# ESTÉTICAS de la CRISIS

RODRIGO CORDERO y ALDO MASCAREÑO

# MODELOS de MUNDOS POSIBLES

# ESTÉTICAS DE LA CRISIS
## Modelos de mundos posibles

**Estéticas de la Crisis. Modelos de mundos posibles**

**Rodrigo Cordero y Aldo Mascareño** ©

Editorial Recrea Libros
Francisco Bilbao 2888 – Santiago de Chile
www.recrea-ed.cl - www.recrealibros.cl

Impreso en Santiago de Chile
Primera edición de 500 ejemplares: enero de 2017
ISBN digital 978-956-9847-05-9
Registro de propiedad intelectual 273.194

Impreso por Salesianos Impresores

Diseño de interior y portada: Verónica Vélez
Fotografías: Yanira Tala ©

http://mileniocrisis.uai.cl
milenio.crisis@uai.cl

Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

# ESTÉTICAS de la CRISIS

# MODELOS de MUNDOS POSIBLES

## Documentos del Laboratorio Arte y Crisis

**Rodrigo Cordero y Aldo Mascareño**

Núcleo Milenio Modelos de Crisis

Normalmente, cosas extrañas circulan discretamente bajo nuestras calles. Pero basta una crisis para que salgan a la superficie, como si una inundación que desborda las alcantarillas las empujara para luego expandirse por la ciudad. Siempre es una sorpresa cuando lo nocturno irrumpe a plena luz del día. Lo que revela es una existencia subterránea, una resistencia interior que nunca se ha roto. Esta fuerza infiltra las líneas de tensión de la sociedad a la que amenaza. De repente las magnifica, empleando los circuitos ya existentes, pero los reutiliza al servicio de una ansiedad que viene de lejos, no anticipada. Rompe las barreras, inundando los canales sociales y abriendo nuevos caminos que, una vez calmado el flujo de su paso, dejarán un paisaje y un orden diferente.

—Michel de Certeau, La Possession de Loudun, 1970

# CONTENIDOS


Presentación ..... 8

Para una redistribución de lo sensible ..... 10

Laboratorio 1.0 ..... 12

**Modelo 1: La función de la falla** ..... 18

**Modelo 2: La estructura de la indiferencia** ..... 24

Laboratorio 2.0 ..... 30

**Modelo 3: A ritmo de caminata** ..... 34

**Modelo 4: El eterno retorno** ..... 40

Laboratorio 3.0 ..... 46

**Modelo 5: Reescribir la identidad** ..... 50

**Modelo 6: Contar el sufrimiento** ..... 56

Ciencia y arte: Elementos para una cartografía de la crisis ..... 62

**Modelo 7: Máquinas voladoras** ..... 66

**Modelo 8: La normalidad de la emergencia** ..... 72

El concepto de crisis: Entre universalidad y experiencia ..... 78

Sobre los artistas y los científicos ..... 90

Agradecimientos ..... 96

# PRESENTACIÓN

Poner a dialogar en una misma mesa a científicos y artistas visuales no es una tarea fácil. El presente libro documenta dicho esfuerzo realizado durante el periodo de un año en el marco del Laboratorio Arte y Crisis (LAC), ideado y desarrollado por el centro interdisciplinario de investigación Núcleo Milenio Modelos de Crisis (NS130017).

El Núcleo Milenio Modelos de Crisis, con financiamiento de Iniciativa Científica Milenio del Ministerio de Economía, Fomento y Turismo, está compuesto por investigadores de la Escuela de Gobierno y de la Facultad de Ingeniería y Ciencias de la Universidad Adolfo Ibáñez. Son también parte fundamental de él académicos de la Universidad Diego Portales y de la Universidad de Chile. Los objetivos principales del centro son la investigación de las condiciones de producción de crisis en sociedades complejas, particularmente en el caso de Chile, así como también la identificación de los lenguajes con los cuales procesar las experiencias de crisis social.

En este sentido, el LAC nace de la inquietud por ampliar las herramientas disponibles para observar situaciones de crisis social y problematizar las formas de conocimiento acerca de las paradojas y conflictos que emergen producto de la complejidad social. Nuestro punto de partida fue la constatación, para muchos evidente, de que uno de los atributos paradigmáticos de las crisis en las sociedades actuales consiste en la abundante producción y circulación de imágenes. Estas imágenes encarnan verdaderos modelos que codifican, registran y traducen las manifestaciones estructurales de las crisis, al tiempo que participan e intervienen dándole forma y sentido a la experiencia misma de la crisis. Esto hace que las crisis posean una innegable dimensión estética.

A mediados del año 2015 decidimos invitar a una curadora y a un grupo de artistas visuales chilenos a un espacio de diálogo, experimentación y creación en torno al fenómeno de la crisis. Una primera razón para abrir este espacio reside en la importante afinidad que las artes visuales han demostrado tener con la idea de crisis. No solamente porque las situaciones de crisis han sido un agente movilizador de las problemáticas y apuestas estéticas del arte contemporáneo, sino que además porque las artes visuales encuentran en el fenómeno de la crisis un objeto que por excelencia pone a prueba las posibilidades de la representación. En efecto, si las crisis gatillan preguntas que contribuyen a poner en cuestión el carácter autoafirmativo de la operación de la sociedad, ellas también problematizan la contingencia del régimen de representación a través del cual la sociedad se presenta y comprende a sí misma en un determinado momento.



Una segunda razón de peso para producir este diálogo entre arte y ciencia tiene directa relación con el espíritu transdisciplinario que guía el trabajo científico del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. No obstante la aparente inconmensurabilidad que a menudo distancia las formas de conocimiento producidas por la ciencia y la experimentación con lo sensible en el arte, la apuesta del LAC consistió precisamente en generar cruces en esa difícil frontera. La premisa básica es que tanto científicos como artistas visuales compartimos la búsqueda por hacer comprensibles nuestros modos de existencia. Artistas y científicos trabajamos con *modelos*, es decir, creando formas técnico-estéticas (teorías, conceptos, objetos, mapas, fórmulas, mediciones, dispositivos, mecanismos, etc.) que no solo tienen la pretensión de visualizar un estado actual de cosas sino que también permiten producir sentido e imaginar mundos posibles.

La organización de los encuentros entre artistas y científicos fue desafiante en cuanto a formato y contenido. No fue fácil dar con el tono adecuado ni tampoco estamos seguros de haberlo logrado. Primero nos reunimos a dialogar en torno al concepto de crisis para comenzar a crear un vocabulario común y para explorar eventuales conexiones entre el trabajo de los artistas y el de los científicos. Luego decidimos discutir directamente acerca de las posibilidades de modelar crisis sociales, apuntando a los alcances y límites de modelos conceptuales y del modelamiento matemático, así como a las posibilidades que las artes visuales ofrecen. En última instancia, abordamos el desafío de visualizar los daños vinculados a situaciones de crisis ambiental y, en particular, las posibilidades de politizar la experiencia cotidiana y los espacios domésticos de comunidades en zonas de sacrificio ambiental. Estos encuentros estuvieron acompañados, además, por visitas a talleres de las y los artistas, conversaciones ocasionales entre miembros del Núcleo y artistas y un seguimiento al proceso de creación realizado por la curadora Montserrat Rojas Corradi.

Invitamos a leer el presente libro como un registro de esta experiencia de diálogo transdisciplinario y creación artística, cuya materialización es la exposición "Crisis, Crisis, Crisis: La normalidad de la emergencia" realizada en el Centro Cultural Matucana 100.

# PARA UNA REDISTRIBUCIÓN DE LO SENSIBLE

## Abriendo el diálogo entre arte y ciencia

Científicos y artistas nos reunimos por primera vez en enero de 2016 para conocernos y presentar el proyecto y objetivos generales del Laboratorio Arte y Crisis (LAC). La invitación del Núcleo Milenio Modelos de Crisis a los artistas no es a colaborar en una actividad de extensión, sino que a dar forma a un espacio de diálogo y creación. Así se lo hacemos saber también a los colegas del Núcleo. Aunque el horizonte del LAC no es la publicación de artículos en revistas académicas, existe la convicción de que el trabajo científico que realizamos sobre el fenómeno de la crisis requiere preguntarse por las formas de re/presentación de la existencia de lo común.

Pero la división entre ciencia y arte ya es clara. Al comenzar resulta inevitable que los participantes se ubiquen y luego se presenten en función de la seguridad de sus adhesiones disciplinares: los científicos con sus grados académicos, investigaciones y áreas de interés; los artistas más tímidamente con sus líneas de trabajo. No es una reunión de amigos; debemos construir un terreno para comenzar a dialogar casi desde la nada.

Decidimos partir con una pregunta: ¿Qué *forma* tiene una crisis? La amplitud de la misma provoca una reacción inmediata. Uno de los científicos plantea la necesidad de abordar qué se entiende por el concepto de crisis. Los artistas se suman inmediatamente a discutir si acaso estamos o no en crisis en la sociedad chilena. Algunos enfatizan la centralidad del movimiento estudiantil y el colapso del consenso neoliberal, otros plantean que pese a su relevancia la situación de crisis no sería profunda. La conversación vuelve rápidamente al lado de la ciencia: uno de los miembros del Núcleo describe la forma en que las crisis se incuban en las estructuras sociales, se contagian y transforman la vida en otra cosa, afectando la experiencia cotidiana y produciendo sufrimiento humano.

En medio de la especificación analítica y la diferenciación de conceptos, un artista alza la voz: "El problema es que la ciencia está lejos de la gente". La intervención produce incomodidad y desordena el ambiente formal planteando problemas. ¿Una primera crisis?



El reclamo parece estar dirigido a que la ciencia no logra comprender efectivamente la crisis en nuestro país. Un minuto de silente atención rodea la explicación de la tesis. Varios asienten con la cabeza, otros contemplan la escena. Como coordinadores del LAC, la interpelación nos llega directamente aunque no la tomamos personalmente. Enfatizamos que la idea del Laboratorio es precisamente crear un espacio de problematización y de experimentación con otros lenguajes. Después de todo, las crisis se tematizan y traducen comunicativamente en distintos lenguajes y desde distintos saberes que pueden parecer inconmensurables (objetos, experiencias, textos, etc.), por lo que es un espacio de disputa de sentido. Es precisamente esa disputa de sentido la que tiene lugar en el breve primer encuentro de presentación.

Nuestra propuesta es simple. Si la crisis tiene una forma, y por lo tanto una estética, ¡pongamos a prueba las posibilidades de representación de la crisis! ¡Problematicemos el régimen de distribución de lo sensible! Las caras son de entusiasmo. La primera crisis del LAC queda controlada; por ahora al menos, como toda crisis. Salimos del auditorio y lentamente la distancia inicial entre unos y otros se hace difusa.

# LABORATORIO 1.0

# OCHO MODELOS PARA UNA CRISIS



En el momento de crisis, nos vemos obligados a hacer preguntas: ¿Dónde estamos? ¿Qué está sucediendo? ¿Qué es lo que falló? ¿Cómo podemos salir de aquí ? La experiencia de la crisis plantea preguntas que demandan respuestas pero que, al hacerlo, también desafían la utilidad y pertinencia de los principios o criterios de respuestas en los que comúnmente descansamos.

Para el primer Laboratorio teníamos la intuición de que era necesario salir del espacio físico de la Universidad, buscar un territorio neutral para iniciar el diálogo entre artistas y científicos. Optamos por trabajar en un espacio para reuniones facilitado por el Goethe Institut. Cuando llegamos, el lugar perturba de inmediato la planificación y desafía las expectativas que teníamos para el encuentro: es más pequeño de lo previsto. Apenas cabemos todos. Nos vemos forzados a repensar el espacio, a mover mesas, sillas y cables, ajustar nuestros cuerpos y los materiales que cada uno traía. Somos diecisiete, cuatro no logran entrar y deben sentarse fuera de la sala, pegados al vidrio de la puerta para poder escuchar y participar. A pesar de la evidente incomodidad de todos, decidimos comenzar para evitar que la reunión fracase.

Al igual que en el encuentro previo, volvemos a iniciar con una pregunta: ¿Qué es una crisis? La familiaridad del concepto nos confronta a todos con la evidente paradoja de no poder encontrar una respuesta inmediata. Algunos titubean y mencionan palabras sueltas, otros dan ejemplos y buscan apoyo en la descripción de situaciones cotidianas. La dificultad en parte se debe a que es un concepto que, dada su naturaleza socio-histórica y ubicuidad en el lenguaje ordinario, resiste definición. Allí reside precisamente uno de los principales desafíos del diálogo que el Laboratorio busca gatillar: más que definir el concepto, experimentar con formas de visualizarlo.

Para abordar esta problemática, dos investigadores del Núcleo Milenio Modelos de Crisis proponen facilitar el trabajo presentando elementos y dimensiones que permitan caracterizar la complejidad del fenómeno de las crisis sociales. Con presentaciones preparadas para la ocasión, primero explican los atributos generales de las crisis en un mundo globalizado, conectado e instantáneo y los mecanismos y condiciones a través de los cuáles las crisis se incuban, estallan, circulan, contagian y producen reestructuraciones. Luego exploran la forma en que las crisis se vinculan con la experiencia humana y la condición de fragilidad que constituye la vida en común, así como los problemas colectivos que las crisis plantean y sus efectos destructivos, las formas en que son interpretadas por los actores y las respuestas sociales y políticas que se movilizan.

Los conceptos y lenguaje empleados capturan la atención de los asistentes. Hay un notorio silencio y hasta ahora el flujo de las palabras ha ido desde la ciencia al arte. Nadie pregunta ni comenta, los asistentes descansan la mirada en sus apuntes. Uno de los artistas se anima a romper el hielo ofreciendo una reflexión acerca de la normalidad de las crisis en nuestra sociedad y la forma en que esta adapta sus estructuras de manera *ad hoc* a los eventos críticos. Esta idea le parece central pues nos presenta el problema acerca de la invisibilidad e indiferencia ante los excesos que allí se incuban. Otro participante argumenta que no es posible entender las crisis sociales en el aire y de manera tan abstracta. Se requiere ser más explícitos acerca de la conexión entre capitalismo y crisis para desde allí poder dar cuenta de un modo de organización social

Participantes en Laboratorio 1.0, marzo de 2016.

que produce crisis permanentes y las emplea como un dispositivo de gobierno de territorios e individuos. El desafío es forzarnos a pensar también en las formas de crítica y resistencia.

Para la segunda parte del encuentro invertimos la estructura de la conversación. Ahora los artistas presentarían su trabajo. Previamente les habíamos solicitado que trajeran una imagen, objeto o boceto de una obra o una idea que fuera un punto, el punto de partida para pensar el fenómeno de la crisis. No se trata de exponer todo su trabajo sino que reaccionen visualmente a la pregunta de qué es una crisis.

