

Paisagem na Arte Contemporânea: procedimentos na obra de Cristina Iglesias

Landscape in Contemporary Art: procedures in Cristina Iglesias's works

Maryella Gonçalves Sobrinho

Doutoranda em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB -Universidade de Brasília.

Resumo

O presente texto reflete o estado atual de uma pesquisa de doutorado desenvolvida na área de Teoria e História da Arte, acerca da pertinência da paisagem enquanto objeto de pesquisa. Ao apresentar uma breve revisão bibliográfica sobre o tema e resultados obtidos até o momento, espera contribuir para a discussão do tema também em disciplinas correlatas, tais como arquitetura, filosofia e literatura. A partir de uma perspectiva histórica, busca-se compreender o panorama atual de pesquisas sobre o objeto, considerando que é por meio da construção e estruturação de paisagens que experienciamos o mundo visível e invisível. Partindo do pressuposto de que na arte contemporânea há uma série de procedimentos característicos, busca-se localizar os processos de produção de paisagens artísticas e os anseios de artistas contemporâneos que têm este objeto como fonte de pesquisa, tendo como exemplo a obra de Cristina Iglesias.

Palavras-Chave: Paisagem, História da Arte, Arte Contemporânea, Cristina Iglesias.

Abstract

The present text reflects the current state of a doctoral research developed in the area of Theory and History of Art, about the pertinence of the landscape as object of research. In presenting a brief bibliographic review on the subject and results obtained so far, it hopes to contribute to the discussion of the subject also for related disciplines. From a historical perspective, we seek to understand the current panorama of research on the object, considering that it is through the construction and structuring of landscapes that we experience the visible and invisible world. Based on the assumption that in contemporary art there are series of characteristic procedures, it seeks to locate the processes of production of artistic landscapes and the longings of contemporary artists who have this object as a source of research, taking as an example the work of Cristina Iglesias.

Keywords: Landscape; Art History; Contemporary Art; Cristina Iglesias

1. Introdução

O termo “Paisagem” tem um conceito que permite uma série de acepções originadas de diferentes áreas do conhecimento. Assim sendo, os significados atribuídos são contextuais, por isso podem ser interpretados de acordo com o espaço e tempo em que estão inseridos.

Dentre as diversas ciências que tratam da paisagem enquanto objeto de estudo, cita-se a seguir uma síntese de algumas concepções já estabelecidas, a fim de relacioná-las a uma produção paisagística na arte.

Primeiramente, cabe mencionar a origem da palavra, que encontra variações de significado de acordo com sua etimologia. No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (MACHADO, 1952), *paisagem* está associada a *paysage*, de origem francesa, significando a extensão de um país, um território que podemos ver. Já *landschaft*, de origem alemã, refere-se a uma associação entre um sítio e seus habitantes, representando a integração entre natureza e ação humana, significado que se estende também à palavra inglesa *landscape*. Em ambos os casos, considera-se a existência de um território que está ao alcance do olhar humano. Porém, na segunda

situação, sugere-se que exista também uma ação cultural sobre determinado local. As diferentes compreensões não se restringem ao campo da linguística.

Para as ciências biológicas, a paisagem é concebida dentro de uma abordagem ecológica, como um ecossistema cuja configuração espacial interfere em seu próprio funcionamento. (VETORAZZI, FERRAZ, 2003, p. 575-583) Assim, cada um dos elementos paisagísticos se tornam necessários para que prevaleça a harmonia em um ambiente. Embora tal concepção seja aparentemente contemporânea, tendo em vista a preocupante escassez dos recursos naturais, encontra-se um paralelo a essa definição já na Grécia Antiga. Segundo Anne Cauquelin (2007, p. 45), ainda não havia o conceito de paisagem, mas uma ideia de natureza “ecônoma”, um sistema organizado, onde tudo é produzido e consumido na medida certa.

