

Arquiescultura: um modo de abordagem da obra de Cristina Iglesias

Maryella Sobrinho

Como citar:

SOBRINHO, M. Arquiescultura: um modo de abordagem da obra de Cristina Iglesias. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 83–104, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667449. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667449>.

Imagem modificada: Cristina Iglesias. *Desde lo subterráneo*, 2017, dimensões variáveis. Fonte: Alfaarte Projects.

Arquiescultura: um modo de abordagem da obra de Cristina Iglesias

Archisculpture: a way of approaching Cristina Iglesias work

Maryella Sobrinho*

RESUMO

Apresento uma breve análise de conjuntos de obras de Cristina Iglesias: *Celosías*, *Habitaciones Vegetales* e *Zonas Freáticas*, por meio das quais reflito sobre as relações entre paisagem, escultura e arquitetura. O trabalho da artista trata da relação do homem com a natureza e com o espaço no qual está inserido. A reflexão desenvolvida permitiu chegar à ideia de arquiescultura, pensada a partir de Jacques Derrida e Yve-Alain Bois. Além de retomar algumas questões abordadas em minha tese de doutorado, nesse texto ensaio um desdobramento da ideia de arquiescultura como um ponto de partida para pensar a obra de outros artistas.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem. Escultura. Arquitetura. Arquiescultura. Cristina Iglesias.

ABSTRACT

I present a brief analysis of some sets of works by Cristina Iglesias: *Celosías*, *Habitaciones Vegetales* and *Groundwater*, through which I reflect on the relationships between landscape, sculpture and architecture. The artist's work deals with man's relationship with nature and with the space in which he is inserted. The reflection then developed allowed us to arrive at the idea of archiculture, based on Jacques Derrida and Yve-Alain Bois. In addition to revisiting some issues addressed in my doctoral thesis, in this paper I unfold the idea of archisculpture as a starting point for thinking about other artists' works.

KEY WORDS

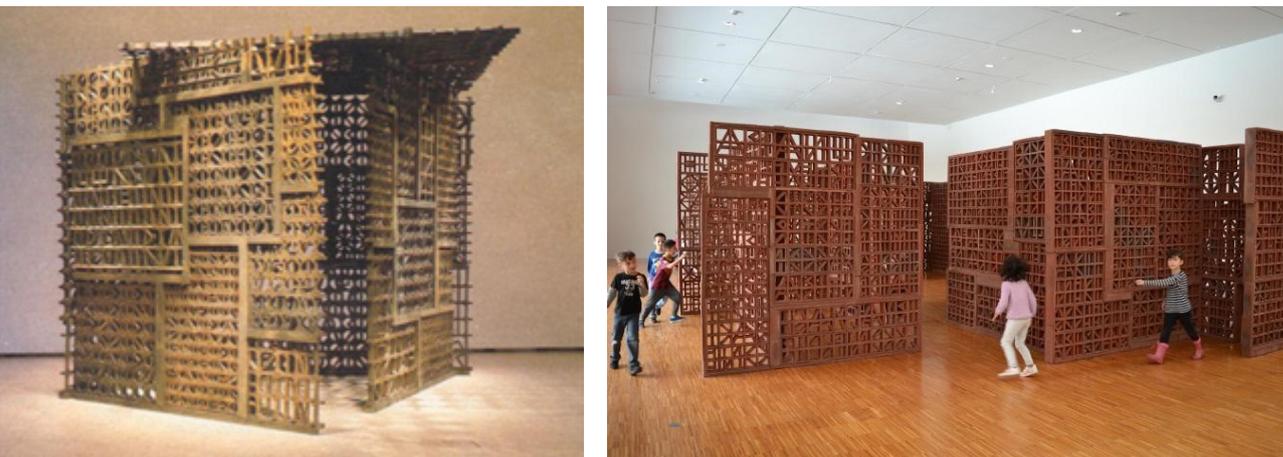
Landscape. Sculpture; architecture. Archisculpture. Cristina Iglesias.

Cristina Iglesias¹(San Sebastián, 1959) iniciou sua carreira artística nos anos 1980, em cerâmica e desenho. A partir da década seguinte, ampliou seu repertório de materiais (como cimento, espelho, vidro, bronze e resina) e linguagens (maquetes, gravuras, relevos, objetos, instalações, etc.), revelando um interesse em relacionar pintura, escultura, arquitetura, literatura e geografia. A problematização do espaço é sua principal preocupação; desta maneira, a artista recorre a formas arquitetônicas (janelas, passagens, portas, jardins e poços) para proporcionar ao sujeito uma experiência com a paisagem e o espaço no qual está inserido. A seguir, apresento alguns conjuntos de obras que Cristina vem desenvolvendo nas últimas décadas.

As Celosías

As *Celosías* são obras que se assemelham a habitações provisórias, constituídas por painéis gradeados com padrões geométricos [figs.1-2]. Suas paredes são construídas a partir do encaixe de painéis vazados, cuja união ocorre por vigas e pilares. A obra cria uma relação de interioridade e exterioridade ao permitir a passagem do sujeito. Quem está do lado de fora, não pode ver o quê ou quem está dentro, mas do interior pode-se ver o exterior por meio dos pequenos orifícios que conferem ao sujeito um sentido de intimidade e aprisionamento.

