



CENTRO STUDI SEA

ISSN 2240-7596

aipsa edizioni spa

AMMENTU

**Bollettino Storico e Archivistico del
Mediterraneo e delle Americhe**

N. 12

gennaio - giugno 2018

www.centrostudisea.it/ammentu

www.aipsa.com

Direzione

Martino CONTU (direttore), Annamaria BALDUSSI, Patrizia MANDUCHI

Comitato di redazione

Giampaolo ATZEI (capo redattore), Lucia CAPUZZI, Raúl CHEDA, Maria Grazia CUGUSI, Lorenzo DI BIASE, Mariana Fernández Campos, Manuela GARAU, Camilo HERRERO GARCÍA, Roberto IBBA (capo redattore), Francesca MAZZUZI, Nicola MELIS (capo redattore), Giuseppe MOCCI, Carlo PILLAI, Domenico RIPA, Elisabeth RIPOLL GIL, Maria Cristina SECCI (coordinatrice), Maria Angel SEGOVIA MARTÍ, Maria Eugenia VENERI, Antoni VIVES REUS

Comitato scientifico

Nunziatella ALESSANDRINI, Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores (Portugal); Pasquale AMATO, Università di Messina - Università per stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria (Italia); Juan Andrés BRESCIANI, Universidad de la República (Uruguay); Carolina CABEZAS CÁCERES, Museo Virtual de la Mujer (Chile); Zaide CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" (Cuba); Margarita CARRIQUIRY, Universidad Católica del Uruguay (Uruguay); Giuseppe DONEDDU, Università di Sassari (Italia); Josep María FIGUERES ARTIGUES (Universitat Autònoma de Barcelona); Luciano GALLINARI, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR (Italia); Maria Luisa GENTILESCHI, Università di Cagliari (Italia); Elda GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España); Antoine-Marie GRAZIANI, Università di Corsica Pasquale Paoli - Institut Universitaire de France, Paris (France); Rosa Maria GRILLO, Università di Salerno (Italia); Souadi LAGDAF, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere, Ragusa, Università di Catania (Italia); Victor MALLIA MILANES, University of Malta (Malta); Antoni MARIMÓN RIUTORT, Universidad de las Islas Baleares (España); Lená MEDEIROS DE MENEZES, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Roberto MORESCO, Società Ligure di Storia Patria di Genova (Italia); Carolina MUÑOZ-GUZMÁN, Universidad Católica de Chile (Chile); Fabrizio PANZERA, Archivio di Stato di Bellinzona (Svizzera); Roberto PORRÀ, Soprintendenza Archivistica per la Sardegna (Italia); Sebastià SERRA BUSQUETS, Universidad de las Islas Baleares (España); Dante TURCATTI, Universidad de la República (Uruguay)

Comitato di lettura

La Direzione di AMMENTU sottopone a valutazione (referee), in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione.

Responsabile del sito

Stefano ORRÙ

AMMENTU - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe Periodico semestrale pubblicato dal Centro Studi SEA di Villacidro e dalla Casa Editrice Aipsa di Cagliari.

Registrazione presso il Tribunale di Cagliari n° 16 del 14 settembre 2011.
ISSN 2240-7596 [online]

c/o Centro Studi SEA
Via Su Coddu de Is Abis, 35
09039 Villacidro (SU) [ITALY]
SITO WEB: www.centrostudisea.it

c/o Aipsa edizioni s.r.l.
Via dei Colombi 31
09126 Cagliari [ITALY]
E-MAIL: aipsa@tiscali.it
SITO WEB: www.aipsa.com