A partir da constatação de que há produção e consumo em determinado ambiente, presume-se que existam agentes que interferem na organização do mesmo, relação também abordada pela arquitetura. Enquanto disciplinas, a arquitetura e o urbanismo se propõem a organizar o espaço habitado pelo homem, desenvolvendo uma

série de princípios construtivos ao longo da história da humanidade, com o objetivo de atender as necessidades de adaptação, sobrevivência e moradia humana. Neste caso, a paisagem é vista como um cenário para o exercício das relações humanas e culturais, que pode ser transformado, adaptado, construído, desconstruído e reconstruído, quantas vezes forem necessárias.

Para a geografia, a paisagem tem diferentes concepções, de acordo com a abordagem. Entre elas, Milton Santos (2002) a define como um conjunto de formas que exprime as sucessivas relações entre homem e natureza. Também corresponde “a porções do espaço relativamente amplas que se destacavam visualmente por possuírem características físicas e culturais suficientemente homogêneas para assumirem uma individualidade” (HOLZER, 1999, p. 151).

Percebe-se, então, que as noções de paisagem são utilizadas por um número sempre crescente de disciplinas, que encontram pontos de partida semelhantes. Em todos os casos, a paisagem é um dado objetivo, mas que gera inúmeras interpretações subjetivas:

Se um geógrafo, um historiador, um

arquiteto se debruçarem sobre a mesma paisagem, o resultado de seus trabalhos e a maneira de conduzi-los serão diferentes, segundo o ângulo de visão de cada um dos que a examinam. (CHANTAL; RAISON, 1986, p. 138).

E como o historiador da arte e o artista trabalham com as questões relativas à paisagem, na contemporaneidade? Este foi o questionamento inicial que motivou a pesquisa de doutorado em andamento. Embora este texto tenha iniciado com concepções relativas a diversas áreas do conhecimento, durante quase dois séculos o termo paisagem não foi utilizado como fato geográfico, mas como produto pictórico.

Segundo Teresa Alves (2001), o uso da palavra pode ser atribuído ao poeta Jean Molinet, para designar um quadro representando uma região, no século XV. Normalmente, a produção teórica acerca do tema considera questões semelhantes para falar sobre a paisagem na arte: a relação do artista com o espaço, com a natureza, com o ambiente que o cerca, com a arquitetura, etc., o que pode ser constatado com algumas das referências teóricas aqui apresentadas.

Na história da pintura, a paisagem passou de segundo plano e de cenário para uma cena narrativa, a gênero tradicional,

ganhando maior importância no século XIX. Em *Paisagem na arte*, Kenneth Clark (1949, p. 23) apresenta algumas formas de enxergá-la como meio de expressão pictórica, mostrando como a pintura de paisagem marca diferentes fases da nossa concepção de natureza.

No período medieval, com o pensamento baseado na filosofia cristã, a natureza foi vista como parte do ciclo da vida. Sendo um ambiente terreno e pecaminoso, não deveria ser absorvido. Na Idade Média, a natureza em seu conjunto era atemorizante. Assim, o homem poderia se fechar em um jardim, um recorte da natureza domesticada, local de refúgio e ao mesmo tempo proteção contra os perigos naturais. Não foram encontrados indícios claros de que ainda neste contexto, já se desenvolvia uma concepção específica de paisagem que substituísse a de ‘natureza’. Porém, a situação parece se modificar com o desenvolvimento da filosofia humanista. É possível que a ideia de paisagem tenha surgido com o poeta Francisco Petrarca. Ao subir o Monte Ventoux (em 1336, na *Provence*) teria experimentado o prazer do olhar, encarando a natureza de uma forma distinta em relação aos medievais.

Entretanto, reconhecia ainda que o que era importante como reflexão eram os mistérios ligados à existência humana. (CLARK, 1949, p. 26).

Paralelamente a essa reflexão, foram desenvolvidos novos sistemas de representação, como a perspectiva e assim, com uma nova concepção de luz e espaço, a paisagem pôde ser apreendida em sua totalidade. De acordo com Cauquelin (2007, p. 36), “ao fixar a ordem de apresentação e os meios de realizá-la em um corpo de doutrina”, a presença da paisagem no quadro é totalmente justificável, com importância crescente ao longo do século XIX.

