

EL GABINETE
DEL Dr. SAZIE

ANESTESIA
GENERAL

ANESTESIA GENERAL

Hace un tiempo que nos hemos venido preguntando por los problemas que visual, urbanística, y arquitectónicamente sufre la ciudad de Santiago. La inquietud por el que hacer artístico se engarza en ese cuestionamiento, dando por grato resultado la muestra "Anestesia General", en dependencias de un lugar cargado de sugerencias, capaz de un rendimiento de sentidos sin parámetros.

"Anestesia General" se acerca al problema abriendo diversos causas de sentido, tomando como punto de referencia el antiguo garaje automotriz ubicado en Sazie #2065. Se ha dispuesto todo el interior y exterior del espacio para que nueve artistas realicen una intervención del lugar con la temática de su inminente desaparición, acompañados de cuatro textos de teóricos que ampliarán el rendimiento del proyecto, ya sea en su planteamiento, como su resultado. Las condiciones del espacio dan cuenta del paso del tiempo que carcome sus muros, vigas, techos, ventanas, orificios formados por los movimientos telúricos, no sólo naturales, sino también artificiales, máquinas de toneladas que circulan por la calle, etc.

Son esos factores tanto externos como internos los elementos que se vehiculan al momento de la composición de la gama visual dispuesta a entrar en relación, tensión, o separación; mediante desplazamientos de objetos que fraguan en un cuerpo simbólico. Cuerpo fundamental, e insustituible en las condiciones de vida actuales, cruzadas de múltiples datos, archivos e informaciones virtuales tendientes a la fatiga y el aturdimiento mental y físico. La activación de espacios de actividad mental se presenta como un imperativo al arte, ineludible.

El arte local que se encuentra condicionado a incrementar su rendimiento crítico en momentos de activación crítica de la ciudadanía, ve en estas oportunidades su alternativa de salvarse del consumo despiadado al cual ha sido sometido los últimos veinte años. En general, la consolidación de Cha.co y las galerías que aspiran a ingresar a ella, generando una red que orbita su visibilidad, marcan un grado de consolidación en la mercantilización del arte. El problema que acompaña esa dinámica es la neutralización de los discursos sobre arte, a través del arte y, por el arte, que se establecen desde la fractura histórica en occidente con Duchamp. La vuelta a un arte meramente "retiniano", es una consecuencia directa de las potencias reaccionarias que han operado profundas transformaciones en la economía y la política nacional.

El surgimiento de "El Gabinete del Dr. Sazie" es una oportunidad de reforzar la actividad mental que parecía espantada del circuito artístico local. "Reforzar" implica por una parte, admitir la existencia de variedades de proyectos destinados a la recuperación del arte a su condición reflexiva, política, incidente, y por otra, la moción de participar en una dinámica que cruza todo el entramado social, y cuyas consecuencias son tan prometedoras, como indeterminadas.

"Anestesia General" inaugura un ciclo de muestras constantes, que permita mantener el diálogo activo respecto a nuestra cultura, costumbres y ritos, para no permanecer en ese estado de anestesia general del arte, al cual asistimos.

Diciembre, 2012

ARTISTAS

Adolfo Martínez
Cristian Rodríguez
Ernesto Lezama
Francisco Espinosa
Francisco Sanfuentes
María Jesús Schultz
Pilar Gajardo
Sebastian Robles
Víctor Flores

TEÓRICOS

Beatriz Morán
César Vargas
Nadine Canto
Sergio Guerra

ANESTESIA GENERAL

[14.12.12]

La *desutopía* —esperanza encarnada por aquel
que sabe que ya no puede alimentarla—
es la línea de luz de nuestro mundo.
T. Negri

