

A SOLIDÃO POR TRÁS DA OBRA DE ARTE: A *CITY* DE MICHAEL HEIZERThe loneliness behind art in Michael Heizer's *City*

Felipe Barcelos de Aquino Ney

Mestrando em História Social da Cultura

Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro – PUC-Rio

**Resumo**

Este trabalho trata do papel fundamental da solidão humana na experiência artística a partir da *City* de Michael Heizer, onde o homem é chamado a recuar para dentro si diante de uma obra que não lhe dirige significados, mas que, tal com nas esculturas inorgânicas primitivas, lhe convoca a significar seu vazio simbólico.

**Palavras-chave:** Heizer, Giacometti, arquitetura simbólica, escultura inorgânica.

**Abstract**

This paper addresses the fundamental role of human loneliness within the artistic experience of Michael Heizer's *City*, where one is convened to retreat into oneself around an object that it directs no meanings, but, as with Hegel's inorganic sculptures, it convenes to mean its symbolical emptiness.

**Key Words:** Heizer, Giacometti, symbolic architecture, inorganic sculpture

*City*, a maior obra de Michael Heizer, começou a ser construída em 1970 no deserto de Nevada. Trata-se de um *architecturally sized sculpture*, como o próprio artista a define, que consiste em 5 grandes estruturas, ou complexos, em cimento, aço e terra. Ao tempo da entrevista dada a Michael Kimmelman em 1999, apenas 1/5 da obra estava completa. Tratarei aqui da *Complex One*, única etapa concluída da *City*, a considerar a interseção dos campos disciplinares e cognitivos da arquitetura e escultura contemporâneas na qual se inscreve.

A partir do debate acerca da transformação da escultura [moderna] de um veículo estático e idealizado em um veículo temporal e material, arquitetura e escultura passaram a compartilhar um posto conceitual oscilante antes apenas tributado às relações entre arquitetura simbólica e as esculturas inorgânicas tratadas por Hegel. As esculturas inorgânicas definem-se por seu caráter para quem do simbólico, na esfera da indivisibilidade entre arquitetura e escultura, e correspondem ao que Hegel denomina “a necessidade primitiva da arte”.

Diz Hegel:

O interesse originário consiste em colocar à vista para si e para os outros as intuições originárias objetivas, os pensamentos universais essenciais. Semelhantes intuições do povo são, contudo, inicialmente abstratas e indeterminadas em si mesmas, de modo que o homem, a fim de torná-las representáveis, recorre ao que é igualmente abstrato em si mesmo, ao material como tal, ao que tem massa e peso, que é certamente capaz de uma forma determinada.<sup>1</sup>

Reside aí a principal relação entre a arte de Heizer e a arte primitiva: sua escultura é trabalhada à maneira da arquitetura independente, em que a representação tem por objeto não algo concreto e determinado, mas intuições universais e abstratas.

Por definição, intuições não respondem diretamente à razão lógica da alma humana, mas a seu funcionamento não lógico, ou poético, como explica Jacques Maritain:

Mas a razão (ou inteligência) não é tão somente a razão lógica; comporta uma vida infinitamente mais profunda -e mais obscura – que se nos revela à medida que nos esforçamos por penetrar nos mais absconditos recessos da atividade poética. A poesia nos obriga a considerar a inteligência tanto em suas fontes secretas, no interior da alma humana, como em seu funcionamento não-racional (não digo irracional) ou não lógico.<sup>2</sup>

Veremos mais adiante que esta dualidade lógica / poética pode ser entendida pela oposição tamanho (*bigness*) / escala. A escala seria tratada como ilusão gerada pela razão, e a razão, por conseguinte, tornar-se-ia mera ficção. Desta maneira seria permitido às intuições do espírito compartilharem sua essência universal e indeterminada com a obra, livres de determinações de ordem intelectual, ou, nas palavras de Cildo Meireles, da habitualidade e do artesanato cerebral contemporâneo, em voga desde a crítica de Duchamp ao domínio do *artesanato manual*. Ao transpor as barreiras do artesanato manual para o cerebral, o fazer artístico reduziu-se perigosamente a instrumento de suporte cultural:

---

<sup>1</sup> Hegel, 2002, p. 40

<sup>2</sup> Maritain, 1982, p. 2

uma vez que o que se faz tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a Estética fundamenta a Arte, é a Política que fundamenta a Cultura.<sup>3</sup>

