

JARDIM - LABIRINTO: UM CAMINHO INEVITÁVEL PELAS PAISAGENS DE CRISTINA IGLESIAS

Maryella Sobrinho

Resumo: O presente texto apresenta e analisa a obra *Chambre Végétale III* da escultora espanhola Cristina Iglesias. Relacionando os conceitos de labirinto, jardim e paisagem, trazidos à tona graças aos aspectos visuais e plásticos da referida obra, busca-se refletir acerca dos tipos de espaço criados pela artista. Para desenvolver este pensamento, nos baseamos no conceito de heterotopia, desenvolvido por Michel Foucault.

Palavras-chave: labirinto, paisagem, Cristina Iglesias, espaço, heterotopia.

Abstract: This article presents and analyses the work of art *Chambre Végétale III*, from the spanish female sculptor Cristina Iglesias. Connecting the conceptions of labyrinth, garden and landscape, brought to light thanks to visual and plastic aspects of the referred work, we seek to think over the types of space created by the artist. To develop this thought, we base on the concept of heterotopy, developed by Michel Foucault.

Keywords: labyrinth, landscape, Cristina Iglesias, space, heterotopy.

Em abril de 2016, foi inaugurada uma exposição da escultora Cristina Iglesias ¹, no *Musée de Grenoble* ², França. Levando o mesmo nome da artista, a mostra é tida pela instituição como uma “bela oportunidade para descobrir seu trabalho” ³, pois além de reunir um número considerável de obras, apresenta alguns de seus trabalhos mais significativos. Desde a década de 1990, Iglesias desenvolve uma série de esculturas categorizadas como “espaços vegetais” ⁴, que criam espaços paisagísticos, à medida em que possibilitam ao espectador uma relação com a natureza e com o ambiente que o cerca. Um desses espaços é *Chambre Végétale III* ou *Habitación Vegetal III* (2000), apresentada ao público em diversas exposições anteriores e recentemente, ocupou uma das grandes salas do museu em Grenoble. Mas o que seria um quarto vegetal, ou uma habitação dessa natureza? Quem nela viveria senão os insetos jardineiros, os casulos que guardam e aguardam outra estação?

Contrário a ideia de aposento fechado, *Chambre Végétale III* (ver figura 1) nos convida a entrar e percorrer essas contradições, passagem e quarto de espera de outros tempos, que a princípio, não sabemos para onde nos levará. Perdidos, nesse labirinto de iluminação fraca, com corredores sinuosos, quase muros de isolamento cobertos pela hera como sugestão de cerca viva. A obra nos convida a tocar as paredes, quando constatamos que a natureza alí alojada trata-se na verdade de relevo esculpido por Iglesias.



Figura 1- Cristina Iglesias, *Chambre Végétale III*, 2000. Musée de Grenoble. Foto: Site oficial da artista

O relevo verde escuro assume a forma de um emaranhado de raízes e pequenas flores que ornamentam galhos cobertos por uma barrotina, matéria semelhante ao lodo, sedimento característico de terras inundadas, como margens transbordadas ou o leito de um rio. Tal qual uma vegetação ilusória, tenta nos ludibriar; como um herbário íntimo, nos convida a permanecer descobrindo seus rumos. (ver figura 2)



Figura 2- Cristina Iglesias, *Chambre Végétale III*, 2000. Detalhe. Musée de Grenoble. Foto: Thiago Santos

Ao continuar a caminhada pelo labirinto bifurcado, encontramos outras opções, outras aleias e alamedas, uma dessas trilhas nos trai. Nos leva a um lugar sem saída. Ao retomar o percurso e optar por outro rumo, deparamo-nos com um espelho e com a imagem refletida dos corredores, criando impressão de infinitude. Estamos perdidos novamente (em algum momento não estivemos?). Na tentativa de encontrar a saída, direcionamo-nos a outra bifurcação que desembocavam outros corredores até que finalmente, saímos de *Chambre Végétale III*. Considerando a expografia da mostra, para chegar a outras obras de Iglesias, temos que perambular perdidos nas associações de pensamento, no ir e vir de ideias que, cresce desgovernado, como as paredes vegetais que a artista sugere.

