

Escultura contemporánea chilena y biopolítica: análisis de la obra de Pablo Rivera ^{*1}

**Mauricio Bravo, U. de Chile / U. de Viña del Mar / U. C. Silva Henríquez
bravocarreno@gmail.com**

Resumen

El artículo versa sobre la condición biopolítica de la escultura contemporánea chilena a través del análisis de la obra de Pablo Rivera. Puntualmente, se indaga cómo los procesos y las problemáticas tratadas por este escultor contribuyen a la formación de un nuevo espacio crítico para el arte chileno contemporáneo. Este renovado horizonte de criticidad sería la consecuencia directa de la tematización de los cambios en los sistemas de gubernamentalidad efectuados en Chile después del golpe militar de 1973. Se plantea que, en la escultura de Rivera, estos quiebres y rupturas encontrarían un medio ideal para reflexionar su dimensión biopolítica.

Palabras clave

Escultura, arte contemporáneo, arte chileno, gubernamentalidad, Pablo Rivera.

Contemporary Chilean Sculpture and biopolitics: analysis of the work of Pablo Rivera

Abstract

This article addresses biopolitical conditions in contemporary Chilean sculpture through an analysis of Pablo Rivera's work. Specifically, it explores how this sculptor engages in processes and issues that contribute to the formation of a new critical space for contemporary Chilean art. This renovated horizon of criticism would prove the direct consequence of portraying changes in Chile's system of governmentality after the military coup of 1973. The article suggests that Rivera's sculpture would become an ideal way to reflect on the biopolitical dimensions of such fractures and interruptions.

Keywords

Sculpture, Contemporary art, Chilean art, Governmentality, Pablo Rivera.

* Recibido: 15 de marzo de 2016 / Aceptado: 15 de junio de 2016.

¹ Artículo asociado a la investigación de tesis "Cuerpo y biopolítica en la escultura chilena y española en la década de 1980", del Doctorado en Arte: Producción e Investigación de la Universidad Politécnica de Valencia, y redactado en el marco del proyecto Fondart 83075 año 2015 "Escultura Contemporánea en Chile: Genealogía de una transformación". Este último proyecto está dirigido por Luis Montes Rojas y lo integran Sergio Rojas, Claudia Páez y Mauricio Bravo, con el patrocinio del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Una versión extendida será publicada en el libro resultante de este proyecto (Montes Rojas, 2016).



Escultura contemporánea, gubernamentalidad y espacialización

Entre las décadas de 1980 y 1990, la escultura chilena transita desde una modernidad de perspectiva extemporánea, dependiente de “una cosmovisión grandilocuente de la naturaleza y de un enfoque antropológico y humanista en el sujeto americano” (Machuca, 2006: 15), hacia una objetualidad de orientación minimalista que privilegia las dimensiones conceptuales, críticas y políticas del arte contemporáneo. Esto no sólo confirma que ingresa en su fase “expandida”, de acuerdo con el conocido enfoque de Rosalind Krauss (1996), sino también y sobre todo que logra elaborar insumos expresivos que problematizan lo político desde una perspectiva que sospecha de su identidad narrativa, retórica y representacional. En efecto, en ese período, se configura con claridad un conjunto de producciones artísticas que pueden designarse por el apelativo de “escultura contemporánea”, al actualizar sus objetos de análisis y de crítica en función de las mutaciones del contexto. Dentro de este conjunto, sin embargo, la escultura de Pablo Rivera es al mismo tiempo precursora y señera, por incorporar una crítica ampliada respecto de los criterios formales y representacionales en uso hasta el momento. Esto es lo que vuelve relevante abordar la manera en que este artista chileno se hace cargo de los problemas *contemporáneos* de espacialización ligados al biopoder.

En efecto, si bien la condición contemporánea del arte se piensa en relación a fenómenos “universales” de globalización, internacionalización o mercado, entre otros (Fleck, 2014; Smith, 2012), y a procesos de desbordamiento o desdibujamiento de sus límites disciplinares (Giunta, 2014), la escultura chilena demanda otro tipo de acercamiento. En efecto, su condición contemporánea no parece responder sólo a evoluciones autónomas del campo artístico, sino también y más específicamente al ciclo de mutaciones sociales y políticas que el Golpe de Estado de 1973 inicia en nuestro país, como un caso anticipado e intensificado del reajuste estructural neoliberal. Más allá de un mero recambio en los actores y las instituciones políticas, en efecto, “el desplazamiento del Estado por el Mercado como motor de desarrollo social” (Lechner, 2014: 339) altera sustancialmente las relaciones de poder, lo que, en la línea de interpretación de Michel Foucault, respondería al tránsito desde lógicas políticas de representación y democracia participativa hacia un régimen de gubernamentalidad empresarial basado en tecnologías de “explotación del conocimiento y de la vida” (Fumagalli, 2010: 19).

Debido a que este régimen involucra formas sutiles de control de las subjetividades, se vuelve necesario leer las producciones artísticas en clave biopolítica, pensándolas como dispositivos bio-estéticos, es decir, como artefactos o agenciamientos maquínicos que rompen con los modos establecidos de producción de lo

viviente. Así como la teoría crítica se ve compelida a pensar “los múltiples sometimientos que se producen y funcionan dentro del cuerpo social” (Foucault, 2003: 32) a través de una “política reflexiva de los espacios” (1980: 12), el arte crítico hace suyos estos cuestionamientos. De esta manera, si en el modernismo los artistas se ven conducidos a interrogar el poder desde una perspectiva formal y simbólico-institucional, la condición contemporánea los lleva a cuestionar su identidad espacial, su régimen microfísico y su naturaleza biopolítica. El mayor coeficiente de criticidad de la escultura chilena contemporánea responde a que, por medio de sus experimentaciones tridimensionales, va desarrollando el análisis *espacializado* de los dispositivos de poder y dominación que agencian subjetividad en el contexto experiencial global del neoliberalismo.

Este proceso se inicia durante la dictadura militar (1973-1990), particularmente en las Facultades de Artes de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica de Chile, pero es sólo en la post-dictadura que la escultura chilena logra generar las condiciones que le permiten inscribir su contemporaneidad, en especial mediante la obra y figura de Pablo Rivera. En la década del 1990, este escultor orienta su trabajo por una pregunta muy específica: las posibilidades de enunciación política tanto de la escultura tradicional como de aquella que participa de la fase expandida o contemporánea de esta disciplina. En virtud de su oposición a la dictadura militar, esta enunciación política es común a buena parte de los artistas del período. Sin embargo, Rivera introduce paulatinamente en ella el problema crucial de “lo escultórico”, el cual, en tanto topos desde donde se de-construyen los acontecimientos materiales e inmateriales que inciden cotidianamente en la formación de lo que somos, se orienta a reflexionar el espacio en tanto medio. Esto se hace visible en dos aspectos del trabajo de Rivera: el de la deconstrucción del paradigma vernacular, representativo y político, aparejada a una creciente crítica de las tecnologías de poder o formas de gubernamentalidad neoliberal; y el del desmantelamiento de los dispositivos espaciales que garantizan la producción y dominación de la subjetividad en su proceso de constitución bioeconómica.

