
Instalação e «iconicidade» ampliada segundo Ilya Kabakov

Stéphane Huchet*

O autor analisa as conferências de Ilya Kabakov (realizadas em Frankfurt, em 1992-93) - nas quais o artista russo defende a teoria de que a instalação é uma forma de superação da pintura que conserva alguns de seus recursos simbólicos - mas relendo-a pela categoria fundadora da tradição russa das imagens: o ícone.

Instalação, ícone, Ilya Kabakov

Na terceira das quinze conferências que consagrou à questão da instalação na *Städelschule*, em Frankfurt, Alemanha, em 1992-93 – uma conferência intitulada “*The inevitability of the installation*” (“o caráter inevitável da instalação”) -, o artista russo Ilya Kabakov começa por comparar essa prática artística com uma forma de arte gráfica! Diz ele que, como gênero, a instalação é destinada a prevalecer no tempo, por causa, entre outros aspectos, da “fraqueza, da perda de energia e do lento esgotamento daquilo que ela é ela suscetível de substituir.»¹ A instalação, portanto, sucede legitimamente à pintura, « sua predecessora.»² . Entendamos que, ao derivar do afresco, do ícone e da pintura-tela, a instalação também carrega em si um (o) mundo, refletindo-o. A análise feita por Kabakov dos três gêneros é particularmente interessante. Dentro de um espaço socio-cultural público ou privado, o afresco – grego, romano, medieval – resulta de e é condicionado por uma “repetição” dos eventos ou dos valores que uma determinada sociedade conhece. Funciona graças ao poder integrador do muro-suporte. Este representa o liame sensível do espaço construído, ele mesmo redobrado pela repetição pintada. Esta arremata o mundo doméstico perfeito. É a estética por excelência da *domus*, seja política, religiosa, privada. Leiamos Kabakov:

*Stéphane Huchet é professor associado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador do CNPq.

a parede serve como unidade fundamental de qualquer afresco e é importante ressaltar que não é uma espécie de 'plano' abstrato, de 'superfície' ou esse tipo de especulação? mas uma parede perfeitamente definida do edifício (uma parede fora ou dentro dele). Essa parede é uma parte deste e, enquanto tal, participa de sua vida. Como? Repetindo, 'imitando' [mimicking] tudo aquilo que é penetrado, como uma realidade viva, sobrevalorizada. Entretanto, a parede representa [depicts] (literalmente como um espelho) o que está acontecendo no momento no edifício – e isso pode ser visto facilmente nos afrescos de Pompéia. O fim do antigo afresco não está ligado ao fim da técnica ou à perda do artesanato, mas ao fim e à perda do mundo 'doméstico' perfeito, ao qual o simples afresco servia de modelo.³

Todo o mundo no afresco. O afresco é a representação de um mundo integrado ao ambiente doméstico porque é percebido à escala e em analogia com ele. Como diz Kabakov, o afresco é “a arte do mesmo lado”, a arte que funde mundo e *domus*, sem cisão. Habitar o mundo é estar numa moradia onde as proporções são domésticas pelas simples correspondências — tão bem analisadas, lembremos, por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* — entre o verbo e o mundo, o artifício e a natureza, livro do mundo e signos verbais remetendo um ao outro dentro o jogo das similitudes. É arte encarnada, terrestre, de certa maneira sem transcendência. Posteriormente, o ícone, definido por Kabakov como arte religiosa e arte da

Ilya Kabakov
Incidente no museu ou Música aquática,
(com composição sonora de Vladimir tarasov)
Instalação
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt,
Alemanha, 1991