Está del todo considerado si señalamos que la muestra titulada «Anestesia General», tiene en el problema del *espacio* la condición estética de las nueve obras que la constituyen. Esto es así, porque el conjunto de estas propuestas nació de una prerrogativa de carácter afectivo con el espacio, es decir, de una prescripción de hacer con el espacio una operación capaz de ponerlo en funcionamiento a partir de su propia debilidad. Planteo esto, pues, el espacio del emplazamiento de las obras, su domicilio físico (Sazié #2065, Santiago Centro), es una suerte de bodega auxiliar, algo similar a un *garage* abandonado, entendiendo por abandonado no una característica entre otras del espacio, sino como la forma de su existencia: un lugar de la precariedad entregado al anónimo deterioro del tiempo. *Sazié* es, ante todo, un espacio que fue *dejado*, un espacio que puede ser considerado una «*arquitectura de excepción*» en el sentido que no se ofrece plenamente ni al rescate ni a la conservación.

Podemos atender la relación de las obras con el espacio como una prolongación de su inmanencia derruida. Dejándonos ver el porqué del semblante afectivo, pues, las obras mismas han sido elaboradas en vistas a esa temporalidad histórica que se abrevia en la ruina del espacio. No fue por tanto simplemente hacer ingresar una obra en aquel espacio, ni tampoco emplazarla aleatoriamente en lo que hemos llamado su «*arquitectura de excepción*». El asunto recaía en dejarse afectar por la experiencia visual y material del espacio, de modo que se exhibiese que el proceso mismo de las obras consistió en ser extraídas del espacio, sonsacadas al espacio, pero dejando que éste siga siendo, que siga siendo en su precariedad.

En lo que se refiere a una relación co-extensiva de las obras entre sí, creo que esa relación proviene de una especie de «*carácter destructivo*» en el que se sostiene el movimiento interno de las obras, un movimiento que se deja penetrar afectivamente por la *naturaleza muerta* del espacio. Ahora bien, ese «*carácter destructivo*» no fue algo que se impuso desde un principio, sino una figura devenida desde una tangente que partió pensando la *anestesia general* como una reflexión diagnóstica respecto al arte. Desde luego, lo que describe el título de esta exhibición es la forma terminal de la relación arte y política, una anestesia política no en el sentido de que las obras ya no reflexionen *lo político*, sino que esa propia exploración de lo político en las obras nos ha llevado a una *anestesia general*. Éste sintagma o diagnóstico se expande como la figura más impotente del agotamiento, pero no como el efecto nulo de algo, por el contrario, como la densidad misma del agotamiento. Sin embargo, fue a partir de esto, en parte, que la reflexión de las obras derivó a una remisión íntima de lo propiamente político de dicho espacio.

Parece como si la experiencia estética del espacio se plegara y sentenciara el sentido político de las obras ya no como una edificación programática de la crítica, sino como la deconstrucción monumental de *lo político*. He aquí, que el trabajo político de las obras —lo común de éstas—, es la implacable conciencia temporal que subyace en todo su despliegue material. En este sentido insisto en la inmanencia afectiva del espacio, ya que las obras hacen lugar desde una temporalidad política impregnada por la caducidad y la erosión. Un instante de la finitud que se extiende desde cada una

de las obras, y es todavía más concreto si sabemos que estas obras serán exhibidas para una sola ocasión, o sea, no tendrán más que la vez de su inauguración como su única vez.

Veo de forma ejemplar esta emergencia estética de la finitud en las obras de Cristian Rodríguez y Francisco Sanfuentes. En ambas obras apreciamos una operación con la luz, un trabajo que podríamos decir es de una intensidad agónica. En la primera de estas obras, vemos el riguroso desplome de diversos escombros sobre un potente foco de luz blanca (haluro metálico de 400 watts), intuyo en esto una alegoría de la ruina y la pureza. Me explico, creo que en esta obra asistimos a una *escena sacrificial* de la pureza. Una escena de mortificación, en la medida que la luz en tanto representante del *aura* comparece sepultada por los escombros, los restos, la ruina material de algo que fue. Una instalación que asfixia esa luz en nombre de la profanación, pero donde sin embargo la luz logra —diáfana y sin esfuerzo— emanar a través del impuro cuerpo que la somete. Es una obra que mantiene en proceso una tensión, una tensión donde podemos ver algo así como un esfuerzo por exorcizar la pureza del "*falso nimbo teológico*"¹ del arte.

