

VALERIA GRAZIANO  
FUTURE ARCHIVE





Future Archive es un proyecto iniciado por Manuela Zechner en 2005. Empecé a contribuir a su desarrollo a principios de 2008 cuando ella se unió al Micropolitics Research Group del que también yo formo parte.

Las metodologías que trabajan con y por medio de la futuridad han ido desarrollándose desde mediados de los años sesenta, hasta convertirse recientemente en un campo bien diferenciado llamado estudios de futuro, que son populares en contextos académicos norteamericanos y anglófonos. Normalmente ese enfoque utiliza una mezcla de técnicas cuantitativas y cualitativas para ayudar, a quienes toman las decisiones, a desarrollar propuestas de acción en diversos escenarios de cambio. La noción de «probabilidad» desempeña un papel clave en tales técnicas de previsión, mientras que los futuristas y sus clientes se concentran a menudo en la predecibilidad de ciertas «tendencias» internas de la sociedad.

No obstante, Future Archive propone trabajar con la temporalidad del futuro de forma ligeramente diferente. No desea ofrecer un contexto para el desarrollo de estrategias. En su lugar, a los participantes se les pide que se impliquen en entrevistas/conversaciones desde el punto de vista del futuro, y a partir de esa temporalidad se los invita a pensar sobre su presente, narrado como si fuera un pasado recordado. De esa manera se introduce una distancia crítica entre el sujeto que narra y sus condiciones actuales de vida; ese ficticio volver atrás hace posible una reconfiguración fenomenológica del presente. Sigue habiendo una proyección del deseo, pero ésta se ve obligada a buscar su expresión en las posibilidades actuales más que en las que podrían darse en el futuro. A pesar de su nombre, Future Archive tiene mucho más que ver con alterar las percepciones del presente que con formular hipótesis acerca de lo que el futuro nos depara.

En ese sentido, más que ofrecer una herramienta de planificación para pensar estratégicamente acerca del futuro, el proyecto Future Archive podría describirse como un mecanismo «analizador», término tomado prestado de otra

corriente de pensamiento, llamada análisis institucional, desarrollada asimismo en los años sesenta (época en la que efectivamente se experimentó por primera vez con muchas estrategias micropolíticas).

El análisis institucional tiene una paternidad compartida por un grupo de intelectuales franceses que estaban en contacto entre sí, aunque nunca llegaron a convertirse en una escuela de pensamiento coherente. Entre sus orígenes están las obras de Guattari, Oury, Lapassade y Lourau, entre otros. El análisis institucional describe un enfoque investigativo más que una metodología o una filosofía coherente. Se desarrolló a causa de una necesidad de cambiar algunas de las principales instituciones sociales que surcaron las vidas de quienes desarrollaron sus temas principales, entre ellas las clínicas psiquiátricas, las escuelas, el partido político y, de manera general, la institución de las ciencias sociales académicas, dentro de la cual muchos practicantes se dieron cuenta de que se inscribían sus investigaciones y para la cual se producen diversos conocimientos. Las primeras preguntas de este enfoque se dirigieron a saber de qué posición procede ese análisis y a qué propósitos sirve. El dilema del análisis institucional es que quiere estimular a todos los sujetos implicados en un contexto institucional determinado (que incluye a las instituciones que llevan a cabo el análisis) para que desarrollen una conciencia de los dispositivos y mecanismos que organizan su experiencia comunitaria y limitan el abanico de acciones posibles, el conocimiento y los comportamientos de cada contexto. Siguiendo las teorías de Sartre, Lourau y Castoriadis, concibe la institución como algo dialéctico o compuesto por dos momentos diferentes: lo «instituido», es decir, todas las prácticas y premisas que se convierten en hábitos, rutina, y no se examinan ni cuestionan, y por consiguiente se esfuerzan por perpetuarse en el tiempo; y lo «instituyente», es decir, lo que altera, modifica e inserta nuevas energías dentro de cada formación organizada. Cada institución surge de la interacción simultánea de esos dos momentos, y el predominio de uno u otro vector determina la vitalidad y

posibilidades productivas de cada contexto. No obstante, sería demasiado simple interpretar la dialéctica de lo instituido y lo instituyente como malo frente a bueno. Lo instituido es la dimensión institucional que da continuidad para experimentar y ofrece una serie de referencias estables mediante las que puede darse la subjetivación; mientras que lo instituyente es lo que declina la institución a un proceso, hace posible que lo virtual se cuele hasta la percepción y que las acciones respondan a nuevas situaciones. La clave del análisis institucional es, por tanto, no salir de las instituciones u oponerse a ellas, sino ser consciente de los elementos de bloqueo y de la potencialidad dentro de la institución, a fin de emancipar a sus sujetos de su condición de objetos de poder gobernados.