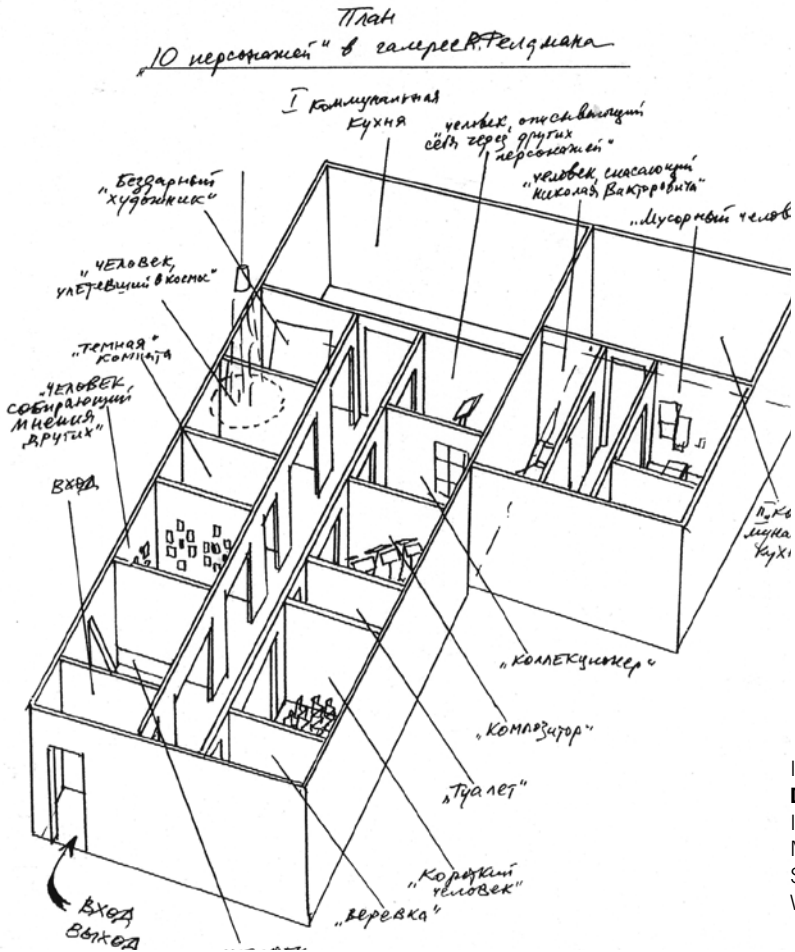


consciência, representa a arte do “mundo do *outro lado*”. Não é mais “confinada dentro dos limites materiais da morada pública ou privada, mas vive e vibra *entre* nossas visões internas e externas.”⁴ O ícone representa uma nova terra e um novo céu. Resulta da projeção do *cosmos* celeste (isto é, do “outro lado”) em nosso mundo:

este mundo nos foi revelado em toda sua completude: uma nova terra e um novo céu tornaram-se visíveis, todas as hierarquias celestes [...] e a completude inteira do cosmos celeste banhado em uma luz de ouro. O ícone é um modelo deste mundo e simultaneamente uma projeção, em nosso mundo, do mundo do outro lado.⁵

Na cultura cristã ortodoxa, que corresponde à área cultural nativa de Ilya Kabakov, o respeito pela descrição canônica daquele mundo não-terrestre cria um espectador – um fiel, sem dúvida – imutável e imudado. Queremos lembrar que o ícone tem origens bizantinas, não ressaltadas por Kabakov, talvez por serem muito evidentes no espírito dele. O ícone aludido por ele privilegia manifestações mais recentes que correspondem na iconografia religiosa ortodoxa a uma redução e a uma concentração estéticas do amplo mosaico bizantino do século V e VI, com seus fundos de ouro espirituais. As categorias analisadas por Kabakov não se sucedem cronologicamente. A luz dourada dos mosaicos bizantinos, que constitui a matriz do ícone russo, remete a uma tipologia posterior ao afresco romano. Ela se tornará o modelo artístico dos países ortodoxos do Leste europeu, enquanto, na parte ocidental da Europa, a tradição do afresco será relançada no século XIV e que serão esquecidas as feições das Iluminuras, aquelas que, nos séculos anteriores, deviam precisamente muito ao longínquo patrimônio visual romano já prolongado e reelaborado pelos bizantinos. O fundo de ouro que envolve o rosto da Virgem, do Cristo ou dos santos, funcionava como o écran que mantém “do outro lado” o espaço celeste que ele filtra e deixa se manifestar sem abolir a distância entre a terra e o céu. (No entanto, é o contato dessa distância que gera um impacto sensível dentro do fiel que, ao olhar o ícone, se sente imensamente tocado por um olhar divino ou santo cuja tangibilidade estigmatiza-o: é o mais longe no muito próximo e o muito próximo no mais longe...).