La elaboración de un nuevo paradigma en la escultura chilena

El contexto en el cual Pablo Rivera inicia su trabajo es el Chile de la dictadura, es decir, un país fuertemente intervenido por las fuerzas militares y cuyas instituciones productoras de saber han sido desmanteladas y sometidas a una vigilancia programática. Dentro del medio artístico local, se producen cambios radicales en las perspectivas sobre las vanguardias, las que se re-interpretan desde la noción de post-vanguardias. Sin embargo, la categoría de representación sigue organizando y orientando en lo fundamental los procesos de ruptura y transgresión, manteniéndose como interfaz dominante para reflexionar y determinar el coeficiente crítico del arte en su relación con la política. Así, se entiende que la clausura

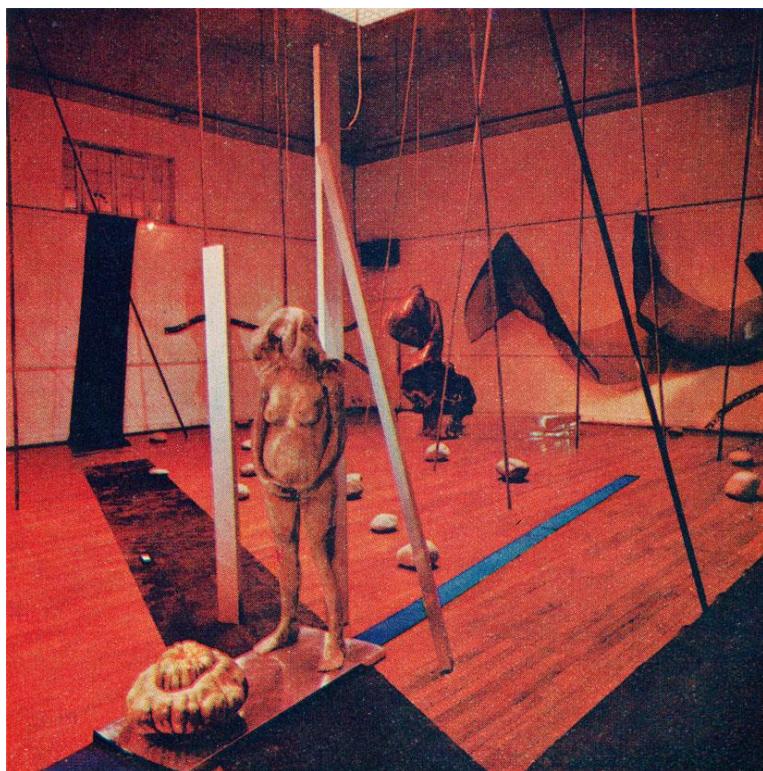
de la representación o su quiebre estarían relacionados con la ruptura de su soporte institucional, pues, como lo plantea Willy Thayer, “a partir de septiembre de 1973, ya no es posible considerar ninguna práctica como crítica de la representación ni como voluntad de presencia, debido a que no hay una representacionalidad en curso sino, más bien, una escena sin representación” (2006: 16).

En el campo de la escultura, los problemas son bastante diferentes. En los 1960 e inicios de los 1970, ya estaba presente en Chile una noción expandida y conceptual de la escultura, la que realizaba la crítica más radical de su estatuto representacional y disciplinar. El corte sociopolítico abrupto que significa el Golpe de Estado causa que esta escena se vea “súbitamente interrumpida y desvalorizada como trabajo artístico, de manera que prácticamente desaparece de las galerías y concursos” (Galaz, 2000: 46), mientras que se reposiciona aquella más identificada con una concepción disciplinar y esencialista.

Pese a lo anterior, frente a las extremas realidades vividas en dictadura, en los 1980 se retoma en parte la perspectiva experimental de principios de los 1970. Esta vez, sin embargo, la crítica de artistas como Mario Irarrázabal, Osvaldo Peña, Félix Maruenda o Juan Egenau no se dirige a los marcos institucionales que legitiman el ejercicio escultórico, sino a las relaciones de poder que traman y organizan el país en el momento, mediante una combinación de recursos estéticos tradicionales y de lenguajes contemporáneos como la instalación y el objeto. Esto hace posible que la perspectiva esencialista de la escultura sea convertida a una noción de especificidad, cambiando por completo el sentido cerrado que se atribuye a su identidad disciplinar.

De manera similar, la reactivación disciplinar que se vive en paralelo en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica² logra ser puesta entre paréntesis por los nuevos escultores. Al incorporar materialidades cotidianas e industriales, configurar espacialidades alusivas al contexto y problematizar la figuración mediante imaginarios de género, retóricas biográficas y formas gestuales urbanas, artistas emergentes como Sergio Cerón, Iván Cabezón, Elisa Aguirre, Marcela Correa, Claudio Kocking, Paula Rubio y, en forma sobresaliente, Francisca Nuñez aceleran el tránsito hacia la hibridación de la escultura. Ellos anticipan la clausura del paradigma antropológico que originó la concepción esencialista de la escultura local, con Marta Colvin, Lily Garáfulic y Samuel Román como mayores exponentes.

² Tal vez por el retorno a los géneros que promueve la retórica transvanguardista posmoderna y por el padrino que otorgan a las figuras emergentes los escultores consagrados –con Francisco Gazitúa como caso paradigmático.



1. Victor Hugo Nuñez, "Escena", 1971. Fotografía de Bob Borowicz (Rojas Mix, 1971: 107).



2. Juan Egenau, de la serie Artefactos, Galería Época, 1986. Fotografía de José Luis Rissetti, MAVI, 2005.

Desgraciadamente, al no existir en ese momento una lectura adecuada de su coeficiente de criticidad y contemporaneidad, la inscripción de la escultura chilena de los 1980 se tornó difusa. No obstante, en ella se problematizan crecientemente las políticas y prácticas de subjetivación neoliberal, entendidas como modulaciones de los hábitos y modos de vivir que, en una extensión territorial específica, acontecen de manera *imperceptible*. El libro *Chile revolución silenciosa*, del economista, político e ideólogo neoliberal Joaquín Lavín (1987), es sugerente al respecto: este proceso político no se organiza en planos discursivos o de representación política, pudiendo efectuarse sin tener como sustrato y sostén un relato ideológico ni una narración histórica ni, de hecho, tampoco un sujeto, puesto que, ante los poderes, constituiríamos “más bien una fuente de intercambio y transformación de informaciones” (Lazzarato, 2015: 183).

Desde luego, estos cambios profundos no sólo afectan y son procesados críticamente por la escultura, pero, dadas sus axiomáticas materiales, técnicas y espaciales, así como la débil función que tiene en ella la noción de representación en la modernidad, ella es un lenguaje especialmente apto para elaborarlos. Este cambio en la sensibilidad de los escultores que suceden al arte conceptual y al minimalismo se hace visible, en primer lugar, mediante el paso “desde los materiales a los objetos reales”, afirma Brandon Taylor (2001: 83) para Europa y Norteamérica a fines de los 1970, atribuyéndolo a una nueva relación con el mercado de los bienes de consumo. Desde mi punto de vista, las transformaciones en la escultura chilena de los 1980 también está ligada al acceso a nuevos productos y materiales de consumo masivo importados, así como a nuevas tecnologías mediáticas. Es decir, durante la Dictadura, se lleva a cabo mediante los objetos artísticos tridimensionales el desliz crítico desde la imagen política hacia los dispositivos de gubernamentalidad, aunque sólo a modo de síntoma. La recomposición disciplinar de la escultura debe esperar la implementación de marcos teóricos que visibilicen este nuevo coeficiente de criticidad, así como la aparición de un programa crítico sistemático de producción escultórica. Esto sucederá en la década siguiente, por medio notablemente de la obra de Pablo Rivera.

