

PALPENTES

Rubén M. Riera



EN EL LÍMITE DEL SENTIDO
[Notas en torno a *Palpentes*
de Rubén M. Riera]

Fernando Castro Flórez

1. «A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristianidad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se desprecupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización

hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo» (Arthur C. Danto: «Abstracción» en *La Madonna del futuro*. Ensayos en un mundo del arte plural, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

2. «Los *drips* son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los *drips* afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control» (Arthur C. Danto: «Pollock y el *drip*» en *La Madonna del futuro*. Ensayos en un mundo del arte plural, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391).

3. «En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido

abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo *ante* el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte» (John Berger: «Una manera de compartir» en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

4. Cfr. Douglas Crimp: “The End of Painting” en *On the Museum’s Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995, pp. 84-105.

5. «A veces da la impresión de que el problema al que se enfrentan los pintores es la competencia por parte de las nuevas tecnologías, pero pienso cada vez más que con lo que

Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al que se produce entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudo-concretas. Si podemos entender la abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*¹, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra el núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano), y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la *condición postmoderna*. Ya no podemos «legitimar» la práctica de la pintura desde el *drip* de Pollock como una manifestación de la energía que *debe* ser controlada². Detrás del cuadro *no hay nada más* y, por supuesto, no hay un modelo de la visión que sea algo así como la *Naturaleza*³. No se trata tan solo de intentar dar respuesta a la pregunta sobre las condiciones que hacen que una pintura sea vista como tal, algo señalado acertadamente por Douglas Crimp⁴, sino que hay que afrontar tanto los desafíos del despliegue técnico cuanto la crisis del significado⁵.

La pintura contemporánea (fractalizada o expandida) *cae al precipicio* de una «falta de legitimación moderna» y tiene que intentar, a pesar de la saturación icónica, sobrevivir. Se trata de pensar cómo se sigue pintando

realmente se las tienen que ver es con una crisis de significado» (Barry Schwabsky: «Pintar ahora» en *ExitExpress*, nº 6, Madrid, Octubre del 2004, p. 11).

6. «Nos encontramos –advierte Florian Rotzer en *Imágenes dentro de imágenes, o desde la imagen hasta el mundo virtual-* en el principio de una evolución en la que tradicionalmente identificamos como una imagen ya no representa una ventana, sino más bien una puerta que se abre a un espacio inmaterial de datos. Y como suele suceder con las puertas, por ellas podemos entrar a otras estancias anteriormente invisibles. O, por el contrario, podemos salir por ellas, salir del mundo artificial y entrar en una realidad que aparecerá entonces a una luz muy diferente».

cuando pasamos tanto tiempo navegando en el espacio virtual, esto es, cuando la ventana perspectiva de la pintura tradicional es sustituida por la «catarata» de ventanas abiertas en la pantalla del ordenador⁶. En lo cibernético presenciamos un regreso a *pensée sauvage*, al

pensamiento concreto y sensual. Acaso el tomar las cosas en su *valor de interfaz* que involucra una actitud fenomenológica de confianza en los fenómenos⁷. El retorno de la pintura o su mutación en la década de los noventa está marcado por una serie de *perversiones ideológicas*⁸ en una fase que algunos han llamado poscrítica⁹. Sin duda, algunas modalidades de la práctica de la pintura asumen su condición *híbrida*¹⁰, desplegándose como *pintura expandida*. En tanto que híbrido (superación pictórica del borde moderno), está en tierra de nadie, sin localización en términos identitarios. Vale decir que no es un *lugar de la memoria*, sino más bien un no-lugar de los flujos¹¹ que responde, como lo cibernético, a la *dé-spécification*. En último término lo que nos acoge es *la pintura como interfaz*¹².