Os olhos foram subjugados pelo artesanato cerebral, e o papel da arte tornou-se ainda mais oscilante, pois deslocada do campo estético para um espaço cultural cada vez mais institucionalizado (político). O acesso à obra agora implica a integração de tempos diferentes: o acontecimento da obra, a experiência do espectador e o contexto econômico e social em que se realiza, que aparece agora como um contraponto crítico.<sup>4</sup>

Esses diferentes tempos dos quais fala Tiberghien se integrariam numa espécie de vazio ontológico que alguns artistas da Land Art “sentirão como a abertura para uma dimensão quase religiosa a ser proporcionada pela experiência artística.”<sup>5</sup>

Heizer procura deslocar o papel da arte na indústria cultural através de uma total indeterminação simbólica por um viés metafísico – em contraposição à intenção da pura fisicalidade minimalista – como o próprio artista afirmara, ao falar de seu *Double Negative* (1970): “O título Duplo Negativo, é a descrição literal das duas fendas, mas ele evoca alguma coisa de metafísico, pois um duplo negativo é impossível. Não há nada ali, e, no entanto há ainda uma escultura”.<sup>6</sup>

A metafísica aparece também como meio de acesso à escultura inorgânica primitiva, cujos significados não são oferecidos, mas formulados a partir da transcendência do espírito diante de uma forma sensível (estética) que nada significa senão a si própria. Cabe ao homem compartilhar com o vazio simbólico da obra sua própria solidão.

Para evocar esse vazio simbólico, o “dom da presença nua”(Hegel) da obra é levado ao extremo: Heizer suprime a paisagem para que homem e obra não sofram qualquer tipo de diferenciação provocada por elementos externos. Para eclipsar a paisagem, o artista nos inscreve no espaço da obra em um plano 7 metros abaixo do nível do solo (*pit*). Ao propor uma relação exclusiva entre a obra e o céu, procura evitar as ilusões que a razão lógica possa estabelecer em termos de correlações de escala matemática entre o fato e o espírito.

I don't care if you see the mountains. The sculpture is partly open because, rather than put you in a box, I want you to be able to breathe. But I also want to isolate you in it, to contain you in it, like in all my negative sculptures. It's

---

<sup>3</sup> Meireles, 2006, p. 265

<sup>4</sup> Tiberghien, 1996, p. 63

<sup>5</sup> Tiberghien, 1996, p. 153

<sup>6</sup> Heizer *apud* Tiberghien, 1996, p. 70

not really different from 'Double Negative.' The sculpture is the issue, not the landscape.<sup>7</sup>

A *City* de Heizer representa uma espécie de *Zweisamkeit* – palavra em alemão cuja tradução mais próxima para o português seria solidão (*Eisamkeit*) compartilhada (*zwei*, de dois, duplo), ou solidão compartilhada. A obra parece evocar, tal como Jean Genet afirma sobre o que jaz por trás das figuras de Giacometti, “esse ponto precioso em que o ser humano seria devolvido ao que tem de mais irredutível: a solidão de ser exatamente igual a qualquer outro”<sup>8</sup>

Nesta solidão compartilhar-se-á, tal como afirmara Hegel, as “semelhantes intuições do povo [as quais] são, contudo, inicialmente abstratas e indeterminadas em si”<sup>9</sup>. Desta comunhão surgirão as infinitas possibilidades de preenchimento do conteúdo que a escultura inorgânica - ou *negative sculpture*, ou *unsculpture*, para utilizar os termos atuais de Heizer – deixou em aberto, cabendo ao espectador atualizar todas as possibilidades significativas do objeto.

A escultura inorgânica encontrou no espaço negativo ativado no minimalismo uma nova sintaxe. A potência sensível (estética) de Heizer é suave como os *Plexiglass* de Judd, pois essa nova sintaxe – articulação de espaços positivos e negativos - inscreve-se fundamentalmente na realidade visual e factual do objeto isolado.

No entanto, a serpente *Kukulcán* (referência à pirâmide *Kukulcán*, em *Chichén Itzá*) estilizada de Heizer em uma de suas estruturas da *Complex One* se contrapõe ao esforço de Judd pelo vazio representacional, ainda que ambos anseiem pelo objeto em si, esvaziado de qualquer conteúdo simbólico. Ao vazio estético e à pura fisicalidade de Judd segue-se o vazio sublime e metafísico de Heizer. Não trata-se mais de um problema de representação, mas da manipulação e significação de espaços vazios dentro da sintaxe escultórica sem conteúdo simbólico pré-definido. Heizer parece ter extraído do minimalismo a austeridade e o isolamento do objeto específico e lhe dotado de um caráter de transcendência.