El «anizador» es uno de los concepto-herramienta del análisis institucional en su trabajo con grupos y organizaciones (el análisis institucional siempre opera «con» y no «en torno a» o «en favor de» un determinado grupo constituyente). Describe un acontecimiento que, casi a guisa de anécdota materializada, es capaz de revelar cómo funciona un sistema institucional. Puede tratarse de algo que ocurre de forma espontánea o de una intervención elaborada diseñada para investigar una dinámica subyacente a un grupo, organización o institución, y es más en ese sentido que en el de una asesoría de estudios de futuro que se puso en marcha la herramienta de Future Archive en colaboración con Intermediæ.

Otro aspecto clave del enfoque del análisis institucional es que pide a las personas que impulsan el proceso de análisis que den cuenta de su propia implicación y postura dentro del proceso.

En este caso, por tanto, hay que decir que Intermediæ invitó a Future Archive como parte de un proceso archivador más amplio de su propia organización, un proceso que la organización consideraba una oportunidad para formar y reflexionar acerca del significado y objetivos del archivar. El deseo de archivar, por su parte, contenía diversos grupos de preocu-

paciones: el deseo de destilar algunos principios y prácticas centrales que pudieran condensar la pluralidad de actividades de la organización para obtener una identidad más claramente captada; una fascinación por explorar las posibilidades de transmisión y almacenaje de conocimiento ofrecidas por las nuevas tecnologías; un deseo de evaluar la relevancia de la organización dentro de las diversas comunidades interpretativas de las que consta, también a la luz de una sensación incierta acerca de los modos y posibilidades de continuar existiendo en el futuro<sup>1</sup>. Desde nuestra perspectiva, la oferta de trabajar con Intermediæ llegó después de hacer un proyecto en La Habana, Cuba, donde trabajamos con el barrio en que se encontraba el centro de arte que nos había invitado, pero sin implicar por ello al centro de arte, de modo que la propuesta de utilizar Future Archive en un proceso de análisis institucional fue asimismo algo que saludamos como oportunidad de reflexionar acerca de nuestra propia implicación en las políticas de los centros de arte entre los que nos movemos.

Más concretamente, la petición de Intermediæ, que al principio se articuló mediante una conversación por *skype* entre el grupo de tutores y nosotros, era para ayudarlos a reconsiderar cuál podría ser el papel de las instituciones culturales públicas en el futuro, siguiendo tres ejes de preocupación principales.

La primera preocupación tenía que ver con cierta desazón acerca de los modos en que se percibe actualmente la organización, ya que está situada dentro de una amplia ciudadela cultural en medio de un barrio habitado mayormente por emigrantes y gente de rentas bajas. La segunda giraba en torno al deseo de reflexionar sobre la herencia futura de Intermediæ como organización que quiere reflexionar permanentemente acerca de la importancia de las instituciones culturales de hoy en día, pero lucha por reconciliar las diferentes exigencias y expectativas que las atraviesan. Y, finalmente, la tercera preocupación se refería a los modos de implicarse en diversas colaboraciones y abordar la futura sostenibilidad de sus redes.

Los participantes en el proyecto fueron directamente identificados por Intermediæ, después de que sugiriéramos hacer una cartografía de sus diferentes interlocutores actuales. Se identificaron tres grupos principales de usuarios; actuales colaboradores, antiguos colaboradores y gente de otras organizaciones culturales con base en Madrid.

Hicimos veintiún sesiones: las que desarrollamos con el personal de Intermediæ eran conversaciones de grupo, y los demás participantes eran invitados a sesiones individuales adaptadas a su agenda. Para terminar se hizo un taller final con personal y participantes. Las sesiones se grabaron y se han convertido en parte del depósito en Internet de Future Archive.

En el espacio del Matadero había también presente una instalación. Era un módulo simple que constaba de un ordenador conectado a la página web de Future Archive, y un taco de hojas para llevar, con la «receta» de cómo realizar una entrevista futura con diversos objetivos.