La propuesta de Rubén M. Riera surge desde la toma de conciencia de *espacializar la pintura* para confrontarla con las lógicas, efectos y afectos de los *dispositivos* (pseudo)comunicativos contemporáneos. *Palpentes*, tal y como declara este artista, es una investigación sobre el cambio producido en las relaciones humanas «desde la aparición de las pantallas táctiles, y su aplicación en los diferentes dispositivos móviles». En este mundo en el que la realidad está tendencialmente planificada (algo que designa el *Gestell* heideggeriano pero que materializan las imposiciones algorítmicas de la red), se produce un significativo aligeramiento o dispersión y aceleración de las condiciones de existencia y apenas se tiene la posibilidad de hacerse con una *imagen unitaria*. Rubén M. Riera construye una *instalación-pictórica* en la que parece darle vueltas a la retórica de lo «expositivo», dándole protagonismo a las vitrinas, pero sobre todo desplegando un juego entre la

7. Turkle habla del surgimiento de la apariencia pura que no puede ser reducida a un simple efecto de sus causas corporales como algo fundamental en lo *real digitalizado*. Cfr. Sherry Turkle: *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Ed. Simon and Schuster, Nueva York, 1995.

8. Cfr. Thomas McEvelley: *The Exile's Return. Toward a Redefinition of Paintin for the Post-Modern Era*, Cambridge University Press, 1993.

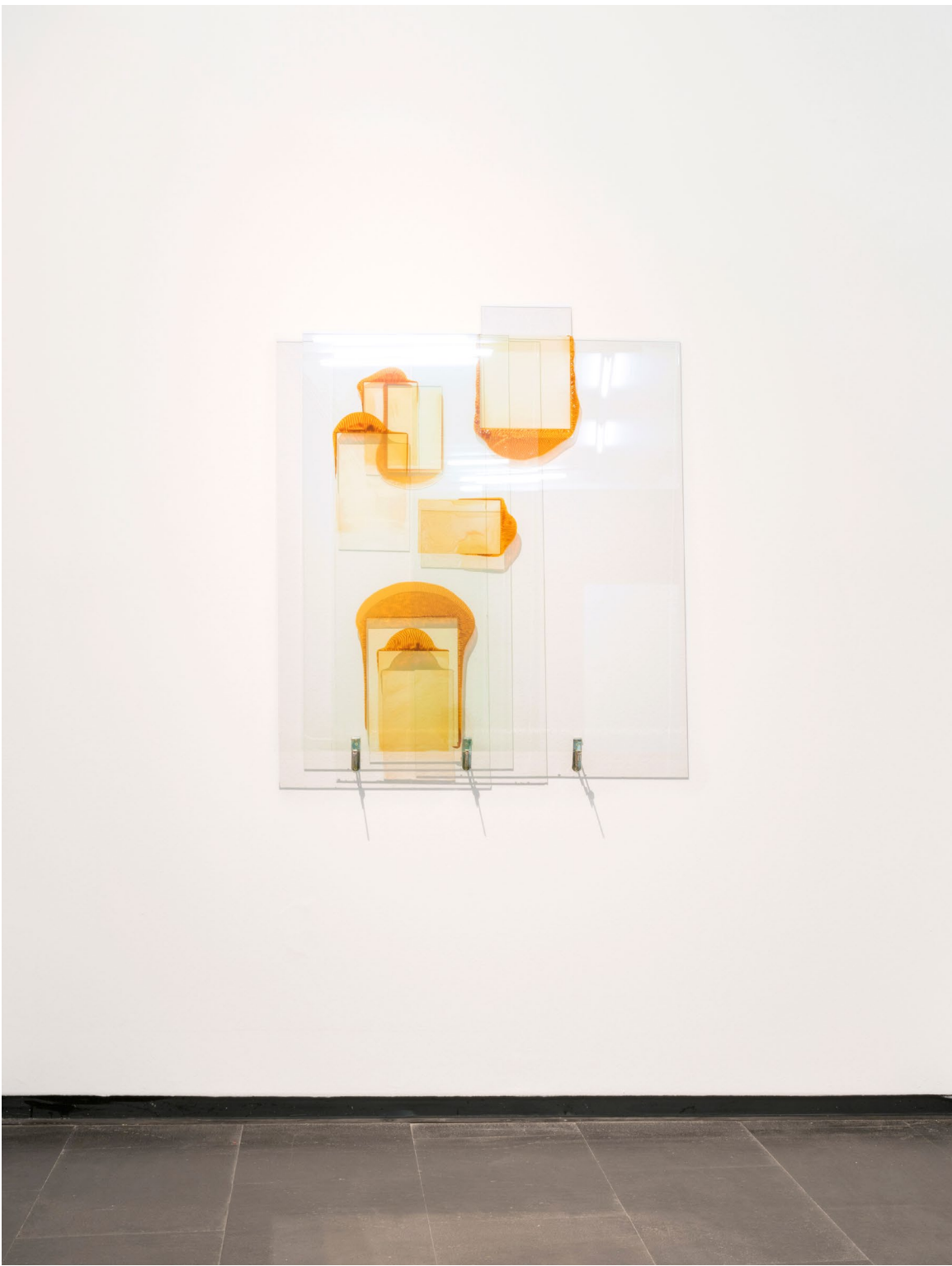
9. «La pintura, por tanto, desprovista del contorno que le permitía dibujarse contrastiva y jerárquicamente, pasa de un estado de “limitación” a otro de “i-limitación”, en lo que supone de inauguración de una *fase poscrítica*, caracterizada por su condición distendida y expandida» (Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2004, p. 95).