E-MAIL DELLA RIVISTA: ammentu@centrostudisea.it

Sommario

Presentazione	3
Presentation	5
Présentation	7
Presentación	9
Apresentação	11
Presentació	13
Presentada	15
DOSSIER	
Perspectivas y derivas culturales.	17
El estudio de las sociedades desde sus discursos	
bajo la dirección de Nuria Corral Sánchez y Camilo Herrero García	
– NURIA CORRAL SÁNCHEZ - CAMILO HERRERO GARCÍA Introducción	19
– XŪ JĪNJĪNG Women in <i>Classic of Poetry</i>	21
– NURIA CORRAL SÁNCHEZ Dios salve a las reinas. Propaganda y legitimación en la Guerra de Sucesión castellana (1475-1479)	35
– CAMILO HERRERO GARCÍA The cultural representation of the Spanish-Moroccan War	49
– GUILLERMO FERNÁNDEZ VÁZQUEZ La metáfora de la «casa Francia» en el discurso del Frente Nacional. Del <i>On est chez nous</i> al «no queremos vivir como alquilados»	63
– MIGUEL GONZÁLEZ-DIEZ Los pabellones de Cristina Iglesias o De un lugar-otro donde ser íntimo	75
– CAYETANO LIMORTE MENCHÓN Contra las imágenes, arte para perder el tiempo	83
Ringraziamenti	93

Los pabellones de Cristina Iglesias o De un lugar-otro donde ser íntimo The pavilions of Cristina Iglesias or De un lugar-otro where to be intimate

DOI: 10.19248/ammentu.311

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 23.07.2018

Miguel GONZÁLEZ-DIEZ

mikhaez@usal.es

Universidad de Salamanca

Resumen

Se proponen los pabellones ideados por Cristina Iglesias como refugios donde ser íntimo, espacios que permiten experimentar nuevas identidades corporales en la relación afectiva devenida de la obra y del vivenciar el instante con el resto de cuerpos. Umbrales que, al ser atravesados, llevan hacia una realidad-otra que posibilita nuevos modos de establecerse como individuo y como colectividad.

Palabras clave

Pabellón, habitable, refugio, cuerpo, gazebo, arte contemporáneo, virtual, ficción

Abstract

The pavilions devised by Cristina Iglesias are proposed as refuges where being intimate, spaces which allow to experience new bodily identities in the affective relationship of the work and to experience the moment with the rest of the bodies. Thresholds that, when they are crossed, lead to a reality-another that allows new ways of establishing oneself as an individual and as a collectivity.

Keywords

Pavilion, inhabitable, refuge, body, gazebo, contemporary art, virtual, fiction

Decía Barbara Maria Stafford en *Buscando refugio* a propósito de la exposición itinerante *Cristina Iglesias (1997-1998)*, que comenzara en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, que el ser humano posee el instinto de «proteger el cuerpo vulnerable mediante la búsqueda o la construcción de refugios»¹. Una necesidad que le ha llevado históricamente a construir y habitar todo tipo de escondites, guaridas, moradas, cabañas, rincones, refugios..., en definitiva, umbrales que al ser atravesados ofrecen un nuevo lugar donde no ser visto. Cabe preguntarse, tal como ya lo hiciera la propia Stafford, «¿qué clase de miedo o terror hace a la gente esculpir fortalezas junto a las golondrinas en medio de rocas verticales, lisas y resbaladizas?»². Quizás sea la sensación de vulnerabilidad que siente el ser humano ante la inmensidad provocada por la naturaleza salvaje y lo desconocido que necesita ser provisto de un lugar de aislamiento. Ser íntimo ante lo inaprehensible.

Precisamente la genealogía de *habitaciones* de texturas vegetales³ pensados por Cristina Iglesias representa esta suerte de interiores, cavernas, laberintos, pasadizos,

¹ BARBARA MARIA STAFFORD, *Buscando refugio*, en *Cristina Iglesias*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 1998, p. 85.

² *Ivi*, p. 101.

³ En algunos de los primeros trabajos de Iglesias se muestran tapices con imágenes de árboles y bosques que anticipan las *ficciones vegetales* de sus característicos relieves. «El entrelazamiento de ramas y follaje de árboles representados en los tapices [...] constituye una metonimia de su condición textil», prefigurando las tramas vegetales que comenzarían a configurar muchas de sus obras posteriores. Citado

esquinas, pozos... que ansía el ser humano. Unas habitaciones que a través de su epidermis conectan el mundo *real* -o al menos aquel considerado como tal- con *otro*, el devenido del primero por medio de la fantasía proferida por la experiencia artística. El mundo creado por Iglesias es, tal como sugiere Guiliana Bruno, «un lugar de umbrales, suspendido en el límite de lugares imaginarios. [...] Son puertas o, más bien, portales que invitan a atravesar fronteras, incluida la que separa el interior del exterior»⁴. Son estas pieles texturizadas -que simulan ser ramas, hojas, algas...- en verdad finas membranas, velos que sólo aquellos que se aventuran a atravesarlos descubren lo que estos ocultan.