A iconografia religiosa bizantina mantém o céu e a terra separados através de uma película tênue e infra-mince, o olhar divino expandindo-se na pele dourada do fundo. Este cristaliza o contato vibrante e cegante entre Deus e o homem, a epifania da aparição de Um ao outro. Pelo contrário, a arte religiosa do ocidente católico trabalha o efeito de reciprocidade entre eles, a representação da terra sendo uma representação do reflexo das formas do outro mundo



Ilya Kabakov
Dez caracteres
Instalação
Museum and Sculpture Garden,
Smithsonian Institute,
Washington DC, 1988

ou do "outro lado" sobre a terra. Para Kabakov, a iconografia religiosa do ocidente católico consistiria numa mundanização da imagem do outro mundo (lado), o que poderíamos chamar uma territorialização do mundo não-terrestre. Como, aliás, não entender que o universo das Iluminuras medievais ocidentais – até às quais pensamos ser necessário regredirmos para entendermos de que se trata nas análises de Kabakov, mesmo se não faz referência a elas –,

com suas letras e seus cenários arquitetônicos, quando se buscava precisamente realizar a territorialização da transcendência divina?

Kabakov introduz uma noção muito importante, para explicar a diferença ocidental. Escreve: “no mundo católico do Oeste, o mundo do ícone conheceu mudanças significativas. Não foi o mundo do outro lado que sofreu mudanças, mas, sim, o indivíduo contemplando este mundo. Como podemos imaginar esse processo?”⁶ A contemplação funciona como um imã, traz para o mundo daqui algo presente nas “imagens canonizadas do outro mundo”; essas imagens “adquirem a densidade e a qualidade sempre maior da mundaneidade. Uma vez transformado, o mundo superior transforma o mundo daqui e este é suscetível de se tornar um reflexo do mundo celeste, de ‘se refletir’ nele.”⁷ Entrelaçamento. Quiasmo. Co-respondência. É nesse contexto que entra a “pintura”. O artista continua:

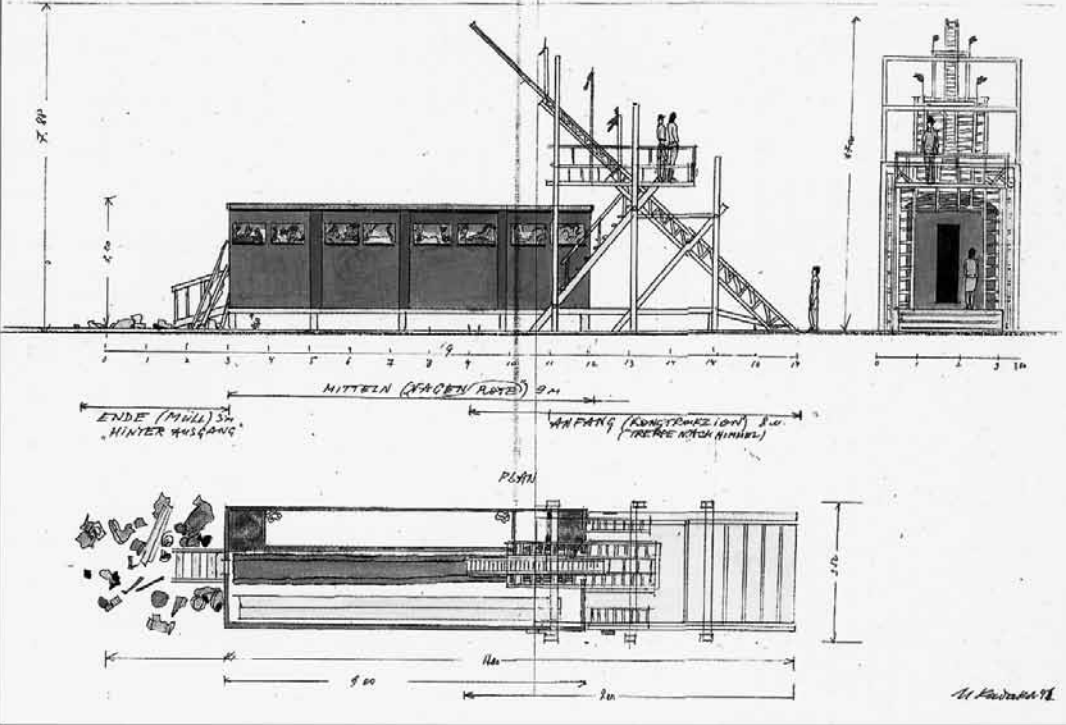
a aparência da pintura assinala a visão transformada de uma pessoa que já não vê apenas o mundo celeste mas também o daqui, mundo que já tem sido iluminado e renovado por uma luz mais alta, um destino superior. Tais são as primeiras pinturas-ícones do Renascimento italiano, de Van Eyck... A cosmologia do outro mundo era projetada sobre o mundo da terra e, portanto, “vista” “da janela” de um observador contemplando e desenhando com um coração penetrante o panorama reluzente da terra transformada.⁸