10. «Si la noción de híbrido designa aquello que es producto de dos –o más- entidades diferentes o incongruentes, entonces sería recomendable anotar que la singularidad asumida por el término “pintura” se muestra, inmediatamente, como comprometida y carente de validez. La fricción entre estos dos términos es tanto una cuestión de convención como de semántica. El híbrido, por supuesto, es un término abiertamente posmodernista: refiriéndome con ello –aunque resulte conflictivo- a que la pintura es algo que solemos todavía pensar como afín a los preceptos que engrosan las teorías del arte modernista. Mientras

que la hibridación encuentra su lugar entre nociones tales como heterogeneidad, intertextualidad y contingencia, la pintura –podría argüir- exige ser pensada en términos de singularidad, especificidad y autonomía» (David Green: “Painting as Aporia” en J. Harris (ed.): *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*, Liverpool University Press, 2003, p. 81).

11. Cfr. Marc Augé: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Ed. Gedisa, Madrid, 1993, p. 83.

12. «[las interfaces] conectan el mundo real y el mundo virtual, borrando todas las fronteras, forzando a los dos mundos a conmutarse. Objeto, sujeto e imagen derivan, por tanto, los unos de los otros, se interpenetran, se hibridan [...]. El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se desfocaliza, se translocaliza, se expande o se condensa, se proyecta en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más *trayecto* que *sujeto*» (Edmond Couchot: *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998, p. 229). Pedro A. Cruz y Miguel Ángel Hernández Navarro han desarrollado una interesante propuesta de la pintura como interfaz en: *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Ed. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, 2003, pp. 107-109.





13. Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.

14. «La instalación [...] constituye la operación última mediante la que el arte escapa a las evidencias desprovistas de realidad de lo cotidiano (evidencia de las palabras, evidencia de la arquitectura, evidencia de las imágenes...) para convertirlas en su materia prima. Dicho de otra manera, se sitúa en el lugar opuesto no sólo a cualquier operación de ficción, sino también a cualquier operación de desciframiento, de elucidación del misterio: es más bien una especie de regreso a lo real (penoso y difícil regreso si nos fijamos en los artificios y en las complejidades de nuestro entorno actual, esta mezcla de ciberespacio y de estereotipos, de palabras obligadas y de fórmulas convenidas)» (Marc Augé: «Del espacio a la mirada: ¿qué es un objeto de arte?» en *Ficciones de fin de siglo*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2001, p. 126).

15. Cfr. Barry Schwabsky: “Painting in the Interrogative Mode” en AA.VV.: *New Perspectives in Painting*, Phaidon Press, Nueva York, 2003, p. 5.

16. «¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula*, *blástula*, *gastrulla*, gérmenes vagos y precisos de hombrucillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que

transparencia y la materia, primordialmente el barniz, que se derrama. Visualmente genera una especie de *juego de temperaturas* y, al mismo tiempo, nos impulsa a tocar con nuestra mirada (esa visión háptica que tanto le interesó a Deleuze) materias que funcionan como «filtro protector», pieles que ahora son, valga la paradoja, *estructurales*.