Se trata de espacios *topofilicos* que se comportan, como señala Bruno, al modo de «moradas improvisadas y refugios temporales. Crean estructuras de ocupación mudables e íntimas, con puertas de acceso que alteran las fronteras que separan el interior del exterior». Y es en este sentido epidérmico que Bruno habla de los espacios proyectados por Iglesias como pantallas, *interfaces tangibles*⁵ que conectan dos sistemas independientes, dos mundos autónomos. Al emplear este término se introduce, en cierta medida, un componente de *virtualidad*, que en definitiva es una de las principales agencias que tiene el arte: producir y proyectar realidades alternativas que posibiliten nuevos modos de vincularse entre los seres.

Apunta Lynne Cooke sobre la importancia que para Iglesias tuvo el Pabellón Alemán de Barcelona (1929, posteriormente reconstruido en el mismo emplazamiento en 1986) de Mies van der Rohe, precursor de la variada serie de *Rooms and Mazes*: «La bella estructura ofrece una secuencia de vistas cerradas del espacio, de agua y de luz encuadradas por la naturaleza en su forma más ornamental y sensual»⁶. También lo literario, lo narrativo, juega un papel fundamental a la hora de imaginar y confeccionar algunas de las *habitaciones vegetales* y de las *celosías* que Iglesias ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. Textos como *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans⁷ parecen ser el fiel relato de estas estancias *tapizadas* por la naturaleza:

Caminó de aquí para allá, a
lo largo de la habitación, a fin
de dar firmeza a sus piernas
al tiempo que dirigía su vista
hacia el techo, en el que se
destacaban, en relieve, cangrejos
y algas marinas envueltas en
costras de sal, contra un fondo
granulado, tan amarillo como
la arena de la playa. Parecidos
motivos adornaban los zócalos
de las paredes, las cuales a su
vez estaban revestidas de un
crespón japonés, de color verde
acuoso, ligeramente arrugado,
simulando la superficie de un

en JOÃO FERNANDES, *La máquina de enmarañar paisajes*, en *Impresiones. Cristina Iglesias*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2014, p. 7.

⁴ GUILIANA BRUNO, *La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶ LYNE COOKE, *A place of reflection*, en *Cristina Iglesias. Lugar de reflexão*, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2013, pp. 15-16.

⁷ Concretamente este extracto conforma el texto empleado por Iglesias en *Celosía À rebours* (1996).

río rizado por el viento, sobre
la que flotaba un pétalo de rosa,
alrededor del cual nadaba una
nube de pececillos apenas
bosquejados por un par de
pinceladas.

Cabría la posibilidad de pensar que estos pabellones empezaran en las Islas Lofoten⁸, en el pequeño pueblo noruego de Moskenes, de poco más de 1.000 habitantes. El programa *Artscape Nordland* (1992-1998) brindó a Iglesias la oportunidad de comenzar a idear una serie de pabellones autónomos, similares a las grutas artificiales decoradas con ornamentación vegetal, conchas, geodas y piedras semipreciosas, típicas de los jardines barrocos europeos del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII. Recuerdan también a los *gazebos* de los jardines de Sanssouci, en Potsdam, unas construcciones ideadas para protegerse de las inclemencias del tiempo y desde donde poder obtener una vistas «bellas» del entorno.

De este modo aunaba Iglesias los conceptos venidos del ámbito de la escultura y de la arquitectura para proyectar una suerte de espacios construidos de frondosa vegetación que envuelven a quien se adentra en ellos. Laberintos donde perderse -o encontrarse- que terminan por convertirse en refugios exóticos, lugares aislados del mundo⁹. Una suerte de jardín edeniaco que sirve como reducto de la cotidianeidad.