Crítica de la gubernamentalidad: la obra de Rivera en los años 1980 y 1990

En las décadas de 1980 y 1990, Pablo Rivera se debate entre el interés por conocer y ejercer una escultura moderna y el deseo de desplazarse o expandirse hacia realidades o campos de poder-saber no ligados estrictamente a ella. Esto da por resultado una producción híbrida de objetos a la vez reales y ficticios, abstractos y figurativos, orgánicos e inorgánicos, etc., lo que se ve acentuado cuando el artista efectúa acciones que emplazan sus esculturas en determinados ámbitos públicos. Para Rivera, es fundamental experimentar en espacios que carecen de

los protocolos institucionales que garanticen la percepción normada de la naturaleza artística del objeto o el consumo de su significado cultural, jugando de este modo con la identidad y la diferencia de la forma. Por medio de tales procesos, el artista define progresivamente un programa de trabajo en el cual la escultura, en tanto objeto, va cediendo su lugar a lo escultórico, en tanto pensamiento o conjunto de criterios analíticos que posibilitan una mirada reflexiva sobre el espacio, así como sobre los diferentes modos en que dicha experiencia es regularizada en función de fines y objetivos específicos.

Para comprender la densidad y la complejidad de estos procesos, es necesario precisar, primero, qué es lo que se entiende por escultura en el momento en que Pablo Rivera realiza sus primeros trabajos. A mediados de los 1980, la definición dominante y que hegemoniza y captura las discusiones de las nuevas generaciones se ajusta a la del artista Francisco Gazitúa, es decir, la de “una *escultura por la escultura*, donde la reflexión pasaba por una verdad esencial inherente al material (*truth of materials* o la verdad de los materiales), a manera de una doctrina que daba lugar a las prácticas” (Montes Rojas, 2016). Esta forma de concebir la escultura establece una separación tajante entre lo que es y lo que no es escultura; entre lo que pertenece a su historia y tradición, por una parte, y lo que viene a pervertir y alterar su continuidad en el presente, por otra.

Marcada por un criterio fuertemente disciplinar, esta perspectiva se articula en las décadas de los 1980 y los 1990 como mito fundacional, permitiéndole a Gazitúa reposicionar el paradigma esencialista heredado de la enseñanza que Marta Colvin le entrega en la Universidad de Chile. En efecto, como lector de las teorías de William Tucker y alumno de Tim Scott en la Saint Martin’s School of Art de Londres, Gazitúa elabora, por medio de estos escultores británicos, una ficción estética que tiene un doble objetivo. Para el chileno, no se trata sólo de revitalizar a nivel nacional las figuras del maestro, la tradición y la academia, sino sobre todo de imponer en el país un eje continuador del legado americanista de Marta Colvin. Paradójicamente, este legado lo encuentra en la modernidad ortodoxa británica porque la misma escultora chilena se había formado en Gran Bretaña. Así, la fabulación de Gazitúa resulta verosímil, pero lo decisivo es relevar que, detrás de ella, se busca restituir en Chile la confrontación entre una concepción tardo-modernista de la escultura y otra, de carácter posmodernista, que emerge a mediados de los 1980 en el campo escultórico nacional.

Desde luego, este debate no es local, sino que se da primero en Inglaterra, entre los escultores que siguen el legado modernista de Anthony Caro y aquellos que, teniendo una orientación posmodernista, pero estando a la vez agotados del dogmatismo de la tendencia conceptual que les precede, apuestan por la recomposición de una práctica escultórica materialista sobre nuevas bases. Este último

caso es el de Richard Deacon o Tony Cragg, para quien resulta fundamental problematizar “un mundo que se ha hecho predominantemente artificial y fabricado” (Taylor, 2001: 86). En virtud de este enfoque, no se trata simplemente de desechar el modernismo, sino de llevar a cabo su crítica por medios estéticos:

La obra de Cragg y Deacon fue precisamente paródica de esos héroes tardomodernos. Defendía una reducción absoluta desde la visión y sentir del resistente “arte elevado” al empleo de materiales dramáticos, superficies no legítimas, y la construcción de estructuras endebles, no duraderas —un cambio de lo serio a lo no serio, de lo moderno a lo posmoderno, de lo masculino a lo no masculino (Taylor, 2001: 87).

Como toda repetición periférica, en Chile este debate incorpora diferencias contextuales que distorsionan su sentido original y dan cabida a modos alternativos de sentido. Incide en ello de manera importante la ausencia, en el país, tanto de teorías formalistas que nutran los esencialismos locales como de minimalismos y post-minimalismos que permitan apreciar los objetos escultóricos en sus relaciones contextuales y situacionales. En efecto, a esta doble ausencia puede vincularse la constitución de una escena escultórica débil y menor, en la que la discusión sobre lo que es escultura y lo que no es escultura desplaza las diferencias que incorporan las generaciones emergentes. No obstante, pese a que la voluntad formalista (no teórica) que importa Gazitúa desde Inglaterra provoca en Chile la desaceleración del proceso de mutación que se inicia en los 1980, es necesario reconocer que la intervención del campo que realiza este escultor es fundamental por dos razones: la primera, porque hace aflorar las paradojas, las contradicciones y los mitos que configuran la historia accidentada de nuestra expresión tridimensional; la segunda, porque se reconfigura una ficción de institucionalidad en un momento político en el cual, en el país, ni la academia ni la universidad podían brindársela a los creadores.

Para un escultor como Pablo Rivera, que proviene de una enseñanza universitaria carente de tradición y de modelos dogmáticos a seguir, la reinstalación de un paradigma esencialista o formalista debiera afectar el desarrollo de sus ideas y su posición anómala como escultor en Chile. Sin embargo, desde mi punto de vista, el purismo que transfiere Gazitúa genera, contrariamente, el contexto ideal para que las inquietudes estéticas de Rivera y las desviaciones, descalces y distorsiones que implica tengan un espacio concreto al cual ser referidas, así como un marco discursivo legible desde donde ser interpretadas. Es decir, el debate entre “lo que es y lo que no es escultura” es gravitante para el desarrollo de su propuesta artística, pues hace visible o identificable un campo de alteridades y diferencias específicas respecto del cual situarse, dando lugar a un espacio de negatividad propio de la escultura que, en el ámbito local, está en directa correspondencia con la perspectiva disciplinaria defendida por Gazitúa. Esta situación de simetría entre la tradición y la ruptura o entre la identidad de una práctica y lo que, sin ser otra

cosa o sin ser cualquier cosa, viene a dislocar su univocidad, se verifica en el siguiente párrafo, escrito por Pablo Rivera el año 1996:

En la tradición chilena, nos hemos venido acostumbrando a que la obra se auto-otorgue validez en la medida que (de) limita una definición general de lo que es y lo que no es la escultura. Esto establece la distinción de que existe una escultura y una no-escultura y esto parece interpretarse de la siguiente manera: escultura vendría siendo antes que nada un objeto y segundo, un objeto que se caracteriza por “el repliegue sobre la estructura de sus relaciones internas, sobre su propia intimidad” física. El espacio se halla limitado al objeto, a su espacio interno rodiniano o a su interioridad narrativa en cuanto representación. Aquello que no es escultura, es todo lo que no calza con esta definición. Es decir, aquello que más que un objeto autónomo, es entendido como un campo de lenguaje y reflexión tridimensional que incorpora “lo externo” como material escultórico. El objeto encontrado, el minimal art, el land art, el post minimalismo etc., de alguna manera, las formas más críticas y analíticas de la tridimensionalidad contemporánea que han (re) incorporado el problema del emplazamiento y por tanto la dependencia del objeto o acción-intervención a su entorno o contexto (Rivera, 1996: 3).

