

A OBRA DE CRISTINA IGLESIAS SOB O OLHAR DA CRÍTICA DE ARTE: ALGUNS POSICIONAMENTOS

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2020.7.1.270-289>

*Maryella Sobrinho*¹

Resumo: Nesse texto apresento uma síntese do estado da arte a respeito da artista Cristina Iglesias. Sua obra permite diversas abordagens; sendo assim, os autores que se dedicaram a escrever sobre seu trabalho alternam pontos de vista. Enquanto uns partem das possibilidades interpretativas de sua obra e formação, buscando referências externas à história da arte, outros se atentam somente aos aspectos formais. Aliado à sua fortuna crítica, apresento aspectos de sua formação e alguns momentos chaves de sua carreira. Para isso, considerados textos acadêmicos e curatoriais, dentre os quais se destacam os autores Miguel Ángel Hidalgo Garcia (2009), Lynne Cooke (2013) e Javier Maderuelo (1996). Esse texto é também uma síntese da minha tese de doutorado, que abordou a obra da artista de forma mais aprofundada.

Palavras-chave: Cristina Iglesias; revisão crítica; crítica de arte; arte contemporânea.

CRISTINA IGLESIAS' WORK FROM THE PERSPECTIVE OF ART CRITICISMO: SOME POINTS OF VIEW

Abstract: In this text I present a synthesis of the state of art about the artist Cristina Iglesias. Her work allows different approaches; therefore the authors who dedicated themselves to write on her work alternate points of views. While some start from the interpretative possibilities of her work and academic formation, looking for external references to the history of art, other pay attention only to formal aspects. So, together with the critical fortune about her, I presente aspects of her education and key moments of her career. For this, I considered academic and curatorial texts, among which Miguel Ángel Hidalgo Garcia (2009), Lynne Cooke (2013) e Javier Maderuelo (1996) stand out. This text is also a synthesis of my doctoral thesis, which approached the artist's works in more depth.

Keywords: Cristina Iglesias; critical revision; art critics; contemporary art.

¹ Doutora em Teoria e História da Arte (Universidade do Estado de Santa Catarina), com período sanduíche na Universidade Autonma de Madrid (modalidade sanduíche) com bolsa CAPES. Professora no Instituto Federal de Goiás. Link para Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2461664077185391>. E-mail: maryellags@gmail.com

EL TRABAJO DE CRISTINA IGLESIAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CRITICA DEL ARTE: ALGUNAS POSTURAS

Resumen: En este texto presento una síntesis del estado del arte con respecto a la artista Cristina Iglesias. Su obra permite diferentes enfoques; por lo tanto, los autores que se dedicaron a escribir sobre su trabajo alternan diferentes puntos de vista. Mientras que algunos parten de las posibilidades interpretativas de su trabajo y formación académica, buscando referencias externas a la historia del arte, otros solo prestan atención a los aspectos formales. Presento, junto a su fortuna crítica, aspectos de su educación y momentos clave de su carrera. Para ello, he considerado textos académicos y curatoriales, entre los que destacan los autores Miguel Ángel Hidalgo García (2009), Lynne Cooke (2013) e Javier Maderuelo (1996). Este texto es también una síntesis de mi tesis doctoral, que abordó el trabajo de la artista con más profundidad.

Palabras clave: Cristina Iglesias; revisión crítica; crítica del arte; arte contemporánea.

Cristina Iglesias (San Sebastian, 1956) vive e trabalha no município de Torrelodones, próximo à Madri. Nos últimos quinze anos, Cristina vem dedicando-se a realizar projetos de arte pública localizados no Novo México, Londres e em seu país natal. Desde os anos 1980, tem sido premiada diversas vezes e se tornou a primeira espanhola a participar da Trienal de Folkstone (2011). No Brasil, expôs Pinacoteca do Estado de São Paulo (2007), na Casa França Brasil (Rio de Janeiro, 2013) e no Instituto Inhotim, onde possui um site-specific inaugurado em 2012. Seus trabalhos são produzidos a partir de diferentes materiais e técnicas, sempre buscando problematizar o conceito espaço, escultura e arquitetura.

Sua fortuna crítica é composta por textos curatoriais incluídos em catálogos de exposições, uma monografia e uma tese, que abordam sua biografia, formação e análise de obras. Dentre seus autores, destacam-se Miguel Ángel Hidalgo García (2009), Lynne Cooke (2013) e Javier Maderuelo (1996).

Segundo Hidalgo García (2009, p.11), dois anos após seu ingresso no curso de química, a artista abandonou-o para dedicar-se à formação artística. Entre 1977 e 1979, mudou-se para Barcelona, para estudar Desenho e Cerâmica: “me interessava esse material moldável sobre o qual se podia acrescentar cor”, disse Cristina, referindo-se ao barro.² (TORRIJOS, 2017, tradução nossa).

Lynne Cooke (2013a, p.51) ainda lembra que a artista cogitou dedicar-se à literatura, mas seu desejo por trabalhar com a manipulação de materiais diversos a fez seguir um caminho nas artes plásticas. A autora relembra também que Cristina estava familiarizada com a obra de Eduardo Chillida (1942 - 2002) – a quem conheceu pessoalmente, e Jorge Oteiza (1908 - 2003), ambos escultores bascos cujas obras estão presentes em espaços públicos e museus pela Espanha, especialmente no norte no país.

Foi por meio da linguagem escultórica que Cristina estabeleceu-se como artista, ao mudar-se para Londres³, onde se formou em Escultura na Chelsea School of Art. Permanecendo na cidade entre 1980 e 1982, esteve ciente de todos os acontecimentos na cena artística londrinense. Entretanto, à Cristina interessava criar um ambiente onde pudesse desenvolver sua poética de maneira mais solitária. (COOKE, 2013a, p. 51). A respeito dos diálogos que poderiam ser estabelecidos entre a pesquisa artística de Cristina e seu contexto de formação, a artista afirmou:

² me interesaba ese material modelable al que podía añadir color. (TORRIJOS, 2017).

³ A opção por Londres deve-se também à existência de familiares e amigos que poderiam facilitar sua adaptação. (COOKE, 2013a, p. 52).

Descobri conceitos de escultura muito mais abertos, menos clássicos que os que eu conhecia - são os anos da denominada <<nova escultura britânica>>. Então começava a ter presença Tony Cragg, Anish Kapoor, e também Reinhard Mucha e outros artistas na Alemanha. Fui conhecendo muitos deles, mas mesmo assim me mantive à margem. Sempre fui uma pessoa lateral.⁴ (ISASI, 2010, tradução nossa).

A tentativa de manter-se à “lateralidade” também resulta da experiência de ter sido estrangeira, de acordo com Hidalgo Garcia (2009). O sentimento de deslocamento teria levado a artista a buscar uma identidade própria e manter-se distante o suficiente para definir uma trajetória singular. Para Cooke (2013a, p.48), a sensação de isolamento de Cristina também é resultado da ausência de um relato consistente que abordasse sua formação e possíveis vínculos com grupos, artistas ou tendências. Como exemplo, a autora notou que nos primeiros textos que acompanharam os catálogos de exposições individuais de Cristina, até meados da década de 1990, havia somente análises formais de suas obras, sem menção a qualquer antecedente de sua formação. Assim, é importante delimitar alguns acontecimentos e fatores que contribuíram para a formação das referências de Cristina, a partir da fortuna crítica relativa à sua obra, desenvolvida por Hidalgo Garcia (2009) e Cooke (2013).

Momentos chave: formação e carreira

Cooke (2013) apontou dois acontecimentos definidores no início da carreira de Cristina, que teriam assegurado sua opção por trabalhar com a linguagem escultórica. O primeiro refere-se à leitura de *Eva Hesse*, escrito por Lucy Lippard, publicado em 1976, que apresentou uma análise da obra da artista, e foi lido por Cristina quando já morava em Londres. Embora não tenha mencionado detalhadamente as questões traçadas por Lippard que mais chamaram a atenção de Cristina, Cooke (2013) frisou que a escultora se interessou pelo processo de Hesse, caracterizado pela repetição e variedade de materiais. A aparência orgânica e híbrida de muitas das esculturas de Hesse resulta de montagens e combinações de materiais díspares (como látex, resina, arame, corda e fibra de vidro), que também apontam para contradições.

O segundo marco estabelecido por Cooke (2013) refere-se à visita de Cristina à exposição *Pier+Ocean, Construction in the Art of the Seventies* que teve lugar na Hayward Gallery (Londres), entre maio e junho de 1980. Com a curadoria de Gerhard Von Graevenitz, a mostra reuniu obras de 56 artistas⁵, realizadas durante a década de 1970, distribuídas em três seções: *Espaço, Possibilidade Infinita do Sistema e Gravidade*. (Figura 1).

⁴ Descubrí conceptos de escultura mucho más abiertos, menos clásicos de los que yo conocía - son los años de la denominada «nueva escultura británica. Entonces comenzaban a tener presencia Tony Cragg, Anish Kapoor, y también Reinhardt Mucha y otros artistas en Alemania. Fui conociendo a muchos de ellos, pero aun así me mantuve al margen. Siempre he sido una persona lateral. (ISASI, 2010).

