

## LA GESTIÓN DE LA VANGUARDIA

Pasee por Moscú, y enseguida se encontrará frente a la vanguardia postsoviética: Volkswagens adornados con el atrevido logotipo cuasiconstructivista del Banco de la Vanguardia, un aparato empresarial-financiero establecido en 1994. Aparentemente, el legado de la vanguardia soviética se introduce en un imaginario social moscovita en el que el comercio, el constructivismo, las finanzas y la revolución se han convertido por completo en satisfechos compañeros de cama. A la nueva clase empresarial rusa, el diseño realizado en la década de los veinte por Pavel Mansurov le evoca, sin duda, una agradable mezcla de prestigio cultural interno y arriesgada audacia.

Fuera de Rusia, las producciones visuales y retóricas de la vanguardia soviética han sido ampliamente invocadas en el campo de la administración empresarial. Textos sobre gestión empresarial como *Thriving on Chaos: Handbook for a Management Revolution*, de Tom Peters, y *Re-Engineering the Corporation: A Manifesto for Business Revolution*, de Michael Hammer y James Champy<sup>1</sup>, celebraban la transformación del proyecto revolucionario político en la jerga de la estrategia de gestión neoliberal. En sus llamamientos a favor de una anarquía organizada y una insurrección en el lugar de trabajo, estos escritores han fraguado una zona crucial de vanguardismo empresarial —una zona que, de manera subrepticia, une el sentimiento libertario, *soixante-huitard* de «revolución» como cambio permanente y lúdico, con la socialización ordenada del arte propuesta por el constructivismo— dentro de la economía planetaria. Como escribe la teórica de la gestión empresarial Ève Chiapello, «parte de la vida económica está empezando a parecerse a la hasta ahora experiencia única del sector artístico [...]. No podemos plantear ya la existencia de un mundo del arte cuyo funcionamiento fuera completamente opuesto al del mundo económico»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tom PETERS, *Thriving on Chaos: Handbook for a Management Revolution*, Nueva York, 1987 [ed. cast.: *Prosperar en tiempo de caos*, Barcelona, 1995] y Michael HAMMER y James CHAMPY, *Re-Engineering the Corporation: A Manifesto for Business Revolution*, Nueva York, 1993.

<sup>2</sup> Ève CHIAPELLO, *Artistes versus managers: le management cultural face à la critique artiste*, París, 1998, p. 220.

Andrew Ross describe este ámbito en *No-Collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, un análisis del turbulento auge y caída de las punto.com<sup>3</sup>. Ross rastrea el destino de una nueva empresa de internet neoyorquina, Razorfish, cuya principal trabajadora es una entusiasta DJ a tiempo parcial llamada Shel Kimen. Directiva de grado medio, Kimen se califica a sí misma de «mujer procedente de la cultura punk y antiempresarial», «alborotadora» e «infractora de normas». Describe su coordinación de acontecimientos administrativos idiosincrásicos como una «forma subversiva de arte *performance* empresarial». Al fomentar dicha antinomia administrativa, el estilo de gestión vanguardista propugnado por Kimen no sólo contrasta con las imágenes habituales de ejecutivo empresarial, sino que, también, intenta evocar la iconoclastia del temperamento de la vanguardia moderna. Más específicamente, recuerda la subjetividad intersticial del vanguardista soviético, siempre suspendido entre la revuelta y la autoabnegación. A este respecto, la carrera de Vladimir Maiakovski como poeta, artista, dramaturgo y compositor gráfico puede proporcionar un modelo para las actividades esbozadas por Chiapello y Ross. El hecho de identificarse con «el obrero fabril del verso» llevó a Maiakovski a someterse de manera voluntaria (a veces entusiasta) al arte de la gestión *performance*. En poemas de la década de los veinte como «Burocrático», «Perdido en la conferencia» y «Una fábrica de burócratas», el poeta satirizaba a los dirigentes soviéticos, pero nunca rechazó sus anteriores odas a la administración cultural, tales como «Orden núm. 2 al Ejército del Arte»:

Mientras nosotros haraganeamos y discutimos  
 en busca de respuestas fundamentales,  
 todas las cosas gritan:  
 «¡Dadnos nuevas formas!»