Desde a experiência de Petrarca no Monte Ventoux, muitas mudanças ocorreram no campo da arte e a pintura de paisagem aos poucos passou a agradar facilmente ao gosto popular. Ao longo dos séculos, a relação homem/natureza passou pelo sentimento de medo, pela conexão com a poesia, até chegar à confiança na natureza; o pensamento científico do período baseou-se na crença de que a natureza agia corretamente em suas operações (CLARK, 1949, p. 165). A partir do realismo de Gustave Courbet¹, a dedicação à visão natural da realidade passou a ser o

¹ Gustave Courbet (1819-1877) foi um pintor francês, que, ao ser recusado pelo júri da Exposição

Universal de 1855, optou por realizar uma mostra individual – *O realismo*. O título dá nome também ao

principal modo de representar uma paisagem e assim, era fundamental o conhecimento da luz e da cor.

Ao pontuar momentos da história ocidental da pintura de paisagem, percebe-se como aos poucos a aproximação do homem com a natureza gerou diferentes categorias de pintura, e como a conquista da luz e das leis da perspectiva contribuíram para esse processo. Além das categorias propostas por Clark (1949) que encontram expressões formais semelhantes em diferentes contextos, é possível lidar com outras classificações. A difusão de gêneros pictóricos na história da arte tornou possível a delimitação de gêneros paisagísticos, como natural, artificial, campestre, marinhas, doméstica, urbana, etc. A classificação de tais gêneros só é possível pela presença de elementos visuais que, por alguma afinidade entre si, permitem que as paisagens sejam enquadradas em determinadas categorias. Tanto como cenário para ilustração de temas históricos, religiosos e poéticos, ou como tema principal, é necessária a escolha de elementos da natureza e do mundo exterior para a construção de uma paisagem:

O ato de fazer paisagem é comum a todos, mesmo que inconscientemente. Ao observarmos um território, o contextualizamos, usamos vários recursos linguísticos para relacionar elementos e atribuir significados. Desde o enquadramento, até a escolha dos elementos compositores, observamos o diálogo entre o meio e o homem. É uma relação de troca: espera-se algo da paisagem e ela espera algo do observador. O meio é uma fonte de estímulos e também é uma realidade modificada com o agir do homem. (CAUQUELIN, 2007, p. 31).

Todos os casos citados são relativos à produção pictórica. Porém, a paisagem enquanto objeto de pesquisa não está restrita à linguagem da pintura. Desde o surgimento e crescente popularização da fotografia no século XIX, uma ideia de paisagem relacionada à visualidade vem sendo apresentada como registros de fenômenos naturais, transformações históricas ocorridas em determinado lugar ou simplesmente como imagens voltadas para fruição de observadores. Além disso, a partir da década de 1960, com o desenvolvimento de

movimento inaugurado pelo pintor, que pregava o contato

direto com a realidade. (FEIST et al., 2006).

linguagens artísticas como a *land art*², outras maneiras de propor paisagens na arte surgem como alternativas de vivência da realidade. Para experimentar a paisagem artística, outros sentidos além da visão são recrutados para a experiência da obra e do espaço envolvido.

A sinalização desses momentos na história da arte, em que a paisagem é explorada como desenvolvimento de uma poética artística, leva à constatação de que esse objeto de estudo é inesgotável, seu conceito altera-se e se adapta conforme as demandas de seus estudiosos. A paisagem é capaz de fornecer uma carga de informação sobre a organização social nela compreendida, é uma reflexão sobre a arte em relação ao lugar, seu entorno e o ato de construí-la leva a redescoberta dos lugares aos quais se faz a referência visual. Partindo desse pressuposto, surgiram outros questionamentos no decorrer da pesquisa: Na contemporaneidade, a forma de se pensar a

paisagem poderia seguir os mesmos rumos previamente apontados pela história da arte? Entre tantas concepções de paisagem, seria possível sistematizar um denominador comum, ou um conjunto de elementos paisagísticos, passíveis de reconhecimento na produção artística contemporânea³?