⁵ Artistas participantes: Joost Baljeu, Bodo Baumgarten, Daniel Buren, Gianni Colombo, Walter De Maria, Jean Gorin, Douglas Huebler, Will Insley, Wolf Knoebel, Fred Sandback, Joel Schapiro, Charles Simonds, Robert Smithson, Richard Tuttle, Ryszard Wasko, Lawrence Weiner, John Baldessari, Bill Beckley, Alighiero Boetti, Alan Charlston, Hanne Darboven, Ad Dekkers, Walter De Maria, Herman de Vries, Jan Dibbets, Norman Dilworth, Anthony Hill, John Hilliard, Donald Judd, On Kawara, Sol LeWitt, Richard Paul Lohse, Peter Love, Kenneth Martin, Mary Martin, Mario Merz, François Morellet, Roman Opalka, Gerhard Richter, Ed Ruscha, Peter Struycken, William Wegman. Gravidade: Richard Serra, Barry Flanagan, Panamarenko, Bruce Nauman, Bas Jan Ader, Carl Andre, Richard Long, Giovanni Anselmo, Norman Dilworth, Sigurdur Gudmundsson, Maria Nordman, Roman Opalka, Reiner Ruthenbeck, Kenneth Snelson, Gerhard von Graevenitz.



Figura 1 - Gianni Colombo. *Topoesthesia: 8 entreci situations*. 1979. Vista da exposição *Pier: Construction in the Arts of the Seventies*. Fonte: <https://artsandculture.google.com/>

O título da exposição fez uma referência à série de pinturas e desenhos de Piet Mondrian (1872-1944), *Pier and Ocean*, do início do século XX. Esta série marcou o desenvolvimento de Mondrian em direção à abstração, cuja estrutura formal já não mais se relacionava com um espaço ilusionista ou se referia ao mundo natural. Com esta curadoria, Von Graevenitz buscou explorar as maneiras de representação e construção do espaço produzido pelos artistas selecionados: “O espaço na arte dos anos 70 é um espaço aberto, no qual a obra de arte individual se relaciona como o píer faz com o oceano. O oceano define o píer e dá seu significado: o circunscrito sempre extrai seu significado do não circunscrito”⁶, disse o curador. (VON GRAEVENITZ, 1989, p.6, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, a primeira seção perscrutou o desaparecimento dos limites entre pintura e escultura, a ideia de escultura como lugar e também a exploração de espaços fora da galeria, normalmente não associados à arte. A segunda seção focou na relação entre acaso e uso de sistemas de produção, que levam à progressão e infinitude. Na última parte da exposição, o enfoque deu-se na exploração dos materiais e as propriedades de cada matéria.⁷

A investigação da noção de espaço, que “(...) pode ser natural como espaço físico ou mental... É o espaço exterior, e também é o espaço interior da memória e da imaginação” (COOKE, 2013a, p.51-52), conforme notou o curador no texto de apresentação da mostra, teria causado um forte impacto em Cristina:

Para Iglesias, esse encontro foi uma verdadeira revelação. O que a surpreendeu mais, ela lembra, foram obras individuais - as de Robert Smithson, Giovanni Anselmo e Walter de Maria - mas certamente também se identificava com a visão independente que Von Graevenitz, indiferente às narrativas convencionais da história da arte e os debates teóricos da época, contribuíram para o projeto. Essa exposição não conformista foi uma lição exemplar para um artista como Iglesias, que carecia de educação formal em história da arte; reforçou a sua vontade de

⁶ The space in the 70s art is an open space, to which the individual artwork relates as the pier does to the ocean. The ocean defines the pier and gives it its meaning: for the circumscribed always draws its meaning from the uncircumscribed. (VON GRAEVENITZ, 1996, p.6).

⁷ Informações encontradas em documentos da época, como texto curatorial, digitalizados e disponibilizados pela coleção Hayward Gallery, cujo perfil encontra-se disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/-/WwF0ibqJc_du8A?childAssetId=TgEvk5tQqYyRlA. Acesso 20 dez. 2018.

estabelecer relações e construir genealogias de uma variedade de fontes para encontrar um link que permitiria para forjar uma linguagem singular. (...) seus anos de estudante em Londres lhe permitiu experimentar diretamente uma ampla visão da escultura em um <<campo expandido>> a partir de uma posição neutra. Além disso, eles reforçaram a sua convicção de que os traços de prática podem ser adquiridos através de uma variedade de referências chave, entre as quais a escultura era apenas uma parte modesta. ⁸ (COOKE, 2013, p.52, tradução nossa).

Nesta exposição Cristina viu uma mistura de obras de artistas díspares, associados ao Minimalismo e Pós-minimalismo. Desenvolvido em Nova Iorque, durante a década de 60, o Minimalismo esteve identificado com a linguagem escultórica, partindo também de uma continuação da pintura por outros meios. A obra de arte, ou melhor, o “objeto” de arte, como escreveu Donald Judd (cuja obra também foi exposta em *Pier+Ocean*), poderia ser categorizado entre a pintura e escultura, dado seu caráter ambíguo. (FERREIRA; COTRIM, 2006). O nome “objetos específicos” era uma alternativa ao uso dos termos “pintura” e “escultura”, pois estes evocavam uma tradição pela qual Judd não se interessava. Os objetos fabricados com materiais industriais enfatizavam o espaço físico ocupado, sem remeter a qualquer ideia ou emoção que lhe era exterior. (JUDD, 1996, p.13-21). No lugar de buscar um significado que estaria intrínseco à obra, o espectador deveria observar a obra a partir de diferentes pontos de vista, para apreendê-la em sua totalidade, atentando-se às qualidades de peso, altura, etc. dos objetos. Estruturas seriadas e modulares, geométricas e padronizadas povoavam o corpo de trabalhos minimalistas ao longo da década de 60. (Figura 2).



Figura 2 - Donald Judd. *Sem título*. 1968. Latão. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Fonte: <https://juddfoundation.org/artist/art/#>

Em 1966, foi inaugurada a exposição *Eccentric Abstraction*, na Fischbach Gallery, Nova Iorque. Com curadoria de Lucy Lippard (1971), a mostra reuniu trabalhos que, naquele momento, tinham alguma conexão com o Surrealismo e pareciam “excêntricos” em relação à produção minimalista.

⁸ Para Iglesias, este encuentro fue una auténtica revelación. Lo que más le sorprendió, según recuerda, fueron las obras individuales - las de Robert Smithson, Giovanni Anselmo y Walter de Maria -, pero seguramente se identificó también con la visión independiente que Von Graevenitz, indiferente a las narrativas convencionales de la historia del arte y a los debates teóricos de la época, había aportado al proyecto. Esta exposición inconformista fue una lección ejemplar para una artista como Iglesias, que carecía de educación formal en historia del arte; reforzó su predisposición a establecer vínculos y a construir genealogías a partir de una variedad de fuentes hasta encontrar un nexo que le permitiera forjar un lenguaje singular. (...) Sus años de estudiante en Londres le permitieron experimentar directamente una amplia visión de conjunto de la escultura en un <<campo expandido>> desde una posición neutra. Además, reforzaron su convicción de que los lineamientos de la práctica podían adquirirse a través de una amplia variedad de referencias clave, entre las cuales la escultura era sólo una modesta parte. (COOKE, 2013, p.52)

Havia obras que davam continuidade às composições modulares e seriadas do Minimalismo, mas a combinação de materiais incomuns, macios e maleáveis conferia também um aspecto sensual e mais relaxado. Tais obras seriam posteriormente denominadas como “pós-minimalistas”, sinalizando novas preocupações por parte dos artistas.⁹ (Figura 3).

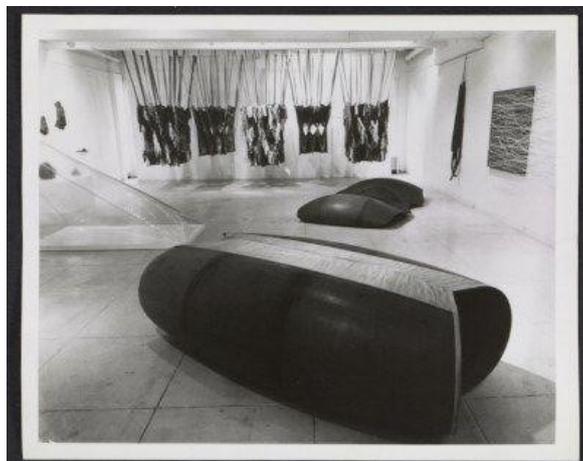


Figura 3 - Vista da exposição *Eccentric Abstraction*. 1966. Fischbach Gallery, Nova Iorque. Da esquerda para direita, obras de Frank Lincoln Viner, Don Pratts, Eva Hesse. Fonte: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/pages-nov-1966-art-international-article-eccentric-abstraction-exhibition-fischbach-gallery-13433>

Robert Pincus-Witten considerou esta exposição como uma das mais relevantes da história recente, pois segundo sua opinião, Lippard teria previsto que “o futuro da escultura pode estar em estilos não-esculturais”. (PINCUS-WITTEN, 1971, p.18, tradução nossa). Cunhou o termo “Pós-minimalismo” no ensaio intitulado *Eva Hesse: Post-minimalism and Sublime*, publicado em novembro de 1971 na revista *Artforum*. Neste artigo, Pincus-Witten (1971) apresentou uma breve biografia de Hesse, datando agosto de 1966 como o início da fase mais madura de sua pesquisa artística, quando ela se aproximou de artistas que, assim como ela, se tornaram resistentes às questões arquiteturais, esculturais e monocromáticas do Minimalismo.

No passado recente, o Pós-Minimalismo era ocasionalmente chamado de “Anti-minimalismo” - um nome que chama uma nota falsa porque engendra uma noção de “Maximalismo” (seja lá o que for) - mas igualmente porque não sugere complexidades de opção que o minimalismo tornou possível, novas soluções para as quais vários artistas minimalistas se desenvolveram. Robert Morris e Robert Smithson são casos em questão. Pós-minimalismo é uma nomenclatura preferível - quase da mesma maneira que dizemos “pós-impressionismo” - porque abrange uma infinidade de possibilidades, da experiência orientada pelo processo a uma arte de atividade puramente intelectual, tal como podemos encontrar no movimento Conceitualista”.¹⁰ (PINCUS-WITTEN, 1971, p.18, tradução nossa).