El primer planteamiento de Iglesias para Moskenes consistía en un paseo que conducía hasta el borde del mar. Una vez allí, cuando «la contemplación de éste se fija en la visión, en la retina, se desciende por una pendiente con dos muros a los lados y otro al frente. Los muros tendrán impresiones de alguna planta traída de otro país. Al caminar por la rampa, descendiendo hasta el final, el mar irá desapareciendo pero el sonido seguirá presente. Al cabo de un rato, el agua comenzará a invadir la rampa desde el ángulo inferior, obligándonos a retroceder»¹⁰. Llega entonces el momento de volver la vista atrás y deshacer el camino andado.

Pero aquella primera idea nunca se vio realizada. El proyecto iría mutando y fue con un encargo que Iglesias recibió en 1993 para instalar una obra de manera permanente en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que le sirvió de preámbulo para la concreción de la obra que se erigiría ese mismo año sobre el fiordo de la costa atlántica: *Sin título (Hojas de laurel)* (1993). La propuesta para este espacio consistían en dos piezas que habían formando parte del Pabellón de España en 45ª edición de La Biennale di Venezia (1993), dirigida por Achille Bonito Oliva. Pero estos dos muros metálicos cobraban ahora un mayor sentido en su nuevo hábitat al crear, tal como relata Simón Marchán Fiz, «una analogía del bosque: el follaje de las hojas de laurel dentro de un bosque: los pilares del recinto»¹¹. El arquitecto del edificio, José Ignacio Linazasoro, había configurado un espacio poblado de gruesas columnas cilíndricas de hormigón con función

⁸ Si bien en obras previas como *Sin título (1988)*, *Sin título (1990)*, *Sin título (1993)* o *Sin título (Venecia I)* (1993), se ve como Iglesias va configurando una especie de espacios cuasiarquitectónicos a modo de esquinas o pantallas.

⁹ LYNNE COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 61.

¹⁰ CRISTINA IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 237.

¹¹ SIMÓN MARCHÁN FIZ, *Intervenciones en la arquitectura*, en *El patrimonio arquitectónico y artístico*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 2013, p. 95.

estructural que, vistas en alzado, se asemejaban a los troncos de los árboles de un denso bosque.

Sin título (Hojas de laurel) (1993-1994) se ubicó finalmente en *la cueva del diablo o la mantequera*, un rincón natural protegido de los silbidos del viento. Los muros rectangulares de aluminio levantados por Iglesias sirven de embudo en forma de V hacia una grieta natural que recorre la pared rocosa de la que en ocasiones brota el agua. «La extraña luz del norte se reflejaría en el metal creando brillos de plata»¹², invitando al curioso a dirigir en último instante la mirada hacia la profundidad oscura de la sombría *herida*. Un umbral que suscita misterio y que, sin embargo, es inaccesible, al menos, físicamente. Sólo la mirada puede adentrarse en un intento por atravesar la roca y *tocar* el frío mar de Noruega. Se trata, en suma, de un rincón, de un rincón bachelardiano donde uno puede refugiarse al mismo tiempo que contempla desde la *rendija* el mundo exterior.

Estos muros metálicos traen a la memoria, como narra Javier Maderuelo, «los altos setos de los jardines de Schönbrunn o del Generalife, en los que el genio jardinero ha tallado [...] con la tijeras en los setos y los árboles caminos y arcos». Estas paredes de una naturaleza que parece haber sido congelada son en realidad una «vegetación de una naturaleza artificial, como la del jardín, que será capaz de aguantar impasible las inclemencias del tiempo»¹³.