Uno a uno pasan adelante. Las imágenes, conceptos y objetos que presentan son variados. Una instalación con distintos recipientes de agua que, organizados en estratos y con la ayuda de una bomba de aire, producen un *diálogo sin mensaje*. La figura del *bastardismo* de la identidad mapuche en la sociedad chilena, invisibilizada, reconocida y domesticada conforme a los criterios homogéneos de la cultura oficial de la identidad. Los *sonidos* del caminar conjunto de poblaciones desplazadas por la experiencia de la violencia o de la marcha de sujetos reunidos por la expectativa de transformación social. Las *huellas* del poder y de la resistencia al poder en objetos y espacios que guardan una suerte de memoria de crisis pasadas, pero que adquieren vigencia en las disputas presentes. La *falla* en el funcionamiento de las máquinas que produce una brecha que permite observar el error sistémico así como inducir un funcionamiento distinto. La *resignificación* de aparatos tecnológicos creados para la guerra y producir muerte a distancia mediante ejercicios de traducción. Los *fundamentos* de la crisis nacional en el pacto caballeresco de la transición en el que se unen pasado ominoso y futuro de alegría que institucionaliza la crisis. Los *dispositivos* gubernamentales que ofrecen herramientas básicas de sobrevivencia en situaciones de emergencia, al tiempo que revelan la crisis en nuestras formas de enfrentarlas.

¿Qué hacer con la singularidad de cada una de estas *apuestas visuales*, con la heterogeneidad de *puestas en forma* de los problemas del mundo en común que en cada una de ellas transpira? Rápidamente llegamos a la convicción que no se trata de buscar una coherencia que permita producir sentido, se trata más bien de abrir un espacio de coexistencia que permita trabajar con distintos *modelos* para una crisis. Los ocho modelos que inesperadamente emergieron del primer Laboratorio nos recuerdan un hecho fundamental: la imposibilidad de clausura del mundo social en una idea, forma, concepto o significación.

Presentación de Aldo Mascareño en Laboratorio 1.0, marzo de 2016.

# BUSCANDO UN ESPACIO COMÚN

## ¿Cómo armar una exposición sobre la crisis?

Nos volvemos a reunir entre los artistas, la curadora y uno de los miembros del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. La idea es conversar acerca del progreso de los trabajos y las impresiones que los artistas tienen acerca de los conceptos propuestos por el equipo de científicos. Estamos en el mes de mayo y desconocemos totalmente los tiempos y formas de trabajo de los artistas. Por ello la reunión tiene un carácter estratégico. Desde el Núcleo existe preocupación: después del primer Laboratorio no hemos vuelto a escuchar nada de los artistas, aún cuando les hemos enviado materiales que pensamos podían darle continuidad a la conversación o gatillar nuevas reacciones. El silencio es un fenómeno siempre ambiguo.

En la reunión discutimos un pequeño documento de trabajo producido por el Núcleo sobre el concepto de crisis. Preguntamos si tiene sentido para ellos y si alguna de esas ideas puede ayudar para pensar el concepto curatorial de la exposición que se realizará en noviembre en Matucana 100. El silencio nos vuelve a acompañar. Uno de los artistas se sincera: "El problema es que son conceptos muy teóricos y técnicos; nosotros no partimos desde ahí". Varios enfatizan la necesidad de visualizar la crisis desde las experiencias, las emociones y los sentidos.

Montaje sala cartografía, Matucana 100.

No obstante ello, la conversación fluye hacia uno de los elementos presentados en el documento: los momentos de incubación y de rebalse de las crisis. "¿Se puede modelar algo que se rebalsa?", pregunta otro artista. Probablemente, señala, falte el apoyo de un físico de fluidos o un antropólogo del gasto festivo y la violencia ritual. Entonces saltamos a las ambivalencias de la vida contemporánea. La idea del "todo coherente" está sobrevalorada, se menciona. La vida social es frágil, esa fragilidad es el escenario de la crisis.

Cada artista maneja distintas metodologías, maneras de trabajar y lenguajes materiales. Además, el galpón de Matucana 100, donde tendrá lugar la exposición, es un lugar difícil de gestionar. Hay que pensar las obras en relación al espacio y a las conexiones entre ellas. Uno de los artistas plantea: "¡Quiero que nos contaminemos!, que seamos una máquina productora de crisis. ¿Podríamos trabajar colectivamente?". Las ganas iluminan los rostros, pero la realidad cae sobre las espaldas: "¿Dónde nos juntaríamos? ¿Necesitaríamos un taller grande? ¿En qué tiempos? ¿Cómo nos coordinamos?". La idea queda en la sala.

# MODELO 1

# La FUNCIÓN de la FALLA

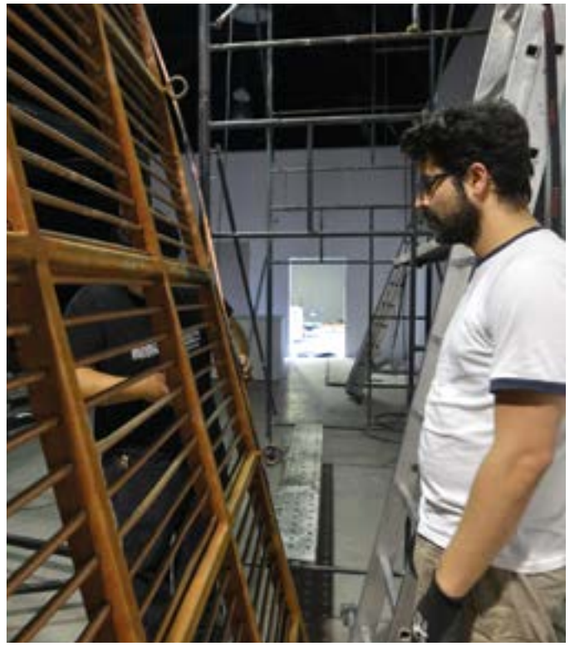
*La máquina produce lo que sabe producir sin atención a que lo que ella misma produce lleva inexorablemente a la falla. Lo significativo de la falla no es que la máquina no pueda seguir produciendo, sino que lo hace en exceso al punto que su crecimiento compulsivo modifica su morfología y rebasa todas las escalas. El hielo es una metáfora de un sistema social frío, un sistema que opera con independencia de lo que ocurre en su entorno.*

Daniel Reyes, "Una tonelada de lluvia", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

Las máquinas fallan. Y la falla abre la oportunidad de escudriñar en el error y explorar la inducción de otras formas de funcionamiento. Hay muchos sistemas, organismos e instituciones con los cuales nos relacionamos cotidianamente que mientras funcionan, pasan desapercibidos y son difícilmente detectables. El carácter naturalizado de ciertos sistemas simbólicos y/o mecánicos solo es comprensible en la medida que dejan de funcionar. Su fallo los desarticula, desnuda y visibiliza.

La pretensión de control de las máquinas es la contracara de nuestra dependencia a sistemas esencialmente frágiles, más aun cuando estos operan como interfaces entre sociedad y naturaleza. Hace bastante tiempo que Daniel Reyes viene construyendo dispositivos técnicos que visibilizan bajo un paradigma anti romántico (el control de lo bello y sublime), el fallo exagerado de los sistemas autorregulados.

Montaje obra de Daniel Reyes , Matucana 100.



Por momentos, el oficio de Daniel se asemeja al de un ingeniero. Nos muestra los planos del nuevo sistema que ha diseñado y los desafíos técnicos envueltos en su construcción e instalación. Se trata de un refrigerador a tajo abierto, que condensa la humedad ambiental. Luego la transforma en hielo y, en virtud de los cambios de temperatura, produce una leve lluvia que se deposita sobre un espejo de agua que se vuelve a evaporar. El sistema de refrigeración consta de una estructura que no se puede ver, pero cuya forma y función se puede deducir a partir de su resultado más concreto: la producción arbitraria de una gran masa de hielo frágilmente suspendida que puede colapsar en cualquier momento.

El exceso de la máquina es la sublimación estética del fallo y la metáfora de un sistema en situación de constante crisis. La constancia del fallo es la constancia de un proceso absurdo: un ciclo de transformación permanente que tiene sentido solamente en la medida en que está exento de una utilidad. Daniel parece haber encontrado aquí un atributo general de las crisis que, a su juicio, es el espejo de todas las fragilidades y fisuras que habitan la sociedad. Y en ese espejo se condensa a su vez la división contemporánea por la cual transita la crisis: la actitud tecnocrática de no querer involucrarse normativamente para mover los márgenes de lo aceptado y el activismo acusatorio que moraliza las consecuencias de lo inconmensurable y la inevitabilidad de lo posible.

# *Una tonelada de lluvia*

## Daniel Reyes

En esta obra Daniel Reyes investiga, como ya lo ha venido haciendo, en los mecanismos más cotidianos que permiten tener acceso a la condensación del agua. Un material que es frontera y distancia, trofeo y soporte, refresco y sepultura, personaje y objeto, medio y fin. Parodiando la creatividad populista de quienes –ante la crisis de una sequía– deseaban bombardear nubes, piensa en las diferentes maneras de cómo atrapar la lluvia. Y estimulado por los sistemas de medición de agua caída, se interesa por vincular la abundancia natural con la construcción humana de su escasez. Se hace necesario, entonces, construir un dispositivo para intervenir y provocar ambos efectos.

Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis,* Matucana 100.

En la era del Antropoceno –en la que el ser humano se convierte en la principal fuerza geológica y de transformación del clima del planeta–, la funcionalidad cotidiana de las máquinas es la fuente de seguridad a la que estamos adecuados y en la que depositamos nuestras expectativas, pero también es la fuente de excesos que compulsivamente amenazan esa seguridad y la posibilidad de pensar en el futuro. Daniel se interesa por explotar el espacio de la falla y exponer la desnudez de la máquina, precisamente porque allí se puede cuestionar su real pertinencia y dislocar el espacio simbólico en el cual la funcionalidad más absurda descansa artificialmente naturalizada.

*Una tonelada de lluvia* no habla directamente de la situación climática del planeta, pero se alimenta de ese diálogo para producir un monumento hídrico, un experimento en construcción donde la crisis emerge a la luz del juego entre la naturalidad del agua y la artificialidad de las máquinas, como una reflexión acerca de la necesidad de controlar y contener cosas a las cuales ni siquiera les podemos poner nombre.

# MODELO 2

## La ESTRUCTURA de la indiferencia

*Nuestra sociedad parece ser un sistema críticamente autoorganizado, como una pila de arena que constantemente recibe la caída de granos a los que adapta su estructura sin sobresaltos. A veces desatendidos e ignorados los granos se acumulan hasta un punto en que se produce rebalse, hasta que el exceso de esa reiteración produce un colapso mayor en la estructura y transformaciones en la misma. La crisis no es entonces un mero accidente o evento inesperado, sino que la forma a través de la cual se revelan las contradicciones constitutivas de la vida social.*

Pablo Rivera, "Sin título", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

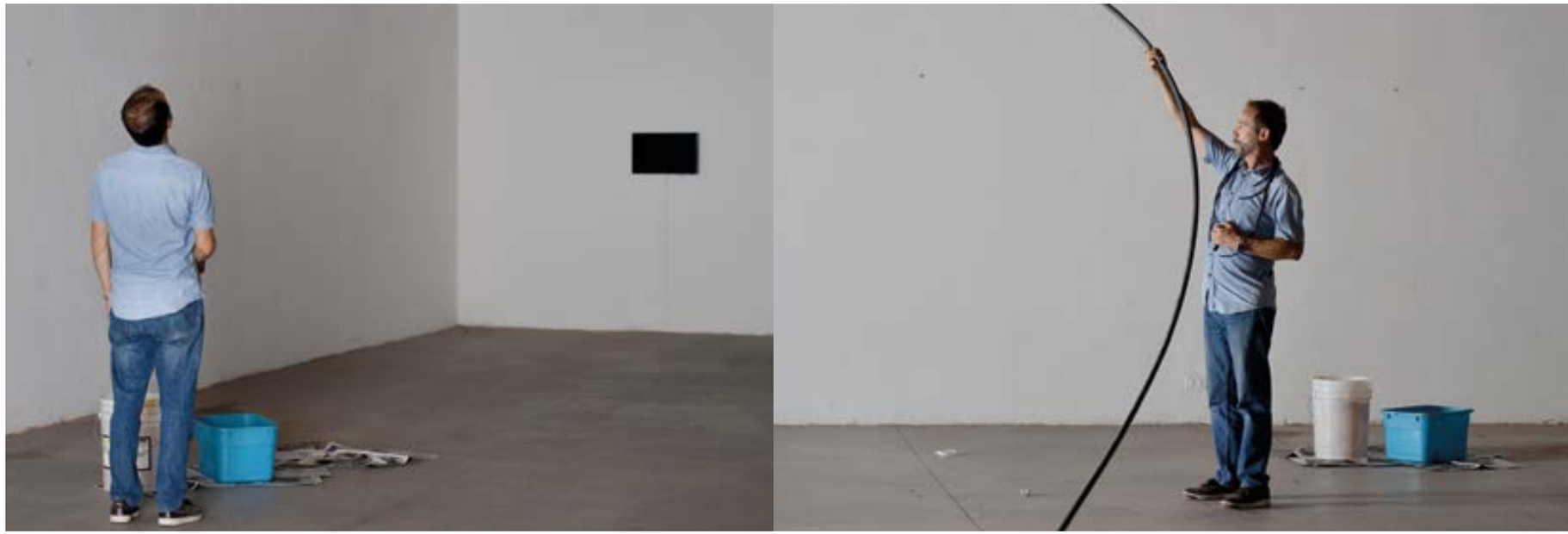
Desde el primer encuentro Pablo Rivera manifestó, además de sorpresa, cierto escepticismo hacia la invitación realizada por el Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Su apreciación era que el proyecto estaba pensando a partir de una estructura problemática: "Ustedes los científicos ponen los conceptos y nosotros los artistas ponemos las imágenes". Para él esta estructura, en el fondo, no sería sino la manifestación de una indiferencia mutua entre ciencia y arte. Esta fue una hipótesis que el propio Pablo utilizó como herramienta y explotó a lo largo de los Laboratorios para desarrollar la idea de su obra. La mayor parte del tiempo parecía indiferente, observando y diseccionando lo que allí ocurría. Para nosotros siempre fue un misterio saber en qué estaba Pablo, incluso la curadora no tenía seguridad acerca de la obra que pensaba producir.

Decidimos visitar su taller semanas antes de la exposición, ubicado en el living-comedor de una gran casa que seguramente pronto sea vendida y demolida para construir un edificio de departamentos. Entre un arsenal de herramientas colgando de las paredes, máquinas para transformar formas y estantes con materiales, Pablo nos dice inmediatamente: "No tengo nada", sin tono de culpa o disculpa. "La obra no existe, se monta en la sala de exposición". La ausencia de la obra se transforma inmediatamente en el centro de nuestra conversación, por cuanto pone de manifiesto la presencia de un método de trabajo y de los eventuales efectos performativos del mismo.

No existe gran misterio. Su método inicia con el encuentro y trabajo con un concepto; teniendo eso, lo demás consiste *solo* en explorar formas de intervenir el mundo. Quizás por ello nos da a entender que esperaba más de los Laboratorios, más interferencia artística de la ciencia, aunque quizás no más interferencia científica del arte. Piensa que el arte puede revelar aspectos de la crisis que para la ciencia son desconocidos, más bien incognoscibles, como lo que mostrará su obra.