Durante nuestras conversaciones con los participantes les pedimos que viajaran a 2020 y se pusieran a recordar los acontecimientos de 2009 desde aquella época. La elección de un futuro tan cercano les pareció frustrante a algunos participantes que esperaban poder viajar más lejos en el tiempo. No obstante, aquello también supuso que las conversaciones se centraran menos en la variable interminable de las profundas transformaciones y revoluciones por venir, lo que acarreó una suavización de las dos derivas habituales del arrojarse al futuro —la utopía absoluta (un mundo en el que todos los conflictos y problemas se han resuelto, y por tanto un escenario paralizante que contiene la semilla de la moral totalizadora) y la distopía absoluta (el mundo de guerra total, colapso planetario y brutalización de la sociedad que es terreno fértil para un cómodo cinismo)—, para concentrarse más en los pequeños cambios que podrían ocurrir en el intervalo de diez años. Además, 2020 es una época en la que la mayoría de los participantes podrían imaginarse en vida aún y profesionalmente activos, lo que supuso que la dimensión de la responsabilidad y

situación personal se convirtiera en un elemento importante durante el proceso.

Éste no es el sitio adecuado para narrar el contenido y tono general de las entrevistas. En su lugar, en lo que viene a continuación me gustaría hacer un esbozo aproximado de unos pocos temas que surgieron durante las conversaciones, por revelarse terrenos especialmente controvertidos y polivocales. Por eso espero que pueda disculparse cierta generalización surgida de la búsqueda de un registro que permitiera realizar más reflexiones y conversaciones en otro lugar.

## INSTITUCIÓN

La palabra «institución» es polisémica y sumamente contradictoria. El término evoca con frecuencia una serie de asociaciones negativas con los procedimientos burocráticos, las agencias gubernamentales y las regulaciones normalizadas. No obstante, para el filósofo Gilles Deleuze, en ausencia de instinto los seres humanos crean instituciones porque necesitan un ámbito o un contexto para sus acciones. Hagamos lo que hagamos, corresponde a una institución específica, en el sentido de que estará inserto en un grupo de funciones significantes que dividen lo perceptible en cualquier configuración social. Las instituciones, pues, describen los *procesos de satisfacción*, los tipos de relaciones, procedimientos y contenidos que pueden agruparse y los que no. Desde esa perspectiva, las instituciones no deberían reducirse ni confundirse con las organizaciones, que materializan y hacen realidad los dilemas de la institución. «Organización», por el contrario, es un término procedente de un contexto militar, y presupone la división de tareas y funciones en medios y operaciones discretos capaces de funcionar de manera coordinada para alcanzar un objetivo compartido, de forma no muy diferente a los órganos de un cuerpo (que de hecho comparten la misma etimología con la organización). Siguiendo, pues, con ese enfoque, los centros de

arte y otros tipos de lugares públicos dedicados a la producción contemporánea no son instituciones, sino organizaciones que posibilitan y hacen realidad, por medio de su actividad, los dilemas de una serie de instituciones. Está la institución del Estado, que los utiliza como un ejemplo de gobierno. Está la del «ámbito público», que corresponde a la sociedad civil (a pesar de la recodificación por parte del estado de sus funciones), y está el lugar de lo político. Está la de la «cultura», algo profundamente ambivalente. Y después está la institución del arte. Hay cuestiones que exigen respuestas urgentes y plurales. Cómo se concibe la relación entre las tendencias que se canalizan por medio de las instituciones, y la existente entre la institución y su composición organizativa; y cómo abarcar y trabajar en esas situaciones cuando la política institucional compromete o contradice la política expresada por su forma organizativa, o cuando ambas dejan de canalizar las tendencias que en su tiempo explicaron su formación.

## ARTISTAS

En profesiones en las que la mayoría del trabajo se realiza bajo la marca del virtuosismo (ver la *Gramática de las multitudes*, de Virno, para una explicación detallada del término), es decir, sin parámetros objetivos de evaluación con los que medir el éxito, las relaciones entre los agentes adquieren un peso predominante en las transacciones. La relación entre la organización cultural y los artistas que presenta o produce es, en ese sentido, paradigmática. Dos imaginarios parecen especialmente relevantes en el momento actual a la hora de pensar sobre las declinaciones de tales relaciones. Una tendencia de las organizaciones del campo del arte es imaginar a los artistas como una de las categorías débiles en nombre de las cuales merece la pena luchar. Esa lucha se configura como una dimensión de asistencia, en la que los trabajadores culturales hacen de comadronas entre la potencialidad de una obra y el cumplimiento de ese potencial de

