

Por uma ‘ética da terra’: arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração

For a ‘land ethic’: contemporary art and the ruined landscapes of mining

André Leal

 0000-0002-0021-6616
coxaleal@gmail.com

Resumo

Apresentação do dossiê Os estratos da Terra são um museu confuso, reunindo as ideias do artista Robert Smithson, as atualizando em relação ao debate da emergência climática e da emergência do Antropoceno, assim como nossa própria ideia de ‘paisagem entrópica’, elaborada em contato com a produção do artista. Ao longo do texto, relacionamos o material presente no dossiê, conectando-o a outras referências bibliográficas e artísticas.

Palavras-chave

Robert Smithson. Paisagem entrópica. Arte contemporânea.
Antropoceno. Emergência climática.

Abstract

Presentation of the dossier The strata of the Earth is a jumbled museum, gathering the ideas of artist Robert Smithson, and updating them in relation to the climate emergency debate and the emergence of the Anthropocene, as well as our own idea of ‘entropic landscape’, developed in contact with the artist’s production. Throughout the text, we introduce the dossier’s material, connecting it to other bibliographic and artistic references.

Keywords

*Robert Smithson. Entropic landscape. Contemporary art.
Anthropocene. Climate emergency.*

“Os estratos da Terra são um museu confuso”¹ (Smithson, 1996a, p. 110), nos diz o artista estadunidense Robert Smithson (Passaic, 1938-Amarillo, 1973), que buscou ler essas camadas junto com as intervenções humanas a elas impostas. As principais intervenções não poderiam deixar de ser as ações extrativistas levadas a cabo pelas grandes corporações mineradoras, tema que mobilizou os esforços do artista em seus últimos anos de vida. A leitura dos estratos geológicos da crosta terrestre pelas lentes de Smithson nos revela um mundo subterrâneo repleto de seres fantásticos e transtemporais, assim como continentes imaginários perdidos que, por meio da imaginação do artista, tomam corpo e existência.

Nessa exploração do substrato terrestre, a paisagem ganha novos significados, e a separação entre natureza e cultura que lhe é subjacente na sociedade ocidental moderna vai por terra.² Foi explorando as paisagens dos subúrbios nova-yorkinos, região em que nasceu e viveu até o final da adolescência, que Smithson chegou à ideia de uma ‘paisagem entrópica’ que nos circunda e seria característica da sociedade contemporânea. Uma paisagem que se impôs ao longo do século 20 e com ritmo ainda mais acelerado desde os anos 1970. Ou seja, o artista explorou essas paisagens justamente no momento em que sua construção ganhava tração, junto a diversas transformações sociais e econômicas do chamado capitalismo tardio. Trata-se de uma paisagem que se espraiou pela crosta terrestre, urbanizando-a e a tornando “uma toda-englobante mesmice”³ (Smithson, 1966d, p. 11), nas palavras do artista, em um paralelo com o resfriamento (entrópico) do universo.

Smithson, no entanto, nunca chegou a formular seu conceito de paisagem entrópica de maneira direta, e ele deve ser explorado junto a sua produção artística e teórica, já que deixou um legado considerável de textos, a maioria reunida postumamente por Jack Flam. O artista cita a expressão em duas entrevistas, uma de 1970, na qual descreve o sítio onde iria construir *Spiral Jetty*

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The strata of the Earth is a jumbled museum.*

² O filósofo italiano Massimo Venturi Ferriolo (2013, p. 40), por exemplo, afirma que “a paisagem [...] é sintomática de uma nova relação do homem com a natureza na sua totalidade. Seu ‘devenir’ torna implícita a abdicação do laço unitário por parte do homem; a paisagem é o resultado de um *divórcio*: o homem de um lado e a natureza de outro” (grifo do autor).