La obra es un circuito de riego instalado por los techos de Matucana 100, sin que sea inmediatamente visible. Desde allí, de tanto en tanto, caen gotas sobre el piso, quizás sobre alguna obra que la complemente, probablemente de manera aleatoria sobre el público que visitará la muestra. Las gotas que caen sobre el piso podrán ser limpiadas con un paño o un trapero, contenidas en una cubeta, o se acumularán una a una hasta que sea imposible ignorarlas, como en toda incubación de crisis en la que no atendemos a las señales de que algo anda mal hasta que ya es muy tarde para detener la avalancha. La propuesta de la obra es que dudemos si el goteo incesante es parte de la crisis estructural de las instituciones artísticas o parte del arte de la crisis. La obra es una metáfora del comportamiento social indiferente a las señales de advertencia y



Montaje obra de Pablo Rivera , Matucana 100.

a sus consecuencias. Es también una especie de experimento para observar desde dónde cada uno de nosotros puede intervenir para enfrentar una crisis que no es propia, pero que nos puede afectar.

"Tendré que conversar con mis colegas para ver si es posible una contaminación", dice Pablo. Habrá que ver qué sucede. Cuando se incuban y especialmente cuando se desatan, las crisis se potencian unas a otras y forman tormentas perfectas. Seguramente Pablo no estaba pensando en eso. O quizás sí. O puede ser que nadie lo quiera pero suceda. Esas son las peores crisis.

Montaje obra de Pablo Rivera, Matucana 100.

# *Sin título*

## Pablo Rivera

La primera impresión de Pablo Rivera fue que para la contraparte científica la crisis implicaba algo emergente: una especie de masa polimórfica que se asoma cíclicamente en la realidad y que puede ser reconocida, medida y representada a través de sus distintos síntomas. La modelación de la crisis generaba un campo de observación medianamente acotable y modelos de representación relativamente objetivos. La crisis parecería estar siempre afuera esperando ser analizada por instrumentos y metodologías administradas por los científicos: observadores y analistas privilegiados de estos eventos acotados. Como observadores, ellos no serían la causa de lo observado y, al mismo tiempo, la distancia con lo observado parecería ser crucial respecto de los resultados obtenidos.

Esta primera impresión chocaba de frente con lo que Pablo entiende como la práctica del arte. Si bien las crisis parecen existir objetivamente y tal objetividad puede ser nombrada, lo que interesa es la puesta en realidad de la crisis como estrategia en la búsqueda de sentido. El arte se acerca a sus objetos (sean estos temáticos o puramente sensoriales) colocándolos precisamente en crisis; sacudiendo sus certezas, desestabilizando, desmantelando, deconstruyendo sus estructuras y materialidades, buscando puntos de vista que revelen aquello que no emerge por sí solo. Según Pablo, aun cuando la obra de arte se acerque a aquellos modelos en los cuales la crisis no ha emergido aún, su misión es precisamente inducirla. Así como el hipnotista induce al trance, el artista se autoimpone la tarea de inducir el estado de crisis en las cosas. Hacerla emerger sería equivalente a construir un modo de observar, de comprender aquello que no está en la superficie.

La obra de este artista no se refiere a ninguna crisis en específico sino más bien explora la verosimilitud o polivalencia de sus síntomas. Dentro de la sala de exposición se diseminan tachos y baldes en ciertos lugares estratégicos donde caen gotas de agua desde el techo. El objetivo de esta situación controlada es pasar desapercibida para el público, que sea considerada un incidente propio del espacio. Más que una simulación, lo que interesa es la puesta en realidad de sus efectos, hacerlos reales a pesar de su evidente carácter ficcional. Es ver cómo ese campo de ambigüedad contamina el espacio en que se produce y cómo la manipulación de la información rompe con las certezas de lo real. Producir la crisis no implica necesariamente su realidad.



Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis,* Matucana 100.

# LABORATORIO 2.0

# ¿SE PUEDEN MODELAR LAS CRISIS?

Las crisis son acontecimientos universales; poseen ciertas características y condiciones generales que pueden ser observadas y modeladas. La complejidad de la sociedad contemporánea provoca que muchas crisis locales ahora tengan la potencialidad de mundo; es decir, que sean universales en el sentido pleno de la palabra.



Uno de los principales resultados del primer Laboratorio fue que la heterogeneidad de las apuestas visuales que discutimos tenían cada una el potencial de constituir un modelo singular de crisis. Modelar, en términos generales, significa "invertir en una forma" (como sugiere el sociólogo Laurent Thèvenot). Resulta ahora evidente la inadvertida convergencia entre la "inversión en formas" que caracteriza a las prácticas de la ciencia y las prácticas del arte: en ambos casos la producción de sentido acerca del mundo está embebida en el diseño, simulación, testeo y ajuste de modelos en función de preguntas y problemas.

Ahora, si un modelo es un mecanismo de reducción de complejidad para la observación y la explicación –así como un dispositivo para la experimentación e intervención en el mundo– ¿se pueden "modelar" eventos que se caracterizan por poner en cuestión los modelos? Esta inquietud guió la conversación del segundo Laboratorio. Para abordarla, establecimos un diálogo cruzado en base a dos momentos: primero, el investigador Gonzalo Ruz y el artista Daniel Reyes dialogaron sobre formas de modelamiento en ciencias de la complejidad e inteligencia artificial; luego, la investigadora Gabriela Azócar y el artista Cristian Inostroza problematizaron las formas de involucramiento del arte en la crítica al "modelo" realizada por el movimiento estudiantil en Chile.

Gonzalo es experto en modelación y *machine learning*, un área de las ciencias de la computación en la que se le enseña a programas computacionales (algoritmos) a identificar formas y patrones de manera autónoma a medida que incorporan nueva información. Su presentación propone revisar técnicas de modelamiento matemático, sus aplicaciones y formas de visualización. Se concentra en el famoso modelo de segregación social creado por el economista Thomas Schelling (1921-2016) en los años 1970s. En el momento Gonzalo simula diversos escenarios, modificando parámetros del modelo, para dar cuenta de las dinámicas de configuración y estabilización de grupos en el tiempo. Los componentes del gráfico de puntos que muestra, se mueven y todos se sorprenden del efecto visual de la segregación social. Repite el ejercicio con precisión pedagógica. Luego, explora otras formas de modelamiento (redes de interacción

y aprendizaje de máquinas), juega con los parámetros, muestras las formas en que los datos convergen hacia estados estables, explica lo que significan.

Los casos de simulación que ensaya Gonzalo, muestran la dificultad de graficar y dar una forma comprensible a volúmenes de datos cuyas relaciones pueden llegar a desplegarse en un espacio de *n* dimensiones. El asunto es que para traducir esa abstracción inaccesible a los sentidos hace falta algo más que buenos computadores y un software de visualización. Se requiere imaginación. Daniel Reyes interviene para insistir en que la imaginación es precisamente la que permite construir un puente de diálogo entre ciencia y arte. El problema es que parece existir una división cartesiana que redunda en disposiciones habitualizadas que apartan racionalidad y sensibilidad, y que reproducen prácticas y principios de representación que dificultan nuestro acceso al mundo.

Aldo Osiadacz, Daniel Reyes y Gonzalo Ruz,
Laboratorio 2.0, mayo de 2016.

Cristian Inostroza y Gabriela Azócar,
Laboratorio 2.0, mayo de 2016.

Artistas y científicos coinciden en que la imaginación, atrofiada por el sistema educacional, no consiste en la capacidad de fantasear sino de comprender relaciones secretas entre cosas, pensar conexiones impensadas entre símbolos y experimentar con formas de sensibilizar datos. No se trata aquí de que ciencia y arte renuncien a priori a sus objetos, métodos y saberes sino que de abandonar la comodidad que ellos producen. Esto se hace especialmente relevante en relación al fenómeno de la crisis, cuando la ciencia requiere cultivar libertad creativa para des-estructurar explicaciones convencionales y explorar otros caminos para resolver problemas; y el arte necesita ensanchar el poder de generalización de la experiencia disponible para intervenir en el mundo.

# MODELO 3

# a RITMO DE caminata

*Caminar es una estrategia de desaceleración para bajar el ritmo social acelerado y volver al ritmo del cuerpo. En ese ritmo se observa la crisis desde su entorno, como cuando desde una roca en el borde del mar se observa un naufragio. Sin embargo, el ensamblaje colectivo de los pasos también constituye la marca temporal de una experiencia común, produce el sonido de una marcha que responde y resiste a la normalización de la crisis.*

Soledad Pinto y Roberto Garretón, "Sonata para una crisis", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

La primera vez que escuchamos a Soledad Pinto hablar acerca de su proyecto de obra en el primer Laboratorio, la idea era producir una marcha a partir del ensamble sonoro de una serie de caminatas que ella realizaría y grabaría en distintos puntos de Santiago. Trabajar una pieza sonora como modelo para explorar el fenómeno de la crisis de inmediato nos pareció muy sugerente, toda vez que este aspecto se encontraba totalmente ausente en nuestro trabajo científico. Si las crisis tienen una forma y, en consecuencia, pueden ser observadas, modeladas y visualizadas con distintas herramientas, pareció necesario preguntarnos si acaso las crisis también poseen un sonido propio, cuya frecuencia no es fácilmente distinguible y que requiere que agudicemos nuestro sentido de la escucha. Caminar, detenerse y escuchar. Ese es el método que Soledad nos quería proponer; no reducir el conocimiento de la crisis a su visualidad.

Registro de caminatas, mayo-julio 2016.

En la vida cotidiana de las sociedades modernas, especialmente en las ciudades, el sonido conlleva asociaciones tanto distópicas como utópicas. En una búsqueda de combinar ambas dimensiones, la propuesta de Soledad consiste en explorar las posibilidades de un modelo sonoro de la crisis. Luego de algunas conversaciones que tuvimos, su conclusión fue que ello era posible si uno experimentaba más directamente con la musicalidad que acompaña al fenómeno de la crisis. Es en este punto en que la idea original dio un importante giro y se transformó en un proyecto de colaboración con el compositor y músico experimental Roberto Garretón (quien vive y trabaja en Holanda). Ambos colaborarían para dar forma a una pieza musical cuyo material base serían las grabaciones de una serie de caminatas que Soledad realizaría. La pieza a componer sería una sonata, una forma musical clásica para una pieza que no tendría nada de clásico. La forma básica tiene tres secciones: exposición, desarrollo y reexposición. En la exposición se introducen dos temas, A y B. El tema A está en una tonalidad, y el B en otra tonalidad cercana. En el desarrollo se juega libremente con los dos temas. En la recapitulación se vuelven a tocar los dos temas, pero en este caso el tema B está en la misma tonalidad del tema A.



Acompañamos a Soledad a la primera grabación en los patios de la Universidad Metropolitana de las Ciencias de la Educación (UMCE). La Universidad está en paro y hace unos instantes Carabineros había ingresado para detener a estudiantes que interrumpieron el tránsito en la calle Macul con barricadas —según nos cuentan, este es un ritual en la UMCE. Soledad tiene adherido a sus tobillos unos micrófonos y en sus manos un dispositivo de grabación. Se toma un momento para corregir el ruido ambiental. La idea es que camine sola, para luego comenzar a seguir e imitar los pasos de otras personas. Camina atravesando amplios patios. Sigue con seriedad a algunos estudiantes que van pasando, luego continúa. Lo que está haciendo no es un juego y le toma el peso a cada uno de sus movimientos. Hacia el fondo de uno de los patios nos encontramos con un grupo practicando la coreografía de un tinku (danza festiva Aymara), mientras otros estudiantes acompañan tocando bronces. Soledad se les suma y comienza a bailar y seguir sus pasos.

Nos volvemos a reunir. Esta vez para recorrer unas calles anónimas. El ejercicio es el mismo: micrófonos en los tobillos y caminata a paso firme. Camina un largo trecho sola. Se detiene y decide seguir a un transeúnte que mira con recelo la acción. Lo imita buscando capturar los detalles de su postura, ritmo y movimientos. Se detiene, gira y comienza a correr libremente. No sabemos bien a dónde ni por qué.

Nuestro último encuentro se realiza en un teatro. Esta vez los micrófonos no irán en los talones, sino que en los costados del escenario, fijos y hacia el suelo. Una actriz se suma a la jornada. Ella personificará a diversos individuos produciendo una multiplicidad de pasos, Soledad la imitará. Caminan y juegan en el escenario. Saltan, corren y marchan. Cambian ritmos e intensidades, los cuerpos se ajustan a los personajes, los cambios son improvisados, no hay coordinación previa y eso genera una atmósfera de autenticidad en cada uno de los pasos. Pasos fuertes, pasos rápidos, pasos silenciosos, pasos serios, pasos que se arrastran y mezclan.

Registro de caminata, julio 2016.

# *Sonata para una crisis*

## Soledad Pinto y Roberto Garretón

*Sonata para una crisis* es un proyecto colaborativo entre Soledad Pinto y el músico Roberto Garretón. Constituye una pieza de audio generada a partir del ensamblaje del registro sonoro de varias caminatas realizadas por Soledad siguiendo trayectorias diversas por y a través de Santiago. El registro, realizado utilizando dos micrófonos externos amarrados a los tobillos de la artista y conectados a una grabadora, da cuenta del movimiento particular y las fricciones (el ritmo, incomodidades y dificultades) que un cuerpo experimenta al caminar. Roberto, guitarrista y compositor de música electrónica, es el encargado de usar dicho material para componer una pieza musical.

La obra explora las posibilidades de una estética de las crisis desde un registro micro, personal, pero que también puede ser traducido a una escala mayor, colectiva, a través de ejercicios de composición musical. Busca conectar las ideas del caminar y de la crisis como momentos que dejan huella, momentos de posible dislocación de las trayectorias planeadas y de encuentros con interferencias, obstrucciones y ruidos. La composición final intenta capturar una especie de universalidad del fenómeno de la crisis, algo cercano a un *modelo sonoro* para el concepto. Hay sonido de pasos en las pequeñas y grandes crisis personales (cuando avanzamos y retrocedemos, caminamos sin saber a dónde, también cuando nos quedamos "congelados"). El caminar es también expresión de resistencia popular para conquistar/ocupar espacios en disputa durante crisis sociales y políticas. En situaciones de crisis humanitarias, el sonido persistente aunque silente de los pasos marca el ritmo de la migración forzosa, los dolores del cambio de territorio y la expectativa de un nuevo comienzo.

El compás musical proporcionado por el (des)compasado caminar es el material del modelo. El método utilizado para realizar el registro consiste en seguir como una sombra rutas ajenas de personas encontradas en el espacio público y elegidas al azar: una deriva creativa que no se amolda a una idea previa, sino que acontece más allá de todo programa, enriqueciéndose en la materialidad aleatoria del encuentro. Si bien los pasos responden a un ritmo, a una disciplina aprendida, *Sonata para una crisis* pone énfasis en explorar la tensión entre ese aprendizaje y el potencial de indisciplina del caminar.

Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis,* Matucana 100.

# MODELO 4

# EL eterno RETORNO

*Los rastros en el paisaje son las marcas de la decepción, cicatrices de la incertidumbre que caracterizan a toda crisis. Las huellas son metáfora del intento desesperado de destrucción de los cimientos que sostienen y provocan la crisis. Sin embargo, las huellas se borran poco a poco por el retorno a la normalidad del funcionamiento de la sociedad, hasta que el mismo exceso de normalidad provoca nuevas heridas en el mundo. La huella es la marca de la circularidad y eterno retorno de la crisis.*

Cristian Inostroza, "Gabinete de un territorio fracturado", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

Existe cierto afán cartográfico-arqueológico en el esfuerzo de Cristian Inostroza por recuperar y componer las piezas de un territorio fracturado que nunca enquistó orden o unidad alguna. Una de las piezas que lo acompaña hace tiempo es una cabeza de cemento del ex ministro Diego Portales con una bala cerca del ojo. Según consta en los reportes de autopsia, Portales murió por un disparo en la cabeza, similar al disparo que su escultura en la plaza de la Constitución recibió la mañana del Golpe Militar de 1973. Ha trabajado varias veces con esa imagen. Para Cristian la historia de esa cabeza de Portales es equivalente a la historia de un eterno retorno de la oligarquía mercantil que, pese a confrontar la muerte, reaparece volcando su violencia conservadora hacia el pueblo una y otra vez.