Contudo, tal como em Judd, ocorre em Heizer uma representação sem representado:

Uma representação sem representado é, neste sentido, uma pura apresentação de si, o dom da presença nua: um edifício destinado a revelar aos outros uma significação geral não tem outro objetivo que esta revelação, e constituiu, por

---

<sup>7</sup> Heizer, 1999

<sup>8</sup> Genet, 2001, p. 38

<sup>9</sup> Hegel, 2002, p. 40

essa razão, o símbolo, que se basta a ele próprio, de uma idéia essencial que tem um valor geral, uma linguagem muda, à intenção dos espíritos.<sup>10</sup>

Escultura e arquitetura parecem recorrer ao Deus coxo Hefesto – tão coxo quanto Giacometti – a fim de fundirem suas solidões em uma. Tal como os dois amantes retratados por Aristófanes, cansados da falsa liberdade que lhes consentia a sociedade, ávidos por compartilhar a solidão de seus espíritos, escultura e arquitetura fundem-se na *Complex One*.

Parece estarmos chegando no limite da divisibilidade entre escultura e arquitetura iniciado nas formas de arte clássica. Heizer efetua um esvaziamento de qualquer conteúdo prévio, a fim de trabalhar arquitetura e escultura na esfera da indivisibilidade, ou seja, da arquitetura independente como escultura. A *escultura inorgânica* primitiva é evocada por Heizer não como um esforço em unir escultura e arquitetura num mesmo corpo teórico, mas num estado de tenso equilíbrio conceitual.

Giacometti parece mediar o enlaçamento derradeiro entre a arte e arquitetura na *unsculpture* de Heizer. O vazio e a solidão que o artista italiano evocava em suas esculturas e desenhos são evocados agora pela *City*.

Ao encontrar um miserável em uma rua de Paris, Jean Genet afirmara que ele “conserva, sustenta – com raiva e fúria – esse ponto que o torna idêntico a todos e mais precioso que o resto do mundo: o que subsiste quando se recua para dentro de si mesmo, o mais longe possível, como quando o mar se retira abandonando a praia.”<sup>11</sup>

O que a *Complex One* parece criar é exatamente este ponto: não há nada entre a obra e o céu; o homem é convidado a recuar para dentro de si e a compartilhar sua solidão com a obra. Agora fica mais claro porque Heizer não queria a interferência da paisagem; ela dificultaria este recuo: da mesma maneira como um mar que nunca se retira abandonando a praia, a paisagem tenderia a estabelecer uma relação ilusória de escala – razão lógica - que impediria o comprometimento fundamental, como diz Maritain, não-racional, ou não-lógico, da transcendência do espírito diante das relações *reais* de tamanho (para Heizer, o tamanho é real e a escala, ilusão). A ciência, portanto, é tratada como ficção, e desta maneira, assim também é tratada a escala: “Teorias científicas, no que me dizem respeito, poderiam muito bem ser mágicas. Não concordo com nenhuma delas”.<sup>12</sup> E completa: “I don't work with scale [...] I work with size. Scale is an effete art term”.

---

<sup>10</sup> Hegel *apud* Tiberghien, 1996, p. 65

<sup>11</sup> Genet, 2001, p. 87

<sup>12</sup> Ferreira, Cotrim, 2006, p. 283

Mas como ocorre esse recuo? De acordo com Hegel, quanto maior o processo de interiorização, maior a consciência do espírito sobre a natureza, posto que o espírito é capaz de transcender a condição humana, invadir a natureza, para depois realizar o jubiloso retorno metafísico de reintegração ao corpo, dotado de uma consciência elevada de si e da natureza. Só há autoconsciência de si quando há esta viagem do eu (espírito humano) no outro (natureza) e, posteriormente, o retorno conciliatório do eu para o eu.

Ou, nas palavras de Jacques Maritain: “O homem é seduzido pela natureza (por mais metamorfoseada que ela possa ser quando o objeto contemplado é uma obra de arte). De certo modo a natureza penetra em seu sangue e respira com ele o seu próprio desejo”.<sup>13</sup>

Negar a silhueta da paisagem ao fundo é respirar junto à obra o isolamento e a imensidão do deserto, *o espantoso mistério do cosmo, sua treva luminosa, sua terrível beleza*.<sup>14</sup> No entanto, Heizer ignora a paisagem apenas enquanto possibilidade de manifestação sensível *positiva*. O que lhe interessa é sua manifestação *negativa*, é o vazio do deserto. É sua atmosfera sublime, em oposição, por exemplo, ao caráter pitoresco que Robert Smithson estabelece, principalmente pelas considerações de escala dentro da própria obra e desta com a paisagem.