Este fragmento es relevante por dos motivos. En primer lugar, porque demuestra que Pablo Rivera tiene una perspectiva clara respecto de cómo está organizado el campo de la escultura en Chile en las décadas de los 1980 y los 1990. Así, sugiere que su estructura disciplinar-esencialista y su dinámica excluyente se sostienen sobre una interpretación anclada en la autonomía formal del objeto, por un lado, y en la omisión de las posturas neo-vanguardistas que ponen en cuestionamiento sus límites antropomórficos y autorreferenciales, por otro. Cabe destacar, al respecto, que lo cuestionado por Rivera no es en sí el sesgo modernista de la tradición chilena, sino el que se haya convertido en un argumento estratégico que permite calificar de no escultura todo hacer que no calce con esa definición. En segundo lugar, esa cita es relevante porque da cuenta de la perspectiva complejizada de la escultura que tiene Pablo Rivera. En efecto, este artista define que aquello que no es escultura, para la tradición chilena, corresponde a una práctica reflexiva que no sólo cuestiona el devenir histórico de su lenguaje, sino, sobre todo, que ensaya su coeficiente de criticidad utilizando los medios específicos de la escultura (herramientas, recursos, conceptos, etc.), en tanto insumos metodológicos que posibilitan problematizar un campo o espacio de exterioridad. Lo interesante es que, visto desde el presente, este proceder es análogo al de una exploración de la escultura desde su relacionamiento contextual, su potencia política y su naturaleza contemporánea.

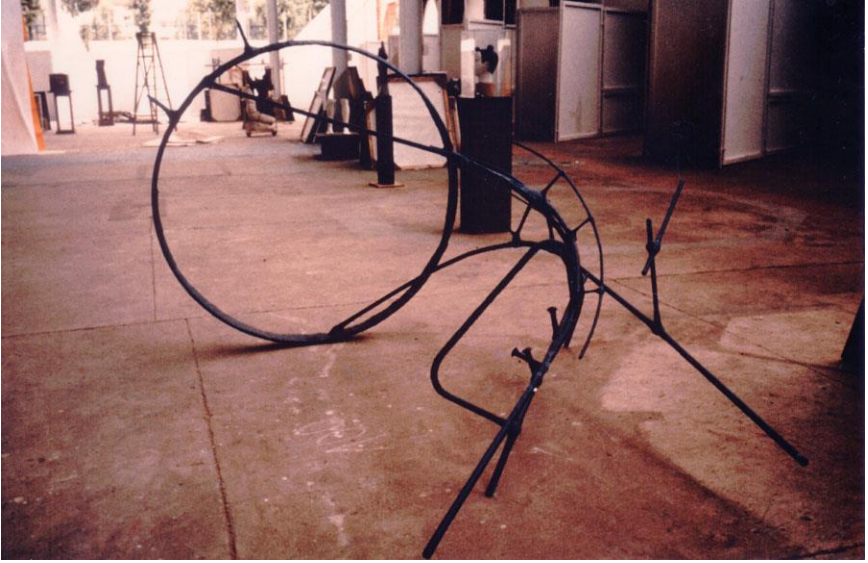
Ambos puntos son cruciales porque nos muestran que la obra de Rivera obedece a un programa de trabajo que tiene un doble objetivo: el primero, de índole político-cultural, consiste en legitimar una práctica expandida que, por muchas

razones, no ha sido efectuada localmente; el segundo, epistemológico, busca delimitar un campo de problemas y objetos (lo escultórico), así como elaborar un horizonte de saber y visibilidad específico desde donde cuestionar su significado, su sentido y su naturaleza política. Por este motivo, sería errado confundir su actitud disidente con una negación de la escultura. A pesar de que, para muchos escultores, las obras de Rivera no calzan con la definición que tienen de su actividad, habría que pensar la producción de este artista como la respuesta a la necesidad de transformar las nociones de espacio, forma, materia y técnica en categorías conceptuales eficaces para el análisis del mundo y sus particulares dispositivos de producción. Lo que busca Rivera, en definitiva, es dotar la mirada del escultor y las problemáticas tratadas por la escultura de un coeficiente de criticidad equivalente al de los artistas de la Escena de Avanzada y las vanguardias pictóricas y gráficas en Chile; pero también diferente, en la medida en que, debido al ciclo de rupturas de su evolución histórica, la criticidad de la escultura y por ende su contemporaneidad ya no puede asentarse en una crítica de su régimen representacional.

Este nuevo horizonte epistemológico, que, reitero, es propio de la escultura y resulta ajeno a los cuestionamientos de la representación característicos de las artes visuales, es desarrollado por Pablo Rivera de diferentes maneras al interior de su obra. En una primera fase, el artista parodia los principios de fidelidad material (*truth of materials*) que hegemonizan la escena escultórica en las décadas de 1980 y 1990, al establecer como divisa de su trabajo la expresión popular “juel tipo salmón”. Con esta expresión convertida en un axioma de producción escultórica, el artista realiza objetos cuya identidad escultórica física y espacialidad interior son desvirtuadas y descentradas por la autonomía semántica que adquiere el tratamiento de sus superficies.

Estas operaciones se aprecian claramente en la escultura que realiza en el *Simpósio de escultura en acero “Ferroesculturas”* del año 1991, obra sin título realizada en acero forjado y soldado y pintada con esmalte sintético color fandango, así como en la pieza que envía a la *VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso* del año 1987, obra sin título fabricada en acero recubierto en gasa y pintado. En ambos objetos, en efecto, la aplicación cosmética de color industrial contradice su realidad material, convirtiendo esculturas formalmente convencionales en “cosas híbridas” cargadas de ambigüedad y extrañamiento. De este modo, ambos cuerpos, al estar sumidos en lo aparente y lo virtual, comparecen ante la mirada del espectador como artefactos que sólo pueden expresar lo que no son, es decir, mostrar la falta de ser que los constituye y la ausencia total de ideología que determina su forma y su presencia. Suspendidos entre lo singular y lo masificado, estos trabajos de Rivera invierten el platonismo que subyace a la economía escultórica local. En ésta, el fundamento y el sentido son fruto de una poética de la

identidad anclada en la autenticidad y en lo originario. Las obras de Rivera, contrariamente, encarnan las potencias de una diferencia sin modelo, de un espacio sin centro y de un cuerpo sin retorno ni identitario ni disciplinar. Pues “invertir el platonismo significa mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los iconos y las copias” (Deleuze, 1994: 263).



3. Pablo Rivera, *sin título*, VIII Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, 1987.

Fenómenos afines ocurren en la primera exposición individual de Pablo Rivera, titulada *Digalbondiga*, del año 1994. Desde su mismo nombre, esta muestra nos inserta en un territorio de anversos y reversos o de llenos y vacíos de significación, y también en un juego de palabras que nos incita a practicar el humor en tanto hilaridad y licuefacción del sentido. En efecto, todas las piezas de esta exposición están profundamente afectadas de flujos semióticos que vulneran su univocidad semántica, al tiempo que alteran su realidad material. Tan es así, que, al verlas, pareciera que su objetivo primordial es hacer evidente al espectador que sus ideas de la realidad y, en especial, de la realidad nacional, son simples efectos de la mezcla premeditada de estímulos sensoriales, así como de su edición condicionada en frágiles asociaciones cognitivas. Esta manera de tratar la forma como soporte de simulacros culturales y de concebir el espacio como el lugar donde se efectúan tales procesos cognitivos colectivos es aquello que transforma la escultura en una práctica que hace evidente el carácter programado de todos nuestros pensamientos y modos de subjetivación. Por ello, más que un pensar el espacio y lo escultórico en términos abstractos, la escultura que nos propone Pablo Rivera

nos advierte de su irreductible estatuto concreto y contextual. En su obra, el arte se convierte en “una acción semiótica de tipo desterritorializante”, en la cual “el gesto y el signo estético modifican la relación entre el signo y su contexto, su función y las condiciones comunes de interpretación” (Bifo, 2013: 50).