Com tais questionamentos, priorizou-se um objetivo central a ser alcançado no decorrer da investigação: compreender as principais noções operatórias e procedimentos poéticos presentes na obra de artistas contemporâneos. Para isso, iniciou-se uma busca por artistas que possuem a paisagem como objeto de pesquisa artística, junto ao acréscimo de novas referências bibliográficas, conforme aponta a metodologia de pesquisa apresentada a seguir.

2. Metodologia

Considerando a área de conhecimento em que esta pesquisa se situa, o campo da

² A *land art*, também nomeada *earthwork*, propõe uma relação com o ambiente natural. Mas neste caso, não há intenção de representar a natureza enquanto uma paisagem, mas de torná-la o lugar onde ocorrem intervenções. Artistas como Michael Heizer (1944 -), Robert Smithson (1938 - 1973) e Walter de Maria (1935 - 2013) propuseram trabalhos que se dirigem à natureza, transformando e até reconfigurando o ambiente. (KRAUSS, 1983).

³ O marco do surgimento da Arte Contemporânea frequentemente está associado à Pop Art e ao Minimalismo,

ambos desenvolvidos na década de 1960. Contrariando a ideia da metalinguagem proposta pela Arte Modernista, artistas passam a se dirigir às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e tecnologia. A pesquisa por novos suportes, mistura de materiais e técnicas torna problemática a rígida categorização 'pintura' e 'escultura'. Assim, diversos procedimentos de produção artística se disseminam, como a apropriação e assemblage; o que resulta em diferentes vertentes: expressionismo abstrato, pós-minimalismo, *land art*, *happening* e *performance*. (ARCHER, 2012).

Arte, optou-se por escolher a abordagem qualitativa, pela flexibilidade permitida e por melhor adequar-se à área em questão, constituída de processos e relações que não são reduzidas a variáveis. Assim, a metodologia tem se apoiado na articulação das reflexões resultantes do estudo de referências sobre paisagem e procedimentos na arte contemporânea. A metodologia envolve pesquisa bibliográfica e documental, desenvolvendo-se através de consulta a catálogos e textos críticos, entrevistas e visitas a exposições e ateliê de artistas. Desse modo, pode-se fazer um levantamento de dados a respeito de suas respectivas trajetórias e, finalmente, delimitar um conjunto de obras de artistas cujas pesquisas considerem a paisagem como objeto relevante. A delimitação desse conjunto é seguida por uma identificação das características físicas das obras, sua relação com o contexto em que se inserem (exposições, museus de arte e a história da arte) e problemas conceituais que incitam, evidenciando sua relação com o tema proposto (a paisagem na arte contemporânea).

Aqui, é importante esclarecer o posicionamento epistemológico que essa pesquisa adota. Reconhece-se que a obra de

arte pode ser explorada por diferentes abordagens, como a sociológica, formalista, iconológica, estruturalista etc. Para evitar um estudo que se restrinja a descrições formalistas, tornou-se essencial a contribuição de referências de áreas correlatas, construindo um trabalho por meio de uma montagem metodológica do ponto de vista pós-estruturalista. Essa montagem mescla teorias, métodos e coletas de dados, sempre buscando revelar a pluralidade e a polissemia da linguagem artística.

3. Resultados e Discussão

Iniciada a revisão bibliográfica e um mapeamento da produção artística que seja relevante para aprofundamento da reflexão, chegou-se à obra da artista espanhola Cristina Iglesias (San Sebastián, 1956). Seu trabalho foi eleito por supor que nele compõem questões relativas à paisagem. Trata-se de uma artista de reconhecimento internacional, cujo trabalho tem sido exibido em grandes museus e coleções de todo o mundo, como o Museu de Arte Contemporânea (Nîmes), Centro Georges Pompidou (Paris), Fundação Serralves (Porto), Fundação La Caixa (Barcelona) Museu Guggenheim (New York e Bilbao), Museu de Arte Contemporânea de

Barcelona, Museu de Arte Moderna de New York e Galeria Tate (Londres), para citar alguns.

