

Possibilidades do sublime em Walter de Maria (1968-1977)

Possibilities of the sublime in Walter de Maria (1968-1977)

Ana Lúcia Guimarães

Mestre em História

Universidade de Passo Fundo

anaguimaraes008@hotmail.com

Recebido em: 15/01/2019

Aprovado em: 16/12/2019

Resumo: Este artigo busca, por meio de uma breve revisão bibliográfica de Kant e Burke, observar as fontes do sublime em propostas artísticas de Walter de Maria entre 1968-1977. Compreendemos que, entre as teorias de Kant e Burke e as intervenções de Maria existe uma lacuna temporal considerável, contudo, o conteúdo dessas produções pode ser aproximado, sendo esse o grande objetivo do presente trabalho. Serão debatidas também questões como a crítica a mercantilização da obra de arte e sua institucionalização pelos museus e galerias de arte. Cabe salientar ainda, que as práticas de Maria são compreendidas no interior da tendência artística da *land art* e do contexto histórico mais amplo dos anos 1960 e 70.

Palavras-chave: Walter de Maria; Sublime; *Land art*.

Abstract: Through a brief bibliographical review by Kant and Burke, this article seeks to observe the sources of the sublime in Walter de Maria's artistic proposals between 1968-1977. We understand that between the theories of Kant and Burke and Maria's interventions there is a considerable time gap, however, the content of these productions can be approximated, which is the main objective of the present work. Issues such as criticizing the commodification of the work of art and its institutionalization by museums and art galleries will also be discussed. It should also be noted that Maria's practices are understood within the artistic trend of land art and the broader historical context of the 1960s and 70s.

Keywords: Walter de Maria; Sublime; Land art.

Introdução

O século XX é marcado indubitavelmente pela revisão de inúmeros dogmas e paradigmas sociais. Dentre eles, está a constituição do objeto artístico, que passa por profundas reformulações desde o início do século. Marcel Duchamp torna-se exemplar nesse contexto, “[...] confundindo as fronteiras, a princípio auto evidentes, entre a ficcionalidade da arte e a literalidade

da vida” (FREITAS, 2015, p. 239). Apesar de compor o movimento Dadaísta, Duchamp é recorrentemente lembrado em sua trajetória “solo”, apresentando em seu trabalho marcas e características específicas, que mesmo alinhadas ao Dadá, extrapolavam seus preceitos. Em suas obras, concebe o que é considerado por muitos o embrião da arte contemporânea: os *ready-made*. Essas obras de Duchamp, colocam em debate fatores como: a genialidade do artista que já não produz o objeto, mas o seleciona dentre outros objetos pré-fabricados; a forma de conceituação do que é e do que não é arte; o *status* atribuído à obra de arte; e outros elementos que levam a questionar a própria arte enquanto tal. Duchamp nega tanto a discussão tradicional da arte pela beleza quanto a de seus pares modernistas da pureza da arte de fronteiras, tomando para si a potencialidade de gerar reações múltiplas, como o espanto ou estranhamento. Ao negar as convenções da arte de seu tempo, inaugura ainda uma nova relação artista-espectador. O sistema de comunicação já não é consensual, o que é apresentado enquanto obra de arte não se baliza por moldura e pedestais; não se discute cor, forma ou bi/tridimensionalidade. Relega-se ao espectador uma nova função intelectual sobre o objeto da arte, que não apresenta mais temas claros e definidos, mas incita-o a reflexão de todas as questões apontadas até então.