³ No original: *an all-encompassing sameness.*

(1970), sua *earthwork* mais famosa: “a água é vermelha, como uma paisagem entrópica”⁴ (Smithson, 1996e, p. 239). Na segunda ocasião, em 1972, ele descreve sua trajetória e seu interesse por essas paisagens ‘arruinadas’, citando o artigo *Entropy and the new monuments*, publicado na revista *Artforum* em 1966, como um ponto de partida para sua compreensão dessa nova paisagem da modernidade tardia. Smithson afirma que nessa época passou a se “interessar por um tipo de paisagem discreta, a pedreira ou a área de mineração que chamamos de uma paisagem entrópica, um tipo de água residual ou uma área marginal”⁵ (Smithson, 1996f, p. 293). Há ainda um desenho intitulado *Entropic Landscape*, feito pelo artista em 1970 no qual é possível ver uma localidade em ‘estado arruinado’, em que se misturam vidros despedaçados, paredes semiconstruídas e estruturas que não sabemos dizer se estão sendo construídas ou em estado de abandono e se arruinando, lentamente sendo reincorporadas à natureza. Vemos ali as “ruínas em reverso”⁶ (Smithson, 1996b, p. 72) que o artista vislumbrou em sua Passaic natal ou, então, uma situação que “era ainda construção e já é ruína”, nos versos de Caetano Veloso parafraseando o antropólogo Claude Lévi-Strauss, autor de extrema importância para o pensamento de Smithson.

Foi escavando a produção artístico-teórica do artista que cheguei a um conceito de paisagem entrópica em minha tese de doutorado, “como aquela que se faz visível em localidades nas quais podemos ver, ou apreender, o encontro entre o tempo profundo da geologia com o tempo ‘superficial’ da cultura humana e seus processos extrativistas” (Leal, 2022, p. 47). É nas minas, pedreiras e localidades desoladas, portanto, que é possível vislumbrar com clareza esse encontro de temporalidades, e foi justamente as explorando que Smithson tomou consciência de sua importância para a sociedade ocidental. Vemos, portanto, o papel das ações extrativistas capitalistas em sua busca incessante por lucros na elaboração desse conceito pelo artista, algo que iria impulsionar sua produção nos últimos anos de sua vida, sobretudo após construir *Broken Circle/Spiral Hill* em uma região de extração de areia na Holanda, em 1971. Após realizar essa

⁴ No original: *The water is red, like an entropic landscape.*

⁵ No original: *I became interested in kind of low profile landscapes, the quarry or the mining area which we call an entropic landscape.*

⁶ No original: *ruins in reverse.*

obra, que se tornou permanente por pressão da população local, Smithson percebeu que sua produção poderia ganhar uma 'função', algo em que ele mesmo não acreditava até então, a de restaurar áreas devastadas por ações extrativistas não apenas as recompondo ecologicamente, mas também abrindo-as para a fruição popular, como parques.

Há, porém, uma ambiguidade de fundo no discurso do artista em relação a tais ações que se evidencia nos textos apresentados neste dossiê. Quando Smithson afirma que sua atuação poderia servir como 'mediadora' entre os interesses dos industriais e dos ecologistas,⁷ ele ressalta que não há volta atrás em tais atuações, sendo assim renegado por ambos os lados, situação que tornou ainda mais difícil a execução de suas propostas de reclamação de áreas de mineração. Apesar de afirmar que 'reciclaria' a terra em termos de arte, o artista era bastante cético em relação à própria reciclagem, chegando a afirmar que se tratava de um 'contrabando entrópico',⁸ e as propostas que enviou para diversas companhias de mineração no começo da década de 1970 não buscavam realmente recompor tais áreas, mas reforçar esteticamente a situação entrópica e seu estado arruinado pelas ações extrativistas. Acredito, aliás, que é aí que entra o impasse tanto com os mineradores quanto com os ecologistas. Os primeiros não iriam investir milhões de dólares para realizar uma peça artística que ressaltasse a devastação, e os ecologistas da época tampouco iriam apoiar uma proposta que não fosse a completa recomposição do solo tal qual se encontrava antes das ações mineradoras, algo que Smithson comenta ser impossível em sua entrevista a Alison Sky.⁹ Essa é uma das tantas dialéticas que o artista aciona em sua produção de modo geral e, junto à dialética *site/nonsite*, é a mais importante delas como legado para a produção artística contemporânea.