Los relieves trazados con ramas y hojas de laurel en los muros contrastan con el paisaje ártico de Moskenes y desconcierta a quien busca en el entorno natural castigado por el viento algún vestigio de lo representado en las paredes plateadas. La elección no es casual. El laurel, «el olor de las hojas y el que da a los guisos tiene un extraño dulzor como de canela»¹⁴, lo que hacía pensar a Iglesias en la flora de un país lejano al paraje nórdico, como podía ser el suyo propio. Procedente del mediterráneo, este árbol de hoja perenne, siempre verde -y por tanto una apología de la vida-, estaba en la Antigüedad vinculado a Apolo, dios de las artes y la música, quien, maldecido por el joven Eros por burlarse de este, trataba incesantemente de conquistar a la ninfa Dafne, quien lo aborrecía. Al verse un día atrapada por él, invocó a su padre Peneo, un dios-río que la convirtió en un laurel para salvarla. Aún así Apolo le prometió amor eterno y juró que sus ramas coronarían las cabezas de aquellos que en las artes, la música o los juegos triunfaran. También en la Antigua Roma se creía que el laurel servía para desviar la caída de los rayos. Así lo recoge Plinio el Viejo en sus escrituras tomando el testimonio del emperador Tiberio Julio César, quien vestía una corona de laurel en los momentos de tormenta. En suma, el laurel como un elemento protector y purificador, además de aromático, que acompaña a aquel que atreve a adentrarse en la grieta. «Una ficción incrustada en las imponentes rocas que se yerguen majestuosas al lado del mar, en el acantilado»¹⁵, que funciona como una escenificación de un transitar hacia el reino de la imaginación. Un muro-manto de laurel que es en verdad «una atalaya desde donde poder mirar al mar refugiada de los vientos»¹⁶.

Algunas de las grutas propuestas por Iglesias «se disuelven en el entorno circundante, y las superficies reflejadas ofrecen una forma de camuflaje. Frente a estos reflejos evanescentes e inmateriales, la presencia de los ámbitos interiores ficticios se intensifica, y adquieren una naturaleza surreal, maravillosa en su artificialidad

¹² IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 239.

¹³ JAVIER MADERUELO, *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, TF editores, Madrid 1996, pp. 103-4.

¹⁴ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 239.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

proteica»¹⁷. Sucede así en *Vegetation Room Inhotim* (2010-2012) en Brumadinho, en el estado brasileño de Minas Gerais. La obra se encuentra ubicada en el Centro de Arte Contemporânea Inhotim, una inmensa selva de mata atlántica convertida en jardín botánico por el paisajista Roberto Burle Max en 1984, que la misma Iglesias definió como «un laboratorio de botánica y arte»¹⁸, dos elementos que también terminan por maridarse en sus proyectos.

Decide escoger una zona de matorral entre el jardín y la selva donde construir una habitación de base cuadrada de nueve metros de lado, una especie de habitación-laberinto-vegetal sin techo, abierta al cielo en mitad de la densidad de la selva. Para Iglesias un claro en mitad del bosque es un espacio donde respirar, pero también se trata de un lugar para la espera, de anticipación para lo que está por venir. «The trees that surround us are a dark screen that only lets us see their surface»¹⁹. Precisamente las superficies de sus *Vegetation rooms* poseen una ilusión de profundidad que contribuye a una sensación de estar rodeado. Aún así es una maraña arbórea penetrable y transitable.

Las paredes exteriores revestidas de acero inoxidable pulido reflejan el entorno natural que rodea la construcción hasta el punto de llegar a desaparecer ante la mirada del *excursionista*. Pero en el espejo uno también se descubre así mismo y a los demás, tratando de superar la fría membrana que separa *la realidad* de su reflejo, como ya hiciera la soñadora Alicia en *A través del espejo*. Al no tratarse de espejos perfectos sino de superficies reflectantes imperfectas da como resultado unas imágenes distorsionadas de la realidad. De este modo Iglesias demuestra que «en el reflejo se encuentra una de las primeras evidencias del paisaje»²⁰. Precisamente João Fernandes señala -quien se refiere a este tipo de obra como *maquina de enmarañar paisajes*-, que quizás el joven Narciso no se enamoró de sí mismo en un reflejo como cuenta el mito griego, sino que tal vez se percatara de la pérdida irreversible que existe entre la imagen y el paisaje, algo que, «junto con la relación entre imagen y tiempo y entre imagen y arquitectura, constituyen las dicotomías fundadoras de toda la obra de Iglesias»²¹.