No obstante las referencias directas al poder de la élite en Chile, el trabajo cartográfico-arqueológico que observamos en las paredes de su taller se acerca a la puesta en valor de estéticas periféricas. El propósito subyacente consiste en contrabalancear el "afán carroñero" del poder con la dignidad de la textura rudimentaria, plural y sensible de los cuerpos y territorios que configuran el espacio simbólico de la nación. "Más huemul y menos cóndor", sugiere un texto de Gabriela Mistral que Cristian atesora como hoja de ruta.

Registro visita a taller de Cristian Inostroza.

Durante el desarrollo de los Laboratorios, Cristian estuvo durante un buen tiempo (casi cinco meses) viajando a través de Chile. En estos viajes recopiló testimonios de personas que desde la intimidad hablan de sus pesares, familias y barrios. El registro de estas múltiples voces es empleado por Cristian como una fuerza que se cuela entre los silencios de los símbolos oficiales de una nación en construcción. Se fotografió en paisajes muy diversos, a modo de ejercicio en el que el cuerpo se funde con el territorio. La imágenes conforman paisajes desde dónde se piensan y experimentan las huellas de la crisis. No en la globalidad paradigmática de lo humano, sino que desde la singularidad de los contextos locales y regionales. En el fondo, dice Cristian, "quiero reflejar cómo el cuerpo se funde con el territorio y cómo ese cuerpo y ese territorio tienen significados en el paisaje; cómo juegas ahí donde antes torturaban, cómo te comes ese pedazo de salmón que dio tanta miseria". Es la repetición de la singularidad de esas imágenes/postales —en la que uno no sabe si ese cuerpo abatido está vivo o muerto, si duerme o si siente— la que da forma a un relato universal.

# *Gabinete de un territorio fracturado*

## Cristian Inostroza

La obra es una reflexión visual de la crisis sociopolítica que se vive en diferentes localidades de Chile. El gabinete en sí mismo es un dispositivo de exhibición, en su origen, de *curiosidades*, que devela un cierto criterio de gusto, selección y orden: es la articulación y creación de un cosmos material y simbólico. El gabinete reúne en su interior elementos asociados —a nivel de imaginarios históricos nacionales y territoriales— al poder que, al mismo tiempo, construye un conjunto disímil de objetos que crean una colección.

*Cabinete de un territorio fracturado* fue pensado y creado a partir de un viaje a través de Chile, experiencia detonante para visibilizar y señalar las complejidades provocadas por el sistema político capitalista en los territorios del país y en las vidas de los trabajadores de sectores vulnerables. Cristian Inostroza visitó cada región, todas las ciudades principales y sus alrededores en busca de evidencias de la crisis actual y el estado social del país. Quiso confeccionar un gabinete nacional, una instalación que tratara de pensar el paisaje de este territorio activado por el cuerpo, una postal de los escombros del mito patriótico, mezclados con la palabra desnuda de trabajadoras y trabajadores.

En este marco, el cuerpo se erige como extensión del territorio, o como el primer territorio. El gabinete es la representación de las diferencias recolectadas en geografías, paisajes e identidades visualizadas en objetos, imágenes y videos que pone en crisis la idea de un país moderno, y somete a crítica el ejercicio conflictivo del poder sobre el paisaje humano.

Registro visita a taller de Cristian Inostroza.

Fotograma de video en exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

# LABORATORIO 3.0

# ATMÓSFERAS DE LA CRISIS



La crisis es la exposición de los humanos a lo no humano creado por los humanos. Las causas y desarrollo de los aspectos sistémicos de las crisis generalmente operan en un nivel de abstracción que resulta incomprensible de modo inmediato para los sujetos. En cierta forma, la crisis se hace carne efectivamente en el cuerpo y experiencia de los individuos. Es por eso que el significado objetivo de la crisis no puede estar divorciado de la textura sensible, concreta, material de los espacios íntimos y cotidianos en las que esta se inscribe y habita, ni tampoco del desafío de visualizar y problematizar los daños.

Nos reunimos a mediados de agosto por última vez en el auditorio de Matucana 100. Tenemos un doble propósito. Conocer el trabajo etnográfico del sociólogo Manuel Tironi y revisar los avances de la exposición que tendrá lugar en tres meses más.

Manuel ha estado investigando por más de cinco años las complejas y conflictivas relaciones entre químicos y sociedad, procesos ecológicos y prácticas sociales en la zona de Puchuncaví: la comuna más pobre de la Región de Valparaíso y más densamente contaminada del país. En este territorio la vida bulle químicamente: los metales se corroen a velocidades insospechadas, las plantas adoptan conductas extrañas y los cuerpos registran excesos y aberraciones de todo tipo. Vivir en Puchuncaví es vivir en una atmósfera de sustancias volátiles, cuya circulación es silenciosa y casi invisible. En este marco, Manuel nos invita a pensar en el verdadero rendimiento del concepto de crisis: ¿cómo darle sentido a un conjunto de procesos bioquímicos, afectivos, epistémicos y políticos que no ocurren en la modalidad del acontecimiento? Reconoce que quiere evitar la semántica convencional de la crisis pues ella supone la idea de disrupción de la normalidad y el orden. En Puchuncaví lo que hay es más bien un lento proceso de emergencia de una *forma de vida*, en la que químicos y cuerpos están profundamente imbricados en un campo de fuerza que no tiene contorno específico ni espacio concreto. Es un campo de fuerza omnipresente que se siente y padece, en las actividades más ordinarias, en los encuentros más íntimos, en los movimientos más rutinarios. Parte del problema que plantea Manuel consiste en tomarse en serio las señales cotidianas del daño, asignándoles un estatus epistemológico propio que permita detonar formas de acción política que ya no se juegan en el dominio de la espectacularidad pública sino que en un espacio de activismo íntimo: es decir, en prácticas de cuidado, resistencia y producción de sentido en entornos cotidianos.

Las vidas tóxicas y sus indicadores más visibles resultan invisibles para la gran política. La provocación de Manuel invita a científicos y artistas a pensar qué tipo de política y qué tipo de conocimiento

son necesarios para figurar y representar esta intimidad tóxica. Todos se suman a la conversación, aportan conceptos, recuerdan experiencias, identifican ejemplos, plantean hipótesis tendientes a pensar estrategias para capturar y visualizar el sufrimiento humano que se destila en estas atmósferas.

La crisis de Puchuncaví condensa parte importante de las preguntas que han cruzado el diálogo entre arte y ciencia en los Laboratorios. Ahora, se transforma en el telón de fondo de los desafíos prácticos involucrados en el montaje de la exposición en Matucana 100. En cierta forma, la exposición no solo busca presentar obras que constituyan distintos modelos para una crisis sino que gatillar un diálogo interno entre ellas que permita dar forma a una atmósfera de crisis en el espacio. Montserrat, la curadora, nos presenta un mapa que visualiza los principales elementos de la museografía. Aunque todavía hay muchos aspectos que se resolverán en el espacio cuando las obras estén finalizadas, destacan dos aspectos que de inmediato se vuelven objeto de controversia: la existencia de un espacio de mediación para el público y la inclusión de artistas que no estaban originalmente contemplados.

La mediación es una apuesta de la curadora para que los visitantes accedan a material documental complementario que les permita situar el significado de las crisis sociales más allá de las

Manuel Tironi y Rodrigo Cordero, Laboratorio 3.0, agosto de 2016.

Montserrat Rojas, Laboratorio 3.0, agosto de 2016.

obras en exposición. Algunos artistas observan el riesgo de que dicho material sea simplemente una estrategia pedagógica para acercar a los públicos guiando el sentido de la interpretación de las obras: "No hay que empaquetar la experiencia estética" para que ellos comprendan, enfatiza uno de los artistas. La curadora entiende la preocupación y comparte la crítica al enfoque pedagógico, pero el punto de la mediación no es subestimar las capacidades del público sino que potenciar las posibilidades de abrir otras preguntas y conectar con otras experiencias.

La segunda controversia es más crítica y amenaza con hacer naufragar todo el proyecto: los artistas "infiltrados". El acuerdo entre Matucana 100 y el Núcleo Milenio Modelos de Crisis contemplaba la colaboración del curador responsable de la institución y la curadora de los Laboratorios. La ausencia del curador de Matucana durante todo el proceso fue tomada por todos como señal de respeto y cautela hacia lo que estábamos haciendo. En la recta final, decidió incorporar a la muestra una serie de videos de artistas que son parte de la colección de un museo en España. A todos nos toma por sorpresa: no solo porque lesiona el concepto de la exposición (obras producidas en el contexto del Laboratorio Arte y Crisis) sino que además aparece como gesto de autoridad curatorial inesperado. Los científicos del Núcleo de repente nos damos cuenta que desconocemos las reglas del campo del arte, o al menos aquellos códigos que establecen el sentido de las prácticas. Habrá que desarrollar una estrategia de manejo de crisis: conversar con la institución y estar dispuestos a encontrar una vía media. Esto no necesariamente descomprime el ambiente pero sí le da un cierre.

El pequeño auditorio se va quedando vacío; concluimos el último Laboratorio. Ahora nos queda esperar los resultados materiales del experimento.

# MODELO 5

# REESCRIBIR LA identidad

*La crisis aparece como el fracaso de un proyecto identitario que revela la pretendida homogeneidad del concepto, el fracaso de la búsqueda de subsumir una forma de vida bajo una forma de categorización. La identidad es en el fondo un champurreado, una forma constituida en la impureza del origen y la violencia de toda domesticación de dicha impureza. La crisis es la revelación de la distancia constitutiva entre concepto y sujeto.*

Sebastián Calfuqueo, "Mürke Ko/Agüita con harina tostada", exposición *Crisis*, *Crisis*, *Crisis*, Matucana 100 (2016).

Trabajar desde la propia experiencia para construir sentido o conocimiento no es un terreno fácil. Es lo más parecido a tener que estar preparado para ofrecer indicios o respuestas claras a la insistente interpelación de ¿quién eres tú? En un país acostumbrado a fijar los límites del ser en las contingencias de biografías escritas de antemano, la sospecha de la identidad funciona como una *ratio* que ausculta al modo detectivesco todo aquello cuya apariencia altera la pretendida quietud de la esencia. Domestica la amenaza y fuerza el cierre programado de la ambigüedad, incompletitud e indecibilidad de la identidad, saturando la brecha con la fantasía de la unidad.

Sebastián Calfuqueo trabaja desde los rastros de su historia familiar, la diáspora de abuelos que migraron desde Carahue y Nueva Imperial en busca de oportunidades en Santiago, proceso en el cual la condición indígena deviene en alienígena. En cierta forma, la experiencia de ser hijo de padre mapuche y madre winca lo ubica a él mismo en un espacio de tránsito, no codificable, ambiguo, en el que la coexistencia de rasgos mapuches y ojos claros lo transforman en un *champurriado*.

"Lo champurriado es distinto a lo mestizo", dice Sebastián. Lo mestizo es una categoría identitaria que describe una mezcla entre dos descendencias puras. El champurriado también emerge desde la mezcla, pero entre lugares que en el origen carecen de esa pretendida pureza y que por lo mismo resulta difícil de determinar su forma y contenido. "Normalmente se le asocia a la imagen del charquicán". Desde esta mezcla, Sebastián busca estrategias materiales para abordar los prejuicios y discriminación frente a identidades que escapan el código de lo homogéneo.

Registro visita a taller de Sebastián Calfuqueo.

Registro visita a taller de Sebastián Calfuqueo.

En el taller nos muestra sus materiales: tierra, resina y cabellos sintéticos. En el suelo se encuentra a medio hacer la escultura de un sujeto abatido cuya humanidad parece haber sido removida por un acontecimiento trágico. Es una replica exacta de su cuerpo. Hace tiempo que él quería trabajar con su cuerpo como modelo. Esta decisión se le impuso de un modo inesperado producto de un grave accidente automovilístico que sufrió en medio del proceso de los Laboratorios. El accidente lo dejó inmovilizado por un par de meses y desde entonces viste un cuello ortopédico que restringe sus movimientos. Esa experiencia lo ha hecho reconsiderar la fragilidad extrema del cuerpo.

La escultura no posee genitalidad. Más que una representación de lo humano, busca bosquejar una forma andrógena en la que el mismo Sebastián se reconoce. La tierra fina e inusualmente oscura proviene de Carahue. La trabajó con una silicona aglutinante que le da firmeza y con alginato, una sustancia moldeable que permite obtener una impresión muy real del cuerpo. El cabello sintético, que todavía no es parte de la escultura, irá trenzado a la usanza mapuche construyendo un largo relato.

Desposesión, migración, domesticación, recuperación, creación. Son todos momentos inscritos en la reescritura de la identidad que Sebastián propone como modelo de reflexión sobre la crisis. Después de todo, la crisis de identidad no es sino la crisis de la pretensión, siempre melancólica, de querer fijar la identidad en un espacio ficticio donde resulta imposible hacerlo.

# *Mürke Ko/ Agüita con harina tostada*

## Sebastián Calfuqueo

La obra propone una reflexión crítica sobre los procesos de identidad e identificación de lo mapuche desde la particularidad de la propia experiencia de Sebastián Calfuqueo. Busca cuestionar la noción de mestizo, de lo chileno y la estructura binaria de género por medio de símbolos fuertemente asociados al mundo mapuche: el pelo y el idioma.

*Mürke ko*, traducido como "agüita con harina tostada", es un término aplicado en la cultura mapuche para referirse a la mezcla, lo hibrido o todo aquello que carece de pureza racial. Esta palabra se asocia a identidades champurriadas que son parte del territorio chileno y que, a pesar de la marcada ascendencia indígena que poseen, no son reconocidas como auténticas o partes de la cultura oficial mapuche o chilena. Estas identidades habitan un espacio de alteridad difícil de situar, están al margen y encarnan lo abyecto. Son identidades que, vistas desde prejuicios acerca de cómo debe ser el sujeto, revelan las fisuras que constituyen todo proyecto identitario.

El trabajo consta de una escultura a escala del cuerpo de Sebastián. La figura muestra un sujeto inmóvil, simulando una momia contemporánea construida en tierra y resina. Desde la cabeza de la escultura brotan cabellos sintéticos que en su extensión van escribiendo, repitiendo y formando en el suelo variantes en castellano y mapudungun de la palabra champurriado.

Montaje obra de Sebastián Calfuqueo, Matucana 100.

Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

La obra juega con la idea de una *reescritura material* de la identidad. Por un lado, tensando discursivamente la gramática de la homogeneidad de identidades que se erigen desde un parámetro fijo de pureza o binarismo racial. Por otro, trazando un diálogo entre materiales: la tierra, un material vivo encapsulado por la resina que deviene en un suerte de coraza, y las fibras sintéticas simulando el nexo entre lo que jamás se pudre o deja de crecer: el cabello humano.