A “infinidade de possibilidades” que Pincus-Witten (1971) se referia era marcada pelo uso de “materiais altamente coloridos e emocionalmente saturados”, características presentes nas obras

⁹ Artistas representados: Eva Hesse, Louise Bourgeois, Frank Lincoln Viner, Harold Paris, Don Pratts, Gary Kuehn, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Kenneth Price e Alice Adams. A versão do texto à qual se teve acesso para esses apontamentos é de 1971, resultado de um rearranjo da versão de 1966. (LIPPARD, 1971).

¹⁰ In the recent past Post-Minimalism was occasionally referred to as “Anti-Minimalism”—a name which strikes a false note because it engenders a notion of “Maximalism” (whatever that might be)—but equally because it in no way suggests the complexities of option which Minimalism rendered possible, new solutions toward which several Minimalist artists themselves evolved. Robert Morris and Robert Smithson are cases in point. Post-Minimalism is preferable nomenclature—in much the same way as we say ‘Post-Impressionism’—because it covers a multitude of possibilities, from process-oriented experience to an art of purely intellectual activity such as we can find in the Conceptualist movement. (PINCUS-WITTEN, 1971, p.32-44).

apresentadas em *Eccentric Abstraction*. Mas o termo “Pós-minimalismo” englobava produções tão diversificadas que poderia se questionar sua operacionalidade enquanto conceito. É o que fez Rosalind Krauss, em 1973, ao refletir sobre a escultura produzida após a década de 1960.

Sem direcionar-se diretamente à Pincus-Witten (1971), mas ao uso corrente de “pós-minimalismo”, Rosalind Krauss (1973) manifestou certo incômodo com esta nomenclatura, estendendo o descontentamento também ao uso da palavra “desmaterialização”¹¹. Para a autora, ambos os termos perpetuam um modelo historiográfico em que um movimento/tendência se torna coeficiente do passado:

Operacionalmente, o “pós-minimalismo” atua para conduzir uma divisão histórica entre a arte minimalista de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella e Carl Andre, e o trabalho de uma geração jovem que começou a se destacar no final da década de 1960. “Pós-minimalismo”, ao insistir na divisão temporal entre essas duas gerações de artistas, sinaliza que está agindo como um marcador conceitual também: afirmando uma separação de significados entre os dois grupos, uma separação na qual as engrenagens de a malha de sensibilidade com a suposta mudança no tempo histórico. A “desmaterialização” funciona de maneira semelhante como um contador cronológico, rotulando como um novo ato no drama histórico a fuga de certas obras da arena material e concreta do objeto. A suposição por trás do uso de ambos os termos parece ser que as demarcações do tempo histórico carregam dentro de si o perfil de significado — que em si são adequados para caracterizar ou definir a importância profunda das obras de arte.¹²(KRAUSS, 1973, tradução nossa).

Para Rosalind Krauss, tais termos são rótulos que, na verdade, não permitem alcançar as verdadeiras qualidades das obras designadas como “pós-minimalistas” e/ou “desmaterializadas”, pois são vastos demais para serem operatórios enquanto conceito. O que diferencia a produção dita minimalista da dita pós-minimalista e/ou desmaterializada é, para Rosalind Krauss, a noção de privado ou de linguagem privada. Tais noções manifestam-se por meio de impressões sensoriais, das imagens mentais e das intenções. As impressões sensoriais partiriam da superfície/aparência pública do trabalho, devendo ser visto como um esquema a partir do qual se exige imagens mentais previamente existentes para tentar conhecer as intenções (do artista, no caso). As imagens mentais

¹¹ Ela disse: “Porque a “desmaterialização” é uma categoria incapaz de distinguir o trabalho de, digamos, Sol LeWitt, Bochner, Rockburne e Richard Tuttle de outros tipos de arte sem objeto - Bob Barry, por exemplo, ou Joseph Kosuth, ou Douglas Huebler. Portanto, incentiva a ignorar a maneira pela qual o significado do trabalho no primeiro grupo é profundamente oposto ao tipo de conteúdo - aos modelos de como o próprio significado é formulado - proposto pelo trabalho no segundo.” [Because “dematerialization” is a category incapable of distinguishing the work of, say, Sol LeWitt, Bochner, Rockburne, and Richard Tuttle from other types of objectless art—Bob Barry’s for example, or Joseph Kosuth’s, or Douglas Huebler’s. It therefore encourages one to overlook the way in which the meaning of the work in the first group is deeply opposed to the kind of content—to the models of how meaning itself is formulated—proposed by the work in the second.] (KRAUSS, 1973).

¹² Operationally, “post-Minimalism” acts to drive a historical wedge between the Minimalist art of Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Frank Stella, and Carl Andre, and the work of a younger generation which began to achieve prominence by the end of the 1960s. “Post-Minimalism,” by insisting upon the temporal divide between these two generations of artists, signals that it is acting as a conceptual marker as well: asserting a separation of meaning between the two groups, a separation in which the gears of sensibility mesh with the supposed shift in historical time. “Dematerialization” functions similarly as a chronologic counter, by scripting as a new act in the historical drama the flight of certain work from the material, concrete arena of the object. The assumption behind the use of both these terms seems to be that the demarcations of historical time carry within themselves the profile of meaning—that in themselves they are adequate to characterize or define the deep import of works of art. The same assumption operates when, in answer to a question like, “What does this painting by Stella mean?” the reply comes, “It’s about his relationship to Johns and Newman.” The question asked was about meaning; the answer that is inevitably given is about historical context. The assumption is that they are synonymous. But they are not. (KRAUSS, 1973).

são de natureza privada porque não há como verificá-las exteriormente por meio da linguagem, embora exista um vínculo de uma significação e espaço mental do indivíduo. As intenções são, segundo Rosalind Krauss (1973), um tipo de acontecimento mental privado anterior ao trabalho. O trabalho é testemunha de que o acontecimento ocorreu de fato. Neste sentido, a diferença primordial entre a obra dita “pós-minimalista” de sua correspondente anterior, seria a necessidade da complementação da imagem concreta da obra por uma imagem mental, acessível somente por quem a possui, podendo assim atribuir à obra um significado.

Hidalgo Garcia (2009), ao contextualizar a obra de Cristina, relaciona-a ao Pós-minimalismo. Na tentativa de comprovar a sua proposição, questionou a artista sobre sua relação com esta produção. Cristina demonstrou desconfiança com o termo, pois, em sua opinião, o Pós-minimalismo é um “cajón de sastré”, expressão coloquial que na língua espanhola refere-se a um conjunto de coisas diversas e desordenadas. (RAE, 2010). Ainda sim, na tentativa de delinear o conjunto de referências que começaram a compor o repertório de Cristina, Hidalgo Garcia (2009) relacionou sua produção ao Pós-minimalismo e à arte britânica dos anos 1980.

O autor também chamou a atenção para o seu contato com os artistas associados à Nova Escultura Britânica, dentre os quais se inclui Tony Cragg (1949), Richard Deacon (1949) e Anish Kapoor (1954), que Cristina afirmou ter conhecido, mas também se inclui na lista dos “novos escultores britânicos” Bill Woodrow (1948), Barry Flanagan (1941 - 2009), Antony Gormley (1950), Shirazeh Houshiary (1955), Richard Wentworth (1947), Alison Wilding (1948), Edward Allington (1951 - 2017), Stephen Cox (1946), Grenville Davey (1961), Julian Opie (1958) e Rachel Whiteread (1963).¹³ Estes não estavam organizados em um círculo fechado, mas expunham coletivamente com certa regularidade e por isso foram agrupados desta maneira. Tal denominação passou a vigorar a partir de uma exposição coletiva, *The Sculpture Show*, em 1983. A mostra, organizada pela Hayward e Serpentine Gallery, reuniu cerca de cinquenta artistas¹⁴, que além de dedicarem-se à linguagem escultórica, eram representados pelas mesmas galerias ou foram colegas de universidade. A partir de então, várias outras exposições foram realizadas, construindo a imagem de um conjunto de jovens artistas maduros, fazendo com que o cenário artístico britânico ganhasse vigor e virasse objeto de investigações em teoria, história e crítica de arte. (JACOB, 2016).

Se é possível afirmar que a produção artística vinculada à Nova Escultura Britânica exemplifica o debate sobre os limites da escultura e sua definição, é importante não supervalorizar os avanços do grupo. Esses artistas possuem uma produção mais diversa do que se poderia sugerir, não sendo exatamente um ‘grupo’ conciso. Assim, a euforia a eles vinculada deve ser vista com cautela; os trabalhos produzidos são melhor compreendidos individualmente. Desta maneira, para Mary Jane Jacob (2016, p. 11, tradução nossa), “Vistos juntos, eles indicam mudanças de atitude ao longo

¹³ Lista de artistas disponibilizada em New British Sculpture. in <http://www.kunstzolder.be/en/movement/new-british-sculpture> Acesso em 16 jan. 2019.

