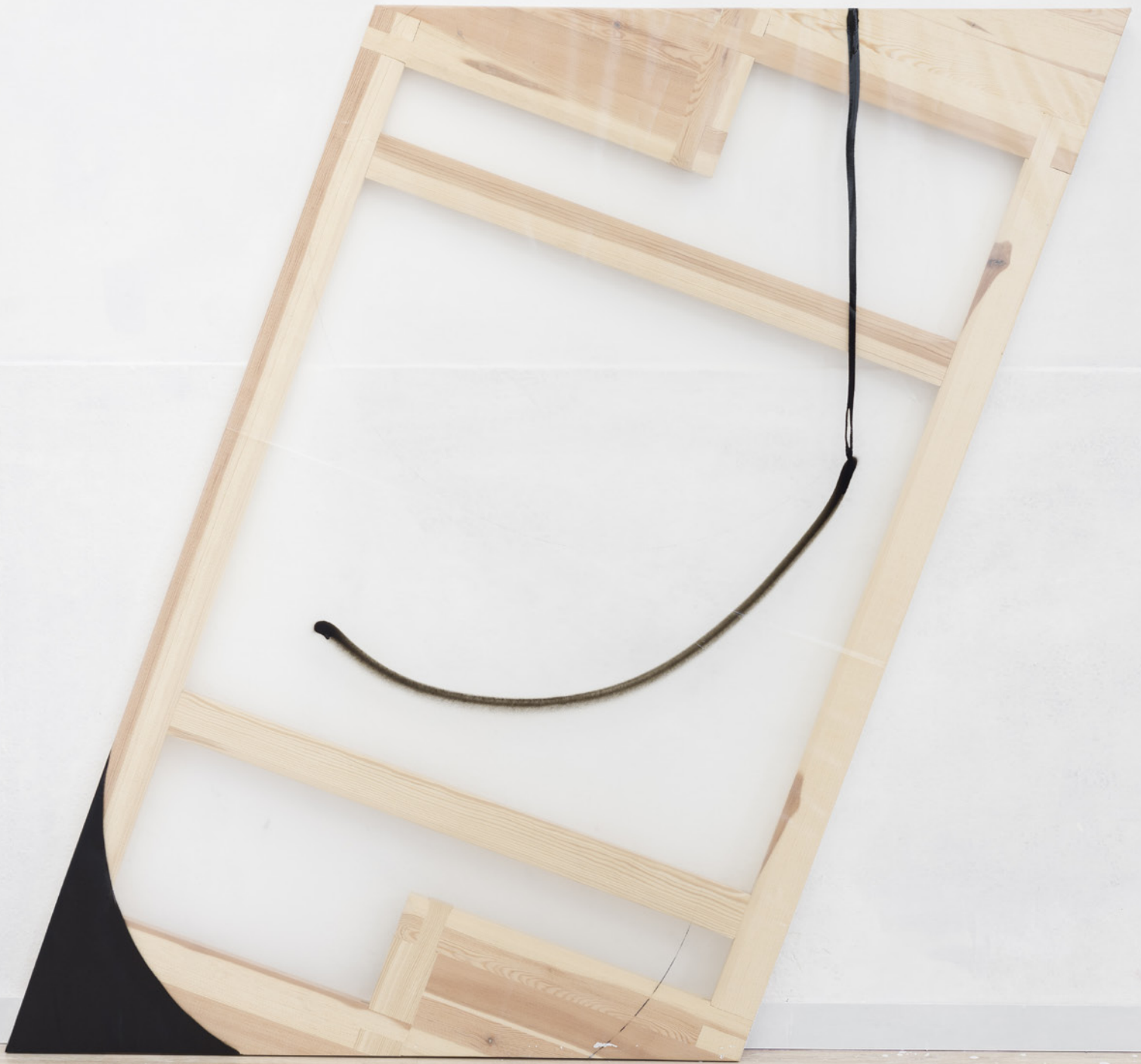


Blind paintings

Rubén M. Riera



Blind Paintings o el lugar de la mirada

Secretos de la imagen y silencios del arte en la obra de Rubén M. Riera

Cuando retrospectivamente observamos los objetos pertenecientes al movimiento minimalista norteamericano -con el plus añadido de una historicidad que siempre les otorga, paradójicamente, el pedestal que dichos objetos rechazaban-, tendemos a olvidar que esas formas planas y sin narrativa alguna, industriales por gesto y vocación, fueran creadas en gran medida para tender un puente entre la pintura y la escultura. O para ser más escrupulosos en la aclaración: que el mensaje que esos objetos querían transmitir era anular la distinción entre ambas disciplinas clásicas, y sin por ello rechazar, bien al contrario, una determinada e incluso voluptuosa ambigüedad visual e interpretativa. Por supuesto, el fin último era siempre acabar con el ilusionismo (“esa reliquia europea”, en palabras de Donald Judd), al que culpabilizaban de exigir al objeto de arte una base construida de antemano. O mejor: de deberse a un sistema apriorístico y a una realidad ya dada y expresada. Ahora bien, no hubo ciertamente entre los grandes artistas del minimal un mismo rigor o un mismo quorum en la defensa que hacían de sus intereses artísticos y estéticos. Otro gran artista, escritor y teórico de ese movimiento, Robert Morris (en mi opinión quizás el más brillante teórico de entre todos ellos), llegó a escribir más o menos la misma defensa que Judd pero una manera mucho más sofisticada y europea (más divertida, también), pues negaba los rasgos diferenciales del arte del viejo continente al mismo tiempo que, sin querer queriendo, los afirmaba e incluso defendía. En uno de sus textos escribe: “Cuando empecé a cortar el contrachapado con mi sierra, podía oír, bajo su aullido estridente, el eco de un severo y refrescante ‘no’ extendiéndose por todo el cuarto: no a la trascendencia y los valores espirituales, no a la escala heroica, a las decisiones angustiosas, al relato histórico, no al artefacto valioso, a la estructura inteligente, a la experiencia visual interesante” (1). Ahora se entiende, en este alejarse de las reliquias europeas “pero no mucho”, que años después de escribir estas frases Morris realizara las maravillosas esculturas de los pliegues de fieltro como si fueran los sayos caídos de los santos de Zurbarán. Y es justo aquí, en esta singular fenomenología de la percepción, y luego del que creo ha sido un necesario prólogo minimalista, donde iniciamos el comentario y análisis de la obra de Rubén M. Riera expuesta en esta galería.