Mi propuesta es la siguiente: ¿podríamos considerar a Maiakovski no sólo como un poeta mártir del socialismo, sino, también, como un avatar precoz de *El hombre del traje de franela gris*? Hacerlo tal vez nos permitiera reconsiderar las transformaciones que avanzan históricamente desde el taylorismo industrial, pasando por la oficina «humanizada» de Skidmore, Swing & Merrill, hasta el espacio de trabajo contracultural propio de la década de los noventa<sup>4</sup>. Es decir, ¿podríamos analizar la carrera de Maiakovski no sólo a través del prisma del romanticismo revolucionario, sino, también, como prototipo del *hombre* (o mujer) *organización* del siglo XXI, que realiza funciones múltiples? Quizá la repulsión/atracción de Maiakovski por la administración pudiera reconcebirse después como un capítulo precoz de la lucha establecida el siglo pasado entre «artistas y gestores»; una lucha que se ha resuelto cada vez más con una tendencia a fundirse, o incluso a in-

<sup>3</sup> Andrew Ross, *No-Collar: The Humane Workplace and Its Hidden Costs*, Nueva York, 2003, pp. 103-108.

<sup>4</sup> Se puede encontrar un análisis sobre el diseño y la gestión empresarial en el Estados Unidos de posguerra en Reinhold Martin, *The Organizational Complex: Architecture, Media and Corporate Space*, Cambridge (Massachusetts), 2003.

tercambiar lugares, a medida que el arte se ha ido comercializando y la empresa recupera su mitología descartada de individualismo creativo<sup>5</sup>.

En retrospectiva, quizá sea completamente lógico que los artistas considerados por Hal Foster y Benjamin Buchloh los principales representantes de la «neovanguardia» de posguerra a menudo desempeñaran la función de gestores. Las instalaciones tipo museo de Marcel Broodthaers, las «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial» comerciales de Yves Klein, el archivado, embalaje y promoción de la marca Fluxus por parte de George Maciunas, las interpretaciones de Andrea Fraser como contratista ambulante de museos: todos muestran las habilidades del coordinador empresarial de proyectos<sup>6</sup>. A lo largo de los últimos cuarenta años, hemos visto cada vez más artistas actuar de gestores empresariales, mientras que los gestores empresariales han adoptado la pose maiakovskiana de artista comprometido/a, que pone sus energías al servicio del sistema.

### *Gestión empresarial y cibernética*

Con estas observaciones en mente, quiero volver a Rusia, al Moscú de la era de Jruschov, al momento en el que, por primera vez, apareció en la URSS el «arte no oficial». Entre los artistas «no oficiales», los que trabajaban al margen del sistema, Ilya Kabakov ocupó una posición dudosa: creaba obras no oficiales en su tiempo libre, pero, en 1965, se había convertido en miembro de pleno derecho de la sección de artes gráficas del poderoso Sindicato de Artistas Soviéticos. Debido a esta situación, incluso después de su emigración a Occidente en 1988, donde lo proclamaron «artista disidente», Kabakov rechazaba tales comentarios diciendo «no soy disidente. No luché contra nada ni nadie. Ese calificativo no me es aplicable»<sup>7</sup>.

Durante más de tres décadas, Kabakov ilustró libros infantiles y revistas de divulgación científica por el día, mientras que, por la noche, producía arte no oficial. Una fuente importante de encargos era la revista *Znanie-Sila* (*El conocimiento es poder*), bajo la influencia del artista Yuri Sobolev. Al igual que las de su homóloga de la década de los treinta, *La URSS en construcción*, las páginas de *Ananie-Sila* proporcionaban una salida oficial a

---

<sup>5</sup> La vanguardia y la administración empresarial se analizan en Luc BOLTANSKI y ÈVE CHIAPPELO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1999 [ed. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002; ed. ingl.: *The New Spirit of Capitalism*, Londres, Verso, 2005]; véanse también los artículos incluidos en el catálogo de la exposición *Work Ethic*, University Park, Pennsylvania, 2003. Respecto a la reseña de Budgen sobre el libro de Boltanski y Chiappello, véase *NLR* 2 (mayo-junio de 2000), pp. 181-188.