Os debates iniciados no modernismo e, especificamente pelos *ready-mades* de Duchamp, se aprofundam e passam por mudanças no decorrer do século. A partir dos anos 1960, com a arte conceitual, a arte passa por um amplo processo de desmaterialização, onde as intervenções artísticas passam a apoiar-se mais em ideias do que em objetos concretos. Nesse sentido, surgem as primeiras propostas da *land art* ou *environmental art*. Esses termos são utilizados para descrever práticas artísticas que têm como ponto de conexão o conceito de espaço (físico, histórico e cultural) e a reorientação do ato escultural, sendo projetos:

[...] fundamentalmente esculturais (no sentido de criação em três dimensões) e/ou baseados em performances (nos termos de sua orientação no sentido do processo, lugar e temporalidade). Eles procuram como ambos, tempo e forças naturais, impactam em objetos e gestos; ao mesmo tempo de forma crítica e nostálgica a noção de ‘jardim’; agressiva e carinhosa com a paisagem. (KASTNER, 2015, p. 11, tradução nossa)

Assumindo uma nova relação com o espaço, os *land artists* tendem a adotar uma postura diferenciada também com relação à natureza, que passa de modelo representativo (como era considerada em movimentos artísticos anteriores) a palco, objeto e tema de suas intervenções. Tendo isso em mente, já não fazia sentido preconizar a beleza representativa, como em obras do passado. Em sua relação com a natureza, a *land art* destaca seu caráter grandioso, por vezes

assustador, que vai muito além da simples contemplação pelo prazer do belo. Desvinculando-se do sentimento prazeroso, o sublime pode gerar uma série de reações. Como aponta Burke:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993. p. 48, grifo do autor)

Essa visão do sublime atrelado apenas ao medo não é consensual, uma vez que Kant (1991a, p. 146) afirma que “[...] o sentimento do sublime tanto pode ser acompanhado de tristeza ou de medo, tanto de admiração tranquila como ainda aliar-se ao sentimento de uma augusta beleza.” Sendo assim, Kant classifica o sublime a partir de três categorias: “[...] eu denominaria sublime-terrível a primeira espécie de sublime, sublime-nobre a segunda, sublime-magnífico a terceira.” Essas e outras afirmações sobre o sublime podem ser observadas em intervenções de inúmeros artistas da *land art*, porém, tomamos as propostas de Maria como exemplos focais para sua observação.

O sublime nas propostas de Walter de Maria

Walter de Maria é um artista norte-americano, nascido na Califórnia em 1953. Faleceu em 2013 também no estado da Califórnia. Formado pela Universidade Berkeley em 1959, Maria participou de inúmeras exposições solo e em grupo ao redor do mundo. Expande a noção de espaço aplicada no Minimalismo, procurando destacar a relação entre a arte e o entorno natural. “Os temas geométricos e a aparência de princípios numéricos e de medição definem a escultura de Maria. [...] Sua escultura matemática e metódica, simples na forma e apresentação, promove uma maior consciência do mundo que o circunda”.¹ Além disso, ao observar intervenções como *The lightning field* (1971-1977), percebemos a possibilidade de materialização e exemplificação das três categorias elencadas por Kant. O que não descarta a proposição de Burke sobre o sublime atrelado às ideias de medo, dor e terrível. Uma vez que a obra nega (de forma planejada) sua apreensão total pela fotografia – o que será discutido mais adiante –, tomamos como apoio a descrição detalhada de Beardsley para sua compreensão:

[...] A peça de Maria é composta de 400 postes de aço inoxidável de duas polegadas de diâmetro, de pé em uma altura média de vinte pés, sete e meia