Revisando desde el presente las imágenes del catálogo, es fácil percatarse que el mimbre, el esmalte color cobre, el pelo cholo artificial no son sólo texturas que, mediante su presencia, hacen evidente el fracaso de nuestra voluntad estética americanista, sino que son, asimismo, las axiomáticas sensoriales que comienzan a masificar nuestros rituales de cotidianización y habitabilidad en el Chile de post-dictadura. En *Digalbondiga*, la crítica se ha desplazado de la forma a la superficie, mientras que el sentido ha migrado de lo profundo de los cuerpos y los espacios al flujo inmaterial de los juegos semióticos que producen subjetividad. Lo que para algunos escultores debiera comunicar la verdad que cifra su hacer, para Rivera se constituye en un sistema que posibilita analizar las ficciones que subyacen a todo régimen de veracidad. Por otra parte, la exposición de este artista instala una reflexión sobre la potencia desestabilizante de lo falso, los simulacros y las copias, impugnando su pertinencia crítica en un contexto social en el cual los procesos de sometimiento se comienzan a deslizar desde la captura y la desaparición de los cuerpos hacia la modulación de sus afectos y deseos.



4. Pablo Rivera, "Tejaneje", Digalbondiga, MNBA, 1994.

Otra fase que puede ser identificada al interior del trabajo de Pablo Rivera se relaciona con la diferencia que establece entre “ocupar” y “habitar” un espacio. Esta distinción remite de manera directa a la conferencia de Martín Heidegger titulada “Construir, habitar, pensar”. Si bien en ese texto no se contraponen el ocupar al habitar, se sugiere en distintos momentos que habitar no es algo de orden físico, sino que es un modo o una manera de ser. La siguiente frase permite aclararlo: “El modo como tú eres y yo soy, la manera según la cual son los hombres en la tierra es el habitar. Ser hombre quiere decir: ser como mortal sobre la tierra; quiere decir habitar” (Heidegger, 2007: 210). Este pasaje resulta decidor, en cuanto establece que el habitar es una forma de conducirse que obedece a la particularidad de un existente; en el caso del hombre, su finitud. Si bien cuesta imaginar el traslado de la noción del habitar al universo de los objetos, es posible pensar que los objetos, al igual que el hombre, no sólo están en un lugar, sino que afectan ese sitio con su singular modo o manera de ser, con su singularidad cósmica. Es decir, la identidad o complejidad formal de una cosa no radica solamente en su fisicidad (escala, tamaño, forma, materialidad, ubicuidad, etc.), sino en la modalidad de vida que el ensamblado técnico de dichas cualidades produce. Un ejemplo de esto lo encontramos en las casetas de vigilancia, las cuales “producen” a su alrededor un espacio organizado biopolíticamente. En el fondo, todo objeto logra tramar mundo a su alrededor, vale decir, producir mundanidad o desarrollar territorialidades ontológicas susceptibles de ser existidas por alguien. Me refiero a que toda cosa puede, estando en su poder o potencia, hacer realidad, fabricar sentido. Gran parte de la narrativa de Georges Perec, referencia recurrente en el pensamiento y la obra de Rivera, podría estar relacionada con estos universos de sentido que son técnicos, y no humanos.

Para hacer más explícitas estas reflexiones, me referiré a las obras que Pablo Rivera presenta en la exposición titulada *Fragilidad de zona*, realizada el año 1990 junto a Álvaro Oyarzún. En esta muestra, el artista exhibe tres esculturas fabricadas en cañería plana, dos torres y un carro romano. En una de las torres, el artista encierra a una gallina, mientras que en el carro romano instala un compresor que, por medio de tuberías y agua, produce gárgaras. Estos objetos, después de ser expuestos, fueron abandonados en espacios públicos o utilizados en acciones performativas. Lo interesante es que la integración de lo animal, de un cierto funcionamiento en el objeto y de su desplazamiento hacia lo performativo dotan a cada una de las piezas de una existencia singular. Es decir, estas piezas no comparecen ante el espectador como objetos inertes, sino como dispositivos que producen y reproducen su propia textura ontológica o su particular economía de sentido. De este modo, la torre-gallina no para de reaccionar frente a la cercanía o la distancia del público; el gargarrear del carro romano pareciera ser indiferente a los cambios acústicos que suceden en la sala de exposición; y la torre abandonada en el Paseo Ahumada se queda sin signos con los cuales negociar su identidad artística en el

lugar. Ahora bien, estas situaciones no responden a cualidades de la forma ni tampoco a su localización espacial, sino que son los modos y las maneras en que estos agenciamientos técnicos sienten, expresan y subjetivan sus relaciones de pertenencia o impertenencia con el entorno.

Desde mi punto de vista, lo que proponen estas piezas de Pablo Rivera, al comparecer en el espacio desde su ethos particular, es indicarnos o señalarnos que la eficacia crítica de una forma, un objeto o una cosa se concreta siempre y cuando sean identificados y reflexionados los acoplamientos ontológicos que traman la realidad. “Las formas o ideas que un objeto tiene de otros objetos nos hacen ver la forma específica en que las otras cosas ingresan como ingredientes de su propia constitución” (Harman, 2015: 33). El habitar es, entonces, la acción que nos permite participar de los modelos de vida que se proyectan y actualizan en el simple entrecuchar de cosas, espacios y mundos; un sistema abierto en el cual “la realidad es parcialmente objetiva y parcialmente perspectival” (54).

La pregunta por el habitar de los objetos tendrá desarrollos múltiples al interior del trabajo de Pablo Rivera. Por ejemplo, en su serie titulada *Purgatorio*, desarrollada entre 1995 y 1999, toda la itinerancia de las formas escultóricas y sus cambios de materialidad y escala están relacionados con indagar el cómo existen y sobre todo el cómo nos hacen existir los objetos. Este cuestionamiento, si bien guarda relación con la naturaleza fenomenológica de lo real, excede ese campo y se expande hacia la problematización de la aparente distancia que separa al sujeto del objeto. Más aun, estos trabajos parecen estar muy pendientes de mostrarnos que espacios y objetos modulan nuestra finitud. Por ello, nos señalan en todos sus emplazamientos que ese espacio híbrido y liminal donde hombre y cosas, subjetividad y productividad maquínica desdibujan sus bordes y fronteras es un territorio ideal para el establecimiento de juegos de poder, dinámicas de sometimiento y procesos de subjetivación.

De esta manera, si en *Digalbondiga* el conjunto de transformaciones que experimenta el discurso escultórico de Pablo Rivera está orientado a marcar su diferencia con los planteamientos que transfiere Gazitúa de la escuela inglesa, también es cierto que la manera en que Rivera resuelve este problema o conflicto del campo excede la simple confrontación de perspectivas sobre qué es y que no es la escultura. Lo interesante es que tal discusión lo conduce a producir artefactos híbridos que no sólo reflexionan sobre la actualidad, sino también, más aún, sobre su contingencia técnico-material. Esto mismo se produce al desplazar la noción de habitar al universo de los objetos, puesto que, al pensar el objeto como una realidad material que produce mundo y sentido, su uso al interior de la escultura hace de ésta un espacio propicio para hacer visible la intencionalidad política inherente a tal producción. Ambas posiciones conforman un ámbito epistemológico

nuevo, el cual se dirige a reflexionar el universo anónimo de fuerzas y contrafuerzas que edifican nuestra mundaneidad específica.

Biopolítica, espacialidad y subjetividad neoliberal: la obra de Rivera en los 2000

El paso de la crítica de lo moderno hacia el análisis de los equipamientos colectivos y los sistemas técnicos que producen lo viviente en un régimen de sentido y significación prefiguran el ingreso a una tercera fase en la producción de Pablo Rivera, la cual pone al centro de su reflexión el contenido biopolítico que todo ejercicio escultórico cuestiona y moviliza. Desde su serie *Purgatorio*, los trabajos del artista se desplazan desde una idea de la escultura que explora la polivocidad semántica del objeto y la multiplicidad ontológica de las cosas hacia un proceso de expansión que indaga lo escultórico a través de “la interdependencia entre espacio y objeto en la construcción de sentido” (Rivera, 1999: 27). Si bien en parte de las obras de *Purgatorio* las categorías recién mencionadas tienen una estructura fenomenológica, en otras la dimensión subjetiva se orienta hacia una lectura contextual de las mismas, concibiéndolas ahora bajo significados culturales, sociales, políticos y psicológicos específicos.