# MODELO 6
# Contar EL sufrimiento

*La crisis opera a nivel de la experiencia concreta de los sujetos. Se hace directamente visible cuando duele, cuando la objetividad del mundo se hace caer, impone su realidad sobre las cabezas y hombros de los individuos. El acto de registrar la experiencia constituye un manifiesto en momentos donde domina el aparente silencio de los sujetos y las cosas. Es una forma de movilizar la voz, el color y los afectos de aquellos reducidos a un tóxico continuo: territorio, paisaje y habitar se confunden en un espacio imposible e insostenible, ajeno a este tiempo.*

Nicolás Grum, "Décimas tóxicas", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

¿Cuándo no hemos estado en crisis? Es la primera pregunta que Nicolás Grum planteó a los científicos del Núcleo Milenio Modelos de Crisis y a sus colegas artistas. El gesto retórico no buscaba respuesta alguna sino que gatillar el problema de la normalización de la crisis en un sentido específico: la invisibilización sostenida de problemáticas sociales y grupos afectados por desequilibrios estructurales y de poder. En varias conversaciones y encuentros nos comenta que quiere trabajar este asunto con video y relatos.

Luego de semanas de exploración decide concentrarse en la relación entre crisis y migración. No solo por el volumen de población migrante que está reconfigurando la fisonomía del país, sino por la constatación de que "todos los movimientos humanos se generan por desajustes o crisis en algún territorio". El proyecto rápidamente toma la forma de un seguimiento a ciudadanos haitianos que habitan un antiguo edificio tomado en el barrio Yungay del centro de Santiago. Le interesa la ocupación como un ejercicio de reemplazamiento en el territorio, las redes de apoyo y comunitarias que allí emergen, los saberes y memorias que circulan, las complicaciones y sufrimientos que se incuban. En las paredes del taller cuelgan preguntas que desea hacer: ¿Cuál es la imagen que recuerdan de sus hogares? ¿Cómo se imaginaban el lugar al que venían? ¿Por qué se fueron?

Registro visita a taller de Nicolás Grum.

Detalle notas de trabajo de Nicolás Grum.

Luego de realizado el tercer Laboratorio, Nicolás cambia totalmente el objeto de su obra. La presentación de Manuel Tironi sobre el drama de la contaminación en la comuna de Puchuncaví lo ha impactado al punto de desechar su idea anterior y adoptar un nuevo camino. "Esta era la idea de los laboratorios, ¿no?", indica sin esperar una respuesta. Ahora se trata del lado oscuro del progreso y del desarrollo, de los costos que hay que pagar por ello. Su motivación sigue siendo la visibilización de lo invisible del sufrimiento humano, pero comprende un desafío mayor: dar voz a lo que se esconde en la nube tóxica –mezcla de mar, ácidos y malos olores– que cotidianamente cubre la comunidad de La Greda, cerca de la refinería de Ventanas en la región de Valparaíso.

Se sumerge en las transcripciones de un raudal de horas de entrevistas realizadas por el equipo de investigación. El material posee la riqueza de historias que merecen ser conservadas, contadas y recordadas. Acompañado de Manuel, Nicolás realiza varios viajes a la zona para dar forma a su video. Paralelamente trabaja los relatos, los transcribe, los recorta, los ensambla y vuelve a grabar. Es una manera de aquilatar el peso específico de cada palabra, las experiencias que destilan, los excesos que registran, la humanidad que todavía palpita en ellas. Pero también constituye una estrategia para comprender y deconstruir el lado invisible y sufriente del desarrollo.

En el giro de Nicolás a un nuevo tema de trabajo existe quizás una prueba de la potencialidad de los laboratorios: a pesar de pequeñas crisis y desencuentros, también lograron acercar mundos, el de la ciencia y el arte por lo pronto, así como el de quienes sufren en las sombras de una nube tóxica y el de públicos ajenos que celebran su progreso.

# Décimas Tóxicas

## Nicolás Grum

La obra consiste en un video realizado a partir de una recopilación de entrevistas realizadas por el sociólogo Manuel Tironi en el marco de su investigación en la comuna de Puchuncaví, la cual se ha visto enfrentada desde la década de 1960 al impacto ambiental producido por la instalación de diversos complejos industriales altamente contaminantes. Los relatos narran, desde una mirada íntima y afectiva, la experiencias y estrategias cotidianas de personas condenadas a vivir en una atmósfera tóxica.

Puchuncaví y sus alrededores son depositarios de los residuos químicos de un sistema de desarrollo deshumanizado basado en la explotación indiscriminada e irracional de los recursos naturales. Estas zonas de sacrificio acumulan más de medio siglo de destructiva transformación del entorno natural, de una lenta crisis ambiental cuyos vestigios se guardan invisibles en la memoria de los cuerpos, las plantas y los animales. El cordón de poblados del valle son además testigos silenciosos del dramático cambio en las formas de vida producto de la industrialización acelerada, pasando de una economía agraria a otra centrada en la industria de procesos mineros y sus derivados.

El montaje consiste en una video-proyección del paisaje de la zona, donde contrasta el mar de la bahía de Quinteros con su entorno industrial y una serie de tomas realizadas al interior rural, muchas de ellas con un lente macro. Las imágenes fijan su atención en detalles de la deteriorada realidad del ambiente natural de hojas, plantas, flores y frutos. Por su parte, el audio corresponde a una suerte de meta relato coral, donde se han fusionado los testimonios de distintas mujeres entrevistadas. Estos relatos han sido reescritos en décimas con el fin de buscar en el texto su relación ancestral con la oralidad, la rítmica y la poética popular.

Las impresiones, recuerdos y reflexiones recopiladas a través de las entrevistas establecen un punto esencial y sensible dentro del sentido de la obra. Se trata de voces que narran experiencias y que construyen una realidad a partir de ello. El peso de la oralidad como forma de transmisión del saber en una escala corporal, presencial y directa, uno a uno, se contrasta con las prácticas contemporáneas de la virtualidad, indirecta y múltiple. La oralidad pasa a ser hoy un acto de resistencia tan potente como los mismos relatos que encarna.

Fotograma de video en exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

# CIENCIA Y ARTE: ELEMENTOS PARA UNA CARTOGRAFÍA DE LA CRISIS *

La cartografía normalmente se entiende como una disciplina vinculada a la producción de mapas y el ejercicio especializado de documentar territorios. La función de la cartografía, en principio, no consiste en representar cada detalle sino que en proveer medios para hacer manejable y aprehensible la vastedad del mundo. El cartógrafo debe sancionar límites y reducir escalas, definir atributos y trazar relaciones, destacar elementos e invisibilizar otros, establecer horizontes y rastrear geografías. Esta práctica descansa en la competencia para modelar espacios imaginarios y hacer inteligibles territorios, naciones, historias e identidades idealizadas. Por esta razón, la imaginación cartográfica no puede ser comprendida con independencia del poder, es decir, de un conjunto de prácticas históricamente autorizadas para estructurar el espacio en común de la existencia humana.

No obstante la pretensión de orden y voluntad de control que subyace a los dispositivos cartográficos, desde el comienzo del Laboratorio Arte y Crisis nos pareció que estos podían ser de ayuda para dar forma a la exposición en Matucana 100. El objetivo era emplear el motivo cartográfico como una herramienta crítica para explorar las complejidades del fenómeno de la crisis: las condiciones estructurales no tematizadas por la operación cotidiana de los sistemas e instituciones sociales, así como la experiencia de otredad y las voces no documentadas por la normatividad hegemónica. Por otra parte, el motivo cartográfico nos permitía pensar en la articulación de un espacio donde las formas de conocimiento generadas tanto por las artes visuales como por la ciencia pudiesen entrar en una relación de simetría e interpelación mutua.

La discusión pública acerca de la crisis social en Chile en los últimos años se sitúa en un contexto de cuestionamientos a las dinámicas destructivas del capitalismo globalizado y a los límites de las herramientas de control político para lidiar con sus efectos.

* Montserrat Rojas, Rodrigo Cordero y Jaime Cuevas

Espacio cartográfico, exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

La variedad de diagnósticos acerca de los problemas nacionales en distintos ámbitos (la salud, el medio ambiente, la educación, la política, etc.) ha multiplicado las posibilidades de lectura acerca de qué es lo que efectivamente está en crisis. Si bien cada problema puede ser circunscrito a y abordado desde una esfera específica, lo cierto es que las diversas narrativas de la crisis —los objetos a los que refieren, las experiencias a las que apelan y las soluciones que promueven— llevan la marca de malestares transversales, conflictos persistentes y problemas estructurales de mediana y larga duración. De ahí la necesidad de comprender su relación y emergencia.

En este marco, un levantamiento cartográfico de la crisis implicaba reconocer, primero, que la crisis está presente, es un hecho normal en la estructura de sociedades altamente conectadas. Pero también requería considerar que las formas de representación que las propias situaciones de crisis producen y ponen en operación constituyen un territorio de experiencias, saberes, problemas, objetos, imágenes, discursos y prácticas cuyas relaciones no son fácilmente observables ni decodificables. Sobre esta base, el trabajo cartográfico persigue un propósito pedagógico-estético: *describe* e *inscribe* los territorios donde las crisis se incuban, contagian, domestican y olvidan, pero al mismo tiempo *informa* y *da forma* a atmósferas que acogen aquello excluido por las representaciones oficiales del poder y que se resiste a desaparecer.

Cada una de las obras en la exposición "Crisis, Crisis, Crisis: La normalidad de la emergencia" constituye una suerte de dispositivo cartográfico. Ellas encarnan el esfuerzo material por delinear otros mapas, modelos e historias acerca del malestar humano y experimentar con configuraciones del espacio cotidiano tendientes a producir nuevas relaciones y provocar ramificaciones de sentido en lugares invisibles e inactivos. Estas cartografías de la crisis apelan así tanto a la particularidad de las experiencias como a la universalidad de sus dinámicas, a la multidimensionalidad de causas como a la singularidad de sus expresiones, a la normalidad de los síntomas como a la contingencia de las respuestas. En esa medida, estas cartografías conforman una constelación de conocimientos que conjugan los saberes de las artes visuales y de la ciencia.

Arte y ciencia son aquí entendidos como campos que entablan relación en la descripción y producción de la crisis. A pesar de la aparente brecha e indiferencia entre ambos, experiencia sensible y conocimiento racional contribuyen conjuntamente a interrogar la clausura del sentido del mundo que se produce con la normalización de la crisis. Esto no significa que las artes visuales busquen explicar las causas de las crisis sociales u ofrezcan soluciones efectivas a los problemas que ellas revelan. Ni tampoco significa que la ciencia se transforme en la vanguardia que ilumina a los movimientos sociales o las políticas públicas con la verdad en tiempos de oscuridad. Se trata más bien de compartir modos de pensar que dislocan las imágenes congeladas y modos de crear condiciones para habitar un mundo que se torna hostil.

El desafío del diálogo entre arte y ciencia consiste, en último término, en ensamblar un espacio potencialmente público que permita entrenar nuestra imaginación para ir de visita, testear el poder de la normalidad y redibujar los márgenes de lo posible. Esto supone desmarcarse de la pretensión de "representar" lo que acontece en el mundo y tomar en serio la necesidad de intervenir activamente en la "composición" del mundo. En esto consiste la estética de la crisis: no solo deconstruir el espacio del poder sino que experimentar cotidianamente con modelos de mundos posibles capaces de gatillar permutaciones en el campo humano.

Espacio cartográfico, exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

# MODELO 7

## MÁQUINAS voladoras

*La crisis es una avalancha. Es homóloga a la fuerza inevitable de la naturaleza, ahora producida por la artificialidad de la sociedad. El dron opera como símbolo del carácter creado de la sociedad y su operación produce la avalancha que cae desde el cielo con fuerza ciega y aleatoria a lo que afecte abajo. Pero el dron también abre la posibilidad de emplear sus circuitos para reprogramar los códigos de una sociedad que se clausura irreflexivamente sobre sí misma.*

Carolina Pinto, "CO-DEPENDENCIA_utopía", exposición *Crisis, Crisis, Crisis,* Matucana 100 (2016).

Carolina Pino trabaja en la intersección entre tecnologías digitales y artes visuales. Desde el inicio de la guerra en Afganistán y luego en Iraq, los drones han sido un importante objeto de investigación para ella. En un periodo muy breve de tiempo estas máquinas voladoras no tripuladas han pasado de ser una herramienta muy efectiva de guerra a un dispositivo de juego y ocio accesible en el comercio. La relación entre el elemento destructivo y el lúdico de estas máquinas plantea la pregunta acerca de las posibilidades de intervenir sus funciones y reprogramarlas para abrir otras posibilidades.

La pregunta relevante es cómo subvertir la naturaleza destructiva de las máquinas voladoras y llevarlas al ámbito de la producción estética. Carolina cree en la posibilidad de aprovechar el potencial creativo de la tecnología para movilizar agendas de cambio social desde la posición de creadores de tecnología y no meros usuarios. Con los drones ya ha intentado producir estos desplazamientos, replicando zonas de guerra en Afganistán sobre grandes telas bombardeadas de pintura.

Registro visita a taller de Carolina Pino.

Registro visita a taller de Carolina Pino

Empleando el mismo principio, Carolina quiere ahora explorar las posibilidades performáticas de las máquinas voladoras. Una posibilidad es programar el dron para que realice vuelos en el lugar de exposición de manera autónoma y en momentos determinados, simplemente para marcar el lugar con su presencia. Por motivos de seguridad, el equipo de Matucana 100 se opone a la idea: ¿qué pasa si pierde el control y cae sobre el público visitante? Darle completa autonomía a la máquina requiere muchas pruebas y efectivamente resulta arriesgado.

Como alternativa se pone a trabajar en el proyecto de un dron que pueda escribir de manera automatizada. Lo fabrica desde cero con una estructura simple. La idea es que el dron sea programado para escribir una sola palabra: Utopía. El juego técnico-semántico que propone es simple: luego de la crisis de los proyectos utópicos como horizonte de sentido y acción común, la imaginación política se ha estrechado a los márgenes de lo que puede ofrecer la técnica, al punto de desprendernos del lenguaje como medio para ensayar modelos de mundos posibles.

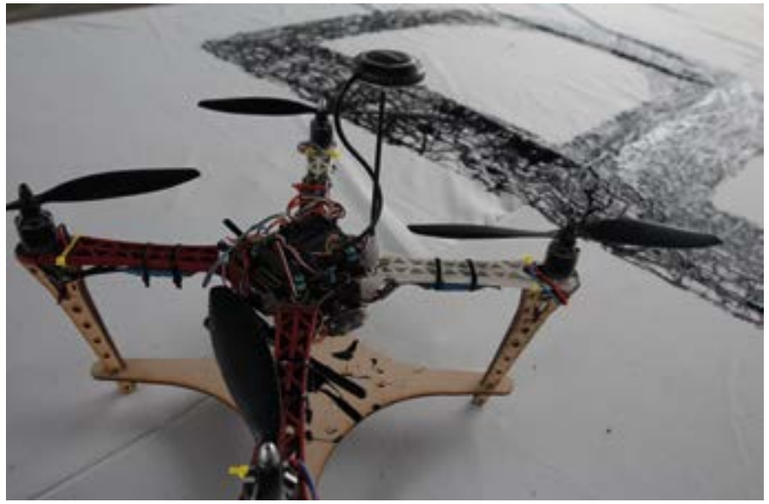
Asistimos a ver las primeras pruebas en un gran estacionamiento al aire libre. El dron se eleva sobre nuestras cabezas y comienza a “dropear” pintura poco a poco sobre unos pliegos de papel blanco. Se mueve de un lugar a otro pero no puede escribir nada legible. No es problema de *hardware* sino de *software*: no sabe cómo escribir y hay que enseñarle pacientemente.