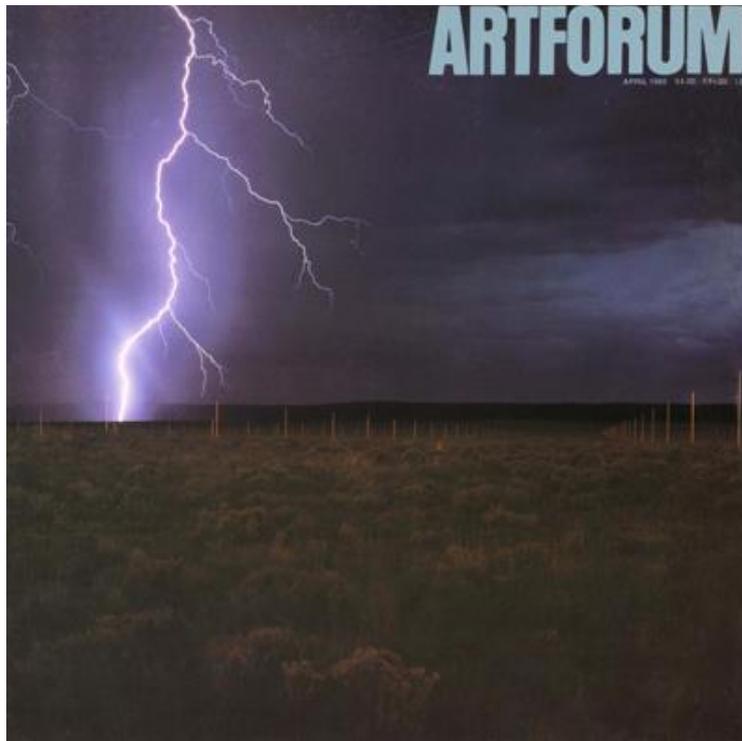
¹ Informações veiculadas pela galeria Gagosian. Disponível em: < <https://www.gagosian.com/artists/walter-de-maria>>. Acesso em: 25 jul. 2018.

polegadas, de tal forma que todos os topos são nivelados. Eles são organizados em uma grade com dezesseis filas de vinte e cinco postes que se estendem de leste a oeste e vinte e cinco fileiras de dezesseis postes que se estendem de norte a sul. [...] com a dimensão de uma milha de leste a oeste e de um quilômetro de norte a sul. O campo do relâmpago está em uma bacia plana, semiárida no centro-oeste do Novo México; o local é anelado por montanhas distantes. Esta é uma área de vistas aparentemente ilimitadas e uma população humana numericamente insignificante. É também uma região com uma incidência relativamente alta de relâmpagos. Por todas estas razões, foi um local que atraiu particularmente de Maria. Ele planejou seu trabalho meticulosamente para atrair o relâmpago e, assim, para celebrar seu poder e esplendor visual. Ele queria um lugar onde se pudesse estar sozinho com uma terra sem rastos e um céu mais arqueado para testemunhar o seu potente intercâmbio através de uma descarga elétrica aparentemente devassa. Como tal, o trabalho não é nem da terra nem do céu, mas é de ambos; é o meio para uma epifania para os espectadores suscetíveis a um fenômeno natural incrível. Poucos deixam *The Lightning Field* intocados pela esplêndida desolação de seu cenário e pela majestade de seu propósito. (BEARDSLEY, 1982, p. 227, tradução nossa)

Percebe-se então uma série de fatores: a) a localização da intervenção não é de acesso facilitado e é praticamente impossível apreender toda sua dimensão pela fotografia: o próprio artista, em entrevista² afirmou preferir que vinte ou trinta pessoas vissem seu trabalho em sua totalidade presencial em um ano do que muitas pessoas o vissem parcialmente por fotografias; contudo, o mesmo Maria realiza uma série de experiências de mediação de sua obra, incluindo a fotografia; b) pode-se dizer que todos os aspectos da proposta foram pensados para causar impacto no espectador: desde sua dimensão à manipulação das noções de espaço, tempo e clima.; c) o espectador que procura *The lightning field* se depara com sua correlação com o acaso: nas condições planejadas pelo artista, toda a potência de uma tempestade de raios seria reunida nesse espaço delimitado, criando um verdadeiro show de luz e sombra, revelando a proporção diminuta do ser humano frente a uma força que transcende o limite entre céu e terra. Contudo, vista sob o sol forte do deserto, a obra se tornaria quase invisível, podendo ser reconhecida apenas ao amanhecer e ao crepúsculo.

² A entrevista referida foi citada por McFadden (2009, p. 71), tendo sua primeira publicação no *The New Yorker*, em 5 de fevereiro de 1972, p. 42.

Imagem 1: DE MARIA, Walter. *The lightning field*, 1971-1977. Capa da revista *Artforum*, abril de 1980.