5. Pablo Rivera, “Unidos en la gloria y en la muerte”, *Purgatorio*, instalación frente al MNBA, 1999.

Otro aspecto relevante es que la noción de espacio –gravitante junto a la de sentido en *Purgatorio*– es problematizada desde una perspectiva que lo concibe como sitio, lugar o mundo. El espacio devenido lugar será “una trama tácita y rigurosamente administrada de usos, hábitos, recorridos, expectativas, materialidades, diseños, etc.”, como bien lo define Sergio Rojas, y una trama que “es en estricto sentido el espacio a intervenir, una vez hecho inteligible como ‘sistema de condiciones’” (Rojas, 1999: 21). Lo intervenido, por ende, no es el espacio en sí, el cual siempre sería un afuera carente de forma o estructura definible o codificable, sino el régimen y la tecnología que transforma dicho afuera en un orden específico, es decir, en “un sistema de condiciones”. Este cambio me parece fundamental porque nos muestra que, para Rivera, lugar, sitio y mundo son en rigor programas cuyo objetivo es hacer que un conjunto de secuencias cinésicas, lingüísticas, ópticas, performativas, rituales, etc. sean territorializadas y remitidas a un proceso específico de subjetivación e individuación.

Las piezas de Rivera, de esta manera, ya no son objetos situados que interpelan el espacio, sino virus que, dado su hibridismo formal, tienen la función de infiltrarse en un “sistema de condiciones” y alterar las secuencias semióticas que garantizan su productividad subjetiva. Esto, que pareciera ser una metáfora cibernética o médica, no lo es. Desde mi punto de vista, *Purgatorio* en su totalidad funciona como un programa viral que, a través de cinco prototipos y de sus combinaciones –tamaño, materia y ubicuidad–, infectan, contagian y hacen mutar otros programas, otras secuencias de sentido, otros procesos de habitualidad, otros mundos, sitios o lugares.

De esta manera, el problema del lugar en tanto dimensión dominante o producción emancipada ya no está asociado a la experiencia o la vivencia de un cuerpo o una subjetividad –razón que lo distancia de una perspectiva minimalista–, sino a los procesos técnicos y las tecnologías que transforman el espacio en un instrumento de gubernamentalidad.

La dirección que toma la obra de Rivera en *Purgatorio* manifiesta claras afinidades con los enfoques que Michel Foucault desarrolla sobre los procesos de subjetivación, la espacialización del poder y el surgimiento de formas de gubernamentalidad que no se sostienen en una concepción representacional del poder. Más aún, en *Purgatorio* se tratan temas directamente abordados por el pensador francés, como el panóptico (“NN”), lo heterotópico (“1995-”), el imaginario de la transparencia médica (“La belleza va por dentro”) o la biopolítica, al incorporar la carne como significante tridimensional (“He abierto muchos cuerpos, pero nunca he encontrado un alma”). Estos calces no significan que la obra de Rivera ilustre el pensamiento político de Michel Foucault o se agote en el cumplimiento de sus tesis más polémicas, pero sí nos indican que la indagatoria foucaultiana realiza itinerarios que están estrechamente relacionados con modos de hacer propios

del arte y, en particular, de la obra escultórica contemporánea. En efecto, más allá de los textos del filósofo francés sobre Velázquez, Magritte o Manet, lo evidencia la elaboración de temáticas suyas por artistas como Bruce Nauman, Sánchez Castillo o Barbara Kruger, así como los nexos entre arte y biopolítica que Rodrigo Zúñiga (2008) analiza en Mark Quinn, Santiago Sierra y Helio Oiticica, entre otros.

Los quiebres que introduce Foucault, los autores a los que regresa y el vuelco ético-estético de su pensamiento y su actuar parecen determinar en gran medida lo que podríamos denominar nuestra actualidad crítica. Dado que gran parte de las obras actuales más interesantes comparecen bajo la signatura foucaultiana, podría incluso hablarse de un giro biopolítico de las artes, lo que exige no sólo volver a pensar los temas que abordan los artistas actuales, sino las nociones de realidad con las cuales trabajan e imaginan su compleja actualidad. Si bien desarrollar el análisis de este nuevo paradigma excede los objetivos de este escrito, debo insistir en que los cambios en la producción de Pablo Rivera parecen ser afines en muchos aspectos a las ideas de Michel Foucault, estando especialmente vinculados a sus reflexiones acerca de la dimensión espacial del poder y los dispositivos de control, seguridad y subjetivación modernos y contemporáneos. Pues la particularidad del pensamiento de Foucault es cuestionar la naturaleza representacional del pacto social, así como el carácter manifestativo o teatral del poder:

Antes, el arte de construir respondía sobre todo a la necesidad de manifestar el poder, la divinidad, la fuerza. El palacio y la iglesia constituían las grandes formas a las que hay que añadir las plazas fuertes: se manifestaba el poderío, se manifestaba el soberano, se manifestaba Dios. La arquitectura se ha desarrollado durante mucho tiempo alrededor de estas exigencias. Pero, a finales del siglo XVIII, aparecen nuevos problemas: se trata de servirse de la organización del espacio para fines económicos y políticos (Foucault, 1980: 11).

Este paso de un poder centralizado en la figura del soberano al despliegue de técnicas y tecnologías de dominación espacializadas e invisibles se radicaliza en la modernidad, momento en que “la burguesía comprende perfectamente que una nueva legislación o una nueva constitución no son garantía suficiente para mantener su hegemonía. Se da cuenta de que debe inventar una tecnología nueva que asegure la irrigación de todo el cuerpo social de los efectos de poder llegando hasta sus más íntimos resquicios” (18). La masificación, la descentralización y la expansión de los mecanismos de poder hacia la totalidad del cuerpo social hace posible que la política devenga un arte de gobernar, es decir, un arte de conducir las conductas y los comportamientos de los demás. En este nuevo escenario descrito por Foucault, la política como representación no desaparece del todo, pero adquiere una función eminentemente cosmética. Se convierte en una fachada mediática siempre sometida a un falso consenso que busca ocultarnos el hecho

de que la realidad en sí misma es un dispositivo de regulación, encauzamiento y producción subjetiva. Como lo enuncia Maurizio Lazzarato: “la fuerza del capitalismo no reside tanto en lo performativo, lo simbólico o la palabra, técnicas comunes a todos los tipos de poder, como en las formas de acción ‘diagramáticas’ operacionales que no pasan por la conciencia y la representación” (2015: 200). El declive parcial de la representación y del rol de lo simbólico en el ejercicio del poder político permite el paso hacia una forma de control de características ecosistémicas o medioambientales. A la vez, este desplazamiento de los mecanismos de poder desde el individuo o la población hacia el espacio o el territorio es el factor que hace que las maneras en que se habita lo real sean, al mismo tiempo, los modos en que se regula su acontecer. Este nuevo escenario supone cambios radicales para nuestros ejercicios críticos, los cuales, ahora, deben tener como objetivo aquellas tecnologías que concurren a fabricar mundanidad.

La producción de Rivera, como se ha insistido a lo largo de este estudio, ha sido inaugural de un espacio crítico en el cual lo político se entiende fuera de un campo exclusivamente representacional. Las obras de este artista han conseguido poner en tensión la invisibilidad de estas nuevas estrategias de dominación, pero también han logrado problematizar el campo de automatismos que garantizan la eficacia de esta nueva forma de gubernamentalidad. Un análisis de tres de sus obras permite apreciar cómo el artista reflexiona diferentes maneras en que nuestros modos de ser, habitar y pensar el mundo son capturados y productivizados en juegos de asimetría y desigualdad por un sistema.