¹⁴ A exposição ocorreu entre os dias 13 de agosto a 9 de outubro de 1983, com a participação de: Michael Sandle (1936), Richard Long (1975), Bill Culbert (1935), Paul de Monchaux (1935), Laura Ford (1961), Garth Evans (1934), Richard Deacon (1949), Richard Cole (1946), David Nash (1945), William Tucker (1935), Andy Frost (1973), Christine Angus (1953), Hilary Cartmel (1958), Kevin Atherton (1950), John Cobb (1954), Kate Blacker (1955), Gerard de Thame (1958), Joel Fisher (1947), Roger Partridge (1959-2015), Shirazeh Houshiary (1955), Yoko Terauchi (1954), Antony Gormley (1950), Judith Cowan (?), Anish Kapoor (1954), Carl Plackman (1943-2004), Stephen Willats (1943), Bill Woodrow (1948), John Aiken (1950), Tony Cragg (1949), Boyd Webb (1947), Jean-Luc Vilmouth (1952-2015), Julian Opie (1958), Richard Wentworth (1947), Stephen Cox (1948), Edward Allington (1951-2017), Michael Kenny (1941-1999), Nigel Hall (1943), Alison Wilding (1948), Emma Park (?), Kenneth Draper (1944), Richard Wincer (?), Rachel Fenner (?), Sarah Bradpiece, David Mach (1956), Ian Hamilton Finlay (1926 - 2006), Anne Nicholson (1956), John Maine (1942), Richard Harris (1954), Raf Fulcher (1948). Lista de artistas participantes disponível em <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/sculpture-show-fifty-sculptors-serpentine-and-south-bank> Acesso em 01 abr. 2019.

dessas décadas. (...). No entanto, todas as tentativas de moldar esses artistas em uma única linhagem de uma Escola pareciam muito simplistas (...).¹⁵ (JACOB, 2016, p.11, tradução nossa).

Tais artistas estariam resgatando materiais e técnicas escultóricas mais tradicionais, como escultura em pedra e em mármore, embora também recorressem a materiais coletados na rua e descartados pela sociedade, o que ilustrava algumas das características associadas ao Pós-minimalismo. Tratava-se de uma “geração de escultores treinados nos rigores e inspirados pelas ambições das práticas conceituais e minimalistas, mas sem medo de dirigir suas disciplinas para considerações mais amplas sobre materiais e conteúdo.”¹⁶ (HILTY, 2000, p.7, tradução nossa). Após situar a produção de Cristina dentro deste cenário artístico, Hidalgo Garcia (2009) concluiu que em Londres, desde os princípios dos anos 80, o Minimalismo e o Pós-Minimalismo já haviam sido digeridos por esta geração de artistas. Assim, buscaram desenvolver tudo aquilo que seus antecessores negavam: o conteúdo, a imagem e a poesia em formas escultóricas, o que vai de encontro à proposição de Krauss a respeito das noções de privado ou de linguagem privada relacionadas à produção escultórica deste período.

O interesse voltado para a experimentação de materiais permitiu também o enriquecimento da compreensão da fatura do objeto tridimensional, compreensão esta que englobava elementos como o espaço, a superfície, a luz e a relação entre uma ideia e sua materialização, somadas ao retorno à figuração, que culminou em imagens metafóricas e evocativas. Certamente, esse entendimento foi possibilitado com a concepção de uma escultura híbrida (no sentido de mesclar diferentes linguagens) e ambígua (considerando a dificuldade em propor uma definição rígida), afastada da ideia da pureza metalinguística modernista, cujo principal defensor foi Clement Greenberg. Para a infelicidade do crítico norte americano, existia uma insistência na mestiçagem da escultura produzida a partir dos anos 1970. Ainda acerca da Nova Escultura Britânica, sabe-se que, no lugar de uma defesa da pureza da disciplina, característica da década de 1960, temas ou assuntos de problematização fortaleceram-se enquanto motores de pesquisa artística dos anos 70 e 80: a hibridização de linguagens, o emprego de símbolos e metáforas por meio de imagens e mistura de materiais. (HILTY, 2000, p.8).

Estudar em Londres durante os anos 1980 foi importante para que Cristina tivesse contato com exposições que apontavam os rumos da escultura contemporânea. Para Cooke (2013a, p.50-51), “em nenhum outro lugar você poderia estudar tantas linguagens e narrativas esculturais, especialmente aquelas que Joseph Beuys e o movimento Arte Povera haviam inaugurado, que nas salas de exposições da capital britânica”.¹⁷ Havia também uma discussão sobre escultura realizada pelas publicações *Artscribe*¹⁸ e *Art Monthly*¹⁹, que veiculavam artigos que fomentaram debates

¹⁵ Seen together they indicate shifts of attitude over these decades (...) However, all attempts to mold these artists into a single lineage of an “English School” seemed far too simplistic. (JACOB, 2016, p.11).

¹⁶ A new generation of sculptors, trained in the rigors and inspired by the ambitions of conceptual art and minimal practice, but unafraid to direct their disciplines to wider material and content considerations (...). (HILTY, 2000, p.7)

¹⁷ (...) en ningún otro lugar se podían estudiar tantos lenguajes y narrativas escultóricas, sobre todo los que habían inaugurado Joseph Beuys y el movimiento arte povera, que en las salas de exposiciones de la capital británica. (COOKE, 2013, p.50-51).

¹⁸ Extinta revista bimestral britânica de arte contemporânea, com primeira publicação em 1977, e última em 1992, após diversas mudanças de formato e editoria. Seu editor fundador foi o escultor Ben Jones, com o crítico e pintor James Faure Walker. Inicialmente, se dedicou a promover a pintura abstrata e escultura contemporânea. Aos poucos, a revista se tornou mais internacional (com mudança do título, inclusive: *Artscribe International*), com inclusão de artigos e resenhas norte-americanas e da Europa continental. Havia um grupo de editores contribuintes sediados no exterior e colaborações de artistas, com a produção de imagens de capa e “páginas de artista” exclusivas para a revista. (CHILVERS; GLAVES-SMITH, 2009. p. 132).

¹⁹ Revista de arte britânica fundada em 1976, por Peter Townsend e pelo o colecionador americano Jack Wendler. Inicialmente, tinha o perfil mais de uma revista política e literária do que de arte. Com o passar do tempo, passou a veicular debates altamente politizados sobre a arte contemporânea, com reflexos na arte jovem londinense. Um dos

sobre a escultura contemporânea. Já sobre os diálogos realizados em ambiente universitário, Cooke (2013b, p.14) atentou para a opção de Cristina por frequentar o ateliê de cerâmica da Chelsea, justificada pela possibilidade de manter-se à margem de debates calorosos sobre arte, o que não ocorreria em escolas como Saint Martin ou Goldsmith. Um lugar menos “polêmico” era o ideal para a manutenção da lateralidade de Cristina. Para a artista, era a possibilidade de conviver com uma cena artística efervescente ao mesmo tempo em que podia desenvolver uma autossuficiência, a ponto de evitar estabelecer vínculos íntimos com os artistas da mesma geração: “Uma indicação do caminho independente que trilhou nos anos em Londres é (...) raramente ter sido incluída em mostras coletivas com britânicos contemporâneos. Suas associações mais próximas foram com os artistas da Alemanha e dos Países Baixos: Jan Vercruyse, Thomas Schütte e Isa Genzken, entre outros”. (COOKE, 2013b, p. 14). Ela teve contato com seus colegas, mas sempre de forma discreta, de modo a preservar sua individualidade e evitar generalizações sobre sua produção.

Um dado importante relativo às afinidades de Cristina foi o contato que teve com o escultor espanhol Juan Muñoz (1953 - 2001), que mais tarde se tornou seu esposo. O escultor já havia cursado arquitetura em Madri e complementou sua formação em Londres, para onde se mudou no fim dos anos 1970. Em 1982, Juan ganhou uma bolsa Fulbright para estudar escultura e artes gráficas no Pratt Graphic Center (Nova Iorque). De volta ao seu país natal, os dois passaram a dividir casa e ateliê em Torrelodones, a 29 km de Madri. Para Cristina, era importante viver e trabalhar em um lugar próximo de um grande centro e ao mesmo tempo, isolado, por lhe permitir dedicar-se à sua pesquisa sem se perturbar com as distrações da cidade. (GIMÉNEZ, 2019). Não fica claro nas referências consultadas, tampouco na biografia disponível no site de Cristina, o ano exato que ela se mudou à Espanha. Considerou-se então que este retorno se deu em 1982.²⁰ Segundo Hidalgo Garcia (2009), foi a partir de seu retorno à Espanha que sua obra passou a ser reconhecida pelo grande público e pela crítica.

Cristina Iglesias e o contexto da arte espanhola

Na Espanha, o casal encontrou um cenário bastante distinto do britânico. Na década de 1980, o cenário artístico espanhol foi expresso por questões relacionadas à necessidade de reestabelecimento de uma conexão com o cenário internacional, com a transição da ditadura franquista para a democracia. O ano de 1973 é considerado o ano de início desta transição, após o assassinato do chefe de governo Luis Carrero Blanco pela organização basca *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA, do basco, “Pátria Basca e Liberdade”) e com o encaminhamento das eleições parlamentares, até que em 1975, tem-se o fim da ditadura com a morte de Francisco Franco em 1975. Criado em 1977, o Ministério da Cultura²¹ se tornou uma ferramenta para democratizar o país e a cultura foi posta como elemento forjador de uma nova personalidade nacional, livre e democrática. Ao mesmo tempo, a cena contracultural cresceu exponencialmente. No intervalo de 1973 a 1982, houve a expansão dos quadrinhos undergrounds e feministas, do surgimento do

primeiros colaboradores foi Peter Fuller, que conduziu entrevistas com Anthony Caro e Jasper Johns. A revista ainda é publicada hoje. (CHILVERS; GLAVES-SMITH, 2009. p.125 - 126)

²⁰ Neste ano Cristina expõe sua obra pela primeira vez, na Hammersmith Town Hall (um edifício administrativo) e na Dryden Gallery, ambas em Londres.