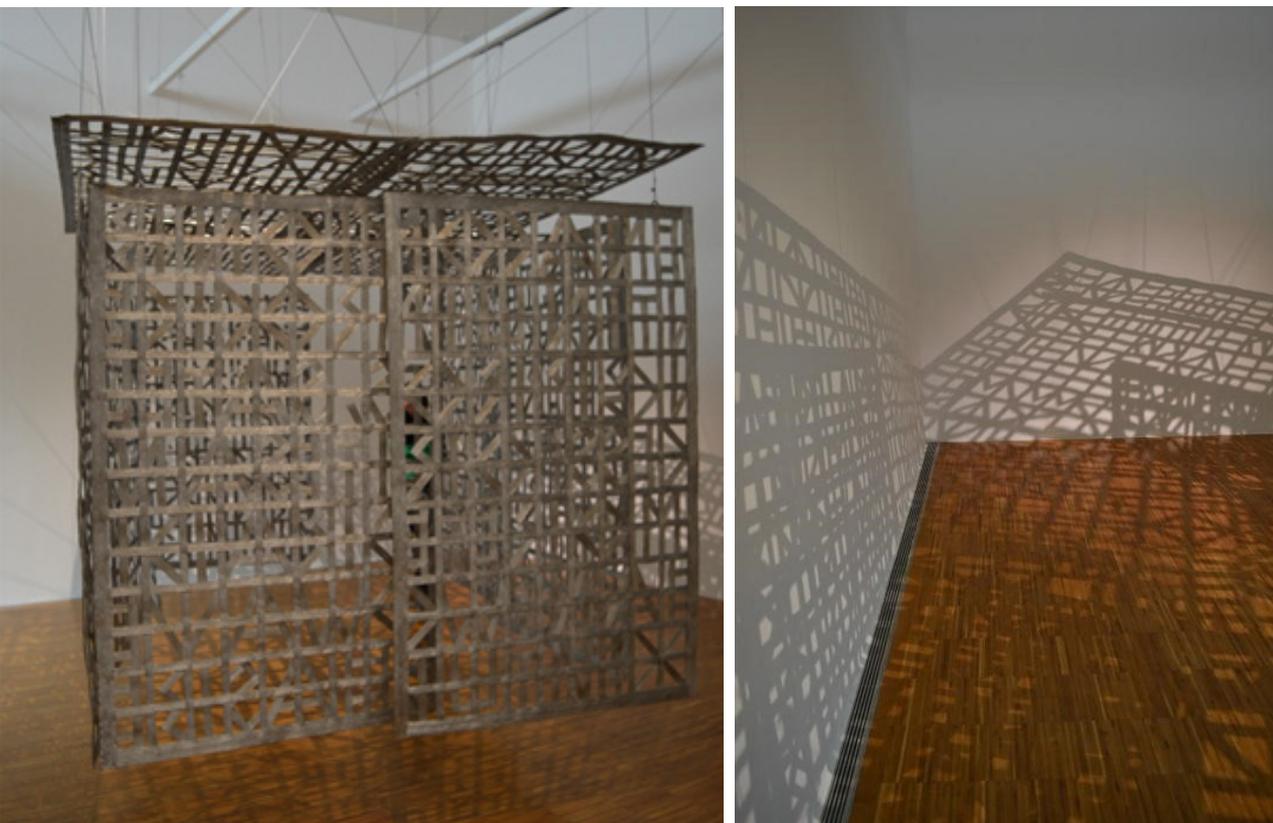
Ao propor pontos laterais e frontais que permitem o atravessamento do olhar, Cristina mantém o sujeito atento. A “visão que atravessa” é associada à perspectiva quando se considera que existe uma tela ultrapassada pelo olhar. Hans Belting (2015) propõe que a janela é forma simbólica da visão: “Diante de uma janela real, os objetos vistos aparecem atrás da abertura da janela; por sua vez, em uma janela pintada, os objetos projetam-se sobre uma vidraça imaginária, a fim de alcançar um efeito similar” (Belting, 2015: 115).



FIGS. 1-2. Cristina Iglesias. *Celosía II*, 1997. Madeira, resina e pó de bronze. 274 x 270 x 251,5 cm. Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/transparencias/>; Cristina Iglesias. *Historia Natural y Moral de las Indias*, 2006. Grés, 12 painéis de 280 x 245 cm. Com um extrato de Joseph de Acosta. Fonte: Arquivo Pessoal. Fotografia realizada da exposição Cristina Iglesias, no Musée de Grenoble, em 2016.

Em *A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente* (2015), o autor traz à discussão o muxarabi, outro nome dado às celosias, para comparar ambos os olhares. Nas duas culturas, a janela corta a superfície opaca (no caso, a parede), permitindo o acesso do sujeito ao outro lado; define e separa o público do privado, exterior e interior. Mas enquanto o olhar ocidental pensa a janela como moldura do mundo, permitindo a reaproximação da natureza, no muçulmano (associado ao oriental), há o controle da visão com o uso de uma barreira: a treliça, que pode ser pensada como uma proteção, prisão e economia do olhar e do corpo.