la mejor manera posible. La organización asume en esa configuración una posición parental que oscila entre el gesto de reprender y el de alimentar. Los «enemigos», dentro de esa proyección fantasmática, son todos los que no poseen suficiente sensibilidad respecto a los proyectos producidos, sea porque tienen diferentes sistemas de valores (económicos o estéticos), o porque no tienen la paciencia de implicarse o interesarse, o bien porque simplemente no están capacitados para una experiencia artística. Paralelamente, al artista hay que protegerlo también de sus propias características, y ayudarlo, si es preciso a la fuerza, a que desarrolle su trabajo lo mejor posible.

De forma alternativa a esa modalidad proto-familiar está la del negocio, que se alimenta del abundante vocabulario de las transacciones económicas. Una de las habituales configuraciones paradójicas es, en este caso, que adjudica a los artistas la externalización de algunas de las funciones institucionales. Por ejemplo, puede ocurrir que unos artistas invitados a una estancia desarrollen un programa junto a ciertos grupos, redes o ciudadanos que trabajan en la localidad de la organización que los acoge. A menudo, las relaciones y conocimientos generados por medio del proyecto creativo no aciertan con la forma de implicar al personal del propio centro de arte, de modo que al final de cada ciclo de proyectos las relaciones y conocimientos surgidos durante el proceso desaparecen junto con los practicantes nómadas. Esa dinámica revela una inversión de los conceptos de relación y encuentro mediante la cual los artistas crean relaciones durante el tiempo que dura el encuentro y viceversa, las instituciones culturales imaginadas como relaciones en una serie de encuentros mediados.

## USUARIOS

Aunque la declinación de públicos como entidad plural y heterogénea se encuentra cada vez con mayor frecuencia en el discurso de las ins-



↑ Future Archive, Intermediae, 2009.

tituciones culturales, eso parece ser más fruto de la penetración en el campo de las técnicas y jerga de la mercadotecnia que una profunda mutación de la concepción de relaciones y responsabilidades. La noción de «depositarios», por muy útil que pueda ser alejarse del fantasma de un «público» monolítico y masivo, exige una diferenciación de la oferta en entidades paralelas y discretas (de ahí el programa educativo junto a las charlas de expertos junto a la tienda yuxtapuesto con el currículo de los socios locales, etcétera...) más que una reflexión acerca de la función transversal de la institución cultural. La utilización de categorizaciones preexistentes importadas de la planificación de políticas y las ciencias sociales con frecuencia copia más que cuestiona las divisiones sociales existentes. Muchos centros de arte están poniendo mucho cuidado en el proceso de dar con la estrategia de comunicación adecuada para sus actividades. Eso se entiende a menudo como una táctica de comunicación por medio de la presencia mediática, la consolidación de la marca, la aparición en la prensa local y especializada, las oportunidades interactivas online. Las estrategias comunicativas informales que funcionan mediante la proximidad y diálogos sostenidos se perciben muchas veces como la tarea especializada de los funcionarios de educación. Las demandas mudas de los usuarios perdidos representan repetidamente un momento de vacilación en la auto-narración de las organizaciones culturales, que requiere muchas más conversaciones en torno a la institución, como corresponde a sus mandatos democráticos.

## PARTICIPACIÓN

Mucho se ha escrito ya sobre esta noción tan importante en la política y las artes contemporáneas. Merece la pena recordar brevemente que el discurso en torno a la participación requiere tres dimensiones entrelazadas: su modalidad, su relevancia y su progresión.

La reflexión en torno a la modalidad se centra en la estética, los mecanismos y los formatos de participación. La relevancia debe evaluarse mediante la importancia que cada ejemplo de participación acuerda a los sujetos (tanto proponentes como invitados) involucrados en la experiencia. Dmitry Vilensky resumió ese problema de forma provocadora mediante la afirmación: «A mucha gente le gusta mucho leer, ver películas y visitar museos. No hay nada malo en ello. Lo malo es que en nuestra sociedad sólo una pequeñísima minoría es capaz de crear algo partiendo de su experiencia de leer libros, ver películas y visitar museos».