Este mimetismo en el que todo se confunde obliga a uno a buscar con detenimiento las puertas de acceso -una en cada uno de los cuatro lados de la habitación-, dando la sensación de estar adentrándose en otra pequeña selva. «Cada puerta se abre a un lugar con una topografía que construye recovecos que invitan a quedarse y aberturas a algunos de los otros espacios, sin acceso físico pero accesibles con la mirada»²², relata Cristina Iglesias; rincones y grietas en los que poder asomarse para atisbar nuevas perspectivas. Una idea que se relaciona con la experiencia corpórea que se tiene de los *karesansui*²³, los jardines japoneses secos a los que tan sólo puede accederse por medio de la mirada para habitar su pétreo espacio. Jardines de contemplación, inaccesibles al cuerpo -desde un punto de vista carnal-, pero tangibles a través de la fisicidad de la mirada, aprehensibles en un tiempo expandido

¹⁷ COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, cit., p. 62.

¹⁸ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 179.

¹⁹ GLORIA MOURE, *Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias*, en *Cristina Iglesias. Il senso dello spazio*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milan, 2009, p. 160.

²⁰ JOÃO FERNANDES, *La máquina de enmarañar paisajes*, en *Impresiones. Cristina Iglesias*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2014, p. 6.

²¹ *Ibidem*.

²² IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 179.

²³ Se denomina así a los jardines japoneses secos, englobados dentro de la tipología de «jardín plano» (*hiraniwa*), contrapuesta al «jardín de colinas y lagos» (*tsukiyama*).

a través del cual se incorpora al entorno y al espectador como elementos originarios de su creación.

Las paredes interiores del laberinto están revestidas con bajorrelieves vegetales de resina cubiertos con polvo de bronce. Una ficción vegetal que repite un motivo que a su vez va sufriendo sutiles metamorfosis de un espacio a otro casi inapreciables. Al no tener acceso a todos los espacios desde el interior, Iglesias obliga al usuario a volver al exterior selvático, a la vegetación *real*, para así buscar de nuevo otra entrada en el juego de reflejos de las paredes externas. Si bien la experiencia devenida en cada una de las estancias es similar, tiene matices: el sonido del agua está siempre presente durante la «visita», pero es cuando uno entra a través de la puerta más escondida por la maleza que el agua cobra una verdadera presencia en el corazón del laberinto formando un remolino bajo un suelo de rejilla metálica.

La marcada diferencia entre las superficies pulidas y reflectantes del exterior y las paredes texturadas de tacto aterciopelado del interior evidencian precisamente ese cambio en el transitar de un espacio a otro, pero además, tal como dice Bart Cassiman, «reveals to us that the inside only takes on its full and intricate significance in combination with the outside, and viceversa»²⁴. Esta oposición dialéctica del exterior y del interior «invites the viewer to undertake a journey of discovery into a secret, intimate, inner realm of space and hence of being»²⁵.

Así la idea de laberinto se intensifica con ese sentido de pérdida y de desorientación al entrar y salir de cada una de las estancias, del tránsito entre la naturaleza salvaje y en ocasiones devuelta en forma de reflejo por las paredes exteriores y los relieves de bronce que cubren el interior. *Vegetation Room Inhotim* funciona al modo de un jardín cerrado, un paraíso secreto oculto en el interior de un espacio pensado para los encuentros sensoriales en mitad de la selva. Reaparece así la figura de Lionel Wallace y su particular *Edén* oculto tras aquella *puerta en el muro*.