²¹ O Ministério da Cultura atuou como instituição entre os anos de 1977 e 1996, e de 2004 a 2011. Nos demais períodos, as ações e políticas culturais foram desenvolvidos pelo Ministério da Educação. Desde 2018, a instituição responsável é o Ministério da Cultura e do Esporte. Informações disponíveis em <http://www.culturaydeporte.gob.es/ministerio.html> Acesso em 28 jan 2019.

movimento de liberação homossexual e dissidência de gênero, da *movida madrileña*²², da consolidação de práticas conceituais e experimentais, da difusão do vídeo e do cinema militante.

Com a aprovação da Constituição de 1978 e a vitória do partido socialista nas eleições de 1982, a efervescência diminuiu. A partir deste momento, a política cultural tentou solucionar os conflitos sociais herdados da ditadura por um modelo de bem-estar e integração. Entre 1983 e 1986, o governo socialista aumentou o investimento nos aparelhos culturais. Um dos resultados desta política foi o aumento do número de instituições dedicadas à arte contemporânea, que passou de sete (até 1975) para cento e vinte e seis, até 2015. Durante os anos 1980, as novas comunidades autônomas²³ apoiaram seus artistas e, então, nascia a “nova figuração madrilenha”, a “nova escultura valenciana”, a “nova escultura basca” e o “atlantismo galego”, etiquetas que reuniam diversas atitudes estéticas associadas a questões identitárias²⁴. A resistência a esta visão identitária se refletiu na associação, entre 1982 e 1992, de artistas na atuação de coletivos e de espaços independentes, rádios livres, arte postal, performance, luta contra a Aids, experimentação com meios eletrônicos e digitais, arte pública e grafite. (MARZO, MAYAYO, 2015)²⁵. Novamente, Cristina não teria se associado a nenhum grupo de artistas, recusando também tais etiquetas. (FERNANDEZ CID, 1989).

Em 1982, foi criada a ARCO, uma feira de arte contemporânea que teve papel fundamental na promoção dos artistas espanhóis. Nesse início de década, a produção pictórica foi privilegiada, em acordo com o mercado internacional: a pintura (especialmente, a jovem), se tornou a expressão de uma cultura sem conflitos. Outro papel fundamental desempenhado pela feira, mais até do que mercadológico, foi a possibilidade de exposição, em um único lugar, de um grande número de obras, onde a população e artistas pudessem acompanhar a produção contemporânea. Apesar do predomínio da pintura, a escultura espanhola também começou a chamar a atenção do mercado e da

²² A “*movida madrileña*” foi um movimento contracultural iniciado em Madri no fim dos anos 1970, durante a transição da ditadura franquista para a democracia, prolongando-se até meados da década seguinte. Com apoio político socialista e rapidamente espalhando-se por toda a Espanha, foi um fenômeno jovem e underground. (RODRÍGUEZ, 2002).

²³ As comunidades autônomas espanholas são unidades territoriais com autonomia legislativa e executiva. Ganham o direito à autonomia com a Constituição de 1978, como parte do processo de transição democrática. (MONTERO; TORCAL, 1990. p. 33-91).

²⁴ Durante o período de transição democrática, gerou-se um desejo por uma unidade indissolúvel da Espanha enquanto nação, que ao mesmo tempo respeitasse as diferentes identidades. Um dos desdobramentos deste pensamento foi a associação de rótulos à grupos de artistas. Dentre os protagonistas da “nova figuração madrilenha”, estiveram: Carlos Alcolea (1949 - 1992), Chema Cobo (1952), Carlos Franco (1951), Luis Gordillo (1934), Sigfrido Martín Bergé (1959 - 2011), Herminio Molero (1948), Guillermo Pérez Villalta (1948), Luis Pérez Minguez (1949 - 2014), Rafael Pérez Minguez (1949 - 2014), Manolo Quejido (1946), Javier Utray (1945). Com o foco na pintura figurativa, estes artistas atuaram em Madri entre 1970 e 1985, embora muitos tenham continuado a produzir posteriormente. Já a “nova escultura valenciana”, com Andreu Alfaro (1929 - 2012), Ángeles Marco (1947 - 2008), Miquel Navarro (1945) e Manuel Valdés (1945), desenvolveu no longo dos anos 80 uma escultura abstrata geométrica, muitas delas voltadas para o espaço público, utilizando também formas arquitetônicas. Txomin Badiola (1957), Pello Irazu (1963), María Luisa Fernández (1955), Juan Luis Moraza (1960), Angel Bados (1945), associados à “nova escultura basca” durante os anos 1980, não eram exatamente um grupo organizado, mas compartilhavam interesses pelo construtivismo, além de familiarizados com o pensamento de Jorge Oteiza e algumas ideias do minimalismo e de Joseph Beuys. Há de considerar também que hoje, tal rótulo é questionado em pesquisas desenvolvidas no País Basco, bem como no restante da Espanha; sendo inclusive recusada por artistas que previamente foram encaixados neste grupo. O grupo “atlantismo galego” esteve marcado por uma poética romântica, com temática nacionalista e resgate de um gênio local, ao mesmo tempo em que buscou uma renovação plástica com referência ao expressionismo abstrato americano. Com duração curta: de 1980 a 1983, englobava a produção de Francisco Leiro (1957), Antón Patiño (1957), Antón Lamazares (1954) e Menchu Lamas (1954).

²⁵ Entre 1992 e 2015, a celebração dos 500 anos da “descoberta” da América foi contemporânea ao declive do modelo cultural socialista. A crise econômica propiciou uma mudança de direção na arte espanhola: um crescente interesse pela genealogia de artistas conceituais dos anos 70 e uma repolitização da arte. Multiplicaram-se, desde os anos 90, iniciativas da sociedade civil para influir nas políticas culturais. Muitos dos debates focaram em impulsionar novas formas de intervenção artística na esfera pública. (MARZO; MAYAYO, 2015)

crítica, com o aumento do número de exposições dedicadas a esta linguagem. (FERNANDEZ CID, 1989).

Ainda em 1982, inaugurou-se a exposição *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*, com curadoria de Carmen Giménez Martín (1943) e Juan Muñoz. Ao voltar à Madri, Juan se dedicou a projetos curatoriais, entre os quais teria maior relevância *Correspondencias*. Para a mostra foram desenvolvidos trabalhos que exploraram as nuances de uma arquitetura mais “artística” e de uma escultura mais “construtiva”, considerando também as especificidades arquitetônicas do local expositivo.²⁶ Para chegar a este pensamento, Juan partia, na verdade, das incongruências entre arquitetura e escultura:

Ao longo da história da arte moderna, sempre que encontramos uma possível reaproximação entre arquitetura e escultura, surge espontaneamente uma grande dificuldade em unir as duas visões do espaço. Digamos que o que é entendido como espaço é a multiplicidade de cima e baixo, dentro e fora, cheio e vazio, sombra e luz, direita e esquerda, opacidade e transparência, juntamente com dificuldade e surpresa.

Talvez a dificuldade não surja do espaço em si, do peso, do volume ou mesmo da surpresa. Em última análise, o conflito entre as duas atividades reside na necessária utilidade social da arquitetura e na absoluta inutilidade da escultura. No entanto, digamos mais uma vez que entre todas as artes, estas duas começam e terminam em sua preocupação com o espaço. Espaço habitado, espaço desabitado ou habitável; até o espaço como uma metáfora. (MUÑOZ, 1982, tradução nossa)

Cristina não teve sua obra exposta, tampouco participou da equipe curatorial de *Correspondencias*, mas o contato com o pensamento defendido pela exposição e a relação entre arquitetura e escultura, observada nas obras de arquitetos e escultores contemporâneos, teriam se inseminado no conjunto de referências que a artista vinha construindo: a ideia de espaço escultórico a ser habitado e as interferências²⁷ da escultura na arquitetura, e vice e versa.

A partir de então, a obra de Cristina passou a ser mais conhecida, com a sua presença em exposições coletivas como *La imagen del animal: arte prehistórico, arte contemporáneo* (Madri e Barcelona, 1983)²⁸ e com sua primeira mostra individual, em 1984, na Casa de Bocage, em Setúbal (Portugal). De acordo com Hidalgo Garcia (2009, p.10), a carreira da artista “se acelera” a partir de 1985: além de ser selecionada como uma das representantes da “jovem escultura européia” para

²⁶ Não foram encontradas a relação de obras expostas, tampouco fotografias que documentaram o espaço expositivo. Estas considerações foram feitas pelo historiador da arte Calvo Serraller, em uma resenha sobre a mostra. O autor destacou a obra de Mario Merz, com *Igloo del Palacio de las Alhajas* e de Richard Serra, com uma maquete de um projeto originalmente destinado a ocupar a Plaza Callao em Madri, mas que nunca chegou a ser instalada. Sabe-se que a exposição foi realizada no Palacio de las Alhajas (Madri, em 1982), com obras dos arquitetos Emilio Ambasz, Peter Eisenman, Frank O. Gehry, Leon Krier e Venturi, Rauch e Scott Brown. Os escultores correspondentes eram Eduardo Chillida, Mario Merz, Joel Schapiro, Richard Serra e Charles Simmonds. (CALVO SERRALLER, 1982).

²⁷ O termo “interferências” foi tratado em sua tese de doutorado defendida em 1989 (com orientação de Simón Marchand Fiz), posteriormente publicada como livro: *El Espacio Raptado. Interferências entre Arquitectura y Escultura* (1990).