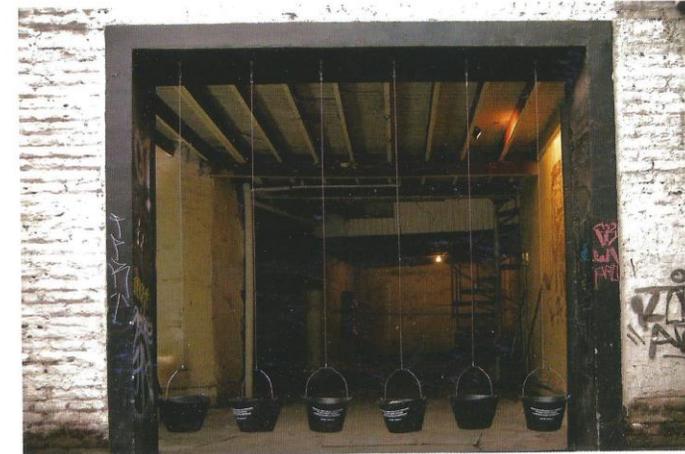
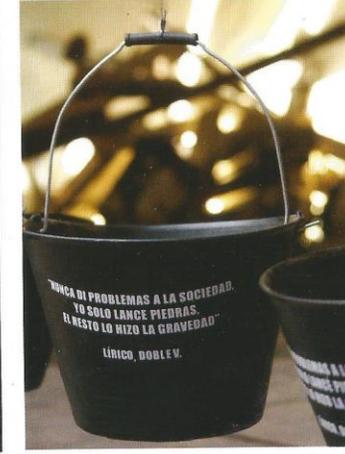
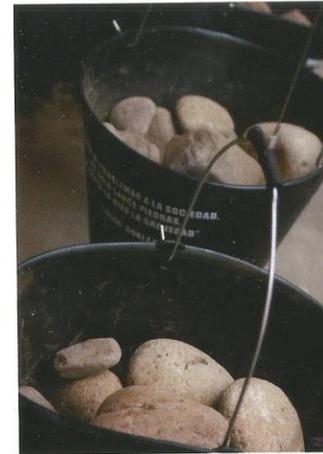
Por otra parte, en la obra de Sanfuentes se presenta una manipulación sobre la superficie del muro acompañada de tres ampolletas (25 watts cada una) que penden desde arriba, y alumbran tenuemente la negra oxidación del muro intervenido. Esta obra opera sobre una intensidad luctuosa de la luz, una intensidad de la luz en su agonía. Si pudiéramos afirmar que esta obra nos enseña una *temperatura política* de luz, creo que esa luz correspondería a la de la *desutopia*. Una obra que roza la oscuridad y dicta a la subjetividad una "*desconfianza invencible respecto al curso de las cosas*"². Pienso, además, que esa desconfianza comprende parte importante del registro político en que se agita la experiencia del conjunto general de las obras reunidas.

Respecto a esto último, las obras de Víctor Flores y Francisco Espinosa, exponen una modulación política afín entre la materialidad de los recursos y las herramientas utilizadas en la propia elaboración de las obras. En el primer caso, la obra consiste en seis bateas rellenas de piedras, suspendidas mediante tensores y ubicadas en el pórtico de entrada del espacio Sazié. Estas bateas, que funcionan en el mundo de la construcción como contenedores para elaborar o transportar la mezcla de cemento, han sido grabadas con un pequeño texto que repetido en cada una de ellas, cierra la relación objetual con la *fuerza de gravedad* de su inscripción conceptual. Podemos decir que las piedras utilizadas por Víctor han quedado suspendidas en una ironía del lenguaje y, al mismo tiempo, contenidas en la política de un *objeto específico*. Con la obra de Francisco Espinosa, podemos dar cuenta de una pintura mural de signo escultórico, una obra que más allá de su adherencia a pensarla como una imagen, lo realmente interesante resulta ser el *modo de trabajo* que la expresa como imagen. Me refiero, a que esta obra ha sido el producto de una operación sustractiva de las capas pictóricas de la superficie del muro: un procedimiento de trabajo que hace visible su propio proceso de [de]construcción. Se podrá definir que este es el caso de una composición extractiva que al cruzar lo pictórico y lo escultórico, conserva la fuerza de esa mixtura desde una cierta negatividad, ya que en lugar de haber una imagen hay en realidad una resistencia a la imagen.