Com esta breve descrição de *Chambre Végétale III*, vemos que, embora o título da obra sugira este como espaço a ser habitado, trata-se de um lugar de passagem. E como qualquer corredor, palavra que sugere a passagem dolorida - onde se corre em dor -, pode provocar sensação de desconforto e claustrofobia (ver figura 3). Para a arquitetura, os corredores, com função única de comunicar ambientes, dependendo de sua configuração, são um problema. Representam desperdício de espaço ao abrigar o vazio (Teixeira, 2009, p.30). Bem ao contrário, para Iglesias,

eles são elementos essenciais em seu trabalho, equilibrando vazios e cheios, natureza e cultura, conforto e desconforto. É por meio de corredores que Iglesias constrói sua escultura, seu labirinto - jardim, nos fazendo a pergunta a respeito da palavra que o conforma no imaginário da arte.



Figura 3- Cristina Iglesias, *Chambre Végétale III*, 2000. Detalhe. Musée de Grenoble. Foto: Site oficial da artista

O labirinto e o jardim: metáforas para perda de si e da tentativa de controle

Considerando o aspecto formal, os labirintos costumam ser considerados conjuntos de corredores entrecruzados, salas e caminhos sem saída, podendo ser construções bidimensionais, como os jogos de passatempo onde o jogador deve descobrir o percurso fazendo o menor trajeto possível, mas com a vantagem de visualizar sua configuração espacial, pois ele se apresenta como uma planta baixa. Já os tridimensionais, como tipos de determinados jardins, necessitam de imersão corporal e acionam múltiplos sentidos para que se possa desvendar os caminhos confusos e evitar as armadilhas. (ver figura 4)

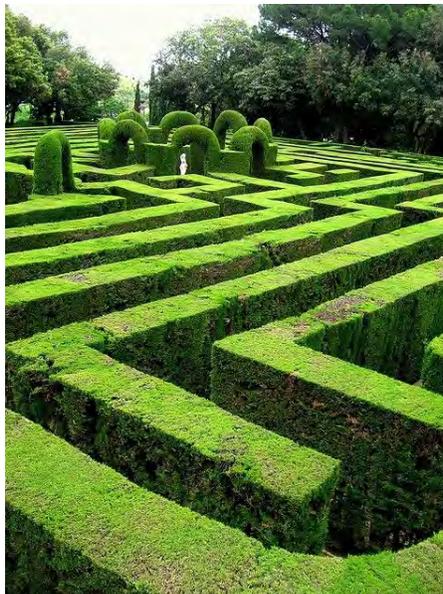


Figura 4- **Labirinto de Horta. Barcelona.** Foto: autor desconhecido. Disponível em

<http://www.spainisculture.com/>

Em ambos os casos, todo labirinto deve ser formado por um “entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem, assim, impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro dessa bizarra teia de aranha.” (Chevalier, 1982, p. 530)

Enquanto conceito,

O labirinto é um dispositivo que tem o poder de multiplicar espaço, gerando diferentes rotas possíveis em uma superfície reduzida. Um espaço vazio e delimitado pode ser compreendido à primeira vista, mas um labirinto exige um tempo e esforço de inteligência para chegar a um entendimento. (Maderuelo, 2006. p.2) ⁵

As ideias de esforço e desorientação que são atribuídas a este dispositivo são reforçadas quando nos apoiamos na hipótese de que “o labirinto no sentido próprio não existe”. (Peyronie, 1998, p.560) Sua origem histórica é incerta, embora seja inevitável a lembrança do mito grego de Teseu e o Minotauro, cujo labirinto é descrito de diferentes maneiras e a arqueologia jamais encontrou provas concretas dessa construção. (Peyronie, 1998,p, 562) Possivelmente, representa uma metáfora para o Palácio de Cnossos, assim como a Torre de Babel descrita na Bíblia Cristã possa ter sido na realidade, um Zigurate. A certeza que se tem é de que representa uma aporia. Dessa forma, labirintos podem ser florestas, um relacionamento complicado, uma metrópole, uma grande biblioteca, jardins e uma obra de arte, escultura, instalação, como a de Iglesias.