Seus trabalhos contemplam um vocabulário estético baseado no uso de diferentes materiais (concreto, cobre, resina, ferro e vidro) e diferentes técnicas (em baixo-relevo, impressões em grande formato sobre papel de parede ou tela), revelando seu interesse em relacionar espaço, artes, arquitetura e literatura, conforme figuras 1 e 2.



Figura 1 - Cristina Iglesias. *Sem título*, 1987. Concreto, ferro, duas tapeçarias, vidro. 230 x 300 x 196 cm.

Fonte: Metalocus (2017). <<http://www.metalocus.es/en/news/retrospective-work-cristina-iglesias>>. Acesso em: 01 Mar. 2017.



Figura 2 - Cristina Iglesias. *Berlin II*, 1991. Metal, tapeçaria e vidro azul. 230 x 105 x 105 cm. Instalação na Casa da França, Rio de Janeiro.

Muitas relações presentes nas obras foram percebidas em breves análises do trabalho da escultora em mostras temporárias e em instalações permanentes, aliadas à revisão de literatura, consulta de catálogos e análise de entrevistas. Isso permitiu um novo recorte na pesquisa, que passou a priorizar uma análise da obra de Iglesias a fim de desenvolver uma reflexão sobre a relação

entre paisagem e espaço na arte contemporânea. Passou-se a considerar que Iglesias problematiza conceitos caros à Teoria e História da Arte, como paisagem, natureza, jardim, mimese, ilusão, espaço, arquitetura, escultura e *site-specific* (Figura 3).



Figura 3 - Cristina Iglesias. *Vegetation Room Inhotim*. 2010-2012. Aço inox, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro. Dimensões Variáveis Coleção Instituto Inhotim.

A presente pesquisa não é a primeira que se propõe a analisar os trabalhos de Iglesias. Um estudo desenvolvido por Miguel Ángel Hidalgo Garcia (2009) propôs que a escultura da artista é ao mesmo tempo objeto

e representação, é espaço e imagem. O argumento partiu da ideia de que o “imaginário” é o núcleo de uma escultura que constrói imagens, incita a imaginar. Analisando obras selecionadas⁴ e inserindo Iglesias num contexto artístico mais amplo, conclui que Iglesias trabalha segundo um método que ele denomina “espiral”, que:

[...] se concentra em uma investigação que parece nunca se esgotar e que se estende ao longo de muitos anos em peças diferentes, ainda que unidas por uma ‘familiaridade’ (e que a assemelha a séries). Daí a dificuldade de estabelecer etapas marcadas ao longo de sua produção escultórica. (GARCIA, 2009, p. 8)⁵

A tese de Garcia (2009) é um referencial por ser uma das pesquisas acadêmicas mais completas (até o momento) sobre a obra da artista, permitindo aproximações e contraposições sobre o que já foi escrito e pensado a seu respeito. Mas

⁴ Análise formal e plástica, com a identificação dos materiais e significados, considerando a participação de Cristina Iglesias na Bienal de Veneza em 1993, como uma das representantes espanholas. Trata-se de um “antes e depois”, até o ano de 2007.

⁵ “se concentra sobre una investigación que parece

no agotar nunca y que extiende a lo largo de muchos años en piezas diferentes aunque unidas por halo de ‘familiaridad’ (y que se asemeja a “series”). De ahí la dificultad de establecer etapas marcadas a lo largo de su producción escultórica.” Tradução livre da autora.

fugindo da classificação proposta por Garcia, busca-se demonstrar como espaço e paisagem são problematizados por Iglesias, por meio da compreensão do seu gesto artístico⁶.

No atual estado da pesquisa⁷, a relação espaço e paisagem tem sido traçada com base nos conceitos de “artes espaciais” e “heterotopia”, propostos por Jacques Derrida (2012) e Michel Foucault (2001), respectivamente.

Para Derrida (2012), há algo que foge ao olhar quando se pensa no espaço: "o que realmente chateia é essa espacialização, o fato de não se saber mais com quem se está lidando, quem assina, como tudo se reúne [se *rassemble*]; é isso que os perturba, que os amedronta". (DERRIDA, 2012, p. 47). Esse estranhamento possibilita estender as artes visuais na ordem do espaçamento, no intervalo entre as linguagens. As artes espaciais não se propõem a ser um dado classificatório, mas um modo operativo que permite o deslocamento constante das e

entre as diferentes linguagens e disciplinas.