César Vargas

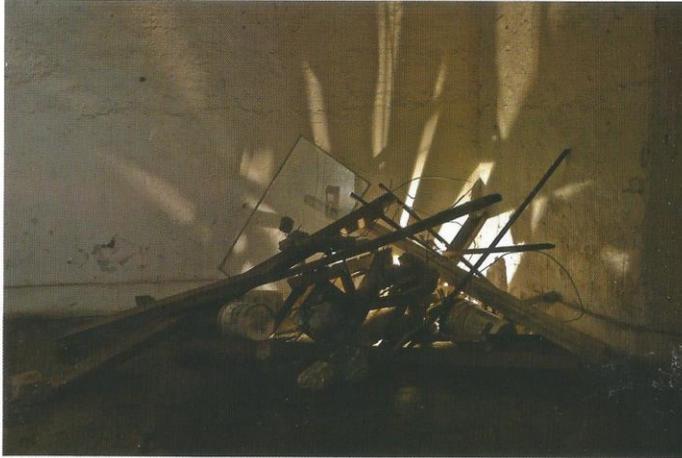
¹ BENJAMIN, Walter. "*Parque Central*". pág. 10. Ediciones Metales Pesados. Traducido por Ronald Kay.

² BENJAMIN, Walter. "*El Carácter destructivo*". pág. 161. En "*Discursos Interrumpidos I*". Editorial Taurus.



ERREAPE CONCEPTO
Victor Flores

Seis bateas colgadas con pialas en el pórtico de entrada. Piedras encontradas en los alrededores de "El Gabinete". Plotter de corte blanco con la cita de Lírico de Violadores del Verso "Nunca di problemas a la sociedad yo solo lancé piedras el resto lo hizo la gravedad"



WWW.WORDREFERENCE.COM/DEFINICION/VESTIGIO

Cristian Rodríguez

Escombros de demoliciones extraídos de los alrededores de Sazié, luz Haluro de Metal 400 watts

QUIEBRE ESTRUCTURAL

¿Qué es un cuerpo? Al parecer un cuerpo es la suma de partes independientes que trabajan en conjunto para que determinada estructura funcione. No sólo los individuos tenemos cuerpo, este concepto lo podemos asociar tanto al hombre como también a estructuras más globales como el cuerpo social o el cuerpo de una obra de arte. Para pensarlos no debemos imaginar un todo, más bien hay que pensar en un rompecabezas, donde cada pieza es imprescindible. Cada cuerpo es formado por un entramado de partes que si bien parecen ser independientes unas de otras, al trabajar en conjunto le permiten al cuerpo moverse, respirar, vivir. La totalidad de estas partes por lo tanto está condicionada al funcionamiento de la otra, una llega a fallar y el sistema entero puede colapsar. Si una de las piezas se extravía o incluso si pierde su forma original, el puzzle no podrá estar completo.

En el caso de las obras presentes en la muestra *Anestesia general* ocurre algo similar, cada una logra funcionar de manera totalmente orgánica con ella misma, así como con su entorno. Nada parece haber sucedido en disconformidad con lo que hayamos inmediatamente dispuesto en el espacio contiguo. Una obra y otra parecen formar todas parte de lo mismo, sin dejar por eso de tener una autonomía funcional. El equilibrio logrado es algo así como un equilibrio vital que permite tanto al espacio como a las obras fundirse en una perfecta simbiosis.