A relação que Smithson estabelece com a T(t)erra faz parte de uma consciência inaugural em relação aos impactos das ações humanas sobre o planeta, antecipando em algumas décadas debates que se consolidariam neste começo de século 21, sobretudo em relação à emergência do Antropoceno. Como afirma Lucy Lippard no texto que compõe este dossiê, a importância de

⁷ Ver p. 77 desta edição.

⁸ Ver p. 66 desta edição.

⁹ Ver p. 73 desta edição.

seu legado é que ele era “o único artista [...] que estava vitalmente preocupado com o destino da Terra e completamente consciente das responsabilidades políticas do artista em relação a ela”.¹⁰

Entre as indicações de Smithson quanto às possibilidades de se estabelecerem outras relações com o solo e a paisagem – diferentes daquelas consolidadas na modernidade ocidental – estava um tema que o Antropoceno e suas implicações impõem de maneira incontornável: as cooperações não apenas com outras parcelas da humanidade que não as moderno-ocidentais, mas também com os actantes outros que humanos, tanto biológicos quanto geológicos. Como é possível ver nos textos aqui reunidos, Smithson afirma que os povos originários da América do Norte estabeleciam uma relação de ‘necessidade’ com a paisagem e a terra que habitavam, fosse construindo suas moradias na Mesa Verde, fosse em *earthworks* como a *Great Serpent Mound*, em Ohio, construída pelas civilizações Adena e Fort Ancient ao longo de milhares de anos. Por outro lado, em uma proposta de reclamação de uma área de mineração, Lake Edge Crescents – Egypt Valley, Ohio (Hanna Coal Reclamation Project), de 1972, o artista propõe o plantio de grama para contribuir na recuperação do solo. No ano anterior, Smithson havia realizado outra obra em ‘colaboração’ com espécies vegetais, ao plantar um círculo de mangue em uma ilha da Flórida, *Mangrove Seedlings planted in shallow lagoon*, Summerland Key Florida, criando uma área de mangue com formato circular, unindo a geometria ao crescimento natural da vegetação. Emerge aí também uma “ética da terra” (Smithson, 1996c, p. 155) muito importante para a compreensão das relações entre cultura e natureza na sociedade contemporânea, que contribui para o estabelecimento de novas relações da sociedade ocidental com a terra, para além de seu esgotamento, como estabelecido pela busca incessante de lucro nas ações extrativistas que impulsionam o capitalismo.¹¹

Robert Hobbs (1981, p. 215) afirma que as *earthworks* de Smithson não buscavam reverter as ações extrativistas, mas lançar luz “nas ruínas da indústria, nas transformações que o homem moderno é capaz de fazer em seu ambiente

¹⁰ Ver p. 97 desta edição.

¹¹ Para discussão mais aprofundada da ‘ética da terra’ de Smithson e a emergência do Antropoceno, ver Leal, 2022.

que equivalem em escala às perturbações causadas pelas forças geológicas de épocas passadas”.¹² Ou seja, um anúncio prematuro de uma das principais características do Antropoceno como época geológica impulsionada por uma parcela da humanidade. No entanto, a “visão socioestética original”¹³ de Smithson era bastante prática e realista. Como afirma Hobbs (p. 227) novamente, em relação a outra proposta do artista, para a construção de uma barragem de rejeitos de mineração no Colorado:

do ponto de vista de um conservacionista, as esculturas de Smithson não representariam uma reciclagem prática substancial da terra [...]. Mesmo que ele desejasse de fato tirar a arte de sua torre de marfim para realocá-la no mundo real, ele ainda desejava fazer arte. Ele nunca teve a intenção de abandonar seu papel como artista para se tornar um ambientalista. Ele estava criando imagens potentes de um mundo pós-industrial. Ao usar os rejeitos [de mineração], ele estava fazendo um novo tipo de jardim, um jardim da industrialização e da tecnologia totalmente construído pelo homem.¹⁴

É possível, portanto, antever uma série de questões que Smithson indica por meio de sua produção que ganhariam tração e extrema importância nas décadas subsequentes. É importante ainda ter em conta as limitações socioculturais do artista como homem branco estadunidense atuante no final da década de 1960 e começo dos anos 1970 no que diz respeito às relações coloniais e raciais subjacentes à emergência climática e às discussões relativas ao Antropoceno. No entanto, ele lança luz a essas importantes questões que sobrevoamos aqui e que podem ser vistas em maior profundidade nos textos que compõem este dossiê.