²⁸ Com Cristina, em *La imagen del animal*, expuseram 31 artistas, dos quais foram identificados: Frederic Amat (1952), Miquel Barceló (1957), Joseph Beuys (1921-1986), James Brown (1951), Tony Cragg (1949), Chema Cobo (1952), Luis Gordillo (1934), Keith Haring (1958-1990), Per Kirkeby (1938-2018), Nino Longobardi (1953-1996), Jean Lacalmontie, Robert Llimós (1943), Mario Merz (1925-2003), Victor Mira (1949-2003), Antoni Muntadas (1942), Juan Muñoz (1953-2001), Malcolm Morley (1931-2018), Andrés Nagel (1947), Mimmo Paladino (1948), Jaume Plensa (1955), Andraz Salamun (1947), Julião Sarmiento (1948), Jose Maria Sicilia (1954), Pedro Txillida Belzunce (1952), Bill Woodrow (1948), Otto Zitko (1959) e Zush (hoje, conhecido como Evru. 1946). A exposição apresentou junto às obras dos artistas contemporâneos cerca de 20 peças provenientes do Museu Arqueológico Nacional.

expor no Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven²⁹, expôs pela primeira vez na XLII Bienal de Venecia com José Maria Sicilia (1954), Ferrán García Sevilla (1949) e Miquel Navarro (1945), representando a Espanha. Ainda sim, até o fim da década de 1980, não havia sido desenvolvida uma contextualização da obra de Cristina.

Em 1988, ela foi contemplada com uma bolsa Fulbright para estudar no Pratt Institute em Nova Iorque, acompanhada de Juan. Porém, nos textos sobre a artista, este fato consta apenas como uma informação a mais sobre sua carreira e biografia, sem ser aprofundada. De toda a fortuna crítica consultada, encontraram-se somente algumas linhas dedicadas a este período de sua formação. O assunto surgiu em uma conversa entre Cristina e Hidalgo Garcia (2009, p. 355, tradução nossa), quando o autor sugeriu que o ano de 1989 foi de “relativa baixa produção”. Cristina justificou que, nesse período, estava estudando e também teve sua primeira filha. Contrariamente ao que foi proposto por Hidalgo Garcia (2009), este não teria sido um ano de pouca produção, pois ela teria se dedicado à sua pesquisa, viajando pelos Estados Unidos e produzindo peças que teriam grande importância em todo seu corpo de obra. Cristina lembrou que, junto com Juan, viajou de carro de São Francisco até Los Angeles e Novo México, “vendo coisas de muita gente”, no intervalo de dois meses. Hidalgo Garcia (2009, p.355, tradução nossa). Também tentou ver *Lightning Field* (1977) de Walter de Maria, mas sem sucesso.

Exposições “decisivas”

No exercício de atribuir à Cristina um cenário de sua formação, Cooke (2013) propôs que foi a partir da participação da artista na exposição *Espacio Mental* no Institut Valencià d'Art Moderno (IVAM), em 1991, que se iniciou um enquadramento da obra de Cristina em relação a outros artistas. Sua obra (figura 4) foi posta ao lado de trabalhos de René Daniëls (1950), Thierry De Cordier (1954), Jan Vercruyse (1948 - 2018), Thomas Schütte (1954) e Isa Genzken (1948). O argumento do curador Bart Cassiman baseou-se na obsessão de destes artistas pela exploração de espaços imaginários e de espaços da memória por meio da arquitetura e metáfora. O texto curatorial constante no catálogo apresenta uma breve descrição dos trabalhos expostos:

Em muitos casos, os trabalhos lidam com a questão do isolamento e enfatizam a distância do mundo exterior. São modelos ou imagens de/com espaços internos separados; imagens solitárias com uma inesgotável poética em que o objeto da imaginação artística é o espaço, metáforas de lugares ideais; espaços de pensamento (Daniëls), modelos de pensamento (Schütte), um *think tank* (a "Jardineira" de Cordier), vasos da mente (Isa Genzken), espaços cheios de luz ou ocultos (Iglesias) ... espaços mentais. O espaço imaginado como a metáfora final da arte como tema ideal (Chambres de Jan Vercruyse), imagens que simbolizam as condições do pensamento (sobre a arte).³⁰ (CASSIMAN, 1991, p.11, tradução nossa).

²⁹ Além de Cristina, representaram a “jovem arte europeia” Christa Dichgans (1940-2018), Lili Dujourie (1941), Marlene Dumas (1953), Lesley Foxcroft (1949), Kees de Goede (1954), Frank van Hemert (1956), Harald Klingelhöller (1954), Mark Luyten (1955), Juan Muñoz (1953-2001), Julião Sarmento (1948), Barbara Schmidt-Heins (1949), Gabriele Schmidt-Heins (1949), Didier Vermeiren (1951). Informações disponíveis em www.docplayer.es/556007-Cristina-iglesias-fernandez-berrido.html. Acesso em 28 mar. 2019.

³⁰ En muchos casos las obras tratan el tema del aislamiento y enfatizan la distancia con el mundo exterior. Son modelos o imágenes de/con espacios internos separados; imágenes solitarias con una poética inagotable en la cual el objeto de la imaginación artística es el espacio, metáforas de lugares ideales; espacios del pensamiento (Daniëls), modelos de la pensamiento (Schütte), un *think-tank* (la “Jardinière” de de Cordier), recipientes de la mente (Isa Genzken), espacios llenos de luz o escondidos (Iglesias) ... espacios mentales. El espacio imaginado como metáfora última del arte como tema ideal (las Chambres de Jan Vercruyse), imágenes que simbolizan las condiciones del pensamiento (acerca del arte). (CASSIMAN, 1991, p.11).



Figura 4 - Vista da exposição *Espacio Mental*. Obras de Cristina Iglesias. *Sem título*. Cimento, pigmento e ferro. 190x39x40 cm. Coleção particular. (esq.) e *Sem título*. 1986. Cimento e ferro. 218x90x62 cm. Coleção Fundação Serralves, Porto. Fonte: www.serralves.pt

No ano seguinte, Cristina voltou a trabalhar com Cassiman, desta vez em *The Sublime Void: on the memory of the imagination*. Realizada em 1993, a exposição foi um desdobramento das relações que Cassiman construiu com alguns dos artistas expositores nos anos anteriores. Com exceção de Isa Genzken, os mesmos artistas de *Espacio Mental* permaneceram em *The Sublime Void*.³¹ O ponto de partida do curador foi um determinado modo de pensar que percebia as imagens do presente como profundamente enraizadas no passado. Para Cassiman, a relação entre a arte contemporânea com a história, tradição e memória era percebida na prática da apropriação e na busca de referências na literatura, filosofia e cinema, como modo operativo destes artistas. (COOKE, 2013a, p.38) não se teve acesso ao catálogo desta exposição, mas de acordo com Cooke (2013), não constavam informações biográficas dos artistas, tampouco referências bibliográficas, como forma de realçar o ponto de vista a-histórico proposto por Cassiman. Além das imagens das obras, constavam fragmentos de textos de natureza diversa: filosóficos, poemas, contos...³² Nenhum dos textos havia sido escrito por historiadores da arte.

Para Cooke (2013), estas duas exposições foram determinantes na carreira de Cristina por dois motivos: ao mesmo tempo em que contextualizou sua obra em relação à de outros artistas, apontou também um marco conceitual que, em sua opinião, melhor abordou sua obra, ao trazer referências que extrapolaram as da história da arte. Cooke (2013, p.40, tradução nossa) afirmou: “podemos dizer que *The Sublime Void* nos revelou que essa artista supostamente isolada e independente

³¹ Cristina expôs ao lado de Jean-Marc Bustamante (1952), Rene Daniëls (1950), Thierry de Cordier (1954), Lili Dujourie (1941), Luciano Fabro (1936 - 2007), Fortuyn/O’Brien (casal de artistas durante 1983 a 1988), Robert Gober (1954), Nick Kemps (1952), Juan Muñoz (1953 - 2001), John Murphy (1945), Michelangelo Pistoletto (1933), Gerhard Richter (1932), Thomas Schutte (1954), Ettore Spalletti (1940), Mitja Tusek (1961), Luc Tuymans (1958), Jan Vercruyse (1948 - 2018), Didier Vermeiren (1951), Jeff Wall (1946), James Welling (1951), Franz West (1947 - 2012), Jannis Kounellis (1936 - 2017), Harald Klingelhöller (1954) e Rachel Whiteread (1963). A mostra teve lugar no Real Museu de Belas Artes da Antuérpia.

³² De acordo com Cooke (2013), havia textos de: Santo Agostinho, Theodor Adorno, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Henri Bergson, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, Robert Musil, Rainer Maria Rilke, William Wordsworth, Peter Handke, Wim Wenders, Patrick Süskind e Michelangelo (único artista com texto ali publicado).

estava, na verdade, confortavelmente integrada à um ambiente estético solidamente estabelecido. ”
33

Cooke (2013) e Hidalgo Garcia (2009) afirmaram que 1993 foi um ano decisivo na carreira de Cristina Iglesias. Além de expor em *The Sublime Void*, expôs na XLV Bienal de Veneza, ao lado de Antoni Tàpies (1923-2012), como representantes do Pavilhão Espanhol. Ambos os autores afirmam que Cristina finalmente teria alcançado a projeção de sua obra, resultado também de um amadurecimento poético. Essa não teria sido a primeira vez que a artista expôs na Bienal de Veneza (já o havia feito em 1986), mas foi na edição de 1993 que seu trabalho foi amplamente reconhecido.