Finalmente, la vitalidad de la progresión evalúa la temporalidad, entendida como duración y repetibilidad, y el umbral del proceso participativo, diferenciando entre el momento de la «intervención», el primer contacto, la interacción de prueba, el curioso asombro dentro de los espacios para la creación contemporánea, y el proceso de «intensificación», en el que la participación se hace más compleja, implica más responsabilidades y despierta mayores expectativas de recuperación de poder.

La participación es también un dilema habitual no solamente en cuanto al compromiso externo, sino también como mecanismo de gobierno interno. Es un hecho bien conocido que en la organización de la producción postfordista los trabajadores parecen luchar por emanciparse de una retórica de horizontalidad mediante la cual la institución demanda consenso y trabajo en equipo, y que no se cuestionen sus facultades diferenciales constitutivas. ¿Cómo podría la institución hacer sitio a la posibilidad de que ocurra el conflicto y el desacuerdo radical sin atribuir esta paradoja contemporánea a la soledad de las estrategias individuales?

## ENTRETENIMIENTO

Una de las formas en que se define la cultura como ámbito profesionalizado es mediante una diferenciación negativa con el entretenimiento.



La distinción es especialmente importante en los discursos de legitimación, para justificar por una parte la recepción y gasto de fondos públicos; por otra, para defender la importancia de las artes ante al aparato mediático, incomensurablemente más poderosos. No obstante, esta línea de falla clásica se cruza con otros planos de relaciones de poder, configurando un campo de tensión consolidado. Por una parte, hay una búsqueda de legitimación por parte del estado que tiene una necesidad doble: por una parte necesita una estética sumamente espectacular y grandes eventos que puedan funcionar como rituales secularizados de identificación y celebración pública. Por otra parte, pero eso no es más que la otra cara de la moneda, necesita formatos que puedan adaptarse a la sociabilidad y los gustos de la inteligencia burguesa, sobre todo cuando la cultura va envuelta en la lógica de la «regeneración» urbana.

Evidentemente, la percepción de esa presión provoca una respuesta de resistencia por parte de los trabajadores culturales. No obstante, cuando se piensa en ella como una resistencia a convertirse en entretenimiento, eso significa que muchos trabajadores culturales corren el riesgo de acartonarse y convertirse en solipsismos igualmente problemáticos.

«Entretenimiento frente a calidad» es una pareja que sólo puede culminar en un dilema alternativo bien conocido: convertirse en parque de atracciones o ser muy marginal.

Una forma de domesticar al monstruo podría ser considerar que el concepto de «entretenimiento» *per se* tiene una connotación neutral, y por tanto es impropio emplearlo como opuesto a «lo que es nuevo» o «lo que es complejo». La raíz de la palabra simplemente indica el acto de retrasar algo, de posponer un momento, de hacer que algo perdure, de mantener algo como está. Eso podría abrir la posibilidad de concebir el «como está» no como un dato, sino precisamente como momento específico de encuentro entre lo que era y lo que podría ser. Efectivamente, el entretenimiento es un problema cuando se emplea como registro de reiteración

del estatus quo, pero puede constituir un modo diferente de pensar sobre lo «nuevo», de buscarlo en otra parte, o de crear como por arte de magia mecanismos significantes capaces de atravesar la complejidad de una manera simple (no simplificada) que permita la emergencia de una conciencia diferente a «lo que es».

Anduvimos enredando con muchos más temas durante el Future Archive de Madrid. Pero los que se han mencionado nos sorprendieron porque conectan a Intermediæ con luchas y búsquedas que continúan en otras instituciones de la cultura y el arte, en la esperanza de que para 2020 podamos volver la vista atrás a algunos de ellos con una sonrisa retorcida...

## Referencias

Castoriadis, C. *The Imaginary Institution of Society*, The MIT Press, 1998.

Deleuze, G. «Instincts and Institutions», in *Desert Island and Other Texts (1953-1974)*, Semiotext(e), 2003.

Lourau, R. *L'analyse Institutionnelle*, Editions de Minuit, 1971.

Vilensky, D. «Practicing Dialectics», en *Chto Delat?/What Is To Be Done?*, n.27, Sep 2009, consultable online:  
→ [www.chtdelat.org/images/pdfs/27\\_method.pdf](http://www.chtdelat.org/images/pdfs/27_method.pdf)

Virno, P. *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, 2003.

## Nota

- I Intermediæ depende directamente del Área de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Jurídicamente está más cerca de un proyecto especial del Ayuntamiento que de una institución propiamente dicha.