Pero la relación que parece tan natural y espontánea, no deja por eso de ser una relación en pugna constante. Pugna que pone en jaque tanto a las obras como a las estructura misma del edificio en que ellas se encuentran. Pareciera que este equilibrio que a simple vista es tan sólido se mantiene en un estado de tensión constante, todo se mantiene en pie gracias a un esqueleto férreo y a la vez completamente frágil.

Las piezas del puzzle encajan, pero cualquiera puede llevarse una, dejando el todo en zozobra. Un perfecto ejemplo de éste equilibrio en tensión es la obra de Ernesto Lezama, donde un imán mantiene toda la estructura de la pared. Vemos una grieta, de su interior salen unos finos alambres de cobre que sostienen la pared, estos a su vez están unidos a un grupo de llaves que mantenidas sólo por la atracción que ejerce el imán sobre ellas. Si una cae, la pared colapsa. Si la pared colapsa, el resto de la estructura lo hará con ella.

Cada parte es entonces vital para mantener la estructura completa en pie, no sólo de la obra misma, si no también al parecer de todo el conjunto de obras, además del espacio que ellas habitan. Si analizamos los trabajos desde la perspectiva de otro cuerpo, el cuerpo social, percibimos una identificación de ambos. Cada individuo o cada grupo social forma parte de un equilibrio siempre en tensión. Una parte de la sociedad no funciona como debe y el cuerpo completo se enferma, un efecto en cadena es provocado, pues, si algo no va bien, si una parte de este cuerpo se ve afectado negativamente, empezará a pudrirse y destruirá de a poco lo que se encuentra a su lado. Ahora bien, la afección del cuerpo no tiene porque ser siempre negativa, lo positivo igualmente puede generar cambios en el cuerpo. En el fondo, cuando pensamos la sociedad y el arte como cuerpo debemos saber que de una u otra forma existirá una renovación, un cambio, por muy leve que parezca.

Quizá al alejar una de las llaves del imán al que está unida, la grieta se expanda y permita una nueva configuración del espacio físico. Nueva configuración que no necesariamente signifique destrucción en términos negativos, pues la destrucción también es una construcción. El espacio puede ser modificado y, de esta modificación puede surgir algo mucho más grande que lo ya existente.

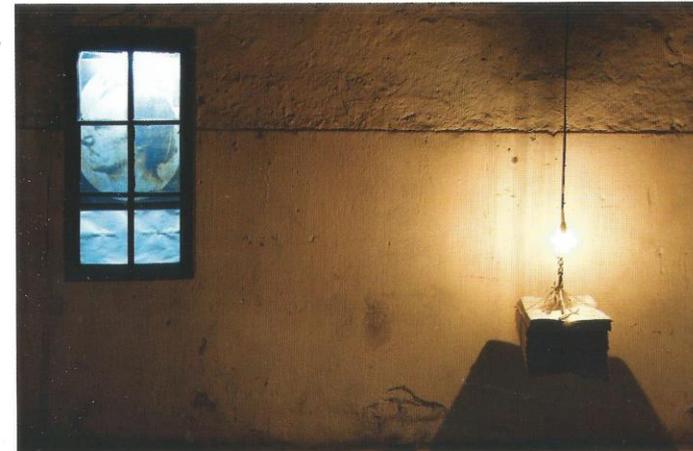
La tensión, entonces, en la que se encuentran las obras de *Anestesia general* nos desafía constantemente, nos obliga a considerar lo posible, nos enfrenta con el cambio en su forma potencial, o sea, dicen que el equilibrio puede ser mantenido así también como puede ser fracturado.

Una obra en la que podemos apreciar aquel fenómeno de lo posible y del equilibrio tensional existente en los cuerpos es en la de María Jesús Schultz. Ésta obra se divide en tres segmentos: una paleta que al moverse golpea un pastel; una especie de látigo golpea un pequeño saco de azúcar flor; movimientos que finalmente permiten que se encienda un tubo fluorescente, al cual se le ha adherido un pernil. La obra nos habla de lo orgánico, nos habla de la suma de las partes, de cómo es que a partir de una acción hay siempre una consecuencia. Además, al utilizar elementos comestibles —elementos netamente orgánicos— la noción de cuerpo es realzada, o quizá más que la noción de cuerpo, lo que nos evidencia este trabajo es la vida misma. Tanto el pastel como el pernil inevitablemente sufrirán cambios, el primero dado no sólo por su naturaleza orgánica, si no debido a los golpes que recibe por parte de la paleta. El cuerpo de la obra se transforma en cuerpo orgánico, en cuerpo vivo.