La pintura enmascara el espacio. «Y qué es —pregunta Slavoj Žižek— el arte (el acto de pintar) sino un intento de *déposer*, “establecer” en la pintura esta dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte»¹³. La «pintura expandida» como *site specific painting* nos «localiza» en el tiempo desquiciado. Aquel regreso a lo real propuesto por las *instalaciones*¹⁴ es asumido por la pintura, entendida por algunos como un *generic art*¹⁵; sería importante saber si, en ese lugar reticulado y vorticial, se puede conseguir, a pesar de todo, una *distancia* y, así, devolverle la fuerza y la mirada y la audacia al deseo a través del sentido de lo real.

Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa

en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarran, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan» (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

17. Sobre esta cuestión cfr. Arjun Appadurai y Neta Alexander: *Failure*, Ed. Politi, Cambridge, 2020.

azogue, pero sobre todo nos *emplaza* en nuestra condición de sujetos obsesos, desposeídos de sombra, corporalmente frágiles, hechizados con nuestras *aplicaciones* (sic) que nos convierte en «dividuos»¹⁷ preparados para «fracasar mejor» (el mantra siliconiano que funciona como un perverso *détournement* del nihilismo beckettiano).

Rubén M. Riera podría compartir con Tàpies (un pintor que empleó de forma magistral el barniz en la serie *Celebració de la mel*) la idea de

real y el virtual, en un plegamiento incesante¹⁶. Rubén M. Riera menciona, que en torno a su proyecto *Palpentes*, la grasa de nuestros dedos que termina por quedar «marcada» en el cristal, esas huellas que Benjamin precisamente dijo que tenían que ser borradas en la *Glass Architecture*. Este pintor busca, literalmente a tientas, un *reflejo anómalo* en lo especular, cuando falta el

que la pintura es «el tacto que sensibiliza la materia». Pero allí donde la estética informalista sedimenta el drama con un material denso y opaco (el muro emblemático), Riera deja huellas sutiles en la superficie transparente, *sobre-imprime la fragilidad*. «Ocho, diez o trece –leo en el dossier del proyecto *Palpentes*– son las pulgadas de la ventana, con la que a través de nuestras manos, creemos acariciar el mundo». Riera busca un «diálogo táctil», invocando la caricia¹⁸, tratando que, con mínimos «medios», queden sedimentados apegos primordiales, afectos singulares, pulsiones inquietantes. La pieza que presentó en la muestra *Querer parecer noche* (CA2M, Móstoles, 2018) ejemplificaba su estética contemplativa, su voluntad de hacer que la «estilística minimalizadora» haga transparente la materia fluida de la emoción. Algunas de los títulos de la serie *Palpentes* aluden a la trampa, la gravedad, el medio y el miedo o incluso a la mentira, aunque considero que lo esencial gravita en *Cor desplaçat*. Vivimos en un mundo acelerado, «zarandeados entre el *kitsch* y el *shock*»¹⁹. Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de patetismo*, los sujetos consumen, aceleradamente, *gatgets* y los artistas derivan hacia el *bricolage*; incluso algunos llegan a asumir el delirio del mundo de una *forma delirante*. Tenemos que *recuperar el cuerpo*, sin caer por ello en una «metafísica de la presencia», asumiendo, como hace Rubén M. Riera lo que *rev/velan* las huellas, dejando que el tacto haga visible lo intangible²⁰. Para pintar lo que «palpita» y, valga el juego de palabras, para conseguir que la mirada «palpe» materiales transparentes, es preciso poner en sintonía la emoción, desplegar una *resonancia* (sinestesia musical para aproximarme al lujo de la visión) y no olvidar la radicalidad epidérmica de la caricia. Riera exhibe y protege ese límite de sutilezas y fragilidad, nos incita a (des)poseer nuestro reflejo a pensar-y-ver otra lógica del sentido.