El primer trabajo de Pablo Rivera que tomaré es su proyecto titulado *Minimal I*, mostrado en Galería Animal el año 2000 y respecto del cual el autor manifiesta lo siguiente:

Los trabajos producidos como parte del proyecto *Minimal* citan la obra de Sol Lewitt y, a través de él, al Minimalismo. Sin embargo, en vez de estar basadas en progresiones geométricas o tautologías -como podría ser el caso de Lewitt- sus formas se deben a la elevación de plantas y regulaciones de vivienda social en escala 1:1. El proyecto ilumina la aproximación y pensamiento social y político que el gobierno chileno despliega al momento de acercarse al problema de habitar (y no simplemente ocupar) el espacio (Rivera, SF).

La pieza, además, está acompañada de una serie de platos de loza ornamentados en los cuales se ha impreso el dibujo de variaciones del cuerpo tridimensional en color dorado.

Minimal I forma parte de un nuevo programa de producción de Rivera que contempla el desarrollo de dispositivos tridimensionales que replican, más que citan,

la obra o el estilo de autores consagrados de la escena artística mundial³, con el fin de problematizar el habitar. Desde mi punto de vista, sin embargo, este concepto es pensado en términos biopolíticos por el artista, al tratar su obra las complejas relaciones o realidades que aparecen cuando el espacio, el poder y la economía se organizan para activar un proceso de gubernamentalidad de los cuerpos. Es decir, lo problematizado no es el habitar en sí, sino el habitar en tanto dispositivo o agenciamiento que permite a un sistema gestionar, y administrar calculadamente las diferencias y las asimetrías al interior de un espacio doméstico y de un territorio social.



6. Pablo Rivera, "Minimal I", Menos es más, Galería Animal, 2000.

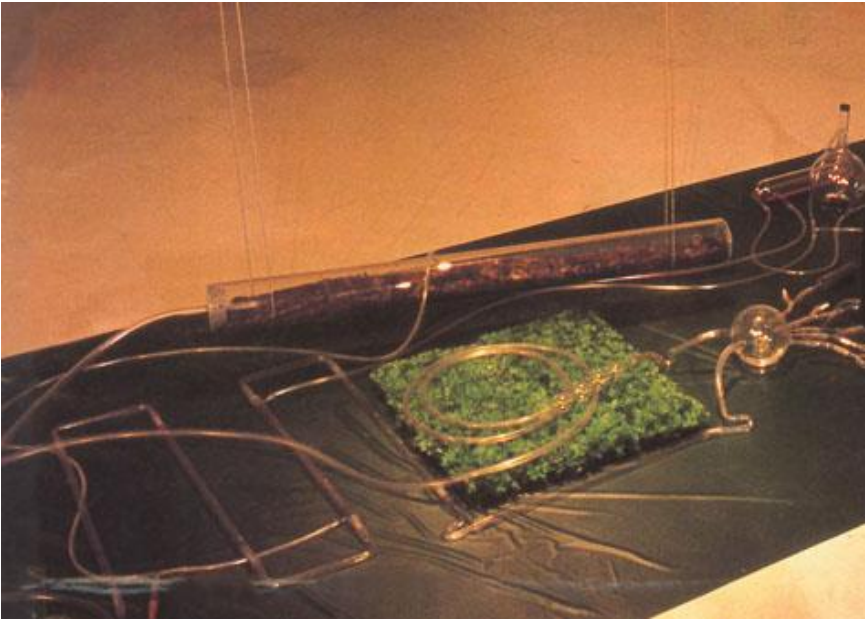
En efecto, concuerdo plenamente con Maurizio Lazzarato cuando plantea que, "de la gestión diferencial de las desigualdades, se desprenden miedos diferenciales que alcanzan a todos los segmentos de la sociedad, sin distinción, y que constituyen el fundamento 'afectivo' de este gobierno de las conductas a través de las desigualdades" (2006: 14). Desde esta perspectiva, la propuesta de Rivera nos hace ver que la política habitacional impulsada por el gobierno no tiene como objetivo solucionar el problema habitacional de grupos sociales vulnerables, sino que, contrariamente, su finalidad es la de diseñar espacios que generen procesos

³ Cabe destacar que dentro de este nuevo sistema se puede considerar "Gazelle (2001) / objeto trocado", obra basada en la reinterpretación de la pieza emblemática de Tony Cragg "Gazelle", de 1994, y "Running Fence" (2001), montaje expuesto en Galería Animal que remite o alude a las monumentales obras de Christo & Jeanne-Claude.

de subjetivación arraigados en afectos que debilitan o fragilizan su posición de mundo.

Esto se ve claramente en el dibujo de un niño que grafica su vida en el campamento y en la villa a la cual fue asignado. En el primer dibujo se aprecia un entorno poblado por la diferencia y la diversidad de percepciones, mientras que en el segundo predominan la serialidad, la monotonía, la rigidez y la estandarización de la vida. El dibujo es bastante claro: mientras que la vida en el campamento favorece la multiplicidad social y la expansión afectiva del sujeto, empoderando el cuerpo vulnerado; la vivienda social, opuestamente, reduce y descomplejiza dicha afectividad, enfatizando sus límites y su impoder. Lo que estos antecedentes y la obra escultórica de Rivera nos entregan es un diagrama de poder. Este diagrama nos muestra que la pobreza es un efecto de la organización política del espacio, junto con señalarnos cuáles son los mecanismos que el Estado despliega para producir los prototipos subjetivos que demanda su mercado de producción y consumo. Al ver esta obra de Rivera, pareciera que el habitar es una utopía solo realizada en la nitidez de una imago digital, en la medida que lo que existe son programas que nos hacen vivir y nos hacen tener una experiencia del mundo específica. La propuesta minimalista se acerca perversamente a dichos objetivos, pues producir experiencia hace vivir de otro modo, pero la versión de Rivera recusa su mesianismo, al hacer latente que todos los regímenes espaciales, incluso los inventados por el arte, buscan regular la multiplicidad y el poder emancipatorio de lo viviente.

El segundo objeto que deseo analizar es el *Urbanismo I* que Rivera presenta en la galería Balmaceda 12/15 el mismo año 2000. Esta obra consiste en la construcción de un hormiguero fabricado con vidrio soplado, el cual contiene en su interior tierra, pasto sintético, agua, azúcar, charqui, manjar e insectos. Esta es una de las primeras obras de Rivera en la cual se hace evidente el cruce entre el arte y la biopolítica, dado que, en ella, lo que ingresa al registro cultural de lo artístico es el espacio vital de organismos vivos. Lo interesante en esta propuesta es que el desplazamiento de la vida al contexto expositivo tiene como objetivo problematizar las formas estandarizadas de habitar que se ofertan en el mercado inmobiliario contemporáneo. De hecho, el hormiguero ha sido diseñado pensando en la comodidad y el bienestar de sus usuarios, es decir, su dimensión arquitectónica parodia esas suertes de mundos perfectos que, en la sociedad actual, modulan nuestra pulsión domiciliar. Es por ello que la nueva oferta inmobiliaria no sólo ofrece un lugar, sino que vende más bien el no lugar como espacio de realización personal, puesto que lo que se dispone al cliente es un kit o equipamiento global para producirse a sí mismo a través de fantasías de salud, éxito, protección y felicidad.