¹² No original: *to focus on the ruins of industry, on the changes modern man is able to make in his environment which equal in scale the upheavals wrought by geologic forces of former ages.*

¹³ Ver p. 80 desta edição.

¹⁴ No original: *From the point of view of a conservationist, Smithson's sculpture would not represent a substantive practical recycling of the land [...]. While he did wish to take art out of its ivory tower and relocate it in the real world, he still wished to make art. Never did he intend to forsake his role as an artist to become an environmentalist. He was creating potent images of a postindustrial world. Using tailings he made a new type of garden, a totally man-made one of industrialization and technology.*

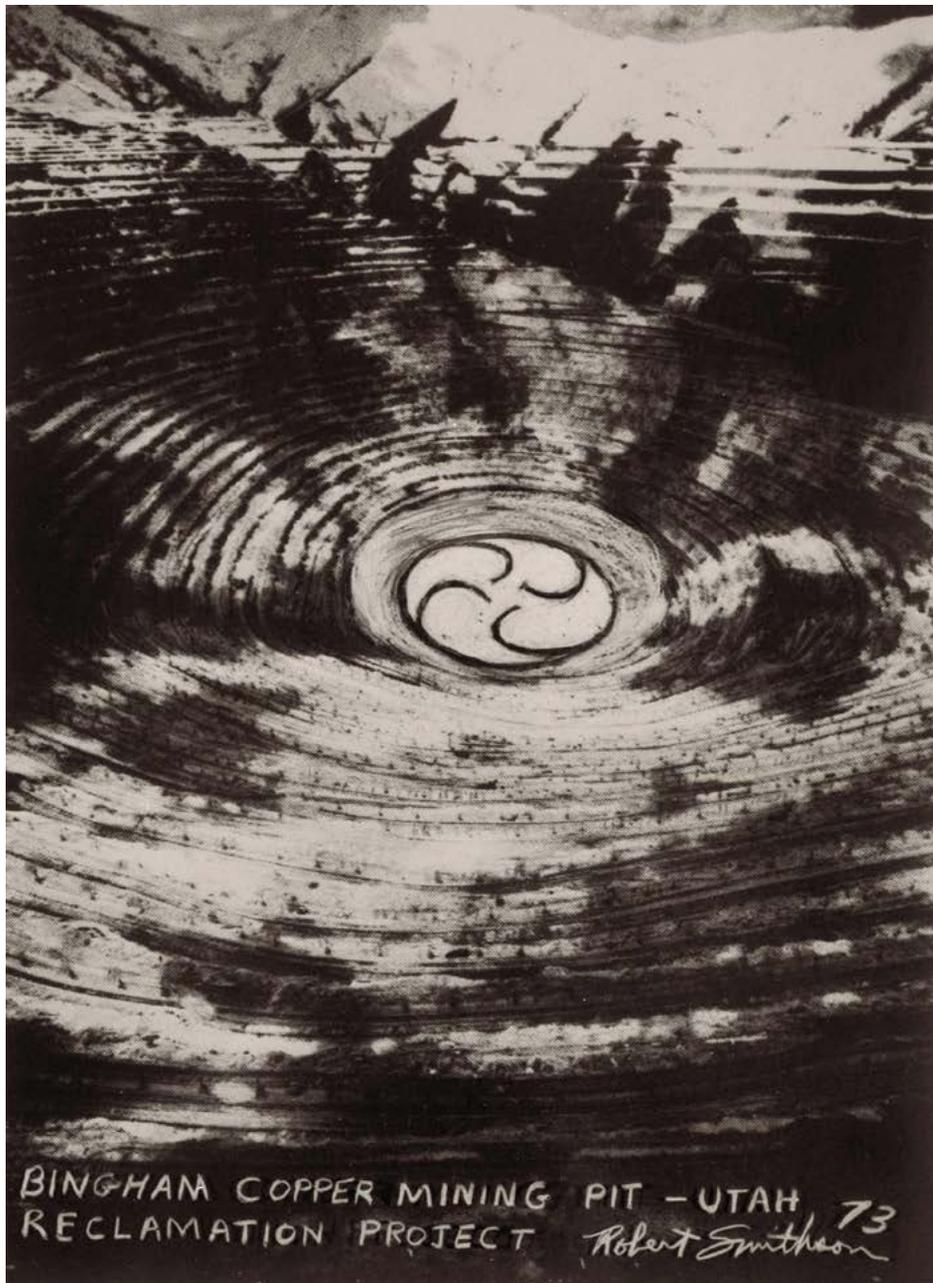


Figura 1

Robert Smithson, Bingham
Copper Mining Pit-Utah /
Reclamation Project, 1973,
proposta para reclusão
de área de mineração
© Holt/Smithson Foundation /
Autvis, Brasil, 2023

Na entrevista Entropia tornada visível, realizada por Alison Sky e publicada na revista *On Site* alguns meses após a morte do artista, Smithson desenvolve temas de suma importância para seu pensamento, desde a mobilização do conceito de entropia até a relação com a reclamação das áreas de mineração nos Estados Unidos. Ao longo da entrevista aparecem ainda a relação entre natureza e cultura, e, como indicamos, questões ligadas à reciclagem de materiais e à economia capitalista. É preciso mencionar que é uma das últimas formulações públicas do conceito de entropia por Smithson, e, portanto, se trata também de uma certa revisão e consolidação de muitas das questões que o artista havia trabalhado nos anos anteriores, desde 1965 mais ou menos.