Es entonces, la obra la que se coloca al servicio del cuerpo, de la contingencia; al servicio finalmente de la destrucción y la re-construcción incesante de cuerpos. Precisamente a partir de aquí la tensión entre partes y materiales se complejiza, pues la estructura de un cuerpo al estar compuesto por fragmentos autónomos estará siempre en la incertidumbre del cambio, estará siempre a merced del cambio y por lo tanto nos encontramos con un *continuum* orgánico/estructural.

Si bien aquí se ha hablado de un par de obras, la muestra en su totalidad nos hace sentir este frágil equilibrio, nos produce la sensación constante de que todo es mantenido por un frágil filamento de cobre, el cual en cualquier instante puede cortarse y producir un quiebre estructural completo. Pero al menos tenemos la esperanza que si esto llegara a ocurrir, una nueva estructura, un nuevo cuerpo aparecerá.

Beatriz Morán



UN PROBLEMA CON DISTRIBUCIÓN...

Sebastián Robles H.

Dos objetos suspendidos por una piola de acero, el primero: Caja que contiene un grabado sobre papel, matriz de agua fuerte, luz fluorescente y un marco de ventana. El segundo: Cúmulo de diarios oficiales de la república de Chile, iluminado con una luz de 15 Watts



UN RESQUICIO EN EL TIEMPO

Anestesia general es el resultado de un laboratorio de investigación artística que busca pensar las transformaciones de la experiencia citadina frente a la rígida programación de los espacios, las conductas y los encuentros al que la planificación urbana nos viene acostumbrando en los últimos decenios.

¿Cómo pensar estos cambios en el modo que habitamos la ciudad?

Frente a la metáfora de la transparencia del proyecto arquitectónico modernista, esta exposición reivindica la práctica artística como operación capaz de hacer visible la mezcla insolvente que caracteriza nuestra ciudad.

Los artistas congregados en *El Gabinete del doctor Sazié* se dan la tarea de experimentar con la prerrogativa estética del lugar, sitio intersticio ubicado en uno de los barrios con mayor imbricación entre formas y modos de lo habitable que ha producido nuestra metrópoli. El actual *Barrio Universitario* de Santiago resulta ejemplar de cómo la modernización va tramando nuestra experiencia del lugar, en este caso a través de su «máquina inmobiliaria» que segmenta la ciudad, sus barrios y ejes de desplazamiento, al unísono que organiza los flujos económicos al modo de un rizoma a través de la especulación y la deuda. El resultado de la aplicación de esta racionalidad modernizadora sobre el tejido urbano, es un pastiche de lugares devenidos escenografía, un remedo de estilos cuya acumulación concede al observador una serie de presentes desplazados.

Se trata de un barrio que alberga un interesante muestrario de reformas arquitectónicas. La reconversión para uso institucional del eje República, con sus mansiones de pasado señorial que contrastan con la decadencia de edificaciones situadas en calles laterales de menor visibilidad compartimentadas hasta el extremo para albergar las oleadas de inmigrantes, y que junto a los negocios de barrio y las modestas casas de fachada continua reservan la impronta histórica de un glorioso pasado venido a menos. Adyacente a esta arquitectura comienzan a aparecer a finales de los noventa edificaciones ejemplares de lo que será la política edilicia de renovación urbana que se extiende hasta hoy a través de distintos planos reguladores: se trata de torres habitacionales de hasta veinte pisos construidas con materiales baratos que contrastan con una serie de edificaciones de corte modernista —que la jerga arquitectónica cataloga como *Estilo internacional* y que la teoría crítica describe como símbolo de la *lógica cultural posmoderna*— levantadas por universidades privadas. Esta modificación de habitantes y paseantes, supone la instalación de nuevas arquitecturas para el consumo, como un supermercado y una serie de locales de comida rápida, que junto a nuevos espacios de diversión, han cambiado profundamente la estética del barrio.