Fonte: Fotografia de John Cliett. Revista *Artforum*, abril, 1980. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/198004/the-lightning-field-35819> Acesso em: 18 maio 2018.

Essas questões nos levam a retomar a teoria de Burke (1993) sobre o sublime, onde nos aponta algumas de suas fontes. Em *The lightning field* é possível observar ao menos três delas: a *infinitude*, a *sucessão* e a *uniformidade*. Esses aspectos foram definidos da seguinte forma: “[...] a infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime.” (BURKE, 1993, p. 78) Ou seja, a sensação do indivíduo de estar diante de um objeto infinito, ou que o pareça, é dual entre o deleite e o horror, por presenciar algo tão grandioso e por perceber sua pequenez frente a ele. Essa infinitude natural pode ser replicada de forma artificial utilizando-se das duas outras fontes:

A sucessão e a uniformidade de partes constituem o infinito artificial. 1. *Sucessão*: ela é condição indispensável para que as partes possam seguir-se por tanto tempo em uma direção tal que, por seus repetidos estímulos sobre os sentidos, inculquem na imaginação uma ideia de sua continuidade para além de seus limites reais. 2. *Uniformidade*: porque se as formas das partes mudam, a imaginação, a cada mudança encontra um obstáculo; sois exposto a cada alteração, ao término de uma ideia e ao início de outra, o que resulta na impossibilidade de continuar aquela progressão ininterrupta que é o único meio capaz de imprimir em objetos limitados o caráter de infinitude (BURKE, 1993, 79-80).

Voltando à descrição de Beardsley, observa-se em *The lightning field* a planejada sucessão das formas, sendo elas idênticas, colocadas a mesma distância umas das outras. A extensão da obra também é proposital. Vê-se, nesse aspecto a herança dos minimalistas na obra de Maria, pois, em negação à pintura gestual e buscando a impressão de equilíbrio: “[...] introduziram um cubo epistemológico; este simbolizou um compromisso com a clareza, com o rigor conceitual, a literalidade e a simplicidade. Eles desejavam desviar a arte para um rumo alternativo de metodologias mais precisas, medidas e sistemáticas.” (GABLIK, 2000, p. 212) No caso de Maria, o rigor matemático se aplica em uma forma cúbica não somente em negação à expressão, mas em um sentido de criação de *infinitude*:

[...] A implicação do infinito é reforçada por uma sequência matemática clara e inteligente: o número de postes no lado do quilômetro equivale a quatro ao quadrado; no lado da milha, cinco ao quadrado; o número total de postes é vinte ao quadrado. Pode-se extrapolar uma grade infinita de sua fórmula (BEARDSLEY, 1982, p. 228, tradução nossa).

A combinação de sua grande escala – de uma milha por um quilômetro – com a magnitude de poder atraída pelo raio, reforça no espectador a sensação de estar diante do sublime ao percorrê-la. Pois, quando atingida por este, a percepção de distinção entre céu e terra é afetada, ganhando dimensões horizontais e verticais, tendo o espanto potencializado pela proximidade de seu poder devastador. Essa condição influencia outro aspecto apontado por Burke: uma extensão horizontal dificilmente causará o mesmo impacto que a mesma extensão vertical. Ou seja, *O campo relampejante* (tradução livre para o título da obra) visto a luz do dia em sua horizontalidade gera a sensação de infinitude, mas essa é elevada ao seu potencial máximo quando associada a verticalidade do raio. Beardsley reforça essa noção afirmando que:

[...] Sua imagem central é poder - o poder às vezes letal do raio. As condições de solidão e silêncio são parte integrante da experiência do trabalho; é vasto, tanto em suas próprias dimensões quanto no cenário que emprega. E em toda parte é a implicação do infinito. Os postes estão em sucessão imponente, uniformes em altura e na distância entre eles. À medida que diminuem à distância, criam os postes telefônicos ilusórios ou trilhos de trem - uma progressão sem fim. [...] O infinito também está literalmente em evidência, se não na propagação horizontal da terra, depois nos domínios extraterrestres para os quais a obra aponta enfaticamente (BEARDSLEY, 1982, p. 228, tradução nossa).

