

des/instalación Kabakov

Transcripción de Salvador Gallardo Cabrera¹

GENEALOGÍA TOPOGRÁFICA

Después de la exposición sobre Darwin llegó la de los Kabakov. Hace algunos meses, en la inauguración de *Angelología: utopía y ángeles*, alguien bromeaba: “Ahora podemos constatar que la evolución no significó progreso artístico alguno”. Según Kabakov, la instalación es

¹ Hace unas semanas, en una cafetería de la calle Justo Sierra, encontré una libreta Moleskine de 13 x 21 cm con los siguientes apuntes, escritos a mano. Por su contenido, pensé que fueron hechos por un estudiante que realiza, o realizó, su servicio social en el archivo del Museo de San Ildefonso. La libreta no da indicación alguna sobre su propietario, y cuando la llevé al museo nadie la reclamó como suya. Entre los apuntes hay 16 dibujos del Patio de las Magnolias alzados desde un mismo punto de observación. (Nota de Salvador Gallardo Cabrera).

un momento evolutivo de la pintura. En una conversación de 1990 con Boris Groys, dos años antes de que presentase *El baño* en la novena *Documenta* de Kassel, propuso una partición evolutiva del arte occidental en tres fases: el icono, el fresco y la pintura. Si el icono estaba conectado con un sujeto simbólico, metafísico, fuera de este mundo, y el fresco presentaba una cadena de acontecimientos mostrados simultáneamente, la pintura centra la atención en un solo cuadro mientras el marco de ese cuadro se pierde en una especie de lejanía cercana para convertirse en una ventana que muestra lo que ocurre detrás de la pared. Para Kabakov, la instalación es la cuarta fase del arte pictórico. La pintura ha agotado todas las posibilidades de su existencia como ventana, incluidas sus múltiples variaciones, y se ha con-



Ilya y Emilia Kabakov, *El ángel caído*

vertido en un objeto más. De ahí se sigue el tránsito a la instalación que rehabilita el vínculo con el afuera. Es una extraña genealogía del arte occidental; semeja más bien un trazado topográfico. Por ninguna parte aparece la escultura, ni siquiera en tanto bastardismo evolutivo del relieve, y tal vez la instalación esté vinculada a la escultura de campo ampliado. Pero esa topografía genealógica permite entender el peso de las pinturas en las instalaciones de Kabakov: ahí donde sus contemporáneos han atentado contra la pintura o la han ignorado como se hace con un vehículo muerto, el artista ruso la ha absorbido en el despliegue mismo de la instalación.

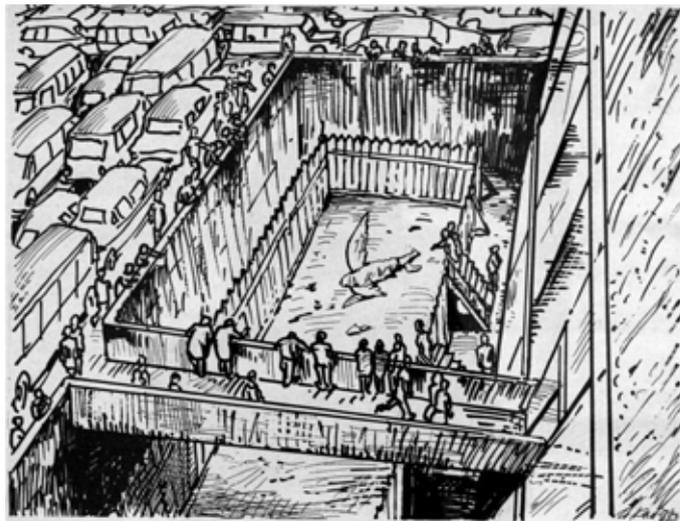
Nos han avisado que debemos iniciar los trabajos de desmontaje de la exposición de los Kabakov. ¿Cómo se desmonta una instalación? ¿Se des/instala?