Como atentamos anteriormente, as paredes dos corredores de *Chambre Végétale* (rever figuras 1 e 2) remetem a uma natureza paralisada pelo tempo, que deixa suas marcas no acúmulo de matéria orgânica nas divisões do labirinto, e também à um deslocamento espacial, pois um fragmento de vegetação é retirado de seu ambiente de origem e anexado à uma construção humana. Mesmo que forma não - declarada (a artista se assume como escultora, não paisagista), Iglesias constrói uma paisagem, aliando elementos naturais e culturais.

O ato de fazer paisagem é comum a todos, mesmo que inconscientemente. Ao observarmos um território, o contextualizamos, usamos vários recursos lingüísticos 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)

Iglesias faz uso da paisagem para desenvolver uma reflexão sobre a arte em relação ao espaço, e do corpo neste, para então construir um outro tipo de espaço, possibilitando-nos a redescoberta dos lugares aos quais se faz a referência visual e plástica, além de convidar-nos a vivenciar outros mundos ⁶. Por meio de obras que transitam entre as linguagens da escultura e da instalação, Iglesias articula percepção, olhar, espaço, experiência, luz, tempo e corpo; questões caras à arte da paisagem.

Contextualizando sua produção em relação à história da arte, é importante lembrar que tais questões sempre permearam diversas pesquisas artísticas, com número a perder de vista. Mas é especialmente a partir da década de 1960, com o desenvolvimento de linguagens artísticas como a *land art*, outras maneiras de propor paisagens na arte surgem como alternativas de vivência da realidade. (Archer, 2013 p. 94-100) A paisagem artística não só é vista como é sentida, pois outros sentidos além da visão são recrutados para experiência da obra e espaço envolvidos. (Cauquelin, 2007, p.114 - 155)

Iglesias não constrói qualquer espaço paisagístico; para produzir *Chambre Végétale III* Iglesias busca na natureza elementos específicos para compor um jardim. Trata-se então de uma natureza domesticada, moldada pela artista.

Para Javier Maderuelo (1997, p.9), citando John Hunt, o “jardim é a arte da paisagem mais sofisticada”⁷, pois não só aponta a necessária relação entre arte e natureza, mas deixa clara a união entre as forças naturais com a força criadora do artista. Para o autor, o costume corriqueiro

de definir o jardim como um sítio destinado ao cultivo de vegetação ornamental acaba por atribuir a este gênero paisagístico uma visão pejorativa. Assim, diferencia tal visão vulgar, associada à “jardinaria”, do jardim.

O jardim, é uma “construção física e intelectual”. (Maderuelo, 2009, p.10) O conceito de jardim trata-se de questão filosófica, estando articulado à recriação de mundo paradisíaco que possa ser habitado pelo homem. Enquanto a realidade é cruel, sofrível e infeliz, o jardim é agradável, saudável e belo. Ora, mas o jardim não seria também da ordem das coisas reais? O jardim é um mundo real, mas não este do cotidiano, e sim da fantasia, do sonho, da utopia que por meio da arte tornam a realidade comum suportável.

Mas não nos deixemos enganar pelas inúmeras qualidades do jardim. Ele é também o lugar das proibições, de onde podemos ser expulsos, como Adão e Eva foram banidos do Éden. Principalmente um jardim como o labirinto de Iglesias, onde nos maravilhamos com um mágico fragmento de mundo, ao mesmo tempo que nos sentimos desconfortáveis com sua iluminação cênica. Nele, somos obrigados a enfrentar nossa própria imagem quando menos esperamos e temos barreiras físicas que nos impedem de prosseguir nosso caminhar. Esse jardim é tão dúbio quanto a natureza humana, tão frágil quanto o homem que o habita, “é um lugar onde se unem sentimento e pensamento.”⁸ (Castro, 1997, p.17)

A fragilidade do jardim é extrema, compreendê-lo é quase decifrar um palimpsesto: imagem do universo ou microcosmo, recordação do Paraíso, imagem do corpo humano, teatro de confronto entre a ordem e o caos, narrativa mitológica, alegoria, discurso; em ocasiões, autobiográfico, mescla do simbólico e do meditativo.⁹ (Castro, 1997, p.17)

A partir das breves concepções de labirinto e jardim que acabamos de expor, pensamos da possibilidade de ver *Chambre Végétale III* como uma *heterotopia*, conceito desenvolvido por Michel Foucault (2001).