A pintura, portanto, é “o modelo de um mundo terrestre transformado” – outro território do olhar – a memória das transformações sofridas pelo ícone, numa evolução lenta que desemboca sobre um modelo novo, repleto de informações e de energia no momento de seu surgimento, no Renascimento. Sugerir que as artes visuais do Renascimento foram uma forma de finalização e de arremate do trabalho de territorialização iconográfico realizado na Idade Média – decerto, incerto e tateante, produzindo uma espacialização e uma construção pouco verossímil do visível, se a compararmos com a pintura pós-Giotto e, sobretudo, pós-Brunelleschi – é uma visão histórica muito instigante, que rompe com a idéia de uma ruptura brutal entre o Renascimento e a Idade Média. No entanto, a evolução da pintura não escapa à visão entrópica. Se nasceu ou surgiu como reflexo do outro mundo na terra, como territorialização do “outro lado”, ela teria ao mesmo tempo perdido rapidamente a pura força de suas origens. Preparando o terreno para um entendimento das formas posteriores de esgotamento simbólico e ontológico da arte – notadamente de uma prática que precedeu a instalação, o *happening*, evocado na décima primeira conferência – Kabakov escreve que “infelizmente, como todo modelo”, o modelo pictórico – modelo

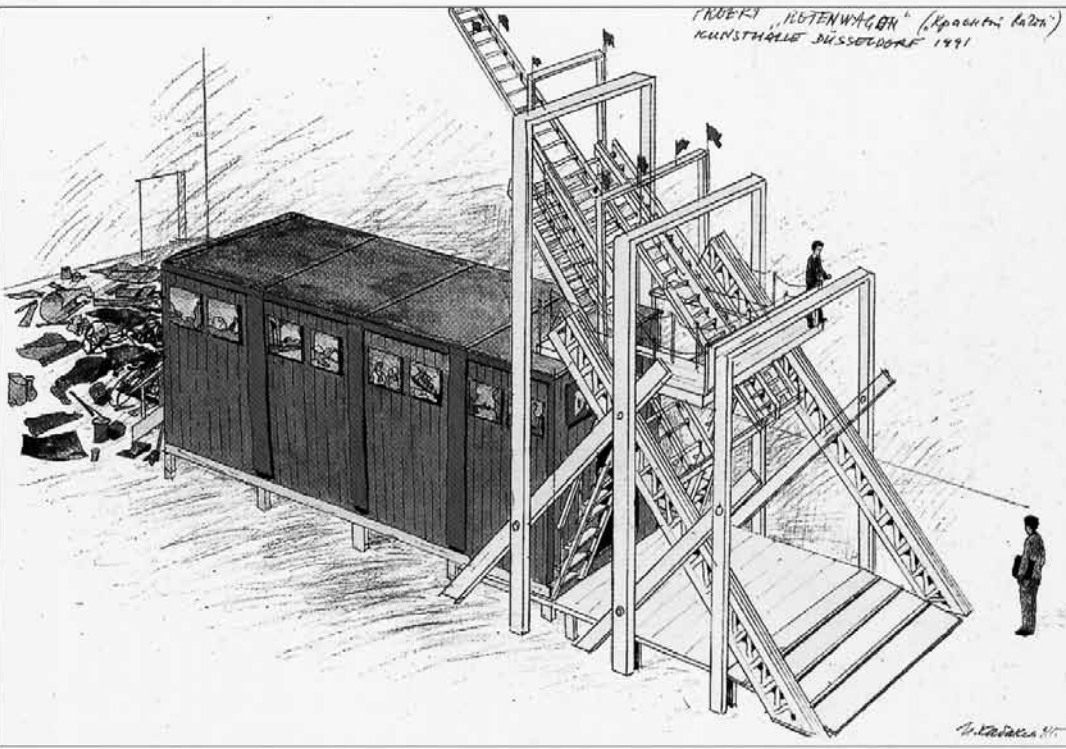
por determinar um modo de conhecimento da realidade visual, modelo por determinar a formatação da representação – foi “completo somente no puro começo de sua aparição.”⁹ Essa entropia, que enfraquece todo fenômeno, é vinculada às transformações das concepções do mundo, das quais a pintura teria contribuído por constituir uma forma de memória, um signo peculiar. A impurificação rápida da pintura teria acompanhado a transformação de um mundo que entendemos ser o mundo mercantil, o mundo científico e laicizado, o mundo positivo da perspectiva e da consciência clara da posição das coisas e do sujeito antropocêntrico. A interpretação