O texto Quebrando círculos: políticas da pré-história, da crítica de arte, curadora e militante feminista e ambiental Lucy Lippard (Nova York, 1937-), por sua vez, foi publicado originalmente no livro *Robert Smithson: sculpture*, organizado por Robert Hobbs em 1981 como complemento à primeira exposição retrospectiva da produção do artista, realizada no ano anterior, no Herbert F. Johnson Museum of Art da Universidade de Cornell, em Ithaca, nos Estados Unidos. O ensaio de Lippard também aborda as diversas questões que mencionamos e que nos interessam no presente dossiê, mas sobretudo é uma declaração de afeto ao artista, que era seu amigo e que falecera, precocemente, menos de dez anos antes. Como a própria autora afirma, trata-se de uma continuação dos acalorados debates que ambos travavam.

É importante mencionar o papel de Lippard, como crítica e curadora, no fomento à produção da chamada arte conceitual na década de 1960, que englobava de maneira indireta a produção de Smithson. No texto aqui publicado ela informa como executou a obra *400 Seattle Horizons* (1969) para o artista em exposição realizada em Seattle intitulada 557,087 (número de habitantes da cidade na época) e parte de uma série de exposições organizadas pela curadora, todas nomeadas com o número de habitantes das cidades em que foram realizadas. Para a exposição 955,000, em Vancouver, também em 1969, Smithson realizou *Glue Pour*, derramando uma lata de cola em um barranco de terra. Após começar a frequentar o interior dos Estados Unidos na década de 1970, a produção crítica de Lippard, já transformada pelo ativismo feminista, se ligou também à militância ambiental e ao debate em torno da ideia de lugar e local, temas de extrema importância na produção do próprio Smithson, como já vimos.