EMPLAZAMIENTO

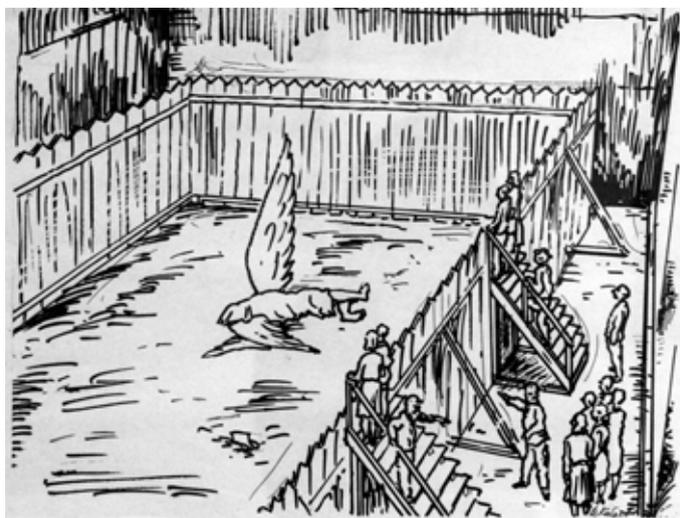
Si nuestra época es la del espacio, como explica Foucault, la época de lo simultáneo, de la yuxtaposición, de lo próximo y de lo lejano, de lo contiguo y de lo disperso, entonces la instalación es el arte de nuestro tiempo. El espacio se nos da como emplazamiento, como relaciones de vecindad entre puntos y elementos. ¿No funciona una instalación como una red que enlaza puntos y que entrecruza su tejido? ¿Y no es así como funciona también una pintura?

DESMONTAJE

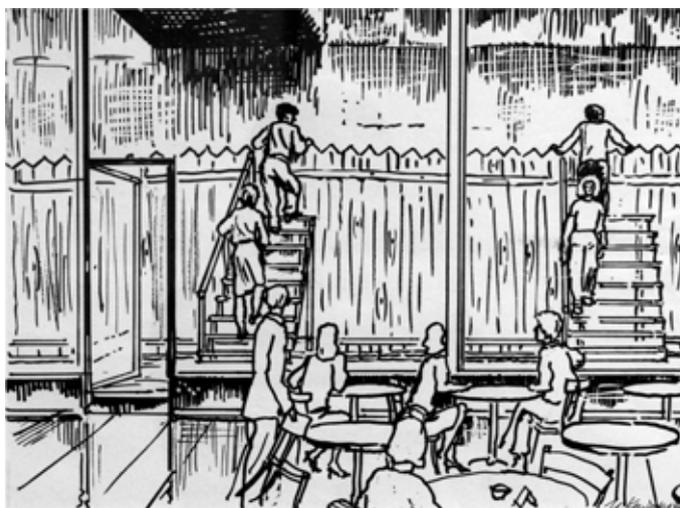
Los cuadros de *Angelología...* son impresiones sobre tela, no hay originales. Los cuadros de estas instalaciones, ¿funcionan como un objeto entre otros? ¿Son una parte del todo? ¿Es eso la instalación: una zona de incorporación de objetos, un acontecimiento donde se vinculan transitoriamente una serie de objetos, una *summa* de objetos enlazados paradójicamente? ¿Un momento, un fragmento o una memoria congelados? *El cobertizo de mi abuelo* (1988), por ejemplo, es una instalación que se desenvuelve desde los ejes dentro/fuera, luz/oscuridad: una caseta de madera con la puerta entreabierta invita a cruzar el umbral. Pero el umbral es una boca abierta a la oscuridad; al traspasarlo se pierde la orientación sensorial, hay un efecto de transición muy pronunciado. Hay que tantear la oscuridad con las manos y los pies; al avanzar se distingue un haz de luz fatigada que permite reorientarse en un pasillo en cuya pared izquierda se abre un marco desde donde contemplamos una escena: trozos de madera de diversos tamaños, una escalera de tijera y una mesita. La luz proviene de la mesita y ahí se replica el eje binario, esta vez en la forma arriba/abajo: un ángel está suspendido de la mesita so-



© Verónica Rosales



© Verónica Rosales



© Verónica Rosales

Bocetos para la instalación de *El ángel caído*

bre un paisaje bucólico punteado por campos verdes, algunas casitas y atravesado por un río. Según el texto curatorial, el cobertizo está asociado a un espacio de recogimiento. Puede ser, si se asocia a las poderosas mitoficciones e historias que describen el mundo soviético. A mí me generó un estado de abandono. Esa es otra característica de las instalaciones de Kabakov: cuentan una historia, recuperan la narración que la pintura había excluido. A Kabakov se le asocia siempre con la instala-