proposta por Kabakov lembra o estatuto da *veduta* renascentista, da visão em janela, do enquadramento e da seleção do visual própria às artes dos séculos clássicos. “Era suposta preservar piedosamente a memória dessa transformação. Gradativamente, junto com a memória, a pintura perdeu sua qualidade de modelo do mundo, tornou-se como que um fragmento de um espelho quebrado, o reflexo de apenas um de seus fragmentos.”¹⁰

Na décima segunda conferência intitulada “*The painting and the ‘total’ installation*” (“a pintura e a instalação ‘total’”), ao situar os passos que iniciaram o surgimento da instalação, Kabakov prolonga a questão da função da pintura como modelo histórico, porque seus mecanismos encontraram na instalação o quadro de ampliação de muitos de seus recursos perceptivos. Lembremo-nos da análise realizada na terceira conferência sobre a cadeia evolutiva das artes visuais e o legado pictórico herdado pela instalação. Assim, Kabakov declara que o surgimento da prática da instalação na Rússia é relacionado à evolução da pintura, o que nos parece complementar, através de uma argumentação alternativa, a narrativa hegemônica — de origem norte-americana — sobre o processo de “tridimensionalização” da pintura, emblematizada pela passagem dos *Shaped Canvas* de Frank Stella aos volumes minimalistas. A tese principal de Kabakov é que a instalação deveria ser uma pintura completa na sua expressividade. Ela é uma forma de superação da pintura que conserva ao mesmo tempo alguns de seus recursos simbólicos. Como já vimos, as análises que Kabakov faz da pintura e de seus mecanismos simbólicos é particularmente bela. Nessa conferência, ele volta, portanto, sobre o processo de *aufhebung*, de supressão-conservação, que está em jogo nas relações entre instalação e pintura porque são evidentemente um dos elementos fundamentais da economia intrínseca da instalação e uma chave para o entendimento a longo prazo da evolução das artes visuais e plásticas.