As celosias islâmicas entraram na Espanha durante o medievo, presentes em maior parte no sul do país, fornecendo resquícios de um passado preservado nas janelas e painéis. Aplicadas nos edifícios urbanos, as grades permitem observar também a paisagem e a transformação das formas geométricas projetadas no espaço, resultante da mudança de direção da luz ao longo do dia. Enquanto a janela ocidental leva à exploração do mundo por meio do olhar que a atravessa, formando um olhar curioso, a tela muçulmana atua de maneira diversa: “doma o olhar e o purifica de toda imagem sensível do mundo exterior” (Belting, 2015:133).



FIGS. 3-4. Cristina Iglesias. *Pavillion Suspendido IV*, 2005. Fios de ferro trançados e cabos de aço. 205 x 240 x 320 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

A artista desorienta quem adentra sua obra e leva-o a outro lugar, pois propõe uma viagem a ser realizada no plano mental, a ser efetuada durante o passeio entre as grades. Proporciona a experiência da leitura uma vez que as grades trazem em sua superfície excertos de textos que fazem parte do conjunto de referências de Cristina², leituras que descrevem lugares longínquos, lendários e exóticos. Comparecendo ao plano bidimensional, a caligrafia inscrita na grade apresenta uma paisagem que está ali, mas cuja imagem não é visível³. É uma paisagem escrita, lida e imaginada, relatadas por viajantes que se deslocam por espaços. O sujeito é transportado ao futuro com a inclusão de trechos que relatam passeios pelo espaço sideral, bem como a um passado de descoberta de terras distantes e relatos de

viagens. Além de estar inserido num espaço dentro de outro espaço (o mental), nas *Celosías* o sujeito perde a referência espacial: está dentro ou fora da habitação? Dentro ou fora da paisagem?

Viagem no tempo e lugares impossíveis de se chegar fisicamente, possíveis somente por meio da literatura e imaginação. Inserindo o sujeito numa cabine, a artista traz a imagem de uma paisagem celestial e espacial, colaborando para a desorientação do corpo. À Cristina interessa a ideia de uma paisagem que seja uma estrutura física e mental. Se em todas as *Celosías* há textos que descrevem lugares fantásticos e inexistentes, tem-se nessas peças a ideia de um espaço, não somente o físico.

As Habitaciones Vegetales

Apesar do título, *Muro XVIII* (1992) é uma obra que propõe outra janela: pela grade, o olhar atravessado alcança outra realidade [figs.5-6]. À distância, a obra se assemelha a uma paisagem vista através de uma janela. A aproximação junto à obra demonstra que, em vez de ser uma passagem para outro espaço físico, ela é uma superfície constituída por várias placas quadradas, encaixadas de forma tão homogênea que resultam num ecrã único, semelhante a uma parede coberta por musgo. Logo à frente dessa placa em relevo esverdeado, está uma grade de ferro, que coloca uma barreira entre o sujeito e a paisagem ali apresentada. A natureza é aludida por meio de delicadas ramificações impressas na placa de resina, como se ali permanecesse um resquício de uma vegetação que um dia esteve naquele lugar. *Muro XVIII* é tomado por vegetação artificial, a qual só se tem acesso por meio do olhar. Aqui, pode-se perceber também uma relação entre arquitetura, escultura e pintura.

A associação entre espaços bi e tridimensionais comparece em toda a série *Habitaciones Vegetales*, desenvolvida a partir de 1990, que considero um

desdobramento de *Muro XVIII*. É somente após *Muro XVIII* que a artista passa a desenvolver a série de obras. Todas elas compostas por placas em relevo, com texturas que simulam texturas vegetais verde escuro, que assumem a forma de um emaranhado de raízes e pequenas flores, através das quais Cristina explora a ideia de jardim. Embora o título sugira um espaço a ser habitado, trata-se de um lugar de passagem. Por meio de corredores, a artista constrói um labirinto, e, desta maneira, sua paisagem coloca problemas que dizem respeito à possibilidade de transitar por este espaço sem se perder.



FIGS. 5-6. Cristina Iglesias. *Muro XVIII*, 1992, ferro e resina, 290 x 250 x 60 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

As *Habitaciones Vegetales* seguem um padrão de construção: as placas em relevo são módulos que podem ser combinados de acordo com as possibilidades que os diferentes ambientes expositivos oferecem. Há também as *Habitaciones Vegetales* construídas em espaços abertos, que possuem dimensões variáveis, mas sempre contendo os módulos internos que compõem um labirinto. É o caso de *Vegetation Room Inhotim* (2010 - 2012). Seu exterior espelhado pode passar despercebido, pois ao refletir

a vegetação onde se insere mimetiza-se no ambiente [figs.7-8]. Quando percebida, a obra convida o visitante a adentrar o espaço labiríntico que o confunde e engana. Mas, neste caso, não estando confinada pelos limites de uma galeria, a sala-vegetação se apresenta como mata aberta e como jardim. A forma vegetal está em todas as partes: reveste as paredes internas da construção e se reflete na superfície espelhada, tornando-se infinita.