Sendo assim, a proposição de Burke de que o sublime se afirma pelo sentimento de dor/medo/horror e pela grandiosidade se aplicam a proposta. Vale observar, então, que o espectador não encontrará na composição de Maria um objeto suave, gentil e agradável, que

suscita o belo. Pelo contrário, será evocado o assombro, que, para além da capacidade racional humana, é tido como efeito máximo do sublime, e que em níveis secundários gera admiração, reverência e respeito. *The lightning field* cria uma associação muito perspicaz entre a construção artificial do infinito e a potência natural de grandiosidade.

A postura do espectador não é mais a de observador passivo. Primeiramente, ele deve procurar a obra, percorrer longas distâncias para apreciá-la; quando a encontra, pode se deparar com o invisível e/ou com o sublime; não há uma representação ou alusão direta a qualquer coisa extrínseca a obra, o que gera a necessidade de uma cognição específica sobre a mesma; em vias finais, esse indivíduo irá se colocar de forma interativa em uma infinitude espacial construída, o que extrapola completamente as noções de neutralidade e afastamento. O indivíduo que interage com esse tipo de intervenção artística sente, de forma mais acentuada, a ação da natureza. É como se sua existência naquele local potencializasse a observação das características ambientais, o que destaca que:

Apesar das obras só serem visitadas por artistas ou por pessoas extremamente ligadas à questão, a Land Art não é uma arte voltada para si mesma, na medida em que incorpora a esfera pública de forma explícita, reinventando, enquanto produto da cultura, outras modalidades de relação da arte com a natureza, não mais baseadas na representação (FERREIRA, 2000, p. 187).

As intervenções de Maria e da *land art* de modo geral não deixam de predispor a apreciação para sua concretização enquanto arte. Porém, o espectador precisa também situar-se nas convenções aplicadas para que possa interagir com as propostas, não enquanto representação, mas como parte do espaço e da natureza. Esse tipo de “obra” caminha no sentido de afastamento proposital do lugar da arte também ao dispensar a mediação com a natureza pela técnica representacional, levando o espectador a observar diretamente a paisagem e/ou as ideias que quer se transmitir por meio dela. Essa condição é colocada já na fase de projeto da obra, na qual se espera a proximidade daquele que a observa:

O modo como a obra é vista não extrínseco à sua condição e significado, mas parte destes. Em suas anotações para o trabalho, Maria salienta, por exemplo, que observar *Campo Relampejante* do alto não teria nenhum valor, uma vez que a relação entre céu e terra é muito importante; a centralidade dessa relação é claramente visível do solo, especialmente quando o relâmpago tão comum naquela área, vem se bifurcando pelo ar (ARCHER, 2012, p. 99-100).

Vemos, na análise de Berleant sobre a construção filosófica de Kant, que “[...] a apreciação para a estética tradicional requer uma atitude especial, uma atenção desinteressada e contemplativa de um objeto para seu próprio bem.” (BERLEANT, 2004, p. 77, tradução nossa)

Ou seja, mesmo uma postura neutra é dotada de sentido: o afastar-se, sem sentimento ou razão, torna possível a satisfação estética. Por conseguinte, o bem-estar na apreciação faz o indivíduo considerar o objeto belo, o que faz com que tal postura seja mantida por séculos. Observa-se então que a neutralidade, apontada por Kant como característica do espectador na estética tradicional, é rompida pela *land art*.