Heterotopia: arte como espaço de ilusão e compensação

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. Durante a Idade Média, o *espaço de localização* era visto dentro de uma hierarquia de oposição (sagrado *versus* profano, celeste *versus* terreno); mas a partir das descobertas de Galileu Galilei, este

espaço findo passa a ser infinito e a *extensão* toma lugar da localização. As experiências anteriores desdobram-se atualmente no que o autor chama de *posicionamento*:

De uma maneira ainda mais concreta, o problema do lugar ou do posicionamento se propõe para os homens em termos de demografia: e esse último problema do posicionamento humano não é simplesmente questão de saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo - problema que é, afinal de contas muito importante -, é também o problema de saber em que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos. (Foucault, 2001, p. 413)

Por estes motivos, 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. Como exemplo, temos o espaço privado *versus* público, espaço de lazer *versus* de trabalho, dentro *versus* fora, entre vários outros. A fenomenologia nos ensina, por meio de seus processos descritivos, formas de qualificar os espaços, geralmente os de *dentro*. E é justamente em sua oposição, qualificando o *fora* como espaço de posicionamento, que o autor detém sua reflexão para propor o conceito de *heterotopia*. O *fora* é o lugar que passamos a ocupar à medida que o espaço no qual estamos inseridos incentiva-nos a sairmos de nós mesmos; “esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo”, onde as relações que ali se constituem exigem posicionamentos incompatíveis e impossíveis de serem sobrepostos, mas que ainda sim, estão em relação com outros, contradizendo-se a si mesmos. (Foucault, 2001, p.414)

A utopia e a heterotopia são os tipos principais de espaços reconhecidos por Foucault (2001). O primeiro, trata-se 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, 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 temporalidades e espaços distintos, sendo locais separados da sociedade. Todas as culturas constroem heterotopias para si, assumindo diferentes formatos de acordo com a função que desempenham - podendo inclusive, desaparecer quando desnecessárias. As heterotopias de crise são os locais destinados aos posicionamentos dos indivíduos em crise, longe do julgamento da

sociedade. Ocupando o lugar desta, há a de *desvio*, que abriga os indivíduos de posicionamento indesejado, já que a anterior tem desaparecido. Outro exemplo de heterotopia em estado de desaparecimento, é a de purificação, isolada e supostamente impenetrável, onde indivíduos submetem-se a rituais. Vemos que as funções são variáveis, pois

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis (...) o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. (...) O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antigüidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante... (Foucault, 2001, p. 418)

Além de justapor espaços, as heterotopias ligam-se a recortes de tempo, originando uma heterocronia existente dentro e fora do tempo, ao reunirem fragmentos temporais, acumulando - os noutro espaço, exemplificada por Foucault como as bibliotecas e museus, onde não por acaso, encontra-se *Chambre Végétale*. Como heterotopia temporal, *Chambre Végétal III* existe dentro e fora do tempo, diferente da natureza “natural”, é indeteriorável. Para criar uma heterotopia de ilusão, Iglesias utiliza diversos objetos para iludir o público e possibilitar uma fantasia, como o espelho, que

funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo. no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real. em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal. já que ela é obrigada. para ser percebida. a passar por aquele ponto virtual que esta lá longe. (Foucault, 2001,p. 415)

Temos o espaço ilusório e mimético, com as raízes entrelaçadas esculpidas em resina e também com a presença dos espelhos no interior da obra. Lembremos também de histórias que este labirinto presentifica, como na mitologia, ou os sonhos que sonhamos - quem nunca sonhou estar perdido? Finalmente, temos com este jardim-labirinto um lugar real pois ele existe de fato e pode ser experimentado, porém busca assumir condições de outro mundo, sendo então um dispositivo de compensação. Mas, como toda heterotopia, a obra de Cristina Iglesias é complexa o suficiente para merecer um olhar mais atento. Sair dessa obra sem o fio de Ariadne é impossível, é como se, para sempre, nossas lembranças estivessem envolvidas por aquela flora imaginária.