FIG. 7. Cristina Iglesias. *Vegetation Room Inhotim*. 2010-2012. Aço inox, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro. Dimensões Variáveis. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/vegetation-room-inhotim-2010-2012/>.

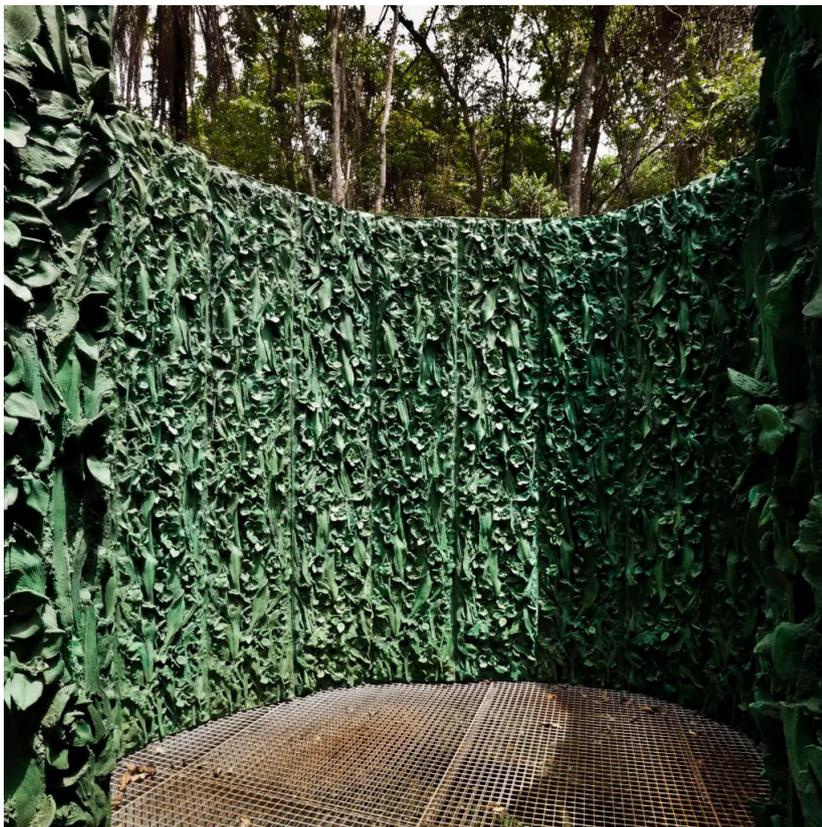


FIG. 8. Detalhe de *Vegetation Room Inhotim*. 2010-2012. Aço inox, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro. Dimensões Variáveis. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/vegetation-room-inhotim-2010-2012/>.

As paredes internas das *Habitaciones Vegetales* remetem a uma natureza paralisada e assim, de diferentes maneiras, Cristina constrói uma paisagem, aliando elementos naturais e culturais; articula arte, espaço, corpo e natureza. Os corredores vegetais guiam e desorientam o sujeito. Ao longo deste percurso pelo jardim, ele se depara com obstáculos e com sua própria imagem, refletida em espelhos.

Quando se alcança o centro interior da obra, vê-se um poço, onde o constante fluxo de água sugere um sumidouro ou uma nascente de água. O som da água corrente promove fortalece a experiência de imersão na natureza. A inclusão da água como elemento escultórico, paisagístico e espacial atinge o ápice na série *Zonas Freáticas*.

As Zonas Freáticas

Essa série abrange poços e abscessos. Com produção iniciada nos anos 2000, os *Pozos* são caixas preenchidas por relevos que simulam formas da natureza. Para descobrir o que existe em seu interior, o sujeito deve, do exterior, se debruçar ou abaixar seu corpo para identificar que no fundo está presente uma imagem que remete às margens de um rio, um lago ou um amontoado de pedras, de onde brotam nascentes de pequenos córregos. Em todos os casos, deve-se ter a precaução de não se deixar enganar pela proximidade que a aparência destes subterrâneos possuem com a natureza [fig.9].



FIG. 9. Cristina Iglesias. Desde lo subterrâneo, 2017. Dimensões variáveis.

Fonte: Arquivo Pessoal.

Todos os *Pozos* possuem um mecanismo hidráulico que aciona o fluir da água, respeitando um intervalo de tempo previamente definido por Cristina. Aos poucos, o recipiente é coberto por água e quando totalmente preenchido cria-se uma película, um espelho que reflete o ambiente ao redor. Todavia, poucos minutos após a calmaria, o poço rapidamente se esvazia. A água vaza por orifícios escondidos formando um redemoinho. Para acompanhar o movimento aquático é preciso dedicar ao menos trinta minutos à contemplação da obra.