Las escasas cuatro obras (es posible que finalmente sean cinco) que el artista ha decidido mostrar en el espacio de la galería, y que llevan por título aglutinador el de Blind Paintings, son estructuras que niegan por igual la pintura como la escultura, al mismo tiempo que, ferozmente, las defienden y expresan. Son estructuras en verdad fenomenológicas, muy implicadas en el esfuerzo por describir la forma propiamente humana de “estar en el mundo”, basada en la naturaleza parcial de la experiencia visual. Parcialidad centrada en los límites “perspectivos” de la percepción humana, hasta el punto que estas obras nos recuerdan los límites y medidas que tanto Leonardo da Vinci con El Hombre de Vitruvio como Le Corbusier con el Modulador dejaron fijados en sendos momentos iniciales y terminales de la Modernidad. Son esculturas pintadas dentro de los límites del cuerpo

del artista. En estos objetos observamos una morfología del movimiento, o una rotación óptica con interferencias de efectos radiales, como si constatáramos un irrenunciable deseo de dotar al objeto visual, o al cuadro en tanto que universo cerrado en sí mismo, de una vibración donde la misma referencia a la visibilidad como ciencia, incluso como “cosa industrial”, participara igualmente de una sensualidad cromática y desnuda donde los “efectos” puedan ser leídos también como “afectos”, y con ello la posibilidad de vislumbrar destellos visuales otros, o interferencias lumínicas de complejo rasgo interpretativo, o indicios de una narratividad desnudada (que no vaciada) de su armazón sintáctico para devenir, únicamente, lenguaje visual, o idioma neutro dotado de una sintaxis que nada estructura y ordena pero que todo lo armoniza en un universo de pura referencialidad óptica y cromática. En la obra de Rubén M. Riera lo visual y táctil son oscilaciones de un centro inexistente, pero esencialmente es una continua y dilatada transformación de un mismo movimiento pendular, y que tiene como eje vertebrador la vibración de la luz, siempre y cuando ese mismo gesto que vibra también estimule la fantasía especulativa, la alteración sónica, y la modulación afectiva y sentimental ante lo observado. Expresado de manera diversa y mismo significado: en la obra de nuestro artista está presente una contemplación de partes y fragmentos de la Historia del Arte que el autor considera apropiados para resituarlos en una determinada manifestación estética, y con el ánimo de rebasar esa misma cualidad por otros medios, con otras voces y referencias diversas en el tiempo y en el espacio. Sin olvidar la música, que no escuchamos pero está presente, como importantísimo activador, o “agent provocateur”, de esa vibración pintada en tan raro como seductor pentagrama.