Trata-se, contudo, de uma continuação da experiência do vazio experimentada tanto nos objetos específicos de Judd quanto pelo próprio Giacometti. Ademais, para Genet, “estar de acordo com tais objetos [de Giacometti] exige a recusa de quaisquer compromissos”.

Estar de acordo com a *Complex One* – bem como com os objetos de Judd ou de Giacometti - exige a recusa de qualquer compromisso outro. Se Heizer nos traz à lembrança a pirâmide de *Kukulcán*, em *Chichén Itzá*, o faz pela memória voluntária, à maneira de Proust quando com sua *madeleine*: “é característico que as informações que ela fornece do passado não guardam o menor vestígio dele”.

Percebemos aqui o legado cubista: a partir do cubismo não há mais realidade a ser representada pois é a partir do signo plástico abstrato que a imagem se expressa, não a partir de uma figura ou cena *a priori*. Ou seja, partindo deste princípio, a serpente de *Kukulcán* é também evocada abstratamente como um signo auto-referente, uma realidade em si.

Portanto, a condição que importa para Heizer não são os vestígios formais, mas o vazio simbólico destes vestígios, cujo conteúdo só poderá surgir a partir de um recuo do homem em solidão compartilhada com a obra. A

---

<sup>13</sup> Maritain, 1982, p. 3

<sup>14</sup> Jabor, 2008

solidão, como a entendo, não significa condição miserável, mas realza secreta, sem incomunicabilidade profunda, mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade inatacável.<sup>15</sup>

A interatividade sem limites do mundo contemporâneo não considera o indivíduo e os desejos que brotam da *singularidade inatacável* de sua solidão. Dessa maneira, o espírito solitário é sufocado e o recuo a si condenado patologicamente pelo temor da solidão.

Heizer percebeu que apenas quando recuarmos a nós mesmos é que tomaremos consciência das infinitas possibilidades de ação que brotam da solidão. Para isso, nos enterrará em *Zweisamkeit* com uma arte defunta, não com a civilização presente, tampouco com a futura, através de suas *esculturas inorgânicas*, seus objetos solitários, cujo conteúdo será preenchido “pura e simplesmente [por] intuições universais, nas quais os indivíduos e os povos têm um apoio interior, um ponto de unidade de sua consciência”<sup>16</sup>

Não seria esse ponto a própria consciência da solidão?

Genet descobriu em Giacometti a essência de um novo objeto escultórico, cuja voz é amplificada na *City* de Heizer: “Estou só [diz o objeto], capturado numa necessidade contra a qual você nada pode. Se sou apenas o que sou, sou indestrutível. Sendo o que sou e sem reservas, minha solidão conhece a sua”.<sup>17</sup>

Heizer pretende nos devolver a autoconsciência através da viagem do espírito na imensidão da obra e do espaço. O vazio deixado entre forma e conteúdo na *City* será preenchido por uma nova religião. Religião como *religio*, religamento, reconexão, entre arte e arquitetura, entre homem e cosmos. A religião das formas de arte romântica – cristã – dá lugar aqui a uma religião em seu sentido mais puro, pois que “estar só” demanda descompromisso com qualquer tipo de crença. “Immense, architecturally sized sculpture creates both the object and the atmosphere. Awe is a state of mind equivalent to religious experience, I think if people feel commitment they feel something has been transcended”.<sup>18</sup>

Um Deus sem nome surgirá da solidão que o homem compartilhará na *City* de Heizer. Isolado pela obra, imerso em sua atmosfera sublime, enterrado, não restará nada a fazer o espírito senão compartilhar sua solidão. Deus não pode ser evocado, mas desenterrado na consciência restaurada na comunhão com os mortos.

---

<sup>15</sup> Genet, 2001, p. 40

<sup>16</sup> Hegel, 2002, p. 41

<sup>17</sup> Genet, 2001, p. 95

<sup>18</sup> Govan, s/d.

A *City* revelará ao homem seu verdadeiro tamanho, e seu conteúdo então somente começará a ser preenchido.

### Referências bibliográficas

- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*[Volume III]. Edusp: São Paulo, 2002
- MARITAIN, J. *A intuição criadora na arte e na poesia*, Laboratório de Estética: Faculdade de Filosofia e Ciências humanas da UFMG, 1982
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Cosac & Naif: São Paulo, 2000
- TIBERGHIE, G. A. *Land Art*. Paris: Éditions Carré, 1993
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes: São Paulo, 2007
- FERREIRA, Glória e CO'TRIM, Cecília[orgs]. *Escritos de artistas*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2006
- GOVAN, Michael. Michael Heizer in *diabeacon.org*, s/d