<sup>6</sup> Véase Hal FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts) [ed. cast.: *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001], 1996; y Benjamin BUCHLOH, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge (Massachusetts), 2000.

<sup>7</sup> Renée BAIGELL y Matthew BAIGELL (eds.), «Interview with Ilya Kabakov», *Soviet Dissident Artists: Interviews After Perestroika*, New Brunswick (Nueva Jersey), 1995, p. 142.

los artistas y diseñadores que trabajaban en la periferia de la ortodoxia del realismo socialista. No sólo estaban saturadas de ideología correcta, sino, también, de la incontrolada tecnofilia de la década de los sesenta soviética, especialmente el entusiasmo del periodo por la nueva ciencia de la *kibernetika*. Como observa el historiador de la ciencia soviética Loren Graham, «no podemos encontrar otro momento en la historia soviética en el que un avance científico particular captara la imaginación de los escritores del país en la medida en que lo hizo la cibernética»<sup>8</sup>.

Iniciada por el matemático estadounidense Norbert Wiener a finales de la década de los cuarenta, la cibernética analizaba las fuerzas entrópicas que acompañan a la transmisión de la información<sup>9</sup>. De acuerdo con la teoría de la cibernética, la observación atenta de la «información de retorno» generada por la comunicación humana y el diseño concomitante de mecanismos de control sensibles fomentan una sociedad robusta y bien organizada. Al principio, los especialistas soviéticos descartaron la cibernética, sosteniendo que la mente humana se resiste a la sistematización maquinística. Sin embargo, con el lanzamiento de la «revolución científica y tecnológica» por Juschov en 1961, la cibernética sirvió de campo de pruebas para la floreciente industria del conocimiento soviética<sup>10</sup>. Pronto, se animó a matemáticos, ingenieros, sociólogos y biólogos a aplicar las «lecciones de la cibernética» a su trabajo<sup>11</sup>.

Kabakov no fue inmune a estas fuerzas. La fascinación cibernética, con el «bucle de retroalimentación» y el *upravlenie* («control» o «gestión») fueron básicos para su arte conceptual. Rechazando la devoción del arte no oficial por las nociones presoviéticas de «genio artístico» y «verdad espiritual», Kabakov escribe que su arte, «nacido en la era del estructuralismo y de la información, dejó de creer en la validez de cada uno de estos descubrimientos, y percibió la similitud y la equivalencia de todas estas verdades diversas»<sup>12</sup>. Aproximadamente por entonces, conoció las obras de Vladimir Tatlin, Casimir Malé-

<sup>8</sup> Véase Loren GRAHAM, «Cybernetics», en George Fischer (ed.), *Science and Ideology in Soviet Society*, Nueva York, 1967, pp. 3-18; véase también Loren GRAHAM, *Science, Philosophy, and Human Behavior in the Soviet Union*, Nueva York, 1987.

<sup>9</sup> Norbert WIENER, *Cybernetics; or, Control and Communication in the Animal and the Machine*, Nueva York, 1948 y *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Boston, 1950; véase también el tratamiento del arte, la sociedad y la cibernética en Pamela LEE, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Massachussets, 2004.

<sup>10</sup> Los libros de Wiener se publicaron traducidos al ruso en 1958, dos años antes de que el autor visitara la URSS, como se cita en L. Graham, *Science, Philosophy and Human Behavior*, cit., p. 280. Se puede encontrar un completo estudio sobre la cibernética en la URSS en Slava GEROVITCH, *From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics*, Cambridge (Massachussets), 2002.