Para tratar a questão do espaço na atualidade, Foucault (2001) aponta algumas das experiências espaciais na história da sociedade ocidental, que culminaram em diferentes concepções. O autor julga que o espaço constitui-se um desconforto contemporâneo, pois embora tenha se expandido, na prática permanece dotado de certa sacralização, como era no medievo, reconhecido por meio de oposições. A utopia e a heterotopia como principais espaços reconhecidos por Foucault (2001). O primeiro trata de um espaço de posicionamento sem lugar real, sendo então, irreal. O segundo, sendo um conceito formado a partir de dois termos, hetero (outro) e topia (espaço), constitui-se como tipo de espaço de alteridade, físico e ao mesmo tempo mental.

Para Foucault (2009), as heterotopias são produções culturais presentes em toda a história da humanidade, surgidas a partir de funções geralmente relacionadas ao espaço que a circunda. São espaços que ligam

⁶ Para assimilar a problemática do gesto, é preciso lembrar a situação artística no século XX. Nas últimas décadas, temos observado artistas que não podem ser reconhecidos por uma unidade temática nem estilística. À sua maneira, artistas desenvolvem diferentes processos que remetem à de produção e articulação de sentidos, “em comum têm o fato de utilizar diversos materiais e procedimentos, através de gestos nos quais as implicações sobre a linguagem e sua materialidade se encontram em

incessante experimentação. [...] O gesto é o *modus operandi* que os aproxima”. (CHEREM, 2014, p. 7 - 8).

⁷ É importante considerar que no momento de produção desse texto, a pesquisa de doutorado está em vias de submissão de qualificação, devendo sofrer alguns ajustes. Também antecede o período de doutorado-sanduíche (com bolsa Capes) quando novas análises das obras devem ser feitas, além de entrevista com a artista.

temporalidades e espaços distintos, sendo locais separados da sociedade. Igrejas, por exemplo, cria diferentes tipos de espaços heterotópicos, que podem ser identificados a partir de aspectos visuais e plásticos de suas obras, como o uso de espelhos, da tapeçaria e a criação de jardins (Figura 4).



Figura 4 - Cristina Iglesias. Maquete para Vegetation Room Inhotim. Aço inox, bronze, resina de poliéster e fibra de vidro. Coleção Instituto Inhotim.

Além das referências da área da filosofia, recorre-se ao historiador da arte e arquitetura Javier Maderuelo que investiga tanto a relação entre espaço, escultura e arquitetura, quanto as possibilidades de abordagem da paisagem na arte. Em *Caminos de la escultura contemporánea* (2012), *La Pérdida del Pedestal* (1994), *El Espacio Raptado* (1990) e *La idea de espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneo* (2008)

o autor apresenta uma perspectiva histórica do conceito de espaço na história da arte e da arquitetura, apontando os impactos das diferentes noções na produção artística mais recente, incluindo a de Cristina Iglesias. Sua contribuição se estende também à historicização da paisagem. Maderuelo (2013) aborda os processos e mudanças culturais e perceptivas que desencadearam ou impediram ideias relacionadas às concepções de paisagem, desde suas origens até a sua consolidação no início do século XVII. Com base na historiografia e em disciplinas como a linguística, a fenomenologia, hermenêutica, antropologia, geometria e mapeamento de métodos, uma história do olhar é construída. O autor delinea a gênese do conceito de "paisagem" através de diferentes manifestações, como a criação de jardins, a menção na literatura de lugares agradáveis, a representação pictórica de lugares reais, a aparência de galerias e varandas em edifícios a partir do qual a contemplar as paisagens.