"ROTEN VAGON" ("KРАСНИЙ БАГОН")



PROJEKT "ROTES WAGEN" ("KРАСНИЙ БАГОН")
KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1991



Ilya Kabacov
O vagão vermelho
 Projeto de instalação, 1991

Nas suas origens, nos séculos XIV e XV, a pintura caracterizava-se pelo fato de poder “repetir precisamente, e virtualmente por completa ilusão, o que vivia e movia-se além da janela” – essa “janela que desdobrava um mundo que brilhava.”¹¹

A própria pintura era a encarnação dessa ilusão [...] Indubitavelmente, recebeu sua “pureza e santidade” do ícone, do qual, quando surgiu, era um fragmento e uma secularização. [...] Também era uma imagem completa do “mundo terrestre”, revelada a uma nova consciência e concebida a partir de seu horizonte “terrestre” e não “celeste” [...] Parece que a pintura do mundo, assim concebida, constitui a base da compreensão da instalação “no Leste” que nos encarregamos de descrever. Tal instalação, independentemente dos temas que implica, deveria vincular-se a essas duas características da pintura: o caráter ilusionista de sua habilidade gráfica e a plenitude e capacidade de servir como “modelo” universal. Significa uma espécie única de “picturalidade total”, diretamente ligada ao gênero da instalação “total”.¹²

Hoje, a instalação representa o gênero que ampliou e espacializou a consciência do horizonte. *Picturalidade total*, como ilusão e modelo – um duplo papel que a coloca bem na sequência histórica da arte –, a instalação é pintura completa na sua expressividade. Kabakov reafirma a necessidade de ampará-la em uma gramática sólida.

Na última página da conferência, ele introduz a ideia de que à estrutura “*multi-layered*” da instalação poderia parecer faltar um “ponto de verdade”, uma “autenticidade mais alta na qual poderíamos acreditar”¹³, mas que, na verdade, “o que serve de autenticidade é aquela ‘picturalidade’ de que falamos, [...] aquela ‘pintura-do-mundo’ originária que está além da janela.”¹⁴ O texto em alemão é mais potente. Fala de “painting” como de “Bild”, e de “paintingness” como de “Bildhaftigkeit”. A dimensão que o texto inglês chama de “original”, na verdade, é “ursprüngliche”, a origem fundadora que brota. A “pintura-do-mundo”, no texto em alemão, é “Welt-Bild”, imagem do mundo, o termo “Weltbild” sendo um conceito fundador da hermenêutica, da filosofia da história e da cultura, cunhada por Dilthey no fim do século XIX e, no início do século XX, da fenomenologia husserliana, da sociologia de Georg Simmel, da vertente “existencialista” do humanismo filosófico alemão, com Karl Jaspers, por exemplo. É um conceito muito abrangente que permite colocar os desafios da criação estética em um patamar ambicioso: a “pintura”, a “paintingness”, a “Bildhaftigkeit”, mundanas no sentido de “weltlich”, deveriam ser traduzidas mesmo por *ícone*, *iconicidade*. É com esse termo, essa categoria justamente fundadora da tradição russa das imagens, que deveríamos reler tudo o que Kabakov escreve sobre a instalação como “picturalidade”. A instalação como iconicidade é

Ilya Kabacov

O vagão vermelho,

(com arranjo musical de Vladimir Traskov)

Instalação, 1991 (Det.)

Kunsthalle, Dusseldorf



originária – e não apenas original – porque nela a imagem do mundo brota e torna-se manifesta, clara e obscura ao mesmo tempo. Aqui, as noções são finas e tênues no relacionamento que entretêm entre elas, mas fortes na sua definição de princípio. A instalação é imagem do mundo e como imagem, ficção reconhecida, o que não lhe retira seu estatuto de autenticidade, porque não é cópia ontologicamente inferior, mas uma imagem cuja “*ursprüngliche Bildhaftigkeit*” — iconicidade originária — garante sua função de *apresentação* do mundo.

A instalação é um gênero contemporâneo onde a ficção encontra-se autenticada. Ela é a atestação autêntica da ficção assumida: mantém juntas a diferença e a mesmice. A instalação é aquele deslocamento que vem confirmar o que os filósofos chamam de “fé perceptiva”. É preciso que a imagem suba em nós para que a realidade encontre-se (res)situada. A instalação é aquele espaço que provoca a subida das imagens em nós, a assunção icônica. A realidade, em troca, recebe desse mecanismo uma refundação cognitiva que parece muito com o novo “ver-em-consciência” da filosofia neo-plasticista de Mondrian. Só que para que a realidade seja tornada mais impactante e *realizada*, é preciso a estratégia que leva o ícone, em geral, a ser “mais real que a cadeira feita de madeira” e, lembremos, despertar o inconsciente do observador. A fé perceptiva não pode prescindir das camadas insondáveis do inconsciente, porque determinam grande parte do nosso ser-ao-mundo. Kabakov o sabe e valoriza a memória por gerenciar as imagens cuja fonte, o inconsciente sedia.