En *Towards the Sound of Wilderness* (2011) en Folkestone en la costa sureste de Reino Unido, Iglesias ofrece a los usuarios una experiencia similar a la de *Vegetation Room Inhotim*. En esta ocasión la construcción viene ya marcada. Se trata de una torre-vigía Martello, una construcción militar del siglo XIX pensada para defenderse de las tropas napoleónicas pero que sin embargo nunca llegaron a emplearse y que con el tiempo quedaron sepultadas por la frondosa vegetación, «inútiles en sus posiciones, mirando al mar»²⁶. Una suerte de miradores improvisados. Concretamente desde este, el elegido por Iglesias para intervenir dentro la segunda Folkestone Triennial: *A Million Miles from Home*, puede verse el litoral francés al otro lado en los días más despejados. *Towards the Sound of Wilderness*, al igual que *Vegetation Room Inhotim*, se articula como una construcción de acero-espejo que termina por reflejar la naturaleza circundante para así desaparecer como estructura. La única entrada que hay, precedida de unos escalones, da paso a un corredor de paredes con motivos vegetales fantásticos, creando la ilusión de estar entrando en un jardín-fantástico, que conduce en última instancia hacia una ventana con vistas al foso de la torre. La escasa anchura del pasillo hace que sólo sea posible el tránsito de una persona, convirtiendo la experiencia de asomarse al *mirador* en un acto introspectivo que bien podría recordar al anacoreta expuesto a la densidad de la bruma y de la bravura del océano, entregado plenamente a la contemplación de lo sublime, en *Monje a la orilla del mar* (1808-1810) de Caspar David Friedrich. Así, dice Iglesias,

²⁴ BART CASSIMAN, *Cristina Iglesias*, De Appel Foundation, Amsterdam, 1990, p. 15.

²⁵ RICHARD A. ETLIN, *Lost in the chaos: on the poetics of becoming*, en *Cristina Iglesias*, Iwona Blazwick (edd.), Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2002, p. 220.

²⁶ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 185.

«uno se confronta a la visión de este paraíso salvaje, que junto al sonido de los pájaros e insectos que lo habitan, crean una experiencia única. Como de otro mundo»²⁷.

La simbiosis de estos pabellones de Iglesias que producen interiores al modo de escondrijos, y de la idea de interconexión entre dos lugares, uno *real* y otro imaginado, se da en *Puerta-Umbral* (2006-2007), una especie de biombo vegetal fundido en bronce que custodia la entrada de la ampliación del Museo Nacional del Prado llevada a cabo por Rafael Moneo del 2001 al 2007 en torno al claustro de los Jerónimos. Una puerta que hace evidente, dada su grandilocuente presencia -8,40 por 6 metros por plancha que hacen un total de unas 22 toneladas- ante aquel que se dispone a atravesarla, que se adentra en un lugar-otro, dejando atrás los ruidos y los ecos de la ciudad. Algo que recuerda a las *torii*, las puertas que preceden a los templos sintoístas y que delimitan la frontera entre el espacio profano y el espacio sagrado. Pues de igual modo la *Puerta-Umbral* delimita el territorio de la metrópoli madrileña y al mismo tiempo enmarca el acceso al *templo de lo imaginado*²⁸, confiriéndole un carácter ceremonial²⁹.

Las pesadas puertas de bronce se conforman de seis hojas accionadas por medio de un sistema hidráulico controlado electrónicamente que permite su apertura en cinco posiciones distintas que se secuencian a lo largo de la jornada cada dos horas, construyendo con cada movimiento un rincón nuevo que sirve como refugio temporal del mundanal ruido venido de la ciudad: dos están fijas en ambos laterales, las otras cuatro, los portones y el umbral, son móviles. «A las 10 de la mañana se abren y se colocan en una determinada posición formando diferentes espacios con cada uno de los elementos animados por ambos lados. Los paseantes pueden entrar y habitar los lugares que se crean. Cada dos horas, hasta el último movimiento de cierre, las hojas se posicionan de manera distinta, completando la secuencia de apertura y cierre»³⁰. Así Iglesias consigue ofrecer un paisaje vivo.