Outras obras que compõem as *Zonas Freáticas* são os recuos feitos diretamente no chão. A água cumpre diversas funções, dentre elas a inclusão do tempo como parte do trabalho, que passa a ser definido pelo seu fluxo. Esse elemento torna-se material escultórico e não somente reforça a frequente menção à natureza característica do modo operativo de Cristina, mas é responsável por trazer para o interior a imagem do exterior. A água, segundo a artista, remete à vida, à memória da paisagem e ao tempo dedicado às coisas:

Eu acho que nós viemos da água e essa ideia de um jardim submarino, como eu disse antes, tem a ver com a memória real, artística da terra à beira-mar e também pensar em uma ficção que existe agora sob o que vemos. Acho que é uma ideia poética que também nos leva a refletir que a vida vem de baixo, mesmo se a cobrimos de novo. (...) Medidas do tempo que estão lá, logo cada um ainda viverá à sua maneira, mas é uma medida de tempo que é também um reflexo no olhar, o tempo que passamos olhando para a arte, olhando a natureza, olhando para a água do mar (Iglesias, 2017).

Este relato refere-se a *Desde lo Subterráneo* (2017), situada nos Jardins de Pereda, em frente ao Centro Botín (Santander, Espanha). Trata-se de abscessos feitos diretamente no chão e também em uma caixa, ambos incluindo um mecanismo hidráulico que bombeia a água destinada a preencher os espaços vazios e a cobrir a camada subterrânea.

Embora variem em sua configuração espacial, todas estas obras são

poços que, no sentido prático, são apenas grandes e profundos buracos cavados na terra, usados para extração subterrânea. Em sentido figurado, poço é uma palavra usada para remeter a situações dramáticas, sem solução aparente ou infinita. Mas é também um depósito de água e a parte mais funda de um rio, uma abertura que serve de passagem para outro lugar, qualquer abismo. Desde lo subterrâneo ocupa uma praça que está à beira mar, sobre uma plataforma semelhante a um cais[fig.10]. Tem-se a impressão de que Cristina cavou a baía até encontrar o fundo do oceano, cuja forma aparece agora deslocada para a superfície. Situada junto ao mar cantábrico, a referência está logo ao lado.



FIG. 10. Cristina Iglesias. Desde lo subterrâneo, 2017. Dimensões variáveis. Fonte: Alfaarte Projects.

Além da importância histórica⁴, a água reveste-se de simbolismos. Há uma série de mitos fluviais da Antiguidade nos quais sacrifício, propiciação e abundância compunham um esquema metafórico que representavam as formas de vida das sociedades hidráulicas, persistindo a noção de ciclo, de retorno ao ponto de origem. A água configura também um emblema de fertilidade, cura, transformação, vida e morte, ideário que foi sendo construído ao longo de séculos. A partir do século XVII, a maneira de deslocar todos esses simbolismos para o contexto urbano ocidental foi por meio da construção de fontes, que se tornam tão necessárias a ponto de serem exigidos profissionais habilidosos no desvio de rios e na construção de dutos subterrâneos para desembocarem em parques e praças (Schama, 1966:281). Neste sentido, as *Zonas Freáticas* são fontes, além de fundos aquáticos.

Arquiescultura: o resultado de um modo operativo

Uma breve descrição das séries acima possibilita questionar o estatuto da obra. O deslocamento e justaposição entre/de espaços e tempos e o trânsito entre as linguagens são características que comparecem em todas as séries.

A hibridização das linguagens na arte é perceptível essencialmente pelo uso e conceituação do espaço ao longo da história da arte. A destruição do espaço perspectivo pela arte modernista influenciou tanto a definição contemporânea de pintura quanto a de escultura. (Tassinari, 2001). A ausência de isolamento da obra incita sua aproximação do mundo que lhe é exterior e principalmente do espaço expositivo que a abriga; se o isolamento é ilusório, também o são as delimitações rígidas das linguagens pictóricas e escultóricas.

Em 1979, Rosalind Krauss escreveu:

Nos últimos 10 anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres,

espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns, linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável (Krauss, 1979: 129).

A elasticidade do termo escultura permite incluir qualquer coisa na categoria e é a negação que passa a definir a coisa: “tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem”, ou “poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura” (Krauss, 1979:129).

Apenas para relembrar, para Krauss, o uso do termo “escultura” torna-se tão problemático a partir dos anos 1960, dada à sua expansão para englobar e atender a um campo heterogêneo, que propõe o conceito “campo ampliado”:

O campo ampliado é, portanto, gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. (...) Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão - escultura - mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios - fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita - possam ser usados. Portanto, o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (...) a lógica do espaço da práxis-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (Krauss, 1979:136).

O pensamento de Krauss (1979) foi tão marcante e definidor para se pensar a escultura a partir de 1970 que reflexões posteriores sobre o assunto

são derivadas de sua conceituação. É o caso de Javier Maderuelo (1990), que aborda a questão trazendo o conceito de “espaço raptado”. Ele afirma que a fusão entre as linguagens, incluindo a arquitetura, se constrói a partir do roubo do espaço reservado a cada uma:

A escultura atual está “raptando” parcelas do “espaço” físico e conceitual da arquitetura ao pretender estender seus limites sobre áreas tradicionalmente reservadas à prática arquitetônica, enquanto a arquitetura, inconscientemente, foi abandonando seus interesses no mundo das Belas Artes, ainda que a arquitetura também se beneficiou desta suposta intrusão da escultura em seu “espaço”, reagindo com propostas arquitetônicas mais prejudicadas de um ponto de vista disciplinar e formal (Maderuelo, 1990:21).