# *CO-DEPENDENCIA_utopía*

**Carolina Pino**

La expansión de las tecnologías digitales en los últimos treinta años ha producido una estructura de co-dependencia de la vida cotidiana respecto a un entramado socio-técnico (redes, tecnología ubicua, *machine learning*, inteligencia artificial, captura de movimiento, etc.) que desata la expectativa de un mundo verdaderamente sin límites. La apertura del mundo a otros mundos impensados es quizás el motor del pensamiento cuasi-utópico que moviliza las energías creativas de ingenieros, técnicos y emprendedores en ecosistemas tipo Silicon Valley.

Registro de obra en proceso de producción.





A diferencia de los revolucionarios de los siglos diecinueve y veinte que asociaban el potencial transformador de la tecnología con una imagen exclusivamente humana del mundo, la lucha de los visionarios de hoy se sostiene en producir y expandir el divorcio programado entre humanos anclados a la realidad de sus límites y máquinas capaces de redefinir los horizontes de lo posible. Si a estas alturas un algoritmo ha permitido que los robots puedan efectivamente soñar (por medio de un set de reglas que de tanto en tanto inducen *representaciones ficticias* de la realidad), cabe preguntarse qué espacio existe todavía para las utopías como formas de imaginación política que emergen de la necesidad e ímpetu humano.

*Co-dependencia_utopía* es una video-instalación que explora estos límites. Utiliza un dron construido en base a cuatro motores, una estructura de madera y aspas, un módulo Ardupilot, un módulo GPS y una batería. El dron sobrevuela tirando pintura hacia una superficie de tela de 3 x 16 metros en donde se sitúan planchas de madera tipo esténcil, con letras que forman la palabra UTOPÍA.

El dron está programado para que haga solo esa tarea. Aquí la utopía no es más que la declaración de que una máquina sea capaz de escribir esa palabra, la posibilidad de que un circuito integrado pueda arrojar y repetir ese pensamiento.

Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis,* Matucana 100.

# MODELO 8

## La NORMALIDAD de la EMERGENCIA

*En toda crisis la incertidumbre y ansiedad se apoderan de la experiencia cotidiana. La urgencia de la situación gatilla la búsqueda de control y predicción. El acontecimiento objetivo de la crisis se economiza en dispositivos de emergencia que prometen asegurar la supervivencia de los individuos y su grupo familiar inmediato por un tiempo determinado. El kit de sobrevivencia es una suerte de inventario de los propios límites de la capacidad de predicción y de control ante eventos incontrolables.*

Gonzalo Cueto, "Kit de sobrevivencia", exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100 (2016).

La obra de Gonzalo Cueto parte desde una imagen muy específica: un folleto de la Oficina Nacional de Emergencias de Chile (Onemi) titulado "Kit Básico de Emergencia". En él se visualizan de manera gráfica una serie de elementos indispensables — agua, radio a pilas, baterías, abrelatas, dinero en efectivo, comida enlatada, papel higiénico, etc. — que una familia promedio debería tener en una mochila preparada para afrontar una situación de emergencia o desastre natural. El folleto fue producido y distribuido después del terremoto y tsunami de 2010 que afectó las costas del sur de Chile, como parte de una política gubernamental en la que además se intensificaron los ensayos de tsunami en zonas costeras.

Material de documentación para la obra, Puerto Saavedra, Región de la Araucanía.

El Kit es un recordatorio del dramático fracaso del sistema de emergencias previsto para este tipo de catástrofes en Chile, pero también constituye un dispositivo que juega con la ficción permanente del desastre: prepararse para cuando la naturaleza golpea, los sistemas no operan y los lazos cotidianos se diluyen en la incertidumbre radical de los acontecimientos.

En este marco, Gonzalo despliega una reflexión irónica acerca de la pretensión del Kit gubernamental de brindar orientación y sobrevida en la sociedad presente. En la intersección entre el realismo de la naturaleza y la ficción de la política que encarna el folleto,

Material de documentación para la obra, Puerto Saavedra, Región de la Araucanía.

Gonzalo propone explorar la hipérbole de la crisis que normaliza la realidad de la crisis en territorios desbordados por la explotación extractivista del capitalismo. Para ello, emplea la misma estrategia cognitiva y técnica de quienes elaboran el folleto de la Onemi pero con otro propósito: imaginar un futuro cercano sin capitalismo.

El punto es que la *forma de vida* capitalista ha atrofiado nuestras capacidades y recursos para *sobre-vivir* sin capitalismo. El Kit diseñado por Gonzalo busca prepararnos para ese momento: recopilando herramientas, proporcionando estrategias, ensayando escenarios.

# *Kit de sobrevivencia*

## Gonzalo Cueto

*Kit de sobrevivencia* es una video-instalación acerca de las posibilidades de sobrevivir en una crisis humanitaria desatada por una posible radicalización del neoliberalismo. La obra se compone de una constelación de elementos que visualizan una atmósfera de la crisis, un espacio con bordes difusos donde se pierde la solidaridad y la orientación, y donde la inestabilidad de la existencia convive con el trabajo de la imaginación.

La proyección de video presenta un díptico en cámara fija de dos planos generales en *loop*. En un plano se observa un lugar cercano a la desembocadura del río Imperial en Puerto Saavedra, Región de la Araucanía; allí ocurre una acción grupal similar a una danza circular ritual pero desafectada entre los cuerpos. El otro corresponde a un plano general de gran luminosidad sobre el mar; aquí se repite una danza circular pero en torno a una gran máquina que se pierde en una extraña niebla.

Fotograma de video en exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

Registro de obra en exposición *Crisis, Crisis, Crisis*, Matucana 100.

En una mesa de madera se dispone un diario de consulta que contiene imágenes que complementan el video y extrañas instrucciones para un futuro catastrófico posible. Este registro corresponde a señales difusas, fantasmagorías de la imaginación, información incompleta acerca de cómo sobrevivir en una emergencia. Al costado se ubica una mochila con todos los implementos que, de acuerdo a un programa de gobierno, una familia debería tener a mano para afrontar estas situaciones.

La ficción de la emergencia se conjuga aquí con la normalidad de las consecuencias del proceso modernizador extractivo en Chile, que no solo erosiona la naturaleza sino que las condiciones de solidaridad para la vida en común.

# EL CONCEPTO DE CRISIS

## Entre universalidad y experiencia

Las crisis son un fenómeno inmanente a la experiencia humana. Nos muestran tanto las potencialidades de creación y destrucción de la sociedad en que vivimos como también la fragilidad de sus instituciones y formas de existencia. Las crisis nos enseñan que nada es imperecedero, pero también que nada se transforma por la simple voluntad de hacerlo. Nos advierten acerca de la complejidad, potencialidad y dinámica de procesos sociales, pero a la vez nos dicen mucho acerca de la experiencia humana, de sus sufrimientos y de su infinita capacidad para crear respuestas a problemas grandes y pequeños que cotidianamente nos afectan.

En esta sección ofrecemos algunas claves desde la reflexión científico-social para la comprensión de las crisis tanto en su universalidad como en la experiencia humana que ellas inducen. Estas claves han emergido y se han visto enriquecidas a partir del diálogo con artistas visuales en el Laboratorio Arte y Crisis. Los conceptos y modelos con los que trabajamos encontraron en este diálogo inesperados sentidos, expresiones y metáforas. Esto no implica que el *arte de la crisis* pueda ser reducido a formas de representación de procesos sociales. El arte no requiere de esta mediación para ser experimentado como arte; cada experiencia puede vivenciarlo a su modo. El arte es un lenguaje en sí mismo. Pero en tanto *está ahí*, puede ser empleado y traducido en otros lenguajes. Esto es lo que exploramos a continuación.

## Universalidad

Las crisis son acontecimientos universales. *Universal* significa que ellas existen en todo tiempo y en todo lugar con un comportamiento similar. Parecen, además, mostrar una estructura fractal, es decir, pequeñas crisis tienen la misma forma que grandes crisis: se incuban por un tiempo determinado en el cual ignoramos las señales de advertencia, se desatan y contagian nuestras acciones y de otros, para entonces cambiar las condiciones en las que nos movemos. Siempre dejan huellas y cicatrices que nos recuerdan la fuerza de los hechos y los sufrimientos personales. En la sociedad contemporánea, además, existen particularidades que facilitan esta universalidad. Ellas hacen que muchas crisis que antes eran locales



ahora tengan *potencialidad de mundo*, es decir, que sean universales en el sentido pleno de la palabra.

### Conectividad

La primera de las condiciones es la *conectividad*. Si en mapas de inicios del siglo XX observamos las trayectorias de los viajes en barco, vemos una conectividad importante pero limitada. El Atlántico tiene rutas demarcadas; también Cabo de Hornos hacia América Latina y Buena Esperanza hacia la India. Si observamos este mismo aspecto a mediados del siglo XX vemos un notable incremento de conectividad. El Atlántico y el Pacífico se muestran plenos de actividad y Australia se ha incorporado en esas rutas. No obstante, si a esto sumamos los viajes aéreos en el nuestra época, observamos que no hay espacios geográficos que no podamos conectar.

La conectividad es una condición fundamental de nuestra sociedad mundial. Ella permite no solo el intercambio comercial, político, cultural, la posibilidad inédita de estar en distintos puntos del planeta en corto tiempo, sino también el contagio de las crisis. Las mismas vías que promueven el contacto son aquellas por donde las comunicaciones de crisis circulan.

### Instantaneidad

Pero no solo se trata de conectividad. Si se atiende a las conexiones de telégrafo a inicios del siglo XX, se ve la costa este de Estados Unidos conectada a Europa y estas a América y África. Se aprecia la estructura colonial del mundo en la época. Si observamos las conexiones de internet en 2016, continuamos viendo centros, pero una interconexión mucho mayor de diversas regiones.

Lo que esto nos permite no es solo conectividad, sino también *instantaneidad*. Otra condición fundamental de nuestra sociedad mundial es que los contagios de crisis pueden ser instantáneos en distintas regiones del mundo. Hoy no se requiere de grandes períodos de tiempo para que la comunicación acerca de la crisis y las crisis mismas transiten de un lugar a otro del planeta. El conocimiento es inmediato, casi paralelo. Esto produce una captura de otros espacios en las condiciones de crisis. El ataque a las Torres Gemelas puso en alerta no solo a Estados Unidos, sino a aeropuertos en distintas partes del mundo. Del mismo modo, terremotos en las costas de Japón ponen rápidamente en alerta a las costas cercanas, pero también a la costa oeste de América, a miles de kilómetros de distancia. La instantaneidad nos hace experimentar crisis en otras localidades como propias, y en la medida en que eso sucede, nos involucra igualmente en la situación de crisis.

### Homogeneidad

Hay una tercera condición clave que favorece la universalidad de las crisis: la *homogeneidad* de estructuras sociales. Uno puede observar la tienda Apple en Galerie de Louvre en París, y ver que la

tienda Apple en Abu Dhabi, Emiratos Árabes, no es muy distinta, e intuye que en otros lugares también presentará una imagen y organización similar.

Pero no solo se trata de la homogeneidad del glamour; también de la miseria. En un *sweatshop* de producción textil en Bangladesh se producen vestimentas que no solo se compran en grandes tiendas, sino también las que se venden a precios bajos en sitios populares de compra. Además, el *sweatshop* de Bangladesh no es muy distinto al de África y también es similar a los de Chile, donde no se trata de textiles, sino de las bases de producción agroindustrial en distintas zonas del país, en distintas temporadas. Lo que acontece en lugares de Chile como Puchuncaví constituye una experiencia a la que universalmente pueden estar sometidas miles de comunidades y personas afectadas por una industrialización desregulada. Cada experiencia es propia e inconmensurable, pero las condiciones sociales que la producen se reiteran en distintas latitudes.

## Autoorganización

Sobre estas bases, nuestra sociedad parece ser un sistema *críticamente autoorganizado*. La imagen más clara de un sistema críticamente autoorganizado es la de una pila de arena que constantemente recibe la caída de granos a los que adapta su estructura. Llega un punto, no obstante, en el que un último grano de arena produce un colapso en la estructura, lo que genera avalanchas mayores y un cambio en la estructura de la pila de arena.

Las estructuras sociales funcionan de modo similar: pueden soportar pequeños granos de arena que impacten su funcionamiento y absorber esos impactos sin afectar radicalmente sus modos de funcionamiento. Sin embargo, hay oportunidades en las que los sistemas sociales comienzan a reproducir patrones previamente exitosos sin atender a las consecuencias que esa reiteración tiene para el entorno del sistema y para el sistema mismo. Esto es lo que llamamos *lógica del exceso*: el supuesto irreflexivo de que algo tendrá éxito en el presente solo porque lo ha tenido en el pasado.

A veces inatendida e ignorada, esa acumulación progresiva y constante de impactos sobre las estructuras sociales conduce a la sociedad a puntos críticos a partir de los cuales se producen avalanchas mayores que desatan crisis en distintas escalas de manera simultánea. En la última gran crisis financiera de 2008, todos los bancos hicieron lo mismo bajo supuestos similares en una estructura similar. Esto pudo minimizar el riesgo para cada banco individual, pero maximizó la probabilidad de una crisis sistémica. Los países se preparan para evitar actos terroristas generalmente bajo los mismos supuestos y desarrollan para esto acciones similares, por ello los actos terroristas exitosos provienen siempre de nuevas estrategias. La expansión de promesas políticas que genera sobrecompromisos institucionales también funciona del mismo modo: de manera irreflexiva se realizan promesas para las que después no hay capacidad de cumplimiento, lo que conduce a desconfianza institucional y crisis política generalizada.



Los sistemas sociales siempre buscan incrementar sus capacidades de conectividad social, es decir, siempre buscan más transacciones con dinero, más comunicación del poder político, más judicialización de distintos aspectos sociales, mayor expansión de mensajes religiosos. La búsqueda de conectividad de los sistemas es la que les permite mantenerse activos y tener capacidad de respuesta a los acontecimientos del entorno. Sin embargo, es este mismo imperativo de conectividad el que en oportunidades los conduce a reiterar acciones exitosas pasadas de manera irreflexiva y lo que los lleva a incubar situaciones críticas con consecuencias para todos y repercusiones en diversas direcciones. La autoorganización de situaciones críticas es, por tanto, una característica inmanente a las sociedades modernas. Las propias condiciones que dan dinamismo a los sistemas sociales y que nos ofrecen hoy múltiples posibilidades de acción y experiencia, son aquellas que dan origen a crisis sociales generalizadas de cuyas consecuencias es altamente difícil escapar.

## Escala

Cuando las avalanchas se desatan, las crisis *rebasan todas las escalas*, se vuelven *crisis fuera de control*. Esto generalmente acontece con los denominados *desastres naturales* que producen crisis sociales generalizadas en tiempos extremadamente cortos, por ejemplo en casos de terremotos, tsunamis, huracanes o inundaciones. El problema, en realidad, no está en estos acontecimientos naturales *per se*, sino en que su ocurrencia produce un flujo extremadamente alto de información que no puede ser procesado de manera correcta o eficiente por dispositivos técnicos o procedimientos de instituciones sociales.