El concepto de «modernización» que, tal como el de «globalización», pertenece al campo semántico del neoliberalismo, resulta ejemplar de cómo los criterios económicos y políticos van determinando los hábitos colectivos. Si lo pensamos según los términos evolucionistas que dan origen a este concepto, la modernización supondría una adaptación natural que bien puede describirse como un acomodo de las placas tectónicas que va formando nuevos bloques de este encuentro entre el estímulo externo del capital internacional y la reacción de la sociedad local.

S/T

María Jesús Schulltz feat Cristóbal Valenzuela

Torta, paquete, servos, mezquino, tubo fluorescente, pernil, tela, talco o azúcar, látigo, cables, circuito, microcontrolador



INTAGLIO

Francisco Sanfuentes

Ampolletas de 25 Watts sobre muro trabajado como matriz dispuesta a ser impresa calcográficamente

CUECA PARA EL TERCER MUNDO

Cuanto más lo miro, más me gustan las grietas.
M. Duchamp

La indeterminación del espacio da cuenta de una alteración; ahí donde se cruza el trabajo poético del arte con la materialidad de la arquitectura, que sostiene sobre su propia carne el cuerpo de las obras. Que por las condiciones de la convocatoria (invitación a intervenir *in situ* el espacio), como por sus circunstancias materiales (inminencias, tensiones, amenazas), ordenan un resultado que amplifica el sentido del lugar. Pero además se extiende su alcance simbólico desde ahí, para dar con formas generales. Como sucede con la aparición comprimida de un fajo de ejemplares del *Diario Oficial*, en la instalación de Sebastián Robles. Donde se ha evidenciado la presencia del objeto para dar cuenta de su ausencia de relato, o acaso una suspensión de lo particular, sugiriendo una amplificación del alcance de cada ejemplar, y con ello, de cada uno de los decretos publicados en él. Invisibilizado el dato preciso, se abre la posibilidad de concebir cada decreto como una variable válida; entonces, recordar, suponer, imaginar su acontecer. Se extiende así el radio efectivo del enunciado; a partir del terreno baldío de la ausencia, la intuición explora el territorio jurídico-político de la sociedad. Luego relacionamos su contrapeso; una ventana, en cuyo interior reconocemos la imagen del perfil de un loco. Imagen usada para investigar la configuración de rasgos que posee un gesto al momento de suceder una específica actividad psíquica.

En ese mismo sentido la obra de Adolfo Martínez sugiere la idea de *virtualidad*, cuando ha operado la reducción al máximo de las variables visuales de su dispositivo material y técnico. El televisor sin señal revela *en potencia*, toda imagen televisiva posible, y con ello todo flujo de sentido. Dicho de otro modo, se niega la apariencia consumada de la televisión cotidiana, sustituyéndola, por su imagen reducida a un grado cero, donde las variables tienden nuevamente al infinito. La disposición espacial de la imagen sin señal, se ofrece tras una rendija —curiosidad voyerista— como el susurro de una posibilidad erótica, acaso sagrada. Sugerida además en la acción del público; inclinado para ver a través del orificio que guarece la posible evocación individual de sentido, del cual el televisor sin señal carece aunque ofrece como una inminencia. Pero además ese orificio exhibe sus sedimentos restantes en el piso, arrancados del soporte perforado, profanado. Son desperdigados como el colchón que permanece inalterado, objeto encontrado en su propio ambiente para ambientar el encuentro del objeto, cargado de historia, de memoria soportada en su cuerpo y de cuerpos en su memoria.

