/#>.

2- Em tal compreensão de arte, todo homem é um artista, e o ateliê situa-se entre as pessoas. De acordo com Hermann Pohlman (2012, p. 54), para iniciar uma escultura social bastam dois seres humanos, e o ponto de partida em qualquer relação a se estabelecer, seja com outro homem, seja com a natureza, é o exercício da liberdade.

3- Frans Krajcberg, artista que introduz no discurso artístico a paisagem dos desmatamentos e das queimadas ilegais. O artista, que nasceu em 12 de abril de 1921, na Polônia e emigrou para o Brasil em 1948, aos 27 anos, viajou e viveu em diversos estados do país, coletando raízes, cipós, troncos e fotografando. Mora no sul da Bahia,

Referências:

ABALOS, Iñaki. **Atlas Pitoresco**. Vol. 2: Los viajes. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 2008, p. 205-233.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual – Creación artística em medio urbano, em situación, de intervención, de participación**. Murcia: Azarde, 2002, p. 31-32.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: el andar como practica estética**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009

GUATARRI, Felix. **As Três Ecologias**. São Paulo: Papirus, 2013.

HEARTNEY, Eleanor. **Ecopolitics/ Ecopoetry: Helen and Newton Harrison`s Environmental Talking Cure**. In: FELSHIN, Nina. But is it art? The spirit of art as activism. Washington: Bay Press, 1996, p. 141-164.

HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON. **Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson (1970)**. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas - Anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 275-288.

ISAAC, Cristiana Bernardi. **Krajcberg e Oiticica: Precursores da arte da paisagem no Brasil. Paisagem e Ambiente: Ensaios, n. 31**, São Paulo, 2013, p. 125-146, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/paam/article/viewFile/78139/82224>, acesso em 18 de julho.

LINKE, Ines. Ficções: **Arte, Natureza, Cidade. Tese de doutorado**. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.

LIPPARD, Lucy. **Mirando alrededor**. In: BLANCO, Paloma. Modos de hacer. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 54.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência, e indústria**. São Paulo: EDUC; editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

SCHELLING, F. W. J. **Sobre a relação das artes plásticas com a natureza**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SMITHSON, Robert. **Uma sedimentação da mente: projetos de terra (1968)**. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas - Anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 182-197

SMITHSON, Robert. **Um recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006.

POHLMANN, Herman. **Homem Ocidental, Homem oriental**. Palíndromo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ceart, UDESC, n. 8, Florianópolis, 2012, p. 51-63, disponível em:

http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/8/artigo_homem_ocidental_homem_oriental.pdf, acesso em 24 de julho de 2014.

Sites na internet:

Helen e Newton Harrison: <http://www.theharrisonstudio.net>, acesso em 18 de julho de 2014.

Instituto Terra: <http://www.institutoterra.org>, acesso em 18 de julho de 2014.

KRAJCBERG, BAENDERECK, RESTANY, Manifesto do Naturalismo Integral, 1978. Disponível em: <http://atravessar.blogspot.com.br/2013/08/o-manifesto-do-rio-negro.html> , acesso em 18 de julho de 2014.

MOCA, Ends of the Art: Land-art to 1974: [http://www.moca.org/landart/.](http://www.moca.org/landart/), acesso em 18 de julho de 2014.

Patricia Johanson: <http://www.patriciajohanson.com>