Pero no solo los eventos naturales producen este tipo de crisis fuera de control. Las crisis financieras generan rebalses hacia distintas áreas de la sociedad: afectan las fuentes de trabajo, las finanzas personales, la vida familiar e incluso impactan sobre las condiciones de estabilidad política. También las crisis políticas pueden hacerlo. No solo pueden impactar en la confianza frente a las instituciones, sino también en un retraimiento de los individuos frente a las cuestiones públicas, en la confianza de inversionistas, en la reducción del empleo y en la creciente aparición de alternativas no democráticas para superar las crisis.

Lo propio de las crisis fuera de control es su estructura multiescalar. Ellas revelan un problema dentro de un problema, o mejor: un problema dentro de un problema dentro de un problema dentro de un problema... Estas crisis no siguen una cadena causal, sino que se constituyen a través de una serie de *bifurcaciones* que duplican los problemas y los hacen simultáneos e interdependientes.

No obstante, a pesar de la simultaneidad, interdependencia y diferencia de escalas, en estas crisis existen *invariantes*. Ellas presentan un *efecto dominó* en el que una cosa impacta a otra en direcciones distintas. En el terremoto chileno de 2010 hubo un colapso del 70% de la red eléctrica del país, lo que puso fuera de línea el sistema de comunicaciones y la red de agua potable, con todas las consecuencias para la coordinación de rescates y los efectos sanitarios que eso implica. La falta de procedimientos claros para casos de terremoto y tsunami produce desplazamientos no regulados que abren oportunidades de robo en zonas abandonadas, mientras otros aprovechan la ausencia de fuerza pública para el saqueo en el comercio.

También es posible identificar un *efecto de magnificación*, que indica que no son solo las operaciones objetivas de la crisis las que afectan a las personas, sino también la comunicación acerca de esas operaciones. Esta nos hace reaccionar como si fuésemos directamente afectados por las operaciones objetivas: si constantemente escuchamos en los medios acerca del aumento de la delincuencia, nos comenzamos a conducir en nuestra vida diaria de acuerdo a esa información, aunque no hayamos sido objeto de acciones delincuenciales: miramos sospechosamente a quienes tenemos cerca e incrementamos las medidas de seguridad, involucrándonos a nosotros mismos en la magnificación de la situación.

Un tercer tipo de invariante es el *efecto de agregación*. Mediante este se identifican conductas de rebaño que derivan del efecto de magnificación. Todos comienzan a comportarse de modos similares incrementando las condiciones de crisis. La suspensión de expectativas de normalidad social en situaciones de crisis fuera de escala produce una anexión a las conductas más comunes que en un determinado momento tengan lugar. Un rumor acerca de una huelga de distribuidoras de bencina que afectará su disponibilidad por tiempo indefinido, puede conducir a muchos conductores de vehículos motorizados a abalanzarse a los lugares de expendio para obtener el combustible. Como consecuencia de esa conducta de rebaño, el combustible se agota. La crisis es profecía autocumplida; la agregación irreflexiva de la conducta puede conducir rápidamente a ella.



Finalmente, un cuarto tipo de invariante es el *efecto niebla*. La causalidad en las crisis fuera de escala puede identificarse en sus niveles más básicos: un terremoto produce un tsunami que afecta a una planta nuclear. Sin embargo, de ahí en adelante los problemas se bifurcan e interactúan en direcciones imposibles de predeterminar e imposibles de identificar en sus trayectorias. La causalidad se vuelve compleja: un problema se conecta a otro y a otro y a otro, y así sucesivamente. En esta simultaneidad de bifurcaciones y causalidades no hay claridad para decidir. Se vive en una niebla de problemas que paraliza, pues todo acontece al mismo tiempo. Las imágenes de la madrugada del 27 de febrero de 2010 en la Oficina Nacional de Emergencias (Onemi), son probablemente el ejemplo más dramático de ello.

## Power law

Una última característica universal de las crisis es que siguen una distribución *power law*, esto es: el tamaño es inversamente proporcional a la frecuencia, hay pocos eventos mayores y muchos eventos pequeños.

En las últimas décadas Tschernobyl, la caída del Muro de Berlín, la crisis financiera de 2008, cuentan entre los pocos eventos mayores de escala global. La reciente avalancha migratoria en Europa, producto complejo de varios acontecimientos previos, seguramente también se constituirá en origen de múltiples transformaciones a nivel europeo y mundial.

Otras crisis tienen impactos regionales o locales. El 11 de septiembre de 1973, por ejemplo, que implicó un cambio radical del orden social existente hasta ese momento en Chile, se asocia a varios otros golpes militares de esa época en distintos países de América Latina. Hay también múltiples crisis menores, que pueden ser bifurcaciones de las crisis mayores o tener orígenes acotados, y en las cuales también actúa la universalidad de la *power law*: hay pocas quiebras de grandes empresas y seguramente muchas de empresas pequeñas; hay muchas políticas públicas con fallas, pero pocas afectan de manera tan generalizada como el Transantiago; se pueden padecer muchas enfermedades a lo largo de la vida, pero una de ellas puede ser catastrófica.

## Resilencia

Se trate de crisis de gran escala, mediana o reducida, la forma en que ellas impactan a las personas depende de la *resiliencia* de estructuras sociales, de las capacidad de redes, y de los recursos con que las personas cuentan para hacer frente a estas situaciones. Resiliencia implica la capacidad de un sistema para resistir cambios sin consecuencias catastróficas. A mayores recursos materiales, procedimentales o simbólicos en instituciones, redes o personas, las

consecuencias de las crisis pueden ser manejadas de mejor modo, sin alteraciones mayores en los cursos de existencia.

Sin embargo, esto no es una garantía de superación de las crisis, pues las crisis también son sistemas resilientes. Ellas pueden adaptarse a las intervenciones que buscan manejarlas y emplear la misma intervención para potenciar el curso de crisis. El mito de Hidra es instructivo de esta situación: mientras Hércules corta una de las cabezas de la serpiente, dos más crecen en su lugar. La intervención aumenta la potencia de la crisis. En muchos casos la ineficiencia de las intervenciones provoca decepción y frustración en la población, con lo que la experiencia de crisis se incrementa para todos. Así, la especificidad de las crisis sociales radica en las múltiples formas en que la decepción de las expectativas se transforma en sí misma en un problema funcional.

## Experiencia

El hecho de que las crisis posean atributos universales y que sean un rasgo persistente de las sociedades modernas, no implica que sean la marca de un destino prefijado. Significa más bien que las crisis son una rica fuente de conocimiento empírico acerca de las complejas y contradictorias dinámicas de la vida social, así como abren espacios para la discusión acerca de su legitimidad, justificación y transformación de tales dinámicas en la medida que afectan la textura de las relaciones humanas. La posibilidad de comprender las crisis sociales descansa, en consecuencia, no solo en poder identificar las dinámicas "estructurales" que nutren sus distintas manifestaciones, formas de circulación y efectos. Una crisis lo es efectivamente en la medida que existe comunicación acerca de las experiencias vividas por los sujetos y una tematización de las condiciones de posibilidad de los conflictos y problemas que se revelan cuando entramos en un estado de crisis.

### Fragilidad

Esto quiere decir que no hay un solo modo de comprender y enfrentar las crisis sociales. Puesto que ellas siempre nos muestran los límites de nuestras formas de vida, instituciones y prácticas, también nos plantean el desafío de hacernos cargo del carácter esencialmente frágil de la vida social. En efecto, la sociedad no es un todo coherente sino que un espacio relacional cuyo carácter aparentemente unitario y durable con frecuencia nos hace olvidar que las instituciones y prácticas cotidianas no descansan sobre fundaciones seguras ni fijas. Esta condición de fragilidad circula discretamente, casi silenciosamente hasta que algo se quiebra y perturba el sentido común de orden que estructura nuestra experiencia inmediata del mundo. Este es el momento de la crisis, el momento en el cual el mundo en torno a nosotros se torna problemático y pierde su apariencia de naturalidad. La crisis es una fuerza que interrumpe la continuidad de aquello que parece sólido, justificado y funcional, abriendo una brecha de contingencia en el significado y prácticas establecidas que simplemente no podemos ignorar: desnuda las fallas y contradicciones de un modo de organización, compromete las expectativas que los actores depositan en sus proyectos de acción, y altera la continuidad biográfica de individuos y colectividades.

La fragilidad constitutiva del mundo social es por tanto una condición de posibilidad del fenómeno de la crisis. Esto quiere decir que las crisis no son meros accidentes, eventos inesperados o momentos excepcionales, sino que procesos que revelan las paradojas de vivir en un mundo cuya unidad se funda en la ausencia de un principio último de unidad. Este carácter revelatorio de las crisis reside, en última instancia, en la existencia de una dosis de destrucción de elementos que dan estructura al mundo (ej. reducción de valor económico, pérdida de vidas humanas, deslegitimación de instituciones, desaparición de tradiciones, etc.). Sin embargo, la manifestación objetiva de tal disrupción deviene en crisis social una vez que existe una articulación subjetiva del sentido de aquellos procesos que afectan la estructura de las relaciones sociales. En otras palabras, la experiencia de la crisis no puede emerger o hacerse inteligible hasta que los problemas objetivos que afligen la vida social adquieren una expresión reflexiva en el lenguaje.

### Reflexividad

En la medida que las crisis ponen en cuestión los arreglos sociales, la reflexividad se transforma en un atributo central. En el momento de crisis nos vemos obligados a hacer preguntas: ¿dónde estamos?, ¿qué está sucediendo?, ¿qué es lo que falló?, ¿cómo podemos salir de aquí? Esto hace que la crisis se torne en una experiencia altamente paradójica: nos fuerza a buscar respuestas para resolver problemas que en la práctica desafían los criterios en los que comúnmente descansamos para encontrar tales respuestas. La reflexividad emerge aquí como un proceso social abierto de problematización temporalmente situado a través del cual la sociedad se transforma a sí misma en un *objeto* de reflexión y observación para sí, por un lado, y en un *espacio* para la intervención y reprogramación de sus formas constitutivas, por el otro.

La problematización supone la búsqueda humana por comprender las condiciones estructurales que inducen las crisis. Pero también supone la capacidad de tematizar la contingencia de las

prácticas sociales y las operaciones sistémicas que permiten –pero también bloquean– el desarrollo de la vida social. No resulta banal entonces el hecho de que nuestra habilidad para lidiar con las causas y efectos destructivos de las crisis sociales esté directamente vinculada con la naturaleza de los diagnósticos que elaboremos acerca de estas situaciones. Por ejemplo, uno de los diagnósticos más o menos compartidos acerca de la crisis de la educación superior en Chile dice relación con los excesos de la monetización del sistema: su estructuración y expansión como un mercado. A diferencia de diagnósticos que reducen el problema a meras fallas o déficits regulatorios de los actores del sistema (ej. control del lucro), la visualización de los problemas sistémicos (privatización, baja calidad, desigualdad, etc.) requiere poder dar cuenta de la compleja trama existente entre tales problemas, los valores y expectativas que el propio sistema promueve (meritocracia, competencia, movilidad social, etc.) y la experiencia concreta de los estudiantes que viven directa o indirectamente los efectos negativos (endeudamiento, fracaso profesional, etc.).

Lo anterior quiere decir que el fenómeno de la crisis no solo responde a procesos abstractos, incomprensibles de modo inmediato, sino que también a la experiencia vivida por sujetos y grupos que sufren los efectos de los problemas funcionales creados por la operación de los sistemas sociales. La complejidad del fenómeno de la crisis responde a la posibilidad misma de conectar ambos niveles. Esto es así pues la aparición, circulación y respuestas a las crisis se encuentran mediadas por el modo en que los actores intentan hacer sentido, explicar y domesticar los problemas que estos momentos revelan. La forma de la crisis, por eso, depende en parte importante del propio discurso, descripción y manera de cómo se entiende la crisis. Esto se vincula además con el hecho de que las crisis afectan los parámetros de la discusión pública, poniendo a prueba las posibilidades de representación cognitiva del mundo y transformando la crisis misma en un espacio de disputa de sentido político-normativo. Con todo, se puede decir que la crisis también se define como la traducción comunicativa y articulación reflexiva de una *conciencia de crisis*.

## Sufrimiento

Ahora, la posibilidad de abordar reflexivamente el carácter auto afirmativo de las instituciones y normas que gobiernan la organización de la sociedad no depende de la mera voluntad de conocimiento de los individuos. Si así fuera, las crisis serían un objeto de análisis científico más entre muchos otros y podríamos contentarnos con describir, por ejemplo, los complejos mecanismos socio-técnicos



tras la crisis financieras o la operación de los marcos normativos que producen formas de inclusión y exclusión en una comunidad política. Pero las crisis también son fenómenos relevantes a nivel experiencial para los sujetos en la medida que los problemas funcionales sobrecargan la existencia cotidiana produciendo sufrimiento humano y debilitan las competencias para crear y mantener lazos sociales significativos. De cierta manera, en los momentos de crisis la sociedad se hace directamente perceptible porque duele. La experiencia de la crisis se hace carne efectivamente en el cuerpo: cuando la objetividad del mundo social, devenida en segunda naturaleza, se deja caer e impone su realidad sobre las cabezas y hombros de los individuos. Es cierto que las experiencias individuales de sufrimiento son inconmensurables unas con otras, pero lo relevante es que lo que los individuos experimentan subjetivamente a nivel corporal y emocional se encuentra objetivamente mediado por condiciones sociales. Esto no significa que el sufrimiento que producen las crisis sea la única manifestación de los efectos destructivos de los procesos sociales. Significa más bien que el sufrimiento (sea experimentado directamente u observado externamente) constituye una fuente de conocimiento que permite no solo identificar las huellas de tales procesos sino que señalar la inaceptabilidad de sus efectos negativos sobre la vida humana.

## Normalización

La cuestión en juego es que a pesar de que las crisis tienen la potencialidad de dislocar el sentido y orden de las cosas, la mayoría de las veces el horizonte de expectativas de lo que es percibido como políticamente posible y normativamente deseable permanece inalterado. En efecto, una tendencia distintiva de las sociedades contemporáneas es la normalización de la experiencia de la crisis. Es decir, el tratamiento de los problemas sistémicos revelados por las crisis sociales como problemas técnicos que en principio pueden ser controlados echando mano a la experticia de *policy-makers* y especialistas en administrar crisis. En este contexto, las crisis se transforman en un medio privilegiado de gobierno al reducir la contingencia de la realidad social a un presente unidimensional que, al demandar el retorno a la normalidad, bloquea la tematización de los conflictos sociales y de los potenciales de transformación de las condiciones que gatillan crisis y producen sufrimiento humano. Las crisis de hecho pueden afianzar la constelación de relaciones poder existente, justificar visiones dogmáticas de una sociedad bien ordenada e incluso inspirar pasiones destructivas y violentas.