Aurora Garcia, curadora do pavilhão espanhol na XLV Bienal de Veneza, afirmou que a aproximação entre Tàpies e Cristina sustentava-se menos nas afinidades formais e mais pela “poética do silêncio”:

Todas as opções são possíveis, mas selecionei Tàpies e Cristina Iglesias porque os dois têm uma poética do silêncio, uma observação da natureza e da paisagem, um gosto pela matéria, sem buscar afinidades ou nexos formais entre eles. Meu trabalho depende da relação com os dois artistas, que nestes dias estão decidindo sua intervenção, com uma instalação específica de pintura e escultura para o espaço do pavilhão. Segui um critério artístico. Cristina Iglesias tem uma obra de enorme qualidade, reconhecida internacionalmente, e está em um momento de grande força.³⁴ (SAMANIEGO, 1993, tradução nossa).

A menção a uma determinada “poética do silêncio” foi feita em uma entrevista concedida pela curadora em 1993, à Fernando Samaniego do jornal *El País*. Ela não esclareceu o que representava este “silêncio”: se era um efeito causado pelas obras expostas ou se era um posicionamento dos artistas ao relatarem o processo de produção. Já em uma publicação dedicada à Cristina, Aurora Garcia (1993) sequer trouxe a questão da poética do silêncio. Concentrou-se somente em descrever as obras presentes na exposição, atentando para os diálogos que a artista estabeleceu com a arquitetura do espaço expositivo. Novamente, confirmando a proposição de Lynne Cooke (2013), são poucos os escritos sobre os antecedentes da formação de Cristina. Retomando a questão da “ausência de um relato consistente que abordasse sua formação e possíveis vínculos com grupos, artistas ou tendências” trazidas por Lynne Cooke (2013a e 2013b), há um ponto a se considerar. A autora pareceu desconhecer ou ignorar o trabalho de contextualização feito por Hidalgo Garcia, anos antes, em 2009. Em *Lugar de Reflexão* (COOKE, 2013b), reforçou a ideia da escassez de narrativas relativas à formação de Cristina:

Até recentemente, poucos críticos haviam procurado dar conta da totalidade da formação da artista. Na ausência de uma investigação detalhada da sua formação profissional e herança artística, da criação dos primeiros laços com um grupo de artistas contemporâneos e da identificação dos seus mentores, a ideia de que ela teria amadurecido em isolamento e então, no final da década de 1980, emergido já plenamente formada no cenário internacional estava bastante disseminada. Essa caracterização de Cristina como artista que emergiu de modo *sui generis* influenciou por muito tempo as interpretações do seu trabalho e foi ainda reforçada pelos termos com que a própria artista costuma se definir: a “eterna sensação de não pertencimento”. (COOKE, 2013b, p.13).

³³ Podemos decir que The sublime void nos reveló que esta presunta artista aislada e independiente estaba en realidad cómodamente integrada en un ambiente estético sólidamente establecido. (COOKE, 2013, p.40).

³⁴ Todas las opciones son posibles pero he seleccionado a Tàpies y Cristina Iglesias porque los dos tienen una poética del silencio, una observación de la naturaleza, sin buscar afinidades o nexos formales entre ellos. Mi trabajo depende de la relación con los artistas, que en estos días están decidiendo su intervención, con una instalación específica de pintura y escultura para el espacio del pabellón. He seguido un criterio artístico. Cristina Iglesias tiene una obra de enorme calidad, reconocida internacionalmente, y está en un momento de gran fuerza. (SAMANIEGO, 1993).

Por fim, acaba atribuindo a si mesma tal responsabilidade, citando seu texto *Dentro e Fora: uma identidade estética em formação* (2013a), onde constava “uma análise detalhada” da primeira década do trabalho de Cristina.

Das demais reflexões produzidas até o momento sobre Cristina, constam textos de autorias diversas, incluídos em catálogos de exposições individuais, algumas de caráter retrospectivo. Dentre os autores, estão: Gloria Moure, Nancy Princenthal, Iwona Blazwick, Ulrich Wilmes, Catherine de Zegher, João Fernandes, Patrícia Falguieres, Jennifer Bloomer, Guy Tosatto, Giuliana Bruno, James Lingwood, Marina Warner, Beatriz Colomina, Russell Ferguson, Estrella de Diego e Gertrud Sandqvist. Nestes escritos, produzidos entre 1996 e 2016, todos os autores dedicaram-se a analisar as obras da artista. Acabaram também por fazer referência uns aos outros, mostrando ter conhecimento sobre o que foi dito sobre Cristina. Entretanto, mesmo as publicações pós 2008, não há qualquer alusão ao trabalho de Hidalgo Garcia (2009), mesmo que o autor tenha feito uma longa pesquisa sobre Cristina. Qual seria o motivo? Desconhecimento ou recusa em usá-lo como referência? Pode-se supor que a rejeição ao trabalho de Hidalgo Garcia (2009) se deve ao modo como o autor abordou a obra da artista, seguindo um viés cronológico evolucionista³⁵, apontando como guinadas a sua segunda participação na Bienal de Veneza e também a transição da década de 1990 para os anos 2000, quando Cristina passou a projetar obras destinadas a espaços públicos em parceria com arquitetos. Como exemplo, sobre o ritmo de produção de Cristina, Hidalgo Garcia (2009, p.359) chegou a interpelá-la sobre seus projetos futuros (a conversa ocorreu em 2000), notando que a artista estava em “um bom momento”. Em seguida, trouxe à tona uma citação do colecionador de arte Giuseppe Panza de Biumo: “um artista só tem quatro ou cinco anos bons”, parecendo sugerir que Cristina, atingindo o auge em sua carreira, poderia entrar em declínio ou parar de produzir.

Mesmo com lacunas, Cooke (2013a e 2013b) foi quem melhor construiu uma história da formação de Cristina. Foi também quem melhor percebeu a sua personalidade artística lateral, algo visível até no título de um de seus textos: *Dentro e fora*.³⁶ Ali, percebe-se a natureza dual de Cristina, sempre dentro de um contexto e ao mesmo tempo fora: sempre lateral.

Considerações finais: apontamentos sobre um modo operativo

Hidalgo Garcia (2009) e Maderuelo (1996) refletiram sobre o modo operativo de Cristina. Para Hidalgo Garcia (2009, p.8, tradução nossa), a artista trabalha segundo um método denominado como “espiral: se concentra em uma investigação que parece não se esgotar nunca e que se estende ao longo de muitos anos em peças diferentes, ainda que unidas por um fio de ‘familiaridade’ (e que se assemelha a “séries”). Daí a dificuldade de estabelecer etapas marcadas ao longo de sua produção escultórica”.³⁷ Observa-se uma contradição na fala de Hidalgo Garcia (2009), pois foi o próprio autor quem dividiu a produção de Cristina em duas fases: uma abrangendo os trabalhos produzidos entre 1979 até 1993, e outra posterior à Bienal de Veneza de 1993. Constata-se também o desconhecimento ou recusa em fazer referência a Maderuelo, pois ainda em 1996, a mesma noção de “espiral” já havia sido trazida pelo autor:

³⁵ Outra possibilidade é que o trabalho de Hidalgo Garcia (2009) é pouco conhecida internacionalmente. Entretanto, a tese constava como uma das publicações sugeridas no próprio site oficial da artista, até meados de 2016, antes de passar por reformulação.

³⁶ *Dentro y fuera: una identidad estética en formación* foi publicado em *Metonímia*, catálogo publicado em ocasião de uma exposição no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

³⁷ Espiral: 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 un hilo de familiaridad’ (y que se asemeja a “series”). De ahí, la dificultad de establecer etapas marcadas a lo largo de su producción escultórica. (HIDALGO GARCIA, 2009, p.8).

Poderíamos estabelecer um símile para entender esse processo de criação em que a memória se assemelharia a um caracol. À medida que desce a espiral no sentido anti-horário, recua nas memórias, cada vez mais escassas e difíceis de resgatar. Se, por outro lado, o deslocamento é feito na direção da destruição, ele se move para frente, indo para fora, onde a casca ainda está sendo construído, o que converterá o presente em memória futura. Mas os materiais para a construção do presente só podem ser removidos do interior da casca, só podem ser construídos a partir de outras memórias antigas. O trabalho de Cristina Iglesias faz uma mudança através da qual as memórias se metamorfoseiam e voltar a viver em corpos análogos. (MADERUELO, 1996, p.26, tradução nossa).

Ambos os autores identificaram uma série de materiais e formas presentes na obra de Cristina, como se fizessem parte de um corpo da memória. A partir dessa constatação, Maderuelo (1996) foi um pouco mais além na reflexão sobre o modo operativo da artista. Partindo de um histórico do conceito de escultura, o autor apontou para uma “crise” despontada no início do século XX, que estaria atrelada às explorações do espaço cada vez mais intensas.

Com um olhar direcionado à história da arte espanhola, Maderuelo (1996) citou a contribuição do escultor catalão Júlio González (1876-1942), que teria proposto um novo conceito de escultura, antes da ideia de escultura no campo ampliado, como fez Krauss. Ele disse: “a escultura não é aquela massa pesada que envolve o perímetro da figura, mas o espaço que se insinuou e pôs-se em ação em torno dela.”³⁸ (MADERUELO, 1996, p.11, tradução nossa). A partir de então, somadas às experiências da arte conceitual e do minimalismo, o conceito de escultura se torna progressivamente impreciso, questão já abordada em tópico anterior no presente trabalho. Maderuelo (1996) marca a década de 1980, época de surgimento de Cristina como artista, como o momento de proliferação de práticas que ele nomeia como “eclécticas” e “sincréticas”, de possibilidades ilimitadas:

Eu não sei se podemos continuar a chamar esculturas muitas das obras que surgiram após estas refundações sem violar as convenções que o termo escultura teve como representação de figuras. Portanto, para todas essas obras criadas após os anos 60, mesmo argumentando que elas são uma consequência direta da evolução da prática escultórica, devemos procurar outro nome, como as artes do espaço. Seguindo essa lógica nominalista, alguns críticos e artistas propuseram a aceitaram nomes diferentes, mais especificamente, dentro da gama de subgêneros, como instalações, ambientes, assemblages, happenings, que denotam o extenso e variado campo através do qual a escultura se expandiu.³⁹ (MADERUELO, 1996, p.41, tradução nossa).