O espaço na prática contemporânea, incluindo-se aqui a obra de Cristina, passa a ser organizado em torno da definição de um meio ou baseado nos encontros entre escultura, arquitetura e paisagem. Muito desta ambiguidade sobre o conceito de escultura deve-se à conceituação de espaço na arte, fundamental para a compreensão da linguagem escultórica.

O espaço é utilizado ancestralmente pelo homem para orientação e localização de si em relação ao contexto em que se insere, criando um nexos com o espaço habitado. Estar ciente do seu posicionamento no mundo torna o ser humano ciente de seus próprios limites. A necessidade de orientação e localização exige um referencial, um objeto inserido no mesmo ambiente, distinguido por seu contorno e volume. Se o seu limite não está bem definido, as fronteiras entre o espaço da obra e o espaço ocupado pelo sujeito tampouco ficam. O espaço da obra estrutura-se na medida em que é realizado o movimento corporal do sujeito, ao redor e dentro dela; e desta maneira, a espacialidade é percebida como uma qualidade da posição de todos os objetos (González, 2006: 7- 11). O posicionamento de quem observa a obra não é necessariamente estático, mesmo que objetos/coisas/obras estejam em condição de imobilidade. No caso da obra de Cristina Iglesias, se as suas formas e limitações não estão apenas posicionadas no espaço, mas

o invadem, dividem e cruzam, exige-se do sujeito o deslocamento de seu corpo para assimilação da obra.

A artista problematiza o conceito de escultura, e até mesmo de escultura em um campo ampliado; sua obra não se define pela exclusão de uma ou outra categoria, mas justamente pela união de todas. Existe um *algo* inapreensível, da ordem da invisibilidade.

A invisibilidade não é apenas o oposto da visão, mas um efeito gerado pela espacialização. Jacques Derrida (2012) questiona a associação imediata entre o ver o saber, como se a visibilidade fosse garantia de acesso à totalidade da obra. Por isso, o autor substitui o termo “artes visuais” por “artes espaciais”:

Se eu digo “espacial” mais facilmente do que “visual” eu daria a seguinte razão: é porque eu não estou certo de que o espaço seja essencialmente entregue [*livré à*] ao olhar. Obviamente, quando digo “artes espaciais”, isso me permite, de um modo econômico e estratégico, ligar essas artes a um conjunto geral de ideias sobre o espaçamento, na pintura, na fala, e assim por diante; e também porque o espaço não é necessariamente aquilo que é visto (...). Assim, as artes visuais são também artes de cego. Por essa razão eu falaria de artes espaciais. Isso me permite, mais convenientemente, ligá-las à noção de texto, de espaçamento, e assim por diante (Derrida, 2006: 46).

Tal noção é trazida por Derrida (2012) ao versar sobre sua “incompetência” relacionada a algumas áreas, o que não o teria impedido de escrever sobre elas. Explicando que a “competência” é o limite da contribuição do seu domínio (sua formação filosófica), Derrida (2012) coloca que é a partir da transposição de limites, no exercício da incompetência, que se avança em determinada área: “Chega de competência: é uma incompetência que dá ou se tenta dar certa prerrogativa de falar dentro do espaço de sua própria incompetência”. Assumi-la faz parte de um “(...) gesto

que consiste em encontrar, ou, em todo caso, em procurar, tudo que na obra representa a sua força de resistência à autoridade filosófica, e ao discurso filosófico sobre ela” (Derrida, 2012: 21).

Essa resistência é encontrada a partir do espaçamento: o trânsito para outros campos. Para o autor, a prática do espaçamento é positiva, pois permite que se fale a partir de um campo específico sobre questões que o extrapolam, ou mesmo o contrário: abordar questões específicas de uma área a partir da outra. A obra de Cristina resiste à definição tradicional da escultura porque extrapola as questões pertencentes ao campo específico, abrangendo a arquitetura e problematizando questões da pintura, da literatura e do desenho. Ao mesmo tempo, é a partir do ponto de vista destes campos que se permite falar de escultura. A artista transita por diferentes linguagens para propor a construção de diferentes tipos de espaço, recorrendo ao espaçamento como modo operativo.

Permanecer dentro dos limites impostos por cada linguagem (ou disciplina, se considerarmos o vocabulário proposto por Derrida) restringiria as possibilidades poéticas da obra de Cristina. Assim, ela produz uma “arte espacial” que resulta do espaçamento constante entre linguagens artísticas: escultura, desenho, literatura, arquitetura... A "incompetência" da artista incita-a a fazer pintura por meio da escultura (e vice-versa), ou escultura por meio da arquitetura. É como se uma linguagem operasse como outra linguagem, para abordar uma problemática (neste caso, a criação de um novo espaço). Nota-se, inclusive, na fala da artista uma percepção desta operação:

Hoje os discursos da arquitetura convergem em vários ângulos com os da escultura. Ao mesmo tempo, o ilusionismo e o uso de certos temas ou motivos que eram encontrados na pintura deixaram de ser território exclusivo da pintura e foram estendidos a outras disciplinas, como esculturas e até mesmo a arquitetura. (...). Eu acho que a arquitetura deve muito ao território experimental da escultura (Moure, 2013: 102).