Ciertamente, sería en verdad fácil, o poco complicado, situar estos trabajos (escultura/pintura/objeto/instalación) en una de las múltiples estrategias que el artificio de arte necesitó, a partir de la década de los sesenta y en torno a las derivas post duchampianas objetuales propias de la época, para pensarse, o “dignificarse” a sí mismo, menos como “cosa de arte” que estructura de lenguaje y pensamiento. Si optara por esta alternativa crítica y teórica no cometería ningún error de apreciación, pues lógicamente hay en este trabajo mucho de “astucia de lenguaje”, pero en verdad pienso y creo que esta obra no es nada más (¡nada menos!) que una doble y magnífica demostración de pintura y escultura, muy clásicas de pensamiento y ferozmente contemporáneas de realización. Todo lo “estructuralista” que se quiera, por supuesto; todo lo “analítica”, o científica, que deseemos, faltaría más; todo lo “topológica” que estemos dispuestos a asumir, eso también; todo lo perversamente “perceptiva” que asuma nuestra propia mirada, por descontado. Todo lo recién citado se encuentra, en mayor o menor medida y presencia, en este “agujero negro de las apariencias”, pero lo está a partir de una cualidad y consideración “clásica” del objeto de arte, y esta cualidad nos acerca a una consideración refinadamente perversa de entender la creación artística.

Hay en Blind Paintings una sofisticada cualidad barroca de la elipsis, o una elasticidad velada propia de la anamorfosis, en el esforzado entrecruzamiento de líneas y vectores, caminos y territorios, paralelas y diagonales, rectas y curvas, que se auto presentan en el espacio escénico del objeto de arte como un punto de estallido, brutal e irreducible a cualquier ordenación sintáctica y morfológica. Al igual que está presente un sonoro vacío que nos remite a la misma debilidad de los humanos límites. Gilles Deleuze, en una de sus más bellas obras, *Lógica del sentido*, escribe. “Es la debilidad de nuestra naturaleza lo que da a la pintura en perspectiva, como al arte de los constructores de ilusiones y a todas esas intervenciones artificiosas, su poder mágico” (2). Debido quizás a esa “debilidad” estas piezas dejan entrever con luminosa claridad que hay algo en ellas de inquietante panóptico, como un desbordamiento semiológico (recordemos el “no pero sí” ya referenciado de Robert Morris) que altera la eficacia de los signos. Con otras palabras: lo que está en juego en estos trabajos es la idea de que resulta menos importante su realización finalizada que la acreditación de que esa pintura y escultura unidas certifican el triunfo de un nuevo fragmento, de una nueva porción de la realidad objetiva, configurada con la misma pasión y minuciosidad de la más brutal y objetiva de las realidades. Quizás estemos hablando de una Blind Figuration..., o de una casa y la noche, como los bellos versos de una de las grandes poetisas portuguesas del siglo XX, Sophia de Mello Breyner:

A noite reúne a casa e o seu silêncio
Desde o alicerce desde o fundamento
Até à flor imóvel
Apenas se ouve bater o relógio do tempo

A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide
Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vivos

Luis Francisco Pérez, Madrid, verano 2016

(1) Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mass, MIT Press 1993. La traducción al español de esta frase aparece en “Arte desde 1900- Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad”, Akal, Madrid 2006

(2) Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona 1989







BLIND PAINTINGS
RUBÉN M. RIERA
30.09.16 - 12.11.16
3+1 Arte Contemporânea
Lisboa, Portugal
www.3m1arte.com

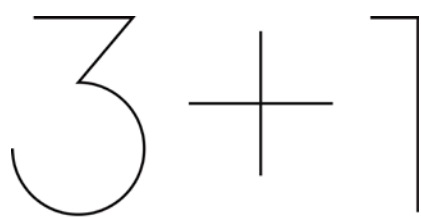
Pass, 2016, acrílico y spray sobre polietileno.
165 x 156 x 3 cm

Fantasma, 2015, acrílico y spray sobre polietileno,
33 x 40 cm

To crack. The last accident, 2016, acrílico y spray sobre polietileno,
197'5 cm Ø

De-venir, 2015, acrílico y spray sobre polietileno,
163 x 195 cm

Rubén M. Riera (1983, València, España) es un artista visual que actualmente vive en Madrid. Licenciado en Bellas Artes por la Facultat de Belles Arts de Sant Carles UPV, València y Máster en Grabado y Diseño en la RCM-FNMT, Madrid. Estudió en la ENSBA de París (2006/07). En su práctica artística combina pintura, instalación y acciones. Proyectos recientes incluyen una residencia en la Casa de Velazquez-Academie de France à Madrid. Su trabajo ha sido expuesto recientemente en Efectos Sonoros, Mustang Art Gallery - Fundación Pascual Ros, Elche, y Modelos Posibles (cur. Bernardo Sopelana) OTR, Espacio para el arte, Madrid 2016. Ha recibido diversos premios como Finalista, Premi Ciutat de Palma Antoni Gelabert, 2016; Mención de Honor, IV Premio de Pintura Mardel, 2015; XIV Circuitos, 2014; Medalla de Honor 28º Premio BMW de Pintura, y Premio Fundación Pilar Banús. XX Premios Nacionales de Grabado, 2013.



ARTE CONTEMPORÂNEA
CONTEMPORARY ART