Desta maneira, citou a dificuldade de definir a obra da artista, optando por declarar que “Cristina Iglesias cria esculturas e gera espaços”, e chamando-a de “artista” (mais genericamente) em vez de “escultora”. Maderuelo (1996) desconsiderou a possibilidade de encaixar sua obra em um estilo ou escola ao tentar situá-la na história da arte, mas afirmou haver pontos de conexão com movimentos e tendências anteriores: o trabalho da artista seria justamente o oposto do Minimalismo e da Arte Conceitual. Todas as questões pontuadas por Maderuelo serviram para preparar terreno para a

³⁸ La escultura no sea aquella masa pesada que encierra el perímetro de la figura sino el espacio insinuado y puesto en juego a su alrededor. (MADERUELO, 1996. p.11)

³⁹ No sé si podemos seguir llamando esculturas a muchas de las obras surgidas tras estas refundaciones sin violentar las convenciones que el término escultura já tenido como representación de figuras. Por lo tanto, para todas estas obras creadas tras los años 60, aun argumentando que son consecuencia directa de la evolución de la práctica *escultórica*, deberíamos buscar otro nombre, como por ejemplo, artes del espacio. Siguiendo esta lógica nominalista, algunos críticos y artistas han propuesto y aceptado diferentes nombres, más específicamente, dentro del abanico de subgêneros, como instalaciones, ambientes, assemblages, happenings, que denotan el extenso y variado campo por el que se ha expandido la escultura. (MADERUELO, 1994, p.41)

análise de cinco projetos de Cristina, assim intitulados pelo modo operativo que ele identifica na prática da artista:

Não se trata de uma antecipação, de um planeamento, dispor ou projetar o que se vai fazer, se não de entender o que está fazendo, como algo que deve ir além. Deve-se recordar que a palavra projetar se compõe de dois termos: *pro* e *eyectar* [em espanhol, no caso, *proyectar*] *Pro* significa impulso ou movimento à diante, enquanto *eyectar* expressa a ideia de lançar, tendo em conjunto os dois termos, segundo o *Diccionario de la Real Academia*, o sentido de lançar, direccionar à frente. Um projeto, para Cristina Iglesias, é um conjunto de ideias. Ações e realizações que surgem e avançam diante até chegar ao seu destino, mas esse destino não acaba com a qualidade do avanço e, com o potencial de transcendência que o trabalho possui. Aquilo que a artista faz avançar não perde para ela a qualidade de projeto quando chega à sua realidade material. Neste sentido, o termo projeto manifesta que a obra acabada segue avançando.⁴⁰ (MADERUELO, 1996, p.41, tradução nossa).

Percorrer a fortuna crítica de Cristina permitiu adentrar seu universo, reconhecer posicionamentos críticos e também identificar lacunas nas narrativas que têm sido construídas sobre a artista.

REFERÊNCIAS

JUDD, Donald. En *MINIMAL ART*. San Sebastián: Diputación de Gipuzkoa, 1996.

BEST, Susan. *Minimalism, subjectivity, and aesthetics: Rethinking the anti-aesthetic tradition in late-modern art*. **Journal of Visual Art Practice**. 5. 127-142. 10.1386/jvap.5.3.127_1. 2006.

_____. **Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde**. Nova Iorque: Tauris, 2011.

CASSIMAN, Bart. *El texto: un puente entre las cosas y nosotros, fragmentos*. In **Espacio Mental**. Catálogo de exposición. Valencia: IVAM, 1991

CHILVERS, Ian; GLAVES-SMITH, John. **Oxford Dictionary of Modern and Contemporary Art**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

COOKE, Lynne. *Dentro y Fuera: uma identidade estética em formação*. In CRISTINA IGLESIAS. **Metonímia**. Catálogo de exposição, 6 fev. – 13 mai. 2013. Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 2013a.

_____. *Lugar de Reflexão*. In **CRISTINA IGLESIAS**. Catálogo de exposição, 14 ago.

⁴⁰ No se trata de una anticipación, de un planear, disponer o proyectar lo que se va a hacer sino de entender lo que está haciendo como algo que debe ir más allá. Hay que recordar que la palabra proyectar se compone de dos términos: pro y eyectar. Pro significa impulso o movimiento hacia adelante, mientras que eyectar expresa la idea de arrojar, teniendo el conjunto de los dos términos, según el Diccionario de la Real Academia, el sentido de lanzar, dirigir hacia adelante. Un proyecto, para Cristina Iglesias, es un conjunto de ideas, acciones y realizaciones que surgen y avanzan hacia adelante hasta llegar a su destino, pero ese destino no acaba con la cualidad del avance, con el potencial de trascendencia que el trabajo posee. Aquello que la artista ha hecho avanzar no pierde para ella el calificativo de proyecto cuando ha llegado a su realidad material. En este sentido, el término proyecto manifiesta que la obra acabada sigue avanzando. (MADERUELO, 1996, p.41)

– 20 out. 2013. Rio de Janeiro: Casa França Brasil, 2013b.

FERNANDEZ CID, Miguel. *Quince entradas al Arte Español de los Años Ochenta*. In **Spain Art Today: Miguel Barceló, Cristina Iglesias, Juan Muñoz, Jose Mário Sicília**. Takanawa: The Museum of Modern Art of Takanawa, 1989.

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar,

HIDALGO GARCÍA, Miguel Ángel. **La Escultura de Cristina Iglesias. Dar Cuerpo a lo Imaginario**. 2009. 470 f. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia. Universidade de Múrcia. Múrcia: Nov. de 2009.

GIMENEZ, Cristina. *La escultora Cristina Iglesias nos recibe em su casa-estudio*. In ELLE DECOR. 6 fev 2019. Disponível em <https://www.elledecor.com/es/arte/a25916573/cristina-iglesias-escultora-casa-estudio-torrelodones/> Acesso em 6 mai 2019.

HILTY, Greg. *Renewing the New: British Sculpture in the 1980s*. **British Art Studies**, Issue 3, <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.17658/>

ISASI, Carolina. Mi memoria está llena de imagines e ideas que tienen que ver con mis orígenes. In El Diálogo Vasco. 2 abr 2010. Disponível em <https://www.diariovasco.com/v/20100402/cultura/memoria-esta-llena-imagenes-20100402.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F> Acesso em 20 nov 2018.

JACOB, Mary Jane. *A Quiet Revolution: British Sculpture Since 1965*; in **British Art Studies**, Issue 3, <http://dx.doi.org/https://doi.org/10.17658/>

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Expandido*. **Gávea**, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, Rio de Janeiro, nº 1, pg 128 – 137, 1984.

_____. *Os caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

_____. *Sense and Sensibility: Reflection on Post '60's Sculpture*. In **Artforum**; Nov, 1973.

LIPPARD, Lucy. *Eccentric Abstraction*. in **Changing. Essays of art criticism**. New York: E. P. Dutton & Co, 1971.

MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias: cinco proyectos*. Fundación Argentária, 1996.

MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patrícia. **Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas**. Madrid: Manuales de Cátedra, 2015.

MONTERO, Jose Ramón; TORCAL, Mariano. *Autonomías y Comunidades Autónomas en España: preferencias, dimensiones y orientaciones políticas*. In Revista de Estudios Políticos (Nueva Época). Número 70. Octubre - Diciembre 1990.

MUÑOZ, Juan. *Notas afines a tres [Notes on Three]* Primeiro publicado em espanhol em *Correspondencias: 5 Arquitectos, 5 Escultores*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid. Disponível na versão em inglês em <http://juanmunozestate.org/writings/>. Acesso em 31 dez. 2018.

PINCUS-WITTEN, Robert. *EVA HESSE: POST-MINIMALISM INTO SUBLIME*. in Artforum; Nov71, Vol. 10 Issue 3, p32-44, 13p, 18 Black and White Photographs. Disponível em <https://www.artforum.com/print/197109/eva-hesse-post-minimalism-into-sublime-37510>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.2 en línea]. <<https://dle.rae.es>> Acesso em 10 jan 2019.

SAMANIEGO, Fernando. Tápies y Cristina Iglesias presentarán instalaciones en la Bienal de Venecia

https://elpais.com/diario/1993/01/29/cultura/728262002_850215.html

CALVO SERRALLER, Francisco. *Las 'correspondencias' entre arquitectura y escultura, expuestas en las obras de 10 artistas contemporáneos*. In El País. [20 out 1982] Disponível em https://elpais.com/diario/1982/10/20/cultura/403916401_850215.html Acesso em 20 nov 2018.

TORRIJOS, Pedro. ¿Se puede aprender a ser artista? Mar. 2017. Disponível em <https://arttextumreplicacion.net/2017/04/07/se-puede-aprender-a-ser-artista/> Acesso em 20 nov 2018.

VON GRAVENITZ, Gehard. Pier and Ocean exhibition catalogue. Disponível em <https://artsandculture.google.com/exhibit/pier-and-ocean-construction-in-the-art-of-the-seventies/SwICecjkLLygLw>