O conceito de paisagem entrópica mobilizado por Smithson abre caminho, reiteramos, para práticas artísticas que abordam a paisagem e a natureza de maneira bastante diferente daquela da modernidade ocidental até então. O próprio questionamento da relação entre natureza e cultura pelo artista já demonstra o colapso dessa separação, parte fundamental da constituição moderna. Passados 50 anos da morte do artista, as mudanças climáticas impulsionadas pela parcela da humanidade que comanda a economia global e consome seus produtos desenfreadamente, ganharam nova dimensão, e o planeta entrou em estado de emergência climática. Junto a tal situação catastrófica, que transformou a Terra em uma vasta paisagem entrópica, já que toda a biosfera é impactada pela poluição, assistimos ao consenso geológico de que adentramos uma nova época geológica – o Antropoceno. Não irei aqui enveredar para a questão relativa à nomeação dessa época, ou sua delimitação, terreno fértil para debates nos mais variados campos do conhecimento. O que nos interessa é que a emergência do Antropoceno, junto ao estado de emergência climática, impõe uma série de transformações na produção de conhecimento ocidental, demonstrando, por exemplo, a importância das cooperações interdisciplinares, interculturais e multiespécies. Esse debate atravessa todas as disciplinas acadêmicas, e cada vez mais práticas artísticas têm se voltado para o tema.

Se a nomeação do Antropoceno coloca a ‘humanidade’ em cena novamente como a grande responsável pela emergência climática, é de fundamental importância ter em conta que há muitas humanidades (con)vivendo no planeta, a maioria das quais não é responsável pela atual situação catastrófica. Muito pelo contrário, as populações à margem da produção e do consumo capitalista são as principais vítimas das catástrofes ambientais amplificadas na atual situação de emergência climática, situação que impõe a necessária e urgente responsabilização dos agentes humanos e de suas ações. A questão de justiça ambiental surge então como um tema de fundamental importância no debate contemporâneo. Esse é um dos principais pontos da discussão levantada pelo pesquisador em artes visuais T. J. Demos (EUA, 1966-) em seu texto *Rebeliões de extinção*, publicado na revista *Afterimage* em 2020, no qual aborda práticas artísticas que tratam da temática sob o ponto de vista da justiça ambiental, além das questões raciais e de gênero inerentes ao sistema de exclusão imposto ao planeta pelo capitalismo. Demos indica práticas artísticas que impulsionam um debate

relacionado à emergência ambiental de modo a ampliar a compreensão dos impactos e limites do funcionamento da sociedade ocidental moderna, responsável pelo estado atual de coisas e inerentemente racista, classista e sexista. Emerge, assim, uma ideia de 'ecologia interseccional', na qual ecologia, justiça ambiental e colonialismo estão imbricados em um 'materialismo sensível' como proposto por Donna Haraway.¹⁵

É interessante mencionar a ideia de uma 'ecologia decolonial' proposta pelo pesquisador martinicano Malcom Ferdinand, que aprofunda uma série de discussões levantadas aqui. Gostaria de trazer a descrição que o autor faz do mesmo episódio tratado por Demos em seu texto e retratado por William Turner na pintura *Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on* (Escravidistas lançando os mortos e moribundos ao mar, tufão chegando), de 1840, que selecionamos para ilustrar o texto. Trata-se do lançamento ao mar de escravizados pela tripulação do navio negreiro de bandeira britânica *Zong* devido a erros de navegação que levariam à escassez de água a bordo. Segundo Ferdinand, "o ponto de partida" da pintura não é o tufão que estaria se aproximando do navio e que supostamente teria obrigado a tripulação a lançar os escravizados ainda vivos no mar, mas sim "o gesto de lançar". Por conseguinte,

é a derrubada dos escravizados no mar promovida pelos escravistas que produz mortos e moribundos, crime que, em contrapartida, cria o tufão, ou seja, a catástrofe. Longe de ser uma má sorte, Turner sugere que o tufão é fruto das atrocidades cometidas pelos escravistas contra essas pessoas (Ferdinand, 2022, p. 93, grifos do autor).

Esse seria o 'ciclone colonial' que assola o planeta até os dias de hoje. É digno de nota ainda que talvez a tempestade nunca tenha alcançado o *Zong*, mas o sangue dos escravizados segue no oceano Atlântico como registro fóssil desse período geológico imposto pela humanidade europeia ao planeta.¹⁶

¹⁵ Ver p. 106 desta edição.

¹⁶ Ver p. 106 desta edição.