<sup>11</sup> Graham escribe: «A comienzos de la década de los sesenta, era bastante común encontrar en la Unión Soviética artículos sobre la aplicación de la cibernética a campos tan sorprendentes como la musicología y el sector pesquero, aunque, con frecuencia, dichas exposiciones distorsionaban el significado del término “cibernética”»: *Science, Philosophy and Human Behavior*, cit., p. 271.

<sup>12</sup> Ilya Kabakov, «Modernism and Post-Modernism», manuscrito inédito, 1991, p. 1

vich, El Lissitzki, Varvara Stepanova y Alexander Rodchenko. Expuestas como estaban en la colección que Georgi Costakis guardaba en su vivienda de Moscú, o en una de las exposiciones de una noche organizadas por el coleccionista y erudito Nikolai Jardziev en el Museo Estatal de Maiakovski, los proyectos utópicos de la vanguardia, para consternación de Kabakov, no servían tanto de investigaciones dialécticas de la materialidad del arte, como de decorado idiomático para tomar té y conversar. Al fin, Kabakov tomó el asunto en sus propias manos, actualizando el impulso constructivista al poner su arte en diálogo con sus actividades diurnas, poniendo así, de manifiesto, el vacío existente entre el artista/científico/ingeniero exaltado de los años heroicos y el artista/burócrata de la cultura tardosoviética.

### *El conceptualismo de Moscú*

En una extensa serie de dibujos efectuados a finales de la década de los sesenta y comienzos de la de los setenta, Kabakov aprovechó sus ilustraciones oficiales, transcribiéndolas a las formas diseccionadas y disecadas del trabajo no oficial del artista. Con estas obras, desempeñó la función de dos personajes artísticos interdependientes pero distintos: el ilustrador/empleado que dibujaba a cambio de un salario y el artista/gestor que analizaba las ilustraciones del empleado en un gesto conceptual. Kabakov amplió estas prácticas, a caballo entre lo privado y lo profesional, mediante sus colaboraciones con el Círculo Conceptual de Moscú (al que pertenecían el filósofo Boris Groys y el autor Vladimir Sorokin, entre otros)<sup>13</sup>. El artista describe este periodo como un momento de transición esencial: «En Rusia, nuestro pequeño círculo estaba rodeado de arte, oficial y no oficial. Queríamos implicarnos en el no arte»<sup>14</sup>.

Kabakov produjo por primera vez «no arte» elaborando *albomi* («álbumes») sobredimensionados: cajas hechas a mano llenas de papeles blancos y grises que ofrecían textos minimistas con letras escritas a mano, documentos y dibujos anodinos. Los álbumes reflejaban la producción oficial de Kabakov como ilustrador a través del medio de su práctica no oficial. En noches predeterminadas en su estudio, situaba un álbum en un estrado, ante un grupo de invitados, y después pasaba lentamente una página tras otra, leyendo los textos con lentitud y de manera enfática. A menudo el material de los álbumes hablaba indirectamente de las actividades del artista como ilustrador, pero con más frecuencia las páginas aparecían casi en blanco. Como películas estructurales caseras, el «no arte» de Kabakov alejaba el deseo interpretativo del objeto artístico autosuficiente para acercarlo a la materialidad problemática de un soporte al que la actuación minimalista del artista ha dado nuevo significado.

<sup>13</sup> Se puede encontrar una historia crítica del Conceptualismo moscovita en Ekaterina Dyo-got, *Russkoe iskusstvo xx veka*, Moscú, 2000, que pronto se publicará en traducción al inglés.

<sup>14</sup> Ilya KABAKOV, «“With Russia on Your Back”: A conversation Between Ilya Kabakov and Boris Groys», *Parkett* 34 (1992), p. 36.