Esta tendencia a la normalización es la traducción concreta de una racionalidad política que, por medio de decisiones adminis-

trativas, procedimientos legales y conocimiento técnico, excluye las situaciones de crisis del ámbito de la interpretación y discusión pública. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando la experiencia de una comunidad expuesta por décadas a los excesos químicos de procesos productivos es literalmente invisibilizada por la búsqueda ciega del desarrollo, cuando la introducción de medidas de austeridad para tranquilizar a los mercados es justificada como el costo doloroso pero necesario para sacarnos de la crisis presente, o cuando el imparable flujo de refugiados que escapan de la violencia y la miseria es procesado policialmente. En todos estos casos, la normalización opera por medio de un discurso que enmarca el significado de la crisis (medioambiental, financiera y humanitaria, respectivamente) en la lógica de que "no existen alternativas", lo que redunda no solo en una despolitización de la experiencia de la crisis sino que en la clausura del debate normativo acerca de cómo lidiar con los problemas que como sociedad hemos producido.

## Crítica

El hecho de que las crisis sean acontecimientos normales en las sociedades modernas no significa que debamos aceptar y justificar la estabilización de sus consecuencias negativas como la condición normal. Dado que las crisis ponen una gran carga sobre la existencia de las personas, la comprensión de las condiciones estructurales que las producen permite exponer los límites y contradicciones de las instituciones sociales, así como explorar los potenciales de transformación. Es precisamente en este sentido que las crisis contribuyen a desencadenar procesos de contestación y crítica en los que se discute lo no discutido, se formula lo no formulado. Sobre esta base, la práctica de la crítica más que ofrecer soluciones constituye una manera de dar forma y problematizar el sentido mismo de la crisis. Al transformar los problemas funcionales en problemas políticamente relevantes, la crítica social contribuye a modificar el marco en el cual la crisis ha sido percibida y discutida por parte de los actores.

Esto supone que la crítica practicada por diversos actores sociales tiene como condición de posibilidad la crisis objetiva. Pero la producción del discurso crítico no se agota en la mera reacción subjetiva que viraliza una situación de crisis ya existente y la visualiza como experiencia vivida. La práctica de la crítica también contribuye a describir otras posibilidades que las propias respuestas a las crisis pasadas han borrado en el tiempo o que bien resultan impensables bajo las condiciones actuales. Así parte esencial del trabajo de la crítica consiste en desarticular los conceptos rígidos que parecen sostener las relaciones sociales unidas produciendo una fractura que



permita la entrada de otras formas de subjetividad y la apertura a otros mundos posibles. Y al hacerlo, la crítica no solo constituye una respuesta reflexiva a la crisis sino que al mismo tiempo contribuye a iniciarla, producirla y profundizarla. Esta capacidad no se restringe a los marcos de un discurso racional sino que se enlaza con el lenguaje estético, es decir, con la búsqueda de otros modos de comprensión, expresión y acción que desafían las condiciones de aceptabilidad de la verdad y del poder.

A pesar de las perplejidades asociadas a esta competencia para poner en cuestión los arreglos sociales, lo cierto es que la verdadera crisis se encuentra en la ausencia total de crítica, es decir, en la imposición de la creencia de que la sociedad es una realidad sólida inmune a la crisis.

# Bibliografía de referencia

Arendt, H. (1996) "Crisis de la cultura: su significado político y social". En Entre Pasado y Futuro, Barcelona: Península.

Bak, P., Tang, C., y Wiesenfeld. K. (1987) "Self-organized Criticality: An Explanation of the 1/f Noise", Physical Review Letters 59: 381-384.

Cordero, R. (2017) Crisis and Critique: On the Fragile Foundations of Social Life. New York: Routledge.

Cordero, R., Mascareño, A. y Chernilo, D. (2016) "On the reflexivity of crises: Lessons from critical theory and systems theory", European Journal of Social Theory DOI: 10.1177/1368431016668869

Derrida, J. (2002) "Economies of the Crisis". En Negotiations: Interventions and Interviews, 1971-2001, Stanford: Stanford University Press.

Habermas, J. (1998) Problemas de legitimación en el capitalismo tardío. Buenos Aires: Amorrortu.

Haldane, A. y May, R. (2011) "Systemic risk in banking ecosystems", Nature 469 (7330): 351-355.

Hodge, B. (2013) "The Hydra Paradox: Global Disaster Management in a World of Crises", Globalizations 10(3): 355-366.

Koselleck, R. (2007) "Crisis". En Crítica y crisis: Patogénesis del mundo burgués. Madrid: Trotta.

Luhmann, N. (1991) Sistemas sociales. México DF: Universidad Iberoamericana, Alianza Editorial.

Luhmann, N. (2007) La sociedad de la sociedad. México DF: Herder.

Mascareño, A., Goles, E. y Ruz, G. (2016) "Crisis in complex social systems: a social theory view illustrated with the Chilean case", Complexity 21(2): 13-23.

Teubner, G. (2012) Constitutional Fragments. Oxford: Oxford University Press.

Topper, B y Lagadec, P. (2013) "Fractal crises – A new path for crisis theory and management", Journal of Contingencies and Crisis Management 21(1): 4-16.

Roitman, J. (2014) Anti-crisis. Durham and London: Duke University Press.

Foucault, M. (2006) "¿Qué es la crítica?". En Sobre la Ilustración. Madrid: Tecnos.

# SOBRE LOS ARTISTAS Y LOS CIENTÍFICOS

**Sebastián Calfuqueo.** Artista visual, Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Ha expuesto individualmente en Galería Metropolitana y Museo de Arte Contemporáneo en Santiago de Chile, y colectivamente en Centex Valparaíso, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, entre otros. Recientemente recibió el premio "Talento Joven" de la Fundación Mustakis/Balmaceda Arte Joven.

**Gonzalo Cueto.** Artista visual, Magíster Teoría y Práctica Artes Plásticas Contemporáneas, Universidad Complutense de Madrid (España). Su línea de creación e investigación se sitúa en la intersección entre el video ensayo y el trabajo de campo en el contexto de espacios rurales sometidos a los efectos del discurso neoliberal del progreso y el modelo de desarrollo extractivista.

**Roberto Garretón.** Master en Música, mención Sonología, Instituto de Sonología del Conservatorio Real de La Haya, Holanda. Estudió composición y arreglos de música popular en la Escuela Moderna de Música. Guitarrista, compositor y creador de música electrónica, trabaja como solista y, también, como colaborador en proyectos multidisciplinarios. Es miembro de la banda NiCad y del trio electro acústico Studio Pebre.

**Nicolás Grum.** Artista visual, Licenciado en Arte de la Universidad Católica de Chile. Su trabajo se desarrolla a través de diversos medios como video, dibujo, escultura e instalaciones. Su obra está presente en más de una decena de publicaciones y ha sido expuesta en museos y galerías tanto chilenas como extranjeras.

**Cristian Inostroza.** Artista visual, Licenciado en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Ha expuesto en el Museo de Arte Contemporáneo MAC, Galería Metropolitana, Museo de Artes Visuales MAVI, Centro Cultural GAM, y en diversos barrios de la periferia de Santiago. Ha incursionado en la realización de videos de circulación libre por redes sociales y diversas curatorías en espacios independientes, como un ejercicio crítico en los márgenes de la institucionalidad artística.

**Carolina Pino.** Artista visual, Master del Interactive Telecommunications Program, Tisch School of the Arts, New York University. Su trabajo aborda la tecnología digital desde una perspectiva crítica a través del uso de materiales reciclados y la combinación con Physical Computing. Actualmente es directora del Centro de Interfaces Emergentes de la Facultad de Diseño de la Universidad Adolfo Ibáñez.

**Soledad Pinto.** Artista visual, Master in Fine Art, University of the Arts London (Reino Unido). Profesora Asistente en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Su trabajo explora a través de diversas estrategias materiales la 'agencia' de objetos de diferente naturaleza, cuando intersectan nuestras trayectorias produciendo accidentes y desvíos. Su obra ha sido reconocida y exhibida en Chile y el extranjero.

**Daniel Reyes.** Artista visual, DEA en Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia (España). Es profesor en la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae y en la Escuela de Diseño de la Universidad de Chile. Creador de la revista Arte y Crítica y del espacio de exposiciones Baco: Batuco Arte Contemporáneo.

**Pablo Rivera.** Artista visual, Licenciado en Artes, Universidad Católica de Chile y Postítulo en Royal College de Londres. Profesor titular en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su extenso trabajo escultórico explora la "física doméstica" de la existencia cotidiana, ocupando y reprogramando cosas ya existentes. Su obra ha sido ampliamente exhibida y discutida en Chile y el extranjero.

**Montserrat Rojas.** Curadora independiente. Postgrado en Comunicación Audiovisual y Fotoperiodismo Hochschule für bildende Künste Hamburgo (Alemania) y Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Fue curadora de fotografía en el Centro Cultural Estación Mapocho y Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Directora de la Revista S/T de Fotografía Contemporánea. Ha escrito en revistas y catálogos acerca de fotografía documental, periodística, genero, dictadura y memoria.

**Gabriela Azócar.** Doctora en Sociología por la Universidad Alberto Hurtado y Profesora Asociada del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile. Investigadora adjunta y coordinadora académica del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus áreas de trabajo son las metodologías cuantitativas e investigación evaluativa de políticas públicas.

**Rodrigo Cordero.** Doctor en Sociología por la Universidad de Warwick (Reino Unido). Profesor Asociado en la Escuela de Sociología de la Universidad Diego Portales e investigador asociado en el Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus intereses incluyen teoría crítica, sociología de los conceptos, momentos de crisis y fundación política. Su trabajo de investigación se ha centrado en teorizar la "fragilidad" como condición fundante de la vida social.

**Daniel Chernilo.** Doctor en Sociología por la Universidad de Warwick (Reino Unido). Profesor Titular en pensamiento social y político en la Universidad de Loughborough (Reino Unido) e investigador adjunto del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Ha publicado extensamente sobre nacionalismo, cosmopolitismo e historia del pensamiento social y político moderno.

**Eric Goles.** Doctor en Ingeniería y Matemáticas por la Universidad de Grenoble (Francia) y Premio Nacional de Ciencias Exactas (1993). Profesor Titular de la Facultad de Ingeniería y Ciencias de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador senior del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus intereses de investigación incluyen el modelamiento matemático, complejidad, informática teórica y redes autómatas. Es autor de más de un centenar de artículos y una decena de libros.

**Daniel Loewe.** Doctor en Filosofía por la Universidad de Tübingen (Alemania). Profesor Titular en la Escuela Gobierno de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador asociado del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Enseña filosofía política y teoría de la justicia. Sus intereses de investigación incluyen multiculturalismo, ética medioambiental y animal, igualdad, migración internacional, felicidad económica y filosofía pública.

**Aldo Mascareño.** Doctor en Sociología por la Universidad de Bielefild (Alemania) y Profesor Titular en la Escuela de Gobierno de la Universidad Adolfo Ibáñez. Investigador responsable del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus principales temas de investigación son teoría sociológica y teorías del derecho, con especial énfasis en sociología contemporánea, teorías del derecho global, políticas públicas, teorías de la cultura y sociología de América Latina.

**Francisca Rengiffo.** Doctora en Historia por la Universidad Católica de Chile y Profesora Asociada de la Escuela de Gobierno de la Universidad Adolfo Ibáñez. Investigadora en el Centro de Estudios de Historia Política e investigadora adjunta en el Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus áreas de especialidad son historia de las mujeres, familia, divorcio, educación e historia de las políticas públicas en los siglos XIX y XX en Chile.

**Andrea Repetto.** Doctora en Economía por el Massachusetts Institute of Technology (EE.UU.) y Profesora Titular en la Escuela de Gobierno de la Universidad Adolfo Ibáñez. Investigadora responsable suplente del Núcleo Milenio Modelos de Crisis y directora de la Sociedad Latinoamericana de Economía. Ha publicado sobre diversos temas, como economía y psicología, economía de la educación, evaluación de políticas sociales, economía laboral y crecimiento y productividad.

**Sergio Rica.** Doctor en Física por la Universidad de Nice Sophia-Antipolis (Francia) y Profesor Titular en la Facultad de Ingeniería y Ciencias de la Universidad Adolfo Ibáñez. Es investigador del Centre de la Recherche Scientifique (Francia) e investigador asociado en el Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Su especialidad es la física teórica y su trabajo ha contribuido a una variedad de problemas en física no lineal, sistemas complejos y dinámicas de superfluidos.

**Diego Rosello.** Doctor en Ciencia Política por la Universidad de Northwestern (EE.UU.). Profesor Asistente en el Instituto de Ciencia Política de la Universidad Católica de Chile e investigador adjunto del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Sus principales intereses de investigación incluyen enfoques críticos de los derechos humanos, teología política, soberanía y estudios de lo animal.

**Gonzalo Ruz.** Doctor en Machine Learning por la Universidad de Cardiff (Reino Unido). Profesor Asociado de la Faculta de Ingeniería y Ciencias de la Universidad Adolfo Ibáñez e investigador asociado del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Su trabajo de investigación incluye aprendizaje de máquinas, redes Bayesianas, redes neuronales, redes de regulación genética, minería de datos, sistemas neuro-fuzzy.

**Mauricio Salgado.** Doctor en Sociología por la Universidad de Surrey (Reino Unido). Profesor Asociado en la Escuela de Sociología de la Universidad Nacional Andrés Bello e investigador adjunto del Núcleo Milenio Modelos de Crisis. Su trabajo actual incluye sociología computacional, metodologías de simulación, métodos experimentales en ciencias sociales y teoría de juegos.

# AGRADECIMIENTOS

Deseamos agradecer el apoyo de la Iniciativa Científica Milenio que a través del programa de Proyección al Medio Externo (PME), nos permitió financiar el desarrollo de los Laboratorios y la exposición de artes visuales. Reconocemos también la colaboración de los investigadores del Núcleo Milenio Modelos de Crisis quienes contribuyeron de diversas maneras a su éxito. Una mención especial merece el invaluable trabajo de la coordinadora académica del Núcleo, Gabriela Azócar, quien procuró que cada detalle saliera a la perfección. Agradecemos igualmente la acogida que el director del Centro Cultural Matucana 100, Cristóbal Gumucio, brindó al proyecto así como el apoyo del equipo técnico y profesional para el desarrollo de la exposición. Así también, reconocemos la colaboración de Alejandra Stevenson en la producción de este libro y particularmente el detallado trabajo de documentación realizado por la antropóloga Marcela Abarzúa y la fotógrafa Yanira Tala. Finalmente, nuestro agradecimiento a la curadora Montserrat Rojas, su asistente Jaime Cuevas, y a las y los artistas que se involucraron y contribuyeron a él.

¿Qué forma tiene una crisis? Nueve artistas chilenos, de distintas generaciones, dialogaron durante un año con un grupo de científicos en el Laboratorio Arte y Crisis en torno a la inquietud de ampliar y problematizar las formas de conocimiento disponibles acerca de las crisis sociales. A partir de esta reflexión, surgieron obras que abordan distintas experiencias y procesos de crisis. Ellas dieron cuerpo a la exposición *Crisis, Crisis, Crisis: La normalidad de la emergencia* en el Centro Cultural Matucana 100. El presente libro documenta este proceso de diálogo transdisciplinario y de creación artística.

El Laboratorio Arte y Crisis fue ideado y desarrollado por el centro de investigación Núcleo Milenio Modelos de Crisis.

*Artistas participantes: Sebastián Calfuqueo, Gonzalo Cueto, Roberto Garretón, Nicolás Grum, Cristián Inostroza, Daniel Reyes, Pablo Rivera, Soledad Pinto, Carolina Pino. Curadora: Montserrat Rojas.*