Notas

¹ Cristina Iglesias nasceu em San Sebastián, em 1956. Estudou Ciências Químicas (1976-1978) e após um breve período em Barcelona praticando cerâmica e desenho, estudou escultura na Chelsea School of Art em Londres, UK

(1980-1982). Com bolsa Fulbright, estudou no Instituto Pratt, 1988. Em 1995, foi nomeada Professora de Escultura na Akademie der Künste Bildenden em Munique (Alemanha) e em 1999 ela ganhou o Prêmio de Artes Visuais Nacional da Espanha. Em 2012 ela ganhou o Big Kunstpreis Berlim. Representou a Espanha na Bienal de Veneza, na 42ª edição em 1986 e na 45ª edição em 1993; na Bienal de Sydney, em 1990. Também participou das Bienais de Taipei (2003), Santa Fe (2006) e na Trienal de Folkstone (2011). Disponível em <http://cristinaiglesias.com/biografia/> Acesso em 13 de julho de 2016.

² Com duração de 23 de abril a 31 de julho de 2016, a mostra *Cristina Iglesias* teve curadoria de Guy Tosatto.

³ Texto de apresentação da exposição Cristina Iglesias, veiculado pelo Musée de Grenoble. Disponível em <http://www.museedegrenoble.fr/1713-cristina-iglesias.htm>. Acesso em 13 de julho de 2016.

⁴ Série de 22 esculturas/instalações permanentes e temporárias, desenvolvidas desde 1990. Temos um exemplar no Brasil no Instituto Inhotim (Minas Gerais), intitulada *Vegetation Room* (2010-2012).

⁵ El laberinto es un artificio que tiene la facultad de multiplicar el espacio al generar diferentes recorridos posibles sobre una superficie reducida. Un espacio vacío y acotado se puede entender con una simple mirada, pero un laberinto reclama un tiempo y un esfuerzo de inteligencia para llegar a su comprensión

⁶ Em entrevista, Cristina Iglesias afirma: “Me gusta construir espacios y ofrecer la experiencia de habitarlos. (...) Me gusta jugar con la percepción de las cosas. No incorporo la figura humana en mi obra, pero el espectador cumple una función esencial, puesto que a él está destinada la pieza. Es el espectador quién mira y recibe el impacto de una obra.” Disponível em http://elpais.com/diario/2003/03/20/cultura/1048114801_850215.html. Acesso em 14 de julho de 2016.

⁷ El arte de los jardines es la forma más sofisticada del arte del paisaje.

⁸ Es un lugar en el que se unem sentimiento y pensamiento.

⁹ La fragilidad del jardín es extrema, comprenderlo es casi descifrar un palimpsesto: imagen del universo o microcosmo, recuerdo del Paraíso, imagen del cuerpo humano, teatro de un confrontación entre el orden y el caos, narración mitológica, alegoría, discurso, en ocasiones, autobiográfico, mezcla de lo simbólico y lo meditativo.

Referências:

- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CASTRO, Fernando. La pasión del olvido. In MADERUELO, Javier. **El jardín como arte**. Huesca: ARPreieve, 1997
- CAUQUELIN, Jacqueline. **A invenção da Paisagem**. Sao Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario dos símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.530.
- DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar editorial, 1991. p.55.
- FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MADERUELO, Javier. *En el laberinto*. In **El Pais**. Edição impressa em 1 de abril de 2006
- _____ **El jardín como arte**. Huesca: ARPreieve, 1997
- PEYRONIE, André - *Labirinto*. In BRUNEL, Pierre (org.) **Diccionario de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 2a Edição.
- RIANO, Peio H. *La escultura transparente de Cristina Iglesias desfigura el Museo Reina Sofia*. In **EL Confidente**. Edição impressa em 5 de fevereiro de 2013.
- TEIXEIRA, Carlos M. *História do Corredor*. In **Entre**. São Paulo: Instituto Cidades Criativas, 2009.