Las texturas vegetales de las puertas, inspiradas en el cercano Real Jardín Botánico de Madrid, como ya ocurriera en sus anteriores pabellones, pasillos y habitaciones, proponen una amalgama de plantas reales que, sin embargo, su combinación nunca sería posible dado las necesidades tan diversas de cada una de las plantas. «None of the motifs I use actually exists that way in nature. They are pure fiction»³¹, se refiere la propia Iglesias en relación a los juegos que crea con la repetición de un mismo motivo vegetal. *Lo natural* como algo ficcionado es un *continuu*s en sus diferentes propuestas. A propósito de ello Guy Tosatto dice, en *Chambres d'intranquillité*, que a pesar de que la vegetación de los relieves de Iglesias es reconocible, «it appears nonetheless unreal, hybrid, disturbing, like a phantasmic visión, as in a dream»³². Las paredes de los distintos pabellones de Iglesias terminan por confeccionar frondosos tapices que acariciados por la acción de la luz exaltan los motivos botánicos. Evocan a los diseños Arts & Crafts que William Morris (1834-1896) plasmaba sobre los papeles pintados donde se repetían diferentes composiciones florales y que tanta influencia

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 201.

²⁹ Además estas puertas no son de acceso habitual, sino que sólo son usadas en ocasiones especiales, aunque si se pone en funcionamiento todos los días el mecanismo que las acciona.

³⁰ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 201.

³¹ MOURE, *Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias*, cit., p. 160.

³² GUY TOSATTO, *Chambres d'intranquillité*, en *Cristina Iglesias*, Fage éditions, Grenoble, 2016, p. 16.

tuvieron en la decoración de las casas inglesas³³. Pero también estos bosques surgidos inesperadamente rememoran, dice Estrella de Diego, al *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero publicado en 1957, y posteriormente reeditado bajo el título *El libro de los seres imaginarios*³⁴. Se trata de una recopilación de «seres extraños» provenientes de la imaginación humana, criaturas ficticias que parecen transitar los espacios proyectados por Iglesias. Son en modo alguno sus piezas tratados botánicos donde confecciona vegetaciones imposibles -dado las necesidades geográficas de los diferentes tipos de plantas que introduce juntas-, extrañamente ordenadas para producir finalmente la sensación de un fino velo que parece poder ser atravesado. Una finísima epidermis que lejos de ser frontera, conecta un mundo, *el real*, con otro, aquel devenido del primero por medio de la fantasía. Insiste Iglesias, dice Cooke, «en lo inesperado, indeterminado y lo fantástico»³⁵, pues para ella la impronta que tiene la imaginación sobre la naturaleza es enorme.

El modo en que los lugares creados por Iglesias evidencian la vulnerabilidad del ser humano, la necesidad y el deseo de confeccionar a cada instante un refugio, recuerdan, como señalara Stafford, a las formas arcaicas y a los mitos de estructuras protectoras como «la cueva hindú, el túmulo irlandés, el dolmen británico, los contrafuertes góticos franceses y las cornisas del Nuevo Mundo»³⁶. La sensación de protección que todos ellos ofrecen -al igual que sucedía con los *gazebos*-, no es tanto por las construcciones en si mismas que en ocasiones advierten formas abiertas que conectan con el exterior y a través de las cuales dicha protección podría desvanecerse, sino que tiene que ver más bien con ese sentido *infantil* devenido del poder la imaginación de los niños para construir verdaderas guaridas con el simple trazo de una línea hecha con tiza sobre el suelo, advirtiendo de un modo tan sencillo un límite simbólico, una barrera disuasoria de aquellos peligros que asaltan constantemente al ser humano. Se tratan todos ellos de espacios ficcionados, plagados de connotaciones a ese mundo *real* que uno deja atrás al atravesar el umbral. Lugares de inmersión en donde, en definitiva, lo que se ofrece es una puerta que lleva a la fantasía, al relato, al enigma. Se trata de una incesante propuesta la de Iglesias por crear selvas-bosques-jardines en los que poder adentrarse y encontrar un refugio silencioso donde ser íntimo.

³³ A pesar de que Morris defendía que cualquier persona debía tener acceso al arte, paradójicamente sólo las familias más acaudalas podían permitirse costear sus diseños y las calidades de los papeles.

³⁴ ESTRELLA DE DIEGO, *La coleccionista de historias*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 33.

³⁵ COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, cit., p. 63.

³⁶ STAFFORD, *Buscando refugio*, cit., p. 108.