Na sequência do dossiê apresentamos duas produções das artistas brasileiras Mabe Bethônico (Belo Horizonte, 1966-) e Júlia Pontés (1983-) que, nascidas e criadas em Minas Gerais, expõem os impactos sociais e ecológicos da mineração em seu estado. Cabe aqui mencionar duas práticas artísticas de reclamação de áreas devastadas por processos extrativistas realizadas nas décadas precedentes. A primeira delas é de Robert Morris (Kansas City, 1931-), contemporâneo e amigo de Smithson, que em 1979 participou da exposição coletiva *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, promovida pelo condado de King, no estado de Washington (EUA). Junto à exposição foi realizado um seminário do qual Morris também participou, expressando uma postura mais radical em relação à emergência climática do que aquela do começo da década. O artista chega, aliás, a falar a respeito da necessidade de se pensar na reversão do efeito estufa, “uma consequência prevista de uma política de choque de combustíveis sintéticos” (Morris, 1980, p. 88), questão ainda distante do horizonte daquele momento, mas que havia sido trazida à tona pelas crises do petróleo ao longo da década de 1970. Morris (p. 102) também acaba abrindo uma distância em relação à ideia de Smithson de que a arte poderia servir como ‘mediadora’ entre os interesses dos ecologistas e dos mineradores:

Smithson vislumbrou a possibilidade de o artista atuar como um ‘mediador’ entre interesses ecológicos e industriais. Apesar de ainda ser possível que obras de arte como reclamação de terras possam conseguir aprovação ecológica e apoio de uma indústria do carvão acoessada (e mesmo do ansioso dinheiro governamental), a noção de ‘mediação’ perde todo sentido nessa situação. Dadas as conhecidas consequências das atuais políticas de recursos energéticos para a indústria, pareceria que a cooperação artística somente poderia funcionar para disfarçar ou estimular políticas desastrosas e mal direcionadas.¹⁷

¹⁷ No original: *Smithson envisioned the possibility of the artist acting as a “mediator” between ecological and industrial interests. While it is still conceivable that art works as land reclamation might achieve ecological approval and the support of a harassed coal industry (and even eager governmental money), the notion of “mediation” loses all meaning in this situation. Given the known consequences of present industrial energy resources policies, it would seem that art’s cooperation could only function to disguise and abet misguided and disastrous policies.*

Outra produção interessante de ser referenciada é a de Agnes Denes, com suas atuações em áreas degradadas pelas atividades extrativistas e a proposição de colaborações multiespécies ou multiculturais. Em *Tree Mountain – a living time capsule – 11,000 trees, 11,000 people, 400 years* (1992-1996), a artista plantou 11 mil mudas de árvores em colaboração com 11 mil pessoas de diferentes nacionalidades em uma antiga área de mineração na Finlândia. A 'escultura' da artista só estará pronta quando as árvores terminarem de crescer em 400 anos, trazendo uma série de questões caras ao debate introduzido por Smithson nas práticas artísticas. Já em *Wheatfield: a confrontation* (1982), Denes plantou dois hectares de trigo em um antigo aterro sanitário às margens do rio Hudson em Nova York, a poucas quadras de distância de Wall Street, centro do capitalismo financeiro global. Além da questão da recuperação daquela região devastada pelas ações humanas, emergem também como inerentes ao capitalismo extrativista e à sociedade moderna ocidental questões relativas à circulação das *commodities* e de seu impacto na paisagem. O trigo se torna um símbolo, portanto, da colonização global pelas monoculturas agrícolas e seus múltiplos impactos tanto na paisagem quanto nas sociedades envolvidas.

Um ponto importante que deve ser referenciado nessas práticas artísticas é o fato de a abordagem de lugares específicos e seus processos ser um modo de os vincular a redes maiores ligadas à sociedade capitalista. Em sua dialética *site/nonsite*, Smithson (1996g, p. 60) afirma que sua prática de 'seleção de sítios' buscava "extrair os conceitos dos dados-sensitivos existentes por meio de percepções diretas" e que "não se deve *impor*, mas *expor* o sítio".¹⁸ Há aqui uma abordagem materialista da crosta terrestre que se aproxima da noção de 'lugar' da geógrafa britânica Doreen Massey (Manchester, 1944-Londres, 2016), como um ponto de encontro entre as diversas relações sociais, econômicas, políticas e também geológicas que se cruzam naquele determinado local. Segundo Massey (1994, p. 154), "o que dá a um lugar sua especificidade não é alguma longa história internalizada, mas o fato de que ele é construído dentro de uma constelação particular de relações sociais, se encontrando e tecendo juntas em um *locus* em particular".¹⁹

¹⁸ No original: "Site Selection Study" [...] is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions [...]. One does not impose, but rather exposes the site.