7. Pablo Rivera, "Urbanismo I", Mecánica de Fluidos (colectiva), Galería Balmaceda 12/15, 2000.

Desde esta perspectiva, lo tratado por Rivera es la forma de vida que subyace al programa neoliberal, manera de estar en el mundo que se basa en la conversión del habitar en una experiencia de consumo y del espacio en soporte de circulación del capital. En efecto, el condominio con sus gimnasios, sus piscinas, sus centros de reunión y eventos, etc. se constituye, en la sociedad neoliberal, en hábitat natural del homo economicus, así como en templo del sí mismo empresarial. *Urbanismo I* de Rivera, al igual que *Minimal I*, reflexiona acerca del cruce entre espacio, poder y economía, indicándonos que las diferencias entre ambos programas de gubernamentalidad es que el poder está orientado a normalizar o regular produciendo ficciones de bienestar, mientras que la economía está dirigida a producir pobreza y marginalidad. Ambas operaciones forman parte del mismo programa de ordenación y sistematización de nuestra experiencia de mundo. La asepsia de la puesta en escena de Rivera, la estética médica de su montaje y el carácter científico que exhibe la obra son signos que evidencian el régimen de transparencia e higienización que está detrás de la gubernamentalidad neoliberal. Por lo mismo, la artificialidad que trasmite el objeto nos habla del fracaso de un régimen social que aún no puede vender realidades que nos permitan evadir completamente nuestra finitud.

Para finalizar, me interesa abordar la obra titulada *El arte de escalar*, la que fue emplazada en Galería AFA el año 2010. Formalmente, se puede definir como un

dispositivo tridimensional que ofrece al espectador la posibilidad de practicar el deporte de la escalada. La pieza, aparentemente, se alinea con una estética relacional o participativa y hace alusión temática al espacio artístico como un lugar desencantado que se mueve en función de lógicas de competencia y exitismo. Si bien estos significados son contenidos por la pieza, a mi parecer, son una fachada que esconde una reflexión aguda sobre lo que es el cuerpo en una sociedad neoliberal.



8. Pablo Rivera, *El arte de escalar*, Galería AFA, 2010.

Y, por cierto, ¿qué es el cuerpo, en un régimen liberal? Es el cuerpo *fitness*, un cuerpo que surge de la propagación de “una cultura (corporal) que promueve un modelo de corporalidad asociada a la axiología empresarial-sanitaria” (Landa & Marengo, 2010: 163). Este nuevo cuerpo aeróbico, fiel reflejo del ethos empresarial, busca “incrementar su capacidad de respuesta a las exigencias crecientes de un medio altamente competitivo” (172). Por ello, requiere activar su metabolismo de forma continua, a través de tecnologías deportivas que movilicen sus energías y las habitúen a rutinas de producción de alto rendimiento. Es un cuerpo que exorciza su inestabilidad subjetiva consumiendo experiencias de riesgo que le ayuden a producir la dosis de adrenalina necesaria para mantenerse en estado de alerta y agresividad.

Lo que nos propone Pablo Rivera es un objeto-lugar que contiene todas estas ficciones. Al apropiarse de una tecnología de transformación físico-cultural, nos incita a pensar nuestra corporalidad en los límites de su disolución químico-energética, forzándonos, asimismo, a reconocernos como subjetividades sometidas a

los altos y bajos, los ascensos y las caídas, los éxitos o los fracasos que produce un mundo social anclado en la especulación y las oscilaciones del mercado. Estos cuestionamientos ligados al cuerpo en su fase neoliberal están, también, estrechamente relacionados con los cambios que acontecen en el espacio público, con lo cual me refiero específicamente a las políticas de Estado que deciden el retiro sistemático de los juegos infantiles de las plazas y su reemplazo por artefactos de acondicionamiento físico, la implementación de ciclo vías o la invitación masificada a llevar una vida sana y activa practicando un deporte posible de realizar en contextos urbanos, etc. Estas políticas, que enfatizan una participación o integración aeróbica al espacio social, nos indican que la ciudad en sí se comienza a convertir en un dispositivo de ejercitación. Lo importante, al parecer, es desarrollar un atletismo ciudadano, un cuerpo colectivo ágil y flexible que no detenga los ciclos energéticos del capital. Si *El arte de escalar* puede ser considerada una obra extraña en la producción de Rivera, su extrañeza, para mí, tiene que ver con que en ella la escultura vuelve a pensar el cuerpo, o tal vez, para ser más precisos, con que es una pieza escultórica que nos permite procesar reflexivamente la irremediable condición de capital humano del cuerpo.

Posiblemente, mis análisis de las obras de Pablo Rivera y las relaciones que establezco entre ellas, la biopolítica y las nuevas formas de gubernamentalidad se podrían efectuar en relación a muchas otras propuestas del periodo. Sin embargo, me parece que en la producción escultórica de este artista se materializan de una forma mucho más clara y coherente, permitiendo además apreciar su génesis y proceso de consolidación. Esto la convierte en un objeto de estudio interesante y muy necesario para poder elaborar un espacio de criticidad que nos permita asumir, de manera reflexiva, una condición contemporánea que excede nuestros marcos de representación, así como nuestra habilidad de confeccionar mapas interpretativos.

Referencias

- Bifo, Franco Berardi (2013). *Félix. Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari. Cartografía visionaria del tiempo que viene*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Fleck, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mardulce.
- Foucault, Michel (1980). El ojo y el poder. Entrevista con Michel Foucault. En: Jeremías Bentham. *El Panóptico*. Barcelona: La Piqueta.
- _____ (2003). *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Madrid: Akal.

- Mauricio Bravo. Escultura contemporánea chilena y biopolítica: análisis de la obra de Pablo Rivera.
- Fumagalli, Andrea (2010). *Bioeconomía y capitalismo cognitivo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Galaz, Gaspar (2000). La escultura chilena 1950-1973. En: MNBA. *Chile, 100 años de artes visuales. Segundo Periodo, 1950-1973: Entre la modernidad y la utopía*. Santiago: DIBAM. 32-50.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: arteBA.
- Harman, Graham (2015). *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Heidegger, Martin (2007). Construir Habitar Pensar. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago: Universitaria. 197-219.
- Krauss, Rosalind (1996). La escultura en el campo expandido. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma. 289-303.
- Landa, María Inés y Leonardo Marengo (2010). Devenir cuerpo empresa: el nuevo capitalismo y sus tramas de sujeción. *Actual marx. Intervenciones*, (9). Santiago: Lom. 161-182.
- Lavín, Joaquín (1987). *La revolución silenciosa*. Santiago: Zig-Zag.
- Lazzarato, Maurizio (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- _____ (2015). *Gobernar a través de la deuda. Tecnologías del capitalismo neoliberal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lechner, Norbert (2014). *Obras III. Democracia y utopía: la tensión permanente*. México: FCE.
- Machuca, Guillermo (2006). *Remeciendo al papa. Textos sobre artes visuales*. Santiago: UARCIS.
- Montes Rojas, Luis (2016). Tra(d)ición. Una lectura sobre la contemporaneidad en la escultura chilena. En: Montes Rojas, Luis, ed. *Escultura y contemporaneidad en Chile. Tradición, pasaje, desborde. 1985-2000*. Santiago: UCHILE. En publicación.
- Rivera, Pablo (SF). Emplazamiento (ponencia). *Coloquio "Estado actual de la escultura chilena: algunos problemas"*. Análisis de una zona en conflicto: escultura e instalación. Santiago: inédito.
- _____ (1999). "Purgatorio: la forma como cadáver". *Purgatorio Pablo Rivera*. Santiago.
- Rojas, Sergio (1999). Esas cosas con forma de algo parecido. En: Pablo Rivera. *Purgatorio Pablo Rivera*. Santiago.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Taylor, Brandon (2001). *Arte hoy*. Madrid: Akal.

- Thayer, Willy (2006). *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados.
- Zúñiga, Rodrigo (2008). *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica*. Santiago: Metales Pesados.