A chamada arte contemporânea voltando-se para esse aspecto, propõe além do óptico, o engajamento do espectador de outras formas. É possível observar que “[...] essa mudança ocorreu em particular nas práticas conceituais e foi fundamental para o potencial crítico do trabalho associado ao termo. O potencial cognitivo e filosófico da arte e sua diferenciação da cultura visual em geral estavam em jogo.” (MCFADDEN, 2009, p. 71, tradução nossa) Colocando seu trabalho alinhado a essa arte conceitual, Maria irá levar a crítica ao visual a um nível específico, desafiando-o por meio da adoção do invisível enquanto elemento da obra. Firmando-a nas experiências da arte que não são visivelmente articuladas – como o exemplo dos *merchants* modelos citado anteriormente. São inúmeras as propostas do artista que realizam jogos dos mais variados, indo de ilusões complexas a ideia de “agora você vê, agora não vê”. Sendo parte dessa arte conceitual, que por desdobramento se associa a *land art*, a obra de Maria predispõe uma invisibilidade filosófica nata, à medida que ela é gestada e pormenorizada em primeira instância de maneira inteligível e é impossível ver o que outras pessoas pensam.

Buscando outras intervenções de Walter de Maria como *Earth Room* (1968), e *The Vertical Earth Kilometer* (1977) vemos mais uma vez a aplicação desses preceitos do sublime: a primeira consiste no preenchimento da galeria de Heiner Friedrich em Munique até um metro e meio de altura com terra. “Não havia maneira de ver toda a galeria a partir da entrada e assim muito da obra tinha que ser imaginado ou aceito sem discussão, como a paisagem de onde os materiais haviam sido retirados.” (ARCHER, 2012, p. 98) A segunda proposta, exposta em Kassel, Alemanha, era composta de uma barra de latão de dois quilômetros enterrada verticalmente de forma a revelar apenas uma superfície de duas polegadas de diâmetro. “Apesar do seu material e tamanho, a obra existe principalmente na mente do espectador, embora essa existência seja consideravelmente intensificada pelo conhecimento de que tão grandiosa concepção, foi, de fato, levada a cabo.” (SMITH, 2000, p. 229) Nessas duas ocasiões, Maria concretizou as noções de sublime de Kant: a grandiosidade das obras existe, exposta ou escondida, mas depende da imaginação e crença do espectador para se consolidar. Então, o sublime está posto não em sua materialidade, mas em sua forma mental.

A inexistência de fronteiras – do espaço em sua condição natural, não política ou cultural – é o que havia levado Kant, séculos antes, a perceber o sublime na natureza. Essa força grandiosa e incontrolável que não podia ser manipulada pela estética tradicional. O caráter catastrófico da natureza do século XX carrega ainda essa condição de poder para além da capacidade humana. É interessante perceber que em ambos os momentos se destaca que o sublime está presente não na natureza em si, mas em nossa mente, no significado da razão, que implica no sentido de intencionalidade. Diferentemente da contemplação neutra proposta pela estética tradicional, o sublime necessita envolvimento físico e cognitivo.

Imagem 2 – DE MARIA, Walter. *The Vertical Earth Kilometer*, 1977



Fonte: Fotografia de Nic Tenwiggenhorn. 2014. Disponível em: <<https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-vertical-earth-kilometer-kassel-germany>>. Acesso em: 19 maio 2018.

Considerações Finais

Investigando as contribuições estéticas dos artistas da *land art*, com foco especial para as obras de Maria, é possível perceber uma série de fatores que os diferem da concepção tradicional do artista enquanto gênio criador e da sua obra como objeto de exposição e venda, em sua aura de autenticidade. Esses e outros elementos corroboram para a afirmação de que: “A contemporânea *land art* dificilmente pode ser descrita como uma forma de arte convencional.” (BEARDSLEY, 1982, p. 232, tradução nossa) Não ser convencional não leva, contudo, essa reconfiguração da arte a um lugar estritamente *inovador*, uma vez que foi possível observar pela

análise de algumas intervenções, que a *land art* “[...] tem suas raízes, no entanto, na tradição de manipulação em grande escala da paisagem para fins estéticos, uma tradição que remonta pelo menos a Le Notre em Versalhes.” (BEARDSLEY, 1982, p. 232, tradução nossa) Sendo assim, não se cria uma nova estética, mas se utiliza do sublime e pitoresco de forma aplicada à arte, e não mais unicamente com vias a contemplação da natureza.