ción total: parte de un boceto o de una maqueta, selecciona objetos, entre los que puede haber pinturas u otros dibujos, y desemboca en la creación de una zona paradójica. El boceto, enmarcado, deberá embalarse como un cuadro. Los trozos de madera y la escalera sólo figuraban en las indicaciones de los artistas; fueron conseguidos aquí. Los tabloncillos de la caseta, ¿hay que numerarlos antes de desmontarlos y embalarlos uno a uno? Vistos uno a uno los objetos de las instalaciones parecen poca cosa: alas y piernas gigantes de cartón piedra, una cama, sillas, binoculares, mesas, casetas, algunos cuadros. Los objetos que dejan un naufragio. El naufragio de los objetos desfondados. ¿Bastan unas instrucciones del artista para reunirlos en una instalación y hacer que funcione en cualquier otra parte? Si se colocase una instalación fuera del museo, en una plaza o en medio de una calle, no creo que los objetos alcanzasen a formar una red. Se podría pensar que las instalaciones funcionan por medio de un vínculo analógico, simbólico o alegórico que hace que el todo sea mayor que las partes. Pero lo que hay es un vínculo paradójico: no hay partes ni todo, sino un emplazamiento con diversos estratos (políticos, históricos, materiales, biográficos) que se difunde en el espacio expositivo para crear una entidad nueva.

LA CIUDAD EXTRAÑA

Así se titula la instalación de Ilya y Emilia Kabakov en *Monumenta* 2014, en el *Grand Palais* de París. El mejor ejemplo de cómo se articula una instalación total en un espacio monumental. El trayecto de un artista que trabajó durante decenios en espacios constreñidos, casi en la clandestinidad, haciendo ilustraciones para libros infantiles y álbumes, a los grandes espacios del arte contemporáneo. *La ciudad extraña* propone un trayecto entre pabellones, donde cada entidad contiene un relato, una ficción, una atmósfera que hay que atravesar como en un recorrido iniciático. La arquitectura atravesada. El recorrido inicia en un portal como en muchas otras de las instalaciones de Kabakov. El portal como umbral, como espacio de transformación. En un mundo donde la velocidad absoluta de las teletecnologías ha quebrado el espacio real reduciéndolo a un punto de inercia, los relatos de Kabakov sólo pueden funcionar en un museo, en un dispositivo heterotópico en perpetuo desplazamiento.

MADERA

Al avanzar con el desmontaje me doy cuenta del peso que tiene la madera en las obras de Kabakov. Las ma-

quetas, las mesas, las casetas, los marcos de los cuadros, las escaleras, todos son de madera. Malevitch y los vanguardistas rusos de comienzos del siglo XX buscaban abolir la vieja cultura de la madera, un material “burgués y contrarrevolucionario”, y construir un mundo nuevo a partir de la cultura de acero, cristal y hormigón de la gran ciudad. Kabakov también emprende grandes proyectos, incluso cósmicos, como *El centro de la energía cósmica* o *El laboratorio de comunicación con la noósfera*, pero la madera tiene un peso natural que provoca resonancias sensoriales ya casi en desuso.

MODULADORES: MUSEO- MERCADO-CURADORES-ARCHIVO

He leído que los primeros instaladores (Fluxus, Beuys, Kounellis) entablaban sus trabajos como una crítica al mercado del arte. Se preciaban de que sus instalaciones no pudieran ser comercializadas. ¿Cómo vender una serie de objetos desfondados reunidos en un emplazamiento transitorio? De ahí la liga de las instalaciones con las acciones y los *happenings* que buscaban quebrar el nexo entre el arte, los objetos y el mercado. Poner en duda, entre paréntesis, la finalidad del arte, pero también dislocar los museos, su atmósfera concentrada que ritualiza e infecta todo lo que ahí se expone. Así que hay una ingenuidad difícil de tragarse en la vuelta de los instaladores a los museos y a la búsqueda de fondos públicos para realizar sus obras. La circulación de los objetos no deviene de sus propiedades, sino de su situación en el museo, en las galerías y en el archivo expandido que los refuncionaliza. Sobre todo en una época en la que, como muestra Houellebecq, el éxito en términos comerciales justifica y valida lo que sea, sustituye a todas las teorías, y nadie es capaz de ver más allá. ¿Y los curadores? Son el engranaje entre el mercado, los museos, las galerías privadas y el archivo. No sólo modulan las obras, también pre-escriben (habría que mostrar cómo la ficha técnica se transformó en una prescripción de lecturas), generan prestigios, abren o cierran circuitos. Las instalaciones domesticadas por el museo. El monumento *versus* el contraespacio.

OBSERVACIÓN INDIRECTA

La ironía de Kabakov parte de un método indirecto de observación. En sus álbumes es posible seguir este método. Esto tiene que ver con la resistencia: la malla de los poderes puede estar tan ceñida que es imposible practicar una resistencia frontal. La mirada irónica, entonces, busca atravesar esa malla en diagonal. La instalación *Cómo cambiarse a uno mismo* es una bella muestra de esa resistencia serpenteante.