Assim, a janela da percepção (“aquele mundo além-da-janela”¹⁵) – como se seu vidro reforçasse sua transparência e que a transparência encontrasse a condição de sua epifania no vidro, conforme a necessária integração mútua entre transparência e opacidade – é aquela luz que torna o mundo, como em Van Eyck, “mais e mais ensolarado”, que “adquire toda a cor da realidade.”¹⁶ Aqui, a metáfora é clara: a luz é a luz perceptiva e cognitiva; a do estranhamento que contribui a *ressituar* o banal; a do objetivo ou do *objetual*, que re-evoca a complexidade *subjativa*, tanto estranha quanto familiar, da memória. É o olhar cruzado – o que vemos, o que nos olha – da estranha familiaridade (“já vi isso em algum lugar”) e da familiar estranheza (essa língua me fala): é a de um inconsciente coletivo e individual. Citemos Kabakov:

tal é a súbita e inesperada “ressurreição”, a única “renascença” da pintura dentro da instalação, tal é, nela, seu inesperado papel revelador, tais são, renovadas, suas inesperadas qualidades, que pareciam ter desaparecido para sempre: de ser a *depiction* [mantemos o termo inglês] da realidade externa, cheia de harmonia, [...] a *depiction* de uma quase visão real do “paraíso”, cheia de tranquilidade, de luz e de espaço. [...] Dentre todas as ficções da instalação, a própria pintura, sendo dupla e triplamente fictícia, pode acabar sendo mais real do que a cadeira feita de madeira, do que a chaleira feita de metal, do que o chão de mármore debaixo de suas bordas pintadas.¹⁷

O vocabulário usado por Kabakov deveria ser estudado de perto, porque responde à mesma lógica da instalação como metáfora (re)situando o real. Quando, no mais *banal* dos exemplos, fala da cadeira “feita” de madeira, da chaleira “feita” de metal, *a terminologia material*

determina a afirmação de um fascinante *dever-mais-real da imagem*, se a compararmos com a realidade física e concreta do objeto. A iconicidade é capaz de superar a realidade pelo símbolo, ao mesmo tempo que a conserva, e o símbolo, mais real do que um objeto “feito” de matéria real é, sobretudo, mais *material* do que o objeto. Trata-se de uma materialidade cunhada nos recursos complexos, mas tangíveis e tocáveis, do símbolo. *Que o símbolo seja mais material, materialmente mais impactante do que o objeto banalmente feito de matéria, eis uma maneira de ressaltar que todo símbolo também é matéria e que essa característica o torna ainda mais real-ideal.* Reencontramos aqui a pretensão à idealidade, formulada em uma das primeiras conferências de Kabakov, idealidade que não é idealismo, mas *a luz cognitiva que se depreende da matéria, em uma palavra, arte.*

Não nos surpreende que a tripla dimensão ficcional soe levemente platoniana. A *imagem* da cadeira, sabemos, cria uma ilusão de segundo grau com relação à cadeira feita de madeira, tridimensional. Esta, por sua vez, já é uma ilusão de primeiro grau com relação à cadeira que, na sua perfeição de modelo, existe no Céu das Idéias. Kabakov reverte essa hierarquia e diz que o terceiro grau ontológico – a imagem da réplica material do modelo ideal – é mais real que o real dos objetos. Reversão conhecida, originada na ressurreição do estatuto ontológica das aparências por Nietzsche, e crença, evidentemente, nos poderes da imagem e do simulacro: da *mimese* tão combatida por Platão quando se tratava, para imaginar a cidade política, social e culturalmente viável, de expulsar o artista, praticante perigoso das sedutoras ilusões visuais, fator de engano, de desvio e de perda do juízo. A instalação, segundo Kabakov, é bem o espelho do mundo, seu espelho-modelo.