¹⁹ No original: what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus.

Esse movimento é realizado por Júlia Pontés em sua série Terrorismo de barragens, que apresentamos no presente dossiê, na qual a artista expõe fotos aéreas de diversas barragens de rejeitos de mineração que correm o risco de colapsar no interior de Minas Gerais, colocando em risco as populações que vivem próximo dessas estruturas. A produção de imagens dessas barragens já é de fundamental importância, pois as empresas de mineração buscam a todo custo escondê-las da vista das pessoas, por meio de enormes biombos, plantações de eucaliptos entre outras artimanhas. Além disso, Pontés busca referenciar as barragens às comunidades específicas que estão sob ameaça em caso de rompimento, tramando assim as conexões político-econômicas e os impactos sociais dessas estruturas que servem como depósito das sobras tóxicas da mineração.

Mabe Bethônico é outra artista que trabalha com a questão da ‘invisibilidade mineral’ em muitas de suas obras, além de temas correlatos, como a própria agência geológica, por exemplo. No texto que apresentamos no dossiê ela narra a trajetória da completa transformação do Pico do Cauê em minério de ferro para exportação, com papel fundamental na história da Companhia Vale do Rio Doce, atual Vale. Do mesmo modo, a artista liga as histórias possíveis de ser extraídas do Cauê aos crimes ambientais de Mariana e Brumadinho, e a outras tramas do capitalismo global, também tecendo as relações local/global. Como um “monumento reflexivo”, a situação do pico hoje em dia apenas reforça a fala de Lippard (2013, p. 10) de que “a mina de brita, assim como outros buracos da mineração, é a imagem reversa da paisagem urbana que ela cria”,²⁰ já que é da cava da mineração que os materiais para a construção das cidades é extraído, na ‘circularidade mineral’ que podemos ver com Smithson e sua ideia de paisagem entrópica.

André Leal é pesquisador em artes visuais, atualmente desenvolvendo pesquisa de pós-doutorado junto ao PPGAV / EBA / UFRJ com temática voltada para a relação da produção artística contemporânea e a emergência climática; também atua como curador e crítico independente.

²⁰ No original: *The gravel pit, like other mining holes, is the reverse image of the cityscape it creates – extraction in aid of erection.*

Referências

- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. Joachim Ritter e a teoria do cosmos como 'fundamento da paisagem'. In: BARTALINI, Vladimir [org.]. *Paisagemtextos 1*. São Paulo: FAU-USP, 2013.
- HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- LEAL, André. *Bingham Copper Mining Pit-Utah / Reclamation Project (1973) and Robert Smithson's 'land ethic'*. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, 2022. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/bingham-copper-mining-pit-utah-reclamation-project-1973-and-robert-smithsons-land-ethic>. Acesso em maio 2023.
- LEAL, André. *Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados*. Tese (Doutorado em artes visuais). EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. 2022.
- LIPPARD, Lucy. *Undermining – a wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York: The New Press, 2013.
- MASSEY, Doreen. *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MORRIS, Robert. Notes on art as/and land reclamation. *October*, v. 12, Spring 1980.
- SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects (1968). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996a.
- SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996b.
- SMITHSON, Robert. Cultural confinement (1972). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996c.
- SMITHSON, Robert. Entropy and the new monuments (1966). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996d.
- SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson (1970). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996e.
- SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution (1972). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996f.
- SMITHSON, Robert. Towards the development of an air terminal site (1967). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996g.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

LEAL, André. Por uma 'ética da terra': arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração. Dossiê Os estratos da Terra. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 49-63, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.