Já Simon Schama faz uma análise dos significados atribuídos à paisagem natural em diferentes contextos, apresentando ao leitor as transformações da relação homem e natureza, em *Paisagem e Memória* (1996). O autor expande o diálogo entre a Geografia, a História e a Arte, desenvolvendo uma reflexão

sobre a memória social e política projetada sobre as paisagens. O autor aborda as apropriações de elementos paisagísticos (mata, água e rocha) em diversos exemplos históricos detalhados para desenvolver uma relação entre história, cultura e paisagem. Schama descreve os usos, as apropriações e as representações simbólicas da paisagem mediadas pelas estéticas e pela técnica, sem limitar-se. Assim, fundamenta a proposição de que “paisagem é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha”. (SCHAMA, 1996, p. 70).

Tais leituras permitem uma complementação às ideias já propostas por Rosalind Krauss, em *Os caminhos da escultura moderna* (1998) e Alberto Tassinari, em *O espaço moderno* (2001), que apresentam de forma histórica e crítica o desenvolvimento da escultura e as relações entre espaço e tempo propostos na produção artística moderna e seus desdobramentos na contemporaneidade.

Considerações Finais

Com essas novas referências teóricas e com o maior contato com as obras da artista, a pesquisa vem tomando novos rumos. Além

de objetivar o aprofundamento de estudos sobre a paisagem na Teoria e História da Arte, busca-se também, reconhecer como a paisagem comparece como modelo na obra de Cristina Iglesias, como forma de problematizar o espaço. Até o momento, portanto a obra de Cristina Iglesias está na ordem do inclassificável e indecidível. Embora a artista seja frequentemente identificada como escultora, suas obras estão no “entre”. Seus trabalhos transitam entre as linguagens da escultura, arquitetura, pintura, *site-specific* e instalação. O gesto de Iglesias inscreve-se na combinação de diferentes materiais e recorre a diversos elementos encontrados na natureza para a produção de paisagens (Figura 5).



Figura 5 - Cristina Iglesias. *Pozo XI* (in and around the walls), 2014. Pedra, alumínio, motor e água. 112 x 260 x 260 com. Gallery Marian Goodman.

Assim sendo, a partir dessas considerações, essa investigação pretende ir além do que foi proposto por Garcia no campo específico da história da arte, ao considerar pertinentes questões não abordadas pelo autor em questão, como as relações entre o trabalho de Iglesias, paisagem e arquitetura, além da inclassificabilidade de sua obra. Em vias da realização de uma pesquisa de campo, momento em que haverá contato direto com outras obras em diferentes cidades espanholas, visitas ao ateliê de Iglesias e entrevistas já agendadas com a artista, espera-se contribuir para difusão do conhecimento sobre esse tema.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHEREM, Rosângela. Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura. In: CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra. (Org). **Cristian Segura e a poética do coeficiente**. Florianópolis: Udesc, 2012. p. 13 – 31
- _____. Apresentação. In CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra. (Org).
- Schwanke**: processos pulsáteis. Florianópolis: Coan, 2014. p. 7 – 8
- CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Ulisséia, 1949.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio**. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- FEIST, Peter H. et al. **A Pintura Impressionista 1860-1920**. Köln: Taschen, 2006.
- GARCIA, Miguel Ángel Hidalgo. **La escultura de Cristina Iglesias**. Dar cuerpo a lo imaginário. Novembro de 2008. 470 f. Tese (Doutorado em Filosofia) Universidad de Murcia. Murcia, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. A Escultura no Campo Expandido. In: **Gávea**, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, Rio de Janeiro, nº 1, 1984. pg 128 – 137.
- _____. **Os caminhos da escultura moderna**. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MADERUELO, Javier. **El Paisage**. Génesis de un concepto. Madrid: Abada, 2013.
- _____. **Caminos de la escultura contemporánea**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- _____. **La Pérdida del Pedestal**. Madrid: Circulo Bellas Artes, 1994.
- _____. **El Espacio Raptado**. Madrid:

Mondadore, 1990.

MESQUITA, Ivo. Conversa com Cristina Iglesias. In: **Cristina Iglesias**. Tradução de Guilherme Flynn. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. Catálogo de Exposição. p. 10 - 15
SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia

das Letras, 1996.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.