Tal condição de apressamento pelo sublime e pitoresco, em seu lugar tradicional no campo da estética, ocorre não pela incapacidade criativa do artista, mas porque a busca pelo progresso e inovação havia sido levada à exaustão até as vanguardas modernistas. O retorno ao sublime, já evocado séculos atrás pelos jardins e parques europeus, pode ter sido uma via conhecida em sentido estético que permitiu a libertação das estruturas formais e da objetificação da arte. Ao afastar-se de objetos criados com a finalidade específica de “obras de arte”, a *land art* aproxima-se do cotidiano, tanto nos objetos quanto nos gestos. Intervenções como *The lightning field*, tornam explícitas e estéticas ações cotidianas de construção e destruição do tempo e espaço. Datando e conceituando atos diários, como o nascer e o pôr do sol, tempestades e caminhadas, que, de outra forma, passariam despercebidos a olhares distraídos ou atarefados. Algumas propostas são como pausas. Levam-nos a pensar sobre coisas que estão dadas, mas que fogem à nossa atenção. As propostas da *land art* assumem e apresentam como estéticas e artísticas coisas banais, como o percurso até o trabalho, uma trilha pelas montanhas ou a deterioração de um edifício. Talvez por isso sejam tão intrigantes: a partir de sua apreciação, toda caminhada ganha ares contemplativos, a arquitetura da cidade torna-se viva, os processos da natureza são dotados de uma capacidade quase mágica de instigar a reflexão sobre os mais variados temas. Somos levados a pensar que a arte, após sua morte, torna-se viva, randômica, andarilha e inquieta.

Walter de Maria, em *The lightning field*, reúne as três fontes do sublime, definidas por Burke, enquanto sucessão, uniformidade e infinitude. A união desses fatores e o caráter da intervenção levam o espectador a transitar entre um estado de espírito maravilhado e temeroso de sua potência. Além disso, *The lightning field* suscita uma das grandes questões formais da *land art* e de outras propostas contemporâneas, fazendo refletir sobre a horizontalidade da terra, os limites entre ela e o céu e da própria obra de arte no espaço. As possibilidades analíticas a partir dessa intervenção, do conceito de sublime e da relação entre arte e natureza na *land art* (brevemente abordada nesse artigo) são inúmeras. Detivemo-nos à questão do sublime, especialmente da abordagem de Burke e Kant, na tentativa de debater, mesmo que parcialmente algumas dessas possibilidades.

Referências bibliográficas

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BEARDSLEY, John. Traditional Aspects of New Land Art. In: **Art Journal**, v. 42, n. 3, Earthworks: Past and Present, 1982. p. 226-232. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/776583>> Acesso em: 17 maio 2018.
- BERLEANT, Arnold. The aesthetic of art and nature. In: _____; CARLSON, Allen. (org.). **The aesthetic of natural environments**. Mississauga: Broadview Press LTDA., 2004.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campina: Papyrus, 1993.
- FERREIRA, Glória. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar**. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 2000, p. 185-188.
- FREITAS, Artur. A literalidade e os modos do moderno do início do século XX. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, p. 227-243, jan-jun. 2015. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF30/20_A_literalidade_e_os_modos_do_moderno.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- KANT, Immanuel. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime. [1764]. Tradução de R. Kempf e Vrin. In: RIBON, Michael. **A arte e a natureza**. São Paulo: Papyrus, 1991a.
- _____. A crítica do juízo. [1790]. Tradução de Philonenko e Vrin. In: RIBON, Michael. **A arte e a natureza**. São Paulo: Papyrus, 1991b.
- KASTNER, Jeffrey. Preface. In: _____ (edit.). **Land and environmental art**. Londres: Phaidon Press, 2015.
- MCFADDEN, Jane. Earthquakes, Photoworks, and Oz: Walter de Maria's Conceptual Art. In: **Art Journal**, v. 68, n. 3, 2009. p. 68-87. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25676492>> Acesso em: 19 maio 2018.
- SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.