Dichas contemplaciones de álbumes iban acompañadas de la participación de Kabakov en los acontecimientos interpretativos de las *acciones colectivas*. La fuerza motriz del grupo era Andrei Monastirski, artista conceptual no oficial y bibliotecario oficial. Cada pocos meses, Monastirski invitaba a sus amigos a participar en una «acción colectiva». Por ejemplo, los invitados podían soportar un largo viaje en tren de cercanías hasta un suburbio situado a las afueras de Moscú, seguido de una prolongada espera a la intemperie. Por último, los invitados efectuaban una «acción» que podía consistir en atravesar a pie un campo nevado para ver una actividad banal interpretada por Monastirski y sus secuaces. Después, Monastirski invitaba a observadores e invitados a analizar la acción, y las conversaciones se grababan y transcribían. Mediante este proceso, el archivero profesional amasó una imponente colección de fotografías, grabaciones de voz y archivos mecanografiados, una empresa esencialmente homeopática en la que se observaban y gestionaban las fuerzas entrópicas de aislamiento, anomia y descuido de la cultura no oficial.

Haciendo de la necesidad una virtud, el Conceptualismo moscovita consiguió que la creación artística dejara de ser una empresa profesional organizada en torno a galerías y museos (pocas de las obras conceptualistas llegaron a venderse). Por el contrario, el Conceptualismo existía en forma de comentarios al margen rigurosamente archivados y anexados a los textos de la vida y el trabajo soviéticos. Ejerciendo una autovigilancia, sometándose al control y la manipulación mutuos, apropiándose críticamente de sus funciones oficiales y profesionales, estos artistas desarrollaron una práctica artística basada en la gestión, el análisis y el bucle de retroalimentación, un género híbrido de actuación cooperativa e investigación conductista que alimentó una cultura clandestina crítica en los extremos de la burocracia soviética<sup>15</sup>.

Estas prácticas experimentaron un abrupto final cuando Sotheby's organizó en Moscú la primera subasta de «Arte Soviético Contemporáneo», en 1988. A medida que el mazo golpeaba, los conceptualistas vieron su mundo artístico íntimo inclinarse hacia el mundo artístico de ofertas y regateos. Desde la subasta, la mayoría de los artistas no oficiales han emigrado. Instalándose finalmente en Nueva York, Kabakov alcanzó renombre por sus instalaciones en museos y galerías, una forma artística que apenas había explorado mientras vivía en la URSS. Hoy, se relaciona con el mundo del arte internacional de la misma forma que antes trataba a la burocracia soviética: se asegura de lo que se espera de él, y después intenta proporcionarlo. Rápidamente concluyó que a los profesionales del arte occidentales les interesaba poco el idiolecto de un artista conceptual soviético envejecido y de sus amigos clandestinos. Se reconvirtió así en un narrador extravagante que retrataba la vida soviética comunal en el exótico nuevo medio proporcionado por el arte de instalaciones. En cuanto a Ka-

---

<sup>15</sup> Sven Lütticken proporciona un útil marco interpretativo para dichas comunidades clandestinas en «Secreto y publicidad. La reactivación de la vanguardia», *NLR* 17 (noviembre-diciembre de 2002).

bakov, el conceptualista exiliado de Moscú, se ha introducido en una actuación mucho más compleja dentro de la escena del arte internacional: si en otra época estuvo comprometido con un arte que se consideraba «no arte», ahora se ha convertido en un artista que se considera «no artista».

### *El palacio de los proyectos*

Uno de los ámbitos donde se ha desplegado esta actuación ha sido el Kokerei Zollverein, un espacio artístico de financiación pública que se alberga en una antigua planta coquizadora de Essen. Kabakov ha propuesto la construcción de una gigantesca instalación artística permanente en los terrenos del Kokerei; un nuevo género que el artista denomina «supercomplejo»<sup>16</sup>. El alcance del proyecto es abrumador: implica un presupuesto similar al del Departamento de Defensa y un plazo de ejecución digno de la NASA. Hasta ahora, el artista y su esposa, Emilia Kabakov, han completado con éxito una instalación permanente en los terrenos del Kokerei, «El palacio de los proyectos»<sup>17</sup>. Basado en el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin, el Palacio de los Kabakov consiste en un refugio en espiral iluminado y semi-transparente de madera y fibra que expone una serie de «proyectos» supuestamente propuestos por ciudadanos soviéticos desconocidos cuyos planes varían de lo bienintencionado y lo inocuo a lo extraño y lo destructivo.