Y entonces el espacio total se presenta a sí mismo, como el resultado cruzado de factores externos. Red tejida en diversos enlaces, del cual éste espacio es sólo un punto más. Y en ese lugar irreplicable del barrio de una ciudad del Tercer Mundo, el arte ejecuta su intervención. Ese arte que para Morelli implica "internarse en una realidad o en un modo posible de una realidad, y sentir cómo aquello que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquel parecerá insensato o delirante o incomprensible. Sin embargo, ¿no peço por exceso de confianza? Negarse a hacer psicologías y osar al mismo tiempo poner a un lector —a un cierto lector, es verdad— en contacto con un mundo personal, con una vivencia y una meditación personales... Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto:

conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debería haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero, ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desafiarse, a descentrarse, a descubrirse?¹.

El valor de la pregunta se amplía cuando es el propio espacio el que opera su desplazamiento a un plano simbólico que lo abraza, demostrándose en la relación social de la escritura y el lenguaje plástico. Pero su indeterminación lo persigue, como una condición previa. La imposibilidad de nombrar ese espacio, su anomalía, lo predispone a la anomalía social del arte. Una tensión propia de la actividad artística que se relaciona dialécticamente con el lugar. Tal como se presenta en la muestra; una tensión que subyace, una inminencia que acecha, un ánimo que cruza las composiciones. No las determina ni las subyuga, sino que se vehicula como la energía que ha construido el resultado general, una misma conciencia anterior a cada individuo que a través de las particulares mentalidades refracta una imagen única, cuyo denominador común es algo indeterminado, aunque su respiración palpita en la atmósfera. Una tensión suspendida, se deja sentir desde el ingreso al espacio; pareciera que se ingresa en el interior de un organismo vivo, cuyos órganos establecen un cuerpo único, pero cada uno en su función particular. Y la pregunta a la obra es si acaso tal o cual funciona dentro de ese parámetro, y las obras quieren sostenerse por sí mismas, consiguiendo que el funcionamiento autónomo aunque vinculado sea el rendimiento general.

Pero si acaso la exigencia de autonomía emerge, también lo hacen sus secuelas psíquicas. Así se abre la presencia de lo histérico en el mecanismo de la obra de María Jesús Schultz. Una tensión psíquica traducida a objetos. Donde la paleta de repostería golpea el pastel, como el látigo de sadomasoquismo golpea el saquito de azúcar flor. Unión de mecanismos en cuyo centro un trozo de pernil de cerdo en descomposición es atravesado por un tubo fluorescente encendido. Recorrido que vehicula una tensión de ritmo desesperado. Una tensión que ha cruzado el límite del silencio para exhibir su alteración, su movimiento psíquico. Silencio de la histeria que el Dr. Carlos Sazié Heredia buscaba mantener a raya ocupando los cuerpos de los enajenados, ya sea en el trabajo o en la diversión, para así evitar que la energía se concentrara en el pensamiento². Argumentaba que esos métodos daban buenos resultados al otro lado del Atlántico, que de ese modo era posible que las mentalidades anormales fuesen neutralizadas en su fase de reacondicionamiento. Que la energía psíquica reaccionaba mejor al acondicionamiento cuanto menos se deje libre la ocupación del cuerpo. Que si el cuerpo, como hoy diríamos, trabaja, consume y se divierte, la mente no sufrirá anomalías, ni alteraciones significativas y será susceptible de encausarla en cualquier caso anómalo.

Sergio Guerra

¹ J. Cortázar. *Rayuela*, Cap. 97.

² Carlos Sazié Heredia. *Influencias del trabajo y de las distracciones en el tratamiento de la enajenación mental*. 1881, Imprenta Gutenberg. Santiago de Chile.



S/T
María Pilar Gajardo Bastias
Cenefa y tubos fluorescentes



S/T
Ernesto Lezama
Llaves, hilos de cobre, parlante (imán), grieta, cáncamos y pulpo



RUIDO BLANCO
Adolfo Martínez Abarca
Orificio en el muro, monitor de TV con una banda de frecuencias aleatoria, plinto improvisada con objetos disímiles, colchón envuelto con una frazada y fragmentos de muro sobre el piso