18. «Diálogo táctil, reciprocidad entre lo que toca y lo que es tocado. Mi mano avanza hacia lo que me toca. [...] Por cierto, es preciso dar forma, y sin cesar. Hacer existir lo que no hace sino pasar. Inscribir la vislumbre. Pero no tener nada quieto, para que la caricia no se fije, para que la palabra no devenga consigna y la forma, fetiche. Por lo tanto, dar enseguida otra forma, una forma nueva. Y asumir que cada forma (una frase impresa, un libro, son formas) sea transitoria, que se desplace sin cesar sobre el cuerpo del mundo como una caricia» (Georges Didi-Huberman: *Vislumbres*, Ed. Shangrila, Santander, 2019, p. 324).

19. Antón Patiño: *Todas las pantallas encendidas*, Ed. Fórcola, Madrid, 2017, p. 11.

20. Cfr. Jean-Luc Nancy: *Corpus*, Ed. Métailié, París, 2000, p. 12.

PALPENTES

















pag. 5	<i>Palpentes</i> , 2019 Barniz, resina y cristal 100 x 110 x 15 cm	pag. 18	<i>Trampa 3</i> , 2019 Barniz, resina y cristal 44,5 x 54 x 0,4 cm
pag. 6	<i>S/T</i> (detalle)	pag. 19	<i>Trampa 1</i> , 2018 Barniz, resina y cristal 32 x 45 x 0,4 cm
pag. 10	<i>Estar en medio/miedo</i> , 2019 Barniz, resina y cristal 22 x 30,5 x 0,4 cm. c/u	pag. 20	<i>Cor desplaçat</i> , 2019 Barniz y cristal 65 x 100 x 0,6 cm
pag. 11	<i>Gravetat</i> , 2018 Barniz, resina y cristal 22 x 30,5 x 0,4 cm	pag. 21	<i>Divertimento</i> , 2019 Barniz y cristal 76 x1 45x 0,6 cm
pag. 12	<i>S/T</i> , 2019 Barniz, resina y cristal 22 x 30,5 x 0,4 cm	pag. 22	<i>Catarata mentira</i> , 2019 Barniz y cristal 95 x 145 x 0,6 cm
pag. 13	<i>Cos romput</i> , 2019 Barniz y cristal 78 x 145 x 0,6 cm	pag. 23	<i>Dispersió</i> , 2019 Barniz y cristal 90 x 135 x 0,6 cm
pag. 14	<i>Estar en medio/miedo</i> (detalle)	pag. 25	<i>L’espill</i> , 2019 Barniz, resina y cristal 95 x 145 x 0,6 cm
pag. 15	<i>Estar en medio/miedo</i> , 2019 Barniz y cristal 90 x 135 x 0,6 cm		
pag. 17	<i>Pes i distància</i> , 2019 Barniz y cristal 74 x 127 x 0,6 cm		



Este catálogo fue editado entre
diciembre de 2019 y enero de
2020 con motivo de la exposición
Palpentes de Rubén M. Riera en
la galería Luis Adelantado, Valencia.

Diseño gráfico:
Luis Vassallo

Impresión:
Pulse Print.

El jueves pasado iba paseando junto a una compañera. Me paro y le indico un detalle en el paisaje que me resulta ambiguo por su lejanía. Acto seguido, mediante un deslizamiento de la mano sobre el vacío, trato de extender los dedos con la voluntad de ampliarlo y así poder concretar. Ante el fallo, me río y continúo andando.

En unas semanas estas palabras posiblemente estarán impresas sobre papel. Un material estático que no comporta tanto exceso y riesgo como el cristal de una pantalla. ¡Qué divertido es saber que con los dedos sobre una superficie fría, te deslizas con la misma facilidad que sobre un cuerpo ausente! Es como si lo visible se multiplicara hacia direcciones imprevisibles. Se trata de un juego de ojos... o de espejos.

En fin, llevo un tiempo sin leer, o más bien leyendo en exceso. Sí, eso es, la acumulación nos lleva a pensar en la planitud de la experiencia, así como la repetición gravita hacia la necesidad de una ruptura con ella. El exceso de lectura, en este caso visual, a través de una pantalla.

R.M.R. 02/2018