Cada proyecto ofrece varios elementos comunes: una mesa y una silla, una descripción escrita del autor y del proyecto, un modelo tridimensional y un objetivo declarado de mejorar algún aspecto del mundo. Así, el proyecto propuesto por un tal Solmatkin, titulado «Cómo cambiarse a uno mismo», sostiene que, para ser mejores personas, deberíamos llevar un aparejo con alas de ángel durante varias horas al día. Otro, «Excavar canales por todo el país» presentado por un tal Stozharov, sostiene que, dado que los planes de construcción saintsimonianos son los que proporcionan la verdadera felicidad, excavar obligatoriamente canales aportaría indudablemente más felicidad al pueblo de la nación. También hay una pieza titulada «Mi libro de proyectos», firmada por el artista Ilya Kabakov, que dice:

La eliminación del utopismo es, por desgracia, otra forma de utopismo. La creación de proyectos, la ideación de proyectos, la formulación de todo tipo de utopías es algo inherente a nosotros, a nuestra conciencia y, además, seguirá siendo un estímulo y una base para cualquiera de nuestras acciones mientras sigamos siendo seres humanos<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ilya y Emilia KABAOKOV, *Die Utopische Stadt und andere Projekte/The Utopian City and Other Projects*, Bielefeld, 2004.

<sup>17</sup> Ilya y Emilia KABAOKOV, *Dvoret's Proektov/Der Palast der Projekte/The Palace of Projects*, Essen, 2001.

<sup>18</sup> Véase I. Kabakov y E. Kabakov, *Dvoret's Proektov/Der Palast Projekte/The Palace of Projects*, cit., p. 191. Los proyectos del Palacio recuerdan el análisis que Fredric Jameson ofrece de la miniaturización utópica en «La política de la utopía», *NLR* 25 (marzo-abril de 2004), en especial las páginas 41-43.

La maquetas del Supercomplejo presentan una «Ciudad utópica» neoconstructivista, una imagen de *cómo podría haber sido* la modernización. De acuerdo con los diseños de Kabakov, las otrora torres de producción de coque servirían de enormes espacios de nostalgia cultural en los que sonaran todo el día grabaciones de Wagner y Tchaikovski. Otro almacén presentaría un archivo obsesivo sobre la vida y la obra del propio Kabakov, documentando sus experiencias en la URSS y sus proyectos de quince años para convertirse en un artista de instalaciones ruso etnográficamente correcto. Los visitantes de la planta atravesarían estrechas pasarelas elevadas para pasar de un edificio a otro. No encontrarían tiendas de regalos de diseño, ni seductores restaurantes, ni muestras de alta tecnología. Las instalaciones trazarían una fina línea entre la intimidación y la educación. El Supercomplejo de Kabakov induciría al espectador a imaginar una historia del arte alternativa en la que las formas culturales e industriales del siglo XIX no nos hubieran dejado «la vanguardia y el *kitsch*» de Clement Greenberg, ni «el *kitsch* vanguardista» de Andy Warhol, sino una «vanguardia *kitsch*», un utopismo pedagógico dedicado a la realización y a la gestión vernáculas de proyectos.

### *El laboratorio del arte*

Por contraste, la administración del Kokerei ha esbozado sus propios planes para desarrollar la fábrica, convirtiéndola en un espacio entoldado para el arte contemporáneo, que se espera dirija Rem Koolhaas<sup>19</sup>. Este Kokerei promete ser un taller postindustrial, donde arquitectos, diseñadores y artistas destacados expongan juntos sus creaciones. Los administradores esperan hacer de él una meca para artistas, turistas culturales y progresistas locales. Significativamente, la experiencia de visitar el complejo existente en la actualidad resulta difícil de describir. Abundan los encuentros inesperados. En el verano de 2002, la fábrica expuso una piscina construida con desechos industriales de los diseñadores artísticos Dirk Paschke y Daniel Milohnic; la instalación de vídeo a modo de sala de estar, conscientemente genérica, de Silke Wagner; dos tigres llamados Ketty y Assam, cedidos por Ayse Erkmen; un bar funky, y un cavernoso espacio de representaciones donde los DJ improvisaban en «Party the Campus Day». La amplia diversidad del Kokerei, panoplia episódica de intensidades corpóreas y espacios fragmentados, fomenta ya modos de integración completamente distintos de la integración y la evaluación desarrolladas en el Palacio de los Proyectos. El visitante ve vídeos, esquiva a los tigres, se apoltrona al lado de la piscina, baila con los DJ, toma un cóctel en el bar.