Nesse contexto, a reivindicação da função dramática e ritual da instalação “total” cabe naturalmente. Tem por objetivo a criação de um contato com uma dimensão metafísica. Por outro lado, essa função repousa sobre recursos ainda de ordem gramatical. Na segunda conferência, por exemplo, já encontramos algumas especificações a seu respeito. Na nona conferência, intitulada “*Light and color in the ‘total’ installation*” (“Luz e cor na instalação ‘total’”), Kabakov insiste sobre a importância de criar a combinatória cromática de uma atmosfera marcante, caracterizada pela entrada em um espaço diferenciado, hermeticamente fechado, sem janelas. As cores devem ser ou puras, ou sujas, ou pesadas, ou saturadas, ou transparentes

e, sobretudo, obedecer a um esquema cromático onde a luz, localizada, cria uma hierarquia de objetos e valores íntimos, domésticos, poéticos e meditativos.

Importante é a contribuição de todos os recursos plásticos ao efeito dramático. A atmosfera cromática, “*between a dog and a wolf*,” “entre cão e lobo”¹⁸, tem uma incidência construtiva na recepção ambientada do observador:

é precisamente essa espécie de iluminação [Kabakov está falando das lâmpadas sem abajur penduradas no teto por um pobre fio e que irradiam uma luz nua e crua] que é capaz de criar a simples atmosfera que encoraja a emergência de um sentimento alarmante, uma tensão incompreensível, a antecipação de alguma coisa. Apesar de tudo ali estar claro, levemente enfadonho e submerso em uma espécie de neblina, tudo “pisca”, paira na luz. Simultaneamente, junto com o desconforto, a agitação e uma sensação peculiar de irritação psicológica, essa luz ajuda o observador a passar de seu estado atual e usual [...] a um estado especial de semi-realidade-semi-sonho, onde, por sua vez, é capaz de mergulhar dentro de uma nuvem de associações que lhe vêm ao espírito inesperada e involutariamente. É capaz de adentrar as profundezas de suas lembranças pessoais e, ao extremo, de desaguar em um nível mitológico. O encaminhamento do observador até esse nível constitui a significação e a meta de toda instalação total.¹⁹

Fiel à valorização do espaço que é um privilégio da cultura russa e euro-oriental, Kabakov pensa que toda instalação total precisa de uma “semi-sombra” interna e que esta “encoraja o surgimento de um estado semi-acordado-semi-onírico. Esse estado, como nenhum outro, ativa nossas recoleções, nossos fluxos fantasmáticos, nossas associações, nossas analogias, tudo aflorando à superfície de nossa memória histórica e cultural.”²⁰ Aqui, o fantasma, a analogia e a memória levam a reafirmar a relevância pictórica da instalação, e o fato de ela nunca esquecer de onde provém:

bem dentro do espírito do barroco, a luz local cria uma hierarquia da iluminação dentre os objetos que formam o mundo da instalação: os mais, os menos, os não importantes – respectivamente iluminados, fracamente iluminados, nada iluminados. Aqui, a morada, [...] por exemplo, um quarto em um apartamento burguês, recobre subitamente um sentido completamente misterioso e dramático, similar à pintura de Rembrandt; no caso, não tem recebido duas, mas três dimensões.²¹

É fascinante ver até que ponto a gramática de Kabakov situa-se dentro de um leque onde o mais objetivo coabita com o mais imponderável: o claro-escuro do sentido e o rigor sintático...

Notas

1 KBAKOV, Ilya. Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation, Cantz Verlag, 1995, p.261

2 Idem

3 Idem, p.262

4 Idem, ibidem

5 Idem, ibidem

6 Idem, ibidem

7 Idem, ibidem

8 Idem, p.263

9 Idem, ibidem

10 Idem, ibidem

11 Idem, p.322

12 Idem, ibidem

13 Idem, p.326

14 Idem, ibidem

15 Idem, ibidem

16 Idem, ibidem

17 Idem, ibidem

18 Idem, p.300

19 Idem, p.301

20 Idem, ibidem

21 Idem, ibidem