A desterritorialização de temas exclusivos a um campo específico decorre da prática do espaçamento e operar por meio dela desfaz os limites entre as linguagens, possibilitando, como afirma Derrida, uma “recusa à autoridade representada pela escultura ou pela arquitetura”. Há sempre duas interpretações, afirma o autor, “estamos sempre entre as duas, quer se trate de escultura, de arquitetura ou de pintura” (Derrida, 2012: 29). A identificação das autoridades está relacionada a uma busca pelo tom, que para Derrida é uma espécie de voz que determina uma hierarquia ou uma autoria. Se o tom não aparece de forma evidente na obra, a hierarquia fica indefinida, chegando a causar uma dificuldade de classificação. Esse é um ato de espacialização que causa um desconforto: “o que realmente chateia é essa espacialização, o fato de que não se saber mais com quem se está lidando, quem assina, como tudo se reúne [se rassemble]; é isso que os [os sujeitos que entrem em contato com a obra] perturba, que os amedronta.” (Derrida, 2012: 42). Quem “fala” mais alto na obra de Cristina: a escultura ou a arquitetura? Quais características sobressaem para que possamos identificar sua produção como escultura ou arquitetura? Nenhuma, porque a arte espacial é silenciosa, o tom é incerto. É do silêncio que decorre o “algo inapreensível” e a invisibilidade que se supõe existir em seu trabalho. Se inexistir uma hierarquia ou subordinação de uma coisa a outra, é porque tais linguagens (ou disciplinas) ocupam um lugar ainda em formação, cuja forma ainda é indefinida e indivisa. Este estado ainda originário é a *arquia*.

A *arquia* aparece como prefixo de um conceito, o de “arquiescrita”, desenvolvido a partir de uma reflexão sobre a relação entre fala e escrita (Derrida, 2006). A arquiescrita resolve a binariedade entre fala e escrita porque ela se apresenta como a chance de conexão entre as duas, de modo que uma não se sobressaia à outra. O conceito perpassa a ideia de origem e transformação, residindo na instância daquilo que é início, meio e fim, subvertendo a noção de tempo cronológico.

Assim como a arquiescrita derridiana, considero que a arquiescultura

seja o meio pelo qual se possa apreender o trabalho de Cristina, na articulação entre arquitetura, escultura e pintura. Enquanto palavra, arquiescultura resulta de um duplo processo. Primeiro, da adesão da “arqui” proposta por Derrida (2006) ao termo “escultura”. Por outro lado, é possível pensar o conceito também como um desdobramento da união de “arquitetura” e de “escultura”, visto que são as linguagens que mais parecem disputar a prevalência na obra da artista. No termo “arquitetura”, “arqui” é o prefixo que significa *principal*. Cabe reforçar que em todos os casos, *arquia* relaciona-se com o conceito de *arché*, desenvolvido na filosofia pré-socrática, inadequado à ideia de tempo linear; “arché não seria sinônimo de começo, mas designa procedência no tempo” (Spinelli, 2002: 72). Assim, faz dupla referência ao estado originário, mas ainda indiviso.

O conceito resulta não só do pensamento de Derrida (2006), mas também da noção de “arquidesenho” desenvolvida por Yve-Alain Bois (2009). Partindo de um texto escrito por Henri Matisse (1864-1954), Bois (2009) analisa o papel do desenho e da cor na obra do pintor: enquanto técnica, elemento gráfico e pensamento. O autor desenvolve outra categoria de desenho, colocando que,

No sentido mais amplo, o desenho pode ser chamado de *arquidesenho*, por analogia com o conceito de *arquiescrita* desenvolvido por Derrida (...). Do mesmo modo que a ‘arquiescrita’ é anterior à hierarquização do discurso e da escrita – e, sendo geradora da própria diferença, compõe sua “raiz” comum (o que vale para todas as oposições hierárquicas de que é feita a metafísica ocidental, particularmente entre signo e significado) – assim também o “arquidesenho” seria “anterior” à oposição desenho/cor; isto é, sem negar, de maneira nenhuma a especificidade do desenho e da cor na história da pintura, ela constituiria a fonte “originária” da qual surgem ambos (Bois, 2009: 26-27).

Neste sentido, vemos a impossibilidade de definir a natureza da obra de Cristina dentro das noções tradicionais de escultura e mesmo na categoria

“escultura no campo ampliado” proposta por Krauss (1979), que trazia a ideia de oposição entre espaço e obra para definir o campo ampliado. As obras aqui analisadas, não colocam as linguagens/disciplinas em oposição, mas em relação de complementaridade no trabalho de Iglesias, por ocuparem um estado originário.