En este hincapié en el ocio polifacético, el Kokerei parece seguir el ejemplo de la institución que *Artforum* ha denominado «el último gran espacio artístico alternativo», el Palais de Tokio parisino<sup>20</sup>. Bajo la dirección de

<sup>19</sup> Entrevista con Marita Pfeiffer, contactos con la prensa, Kokerei Zollverein, Essen, julio de 2002.

<sup>20</sup> Lisa LIEBMANN, «Top Ten List», *Artforum* 41, 4 (diciembre de 2002), p. 108.



Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, el Palais se presenta como «laboratorio experimental del arte contemporáneo»<sup>21</sup>. En este espíritu investigador, recientemente ha publicado un compendio de respuestas del mundo artístico a la pregunta *¿Qué espera usted de una institución artística del siglo XXI?*<sup>22</sup> He aquí algunas reacciones de importantes restauradores, directores de galerías, artistas, diseñadores y críticos de Nueva York, San Francisco y otras partes: «Las instituciones artísticas del siglo XXI deben estar al frente del cambio cultural»; «una institución debería transformarse en una estructura flexible», es decir, «constantemente adaptable, dispuesta al cambio»; «una institución desinstitucionalizada»; «lo opuesto a una institución»; algo que se oponga a «todas las implicaciones estáticas de la palabra “institución”». En resumen, las respuestas invocan abrumadoramente las virtudes del «cambio» y se muestran partidarias de una institución que niegue con celo su categoría institucional. Ciertamente, el Palais de Tokio facilita los flujos casuales del comercio al entretenimiento, la contemplación de arte, y nuevamente al comienzo, estando las tres actividades mezcladas de manera embriagadora.

En su entusiasmo por la flexibilidad institucional, el Palais y el Kokerei reproducen en las propias microestructuras de la recepción del arte la inestabilidad y el carácter impredecible celebrados en las páginas de la bibliografía sobre la gestión del capitalismo mundial. Quizá el texto sobre gestión empresarial más popular de los pasados años haya sido *¿Quién se ha llevado mi queso?*, de Spencer Johnson<sup>23</sup>. Lleva en la lista de libros más vendidos publicada por *The New York Times* más de cinco años, ha vendido 14 millones de ejemplares en edición de tapa dura, y se ha traducido a más de 12 idiomas. Lo más importante es que cientos de empresas multinacionales lo consideran una herramienta esencial para una «gestión [eficaz] de cambio». El manido argumento del libro se centra en los trabajos que deben pasar dos criaturas similares a los humanos en su viaje por un laberinto en busca de «queso». Inexplicablemente, los personajes descubren que, cada vez que lo encuentran, el «queso» desaparece: alguien se lo lleva. Tras numerosos contratiempos encuentran la moraleja de la historia de Johnson: «El cambio ocurre»; «Anticípate al cambio»; «Controla el cambio»; «Adáptate al cambio con rapidez»; «Cambia»; «¡Disfruta del cambio!»; «Prepárate para cambiar con rapidez y para disfrutarlo una y otra vez».

Claramente, la atractiva fábula de Johnson está dedicada a los trabajadores no manuales con contrato de corta duración y a otras víctimas de la

<sup>21</sup> Respecto a los antecedentes del Palais, véase el análisis de las prácticas de conservación contemporáneas en Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon, 1998 y *Postproduction*, Nueva York, 2000.

<sup>22</sup> *Qu'attendez-vous d'une institution artistique du 21e siècle?*, París, 2001.