Considerações finais: a arquiescultura e outras obras, outros artistas

Seria possível pensar o conceito de “arquiescultura” em relação à obra de outros artistas, bem como em trabalhos mais recentes de Cristina? Na época de finalização de meu doutorado, eu refletia sobre essa possibilidade. Primeiro, creio ser importante esclarecer que tal conceito foi pensado somente após a análise dos trabalhos de Cristina. Sua obra gerou a necessidade de uma nomenclatura que fosse diferente de “escultura” e de “campo ampliado”, e não o contrário. Arquiescultura não era um conceito prévio no qual tentei encaixar as *Celosias*, *Habitaciones Vegetales* e *Zonas Freáticas*. Foram estas séries que exigiram a gênese de um termo. Hoje, anos depois, considero sua pertinência. Dentre os artistas cujos trabalhos figuram um rol (ou trazem ou promovem) de relações com a arquiescultura, estão Hilal Sami Hilal (1952), Susana Solano (1946), Dan Graham (1942) e Olafur Eliasson (1967). Embora fosse conveniente uma análise mais aprofundada de suas obras, algo que a limitação desse texto não permite, arrisco dizer que os artistas citados trazem em seus trabalhos (em diferentes graus) a ideia de obra e espaço num estado ainda indefinido, onde inexiste hierarquia de linguagens.

Nos últimos anos, Cristina segue trabalhando intensamente, produzindo novas séries e projetos voltados para espaços públicos. Entre eles, cito *Growth* e *Entwined*, série inaugurada em 2018, onde permanece a

questão da referência à natureza; mas as ramificações ganham autonomia da parede e recuperam a centralidade, aproximando-se mais de objetos. Em todos os casos, considero que a arquiestrutura é categoria geradora de arte espacial, manifesta na obra habitável e transitória, no sentido que dá passagem ao sujeito e se modifica de acordo com as condições de exposição, com a passagem do tempo, com as movimentações em seu entorno. É ao mesmo tempo paisagem, texto, escultura, habitação, desenho, arquitetura, natureza, jardim.

Referências

- BELTING, H. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In ALLOA, E. (org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BOIS, Y. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GARCÍA, M. Á. H. *La Escultura de Cristina Iglesias. Dar Cuerpo a lo Imaginario*. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Universidade de Múrcia. Múrcia: Nov. de 2008.
- IGLESIAS, C. *Intervención escultórica de Cristina Iglesias*. Vídeio. 20 jul. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Xrt1Jdg6tc&t=3s>
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: UFSC, 2012.
- GONZÁLEZ, E.B. *Conceptos Fundamentales del Lenguaje Escultórico*. Madrid: AKAL, 2006.
- MADERUELO, J. *El espacio raptado*. Barcelona: Libre, 1990.
- MOURE, G. The sense of space. Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias. In: *Cristina Iglesias*. Catálogo de Exposição. Julho de 2009. Milão: Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2010.
- SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SPINELLI, M. A Noção de Archê no Contexto da Filosofia dos Pré-Socráticos, *Revista Hypnos*, PUC/São Paulo, v. 7, n. 8, 2002, p. 72-92.
- TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Notas

* Doutora em Arte (Teoria e História da Arte), pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com realização de estágio-sanduíche na Universidad Autónoma de Madrid, com bolsa Capes. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Paraná. E-mail: maryellags@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4030-2850>.

1Cristina Iglesias iniciou sua formação em Barcelona, mas foi em Londres (Reino Unido) na década de 1980 que iniciou sua pesquisa artística. Ao longo dos anos 1990, sua frequente presença em exposições internacionais de grande porte trouxe-lhe reconhecimento internacional. Dentre as mostras de maior destaque, pode-se citar sua participação na Bienal de Veneza (Itália, 1993), *Metonímia* no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia – MNCARS (Madri - Espanha, 2013), Cristina Iglesias no Musée de Grenoble (França, 2016) e *Entrespacios* no Centro Botín (Santander, Espanha, 2019).

2 Dentre os autores apreciados por Cristina, cujos trechos de obras figuram nas *Celosias*, estão: José de Acosta (1540-1600), Alain Robbe-Grillet (1922-2008), Arthur Clarke (1917-2008) e William Beckford (1769-1844).

3 Quando exposta ao público, vem acompanhada de um texto situado ao lado da ficha técnica.

4 Cabe lembrar que a presença da água tem função essencial na constituição das cidades europeias sendo, inclusive, demarcadores de fronteiras. Às margens fluviais estabeleceram-se povoados, que vieram a se tornar grandes cidades. A proximidade de zonas aquáticas inicialmente permitiu o desenvolvimento da agricultura e, com a urbanização, propiciou a produção de diversos artefatos, rotas de deslocamento e comércio, até tornar-se em muitos casos depósito de detritos. Os rios, lagos e mares documentam informações sobre a realidade de determinado contexto, auxiliando na compreensão do mundo em que se vive (Peixoto, 2016:105). Essa relação entre a obra de Cristina, água e história é melhor observada em *Forgotten Streams (Córregos Esquecidos*, 2017, Londres), na qual a artista faz um paralelo com os rios soterrados da capital inglesa.

Artigo recebido em outubro de 2021. Aprovado em dezembro de 2021.