<sup>23</sup> Spencer JOHNSON, *Who Moved My Cheese?*, Nueva York, 1998 [ed. cast.: *¿Quién se ha llevado mi queso?*, Barcelona, 2000]. Más información disponible en [www.whomovedmycheese.com](http://www.whomovedmycheese.com). Información sobre los antecedentes se puede encontrar en Doug HENWOOD, *After the New Economy*, Nueva York, 2003 y en Thomas FRANK, *One Market Under God: Extreme Capitalism, Market Populism and the End of Economic Democracy*, Nueva York, 2000.

«flexibilización» de la fuerza de trabajo de la empresa global, y no a los bien protegidos profesionales del mundo artístico del Ruhr, París o Los Ángeles. Por otra parte, es inverosímil considerar el «nuevo espacio artístico» como una manifestación más sutil del mismo impulso gestor que aparece tras *¿Quién se ha llevado mi queso?* En su interactividad sensorial y en su flexibilidad casi ilimitada, el Kokerei o el Palais de Tokio fomentan que se acepte la indeterminación y el propósito cada vez más ambiguo del espacio artístico. Las «estructuras flexibles» y las «instituciones desinstitucionalizadas» no sólo están dirigidas a los espacios artísticos comercializados, sino, también –como sostiene Andrew Ross–, a los lugares de trabajo que funcionen sin contratiempos.

### *Monumento al no artista*

Como demuestra el cuestionario del Palais, la actual generación de profesionales del mundo artístico se fija tanto en la «marca institucional» como en el seminario de gestión empresarial. La pasión del museo por el diseño arquitectónico superestelar, así como la creciente prominencia de conservadores y administradores a expensas de críticos y académicos, son distintivos de este fenómeno<sup>24</sup>. El poder en el arte está pasando del estancamiento vitalicio de la academia a los actores culturales directamente encajados en el sector empresarial. Y, con esta transformación, la subversiva variabilidad institucional «antiinstitucional» se ha convertido en el mandato cultural que define el orden mundial del neoliberalismo<sup>25</sup>.

Habiendo madurado en un campo cultural dominado por las fantasías gestoras cibernéticas y la administración de las artes soviética –un entorno en el que los artistas eran escasamente importantes, excepto como peones dentro de la maquinaria burocrática del Estado–, Kabakov tiene un fino oído para la doble jerga del espacio artístico neogestor. A su manera, el Supercomplejo de Kabakov pretende ser el proyecto definitivo de la vanguardia soviética, un gesto verdaderamente maiakovskiano de megalomanía revolucionaria. El Supercomplejo debía ser una zona liberada donde los dictados de los gestores culturales resultaran redundantes y ridículos. Kabakov sabe que sus expectativas son ingenuas; sin embargo, quiere que el Kokerei sea –independientemente de los peligros de la autoparodia– un monumento al no artista completamente intransigente e incómodo para el usuario, y no otro ejercicio de «gestión cultural eficaz». Como escribió Adorno, «quien haga un uso crítica y estoicamente consciente de los medios de la Ad-

<sup>24</sup> Hal Foster estudia estas evoluciones en *Design and Crime: and Other Diatribes*, Londres y Nueva York, 2002 [ed. cast: *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004].

<sup>25</sup> La figura emblemática de este proceso es Thomas Krens, el director motociclista y fumador de puros de la Fundación Guggenheim. No sólo ha ampliado drásticamente el imperio Guggenheim, sino que ha inventado el personaje más moderno del mundo artístico: el gestor cultural transgresor. Véase Heinrich Klotz, «Thomas Krens und das Guggenheim», en Hilmar Hoffman (ed.), *Das Guggenheim Prinzip*, Colonia, 1999, pp. 42-55.

ministración y de sus instituciones sigue estando en posición de percibir algo que sería diferente de la cultura meramente administrada»<sup>26</sup>. Quizá Kabakov cumpla la promesa de Adorno.

---

<sup>26</sup> Theodor W. ADORNO, «Culture and Administration», en Wes Blomster (trad.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, Londres y Nueva York, 2002, p. 131.