

Muchas de las actividades artísticas y *para-artísticas* emprendidas a comienzos de siglo por Dadá incidieron en un hecho que, con posterioridad, las propuestas elaboradas desde la órbita Fluxus han puesto de relieve con una constante reiteración: la experiencia estética no requiere necesariamente de un objeto plástico para ser concebida como tal, ya que la misma depende, más que de una obra, de una mirada y, por ello, no tanto de un objeto como de una determinada actitud.

Paralelamente a este planteamiento, el hecho de que ciertas obras respondan a una elección o a una decisión conceptual más que a la destreza de una manufactura, es decir, el que las mismas se centren antes en procesos y estrategias que en formas y resultados, pone de relieve otra cuestión, acaso mucho más interesante: la crisis de vulnerabilidad sufrida por el objeto artístico tradicional va a afectar no sólo al descrédito de la propia obra y a su progresiva y contradictoria *desauratización*, sino también al papel desempeñado por el autor y al sentido que éste va a adquirir dentro de un mundo que, hastiado de buscar hacedores, desea recuperar experiencias; un mundo del que, por este motivo, lo poco que podemos decir y saber de él es que (por fortuna) jamás llegaremos a interpretar porque, tal y como apuntó Blanchot, para hacerlo necesitaríamos de una significación que fuera previa a cualquiera de nuestras tentativas de aproximación.<sup>1</sup>

Sin embargo, no debemos olvidar que el sentido, además de quedar concebido como algo interior al mundo, se nos muestra incapaz de ser anterior

1. Escribe textualmente el pensador francés al abordar la obra de Nietzsche: "El mundo no es objeto de interpretación, tal como no le conviene a la interpretación darse un objeto, aunque éste fuese ilimitado, del cual ella se distinguiría. El mundo: el infinito del interpretar. Interpretar: el infinito: el mundo[...] El mundo es un texto [...] ¿Pero escrito por quién? ¿E interpretado con relación a qué significación previa? El mundo no tiene sentido, el sentido es interior al mundo; el mundo la exterioridad del sentido y del no sentido." BLANCHOT, Maurice, *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1973, pp. 58-59.

a él, ya que es nuestra mirada la única que detenta la posibilidad de crear un texto y la que, en última instancia, en su obcecada búsqueda de justificación metafísica inventa el sentido y, por ello, la autoría, una autoría que, vinculada, como no podía ser menos, al poder y a la autoridad, se reviste de forma ostentosa con todos los atributos falogocéntricos con los que nuestra cultura ha dotado a estos términos. La erección del saber occidental se impone, por ello, como discurso del sentido, intentando disfrazar de este modo, su significado más obvio: la conversión del transcurso de lo indecible, ese flujo vacío de tiempo y de nombres, en recurso de una racionalidad unívoca cuya arrogante potencia corre pareja a su inutilidad y cuya pretendida fertilidad no es otra que la de una estéril clonación.

Partiendo de esta doble constatación, es decir, partiendo de la posibilidad de una obra que quede convertida en puro hallazgo y de una autoría que se vea transmutada en bastarda presencia, la actividad artística queda concebida como una exploración apoyada en la mirada de quien observa. De este modo, la experiencia estética surge como fruto de una lectura en la que el autor se muestra tan prescindible como su texto, ya que tan sólo es la mirada de quien lee la que puede trazar las líneas de la perdición. Y es que si la obra es siempre una encrucijada de propuestas sustentada en una maquinaria de constante significación, el autor, por su parte, es una mera función, entendida ésta no sólo en su sentido escenográfico y teatral, sino, básicamente, en el desarrollado por Foucault ante los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía en una de las sesiones celebradas durante 1969:

“La función-autor está vinculada con el sistema jurídico e institucional que circunda, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.”<sup>2</sup>

2. FOUCAULT, Michel, “¿Qué es un autor?”, *Creación*, nº 9, Madrid, octubre 1993, p. 54.

Esta puesta en duda que alcanza no sólo al *creador*, sino también a lo *creado*—convirtiendo, así, la práctica artística en una tarea de agnóstica resolución—sirve como punto de partida al trabajo desarrollado por Sergio Barrera, un trabajo que, sin recoger desde una perspectiva técnica y formal la herencia de las *propuestas anartísticas*, participa de forma muy estrecha de todo su universo crítico y de su contenida utilización del humor y del azar. Como consecuencia de ello, el dibujo y la pintura continúan siendo, para este autor que duda de la generalizada fe en la autoría y la paternidad, un hermoso campo de batalla en torno al cual la mirada (que sólo puede actuar como tal si es femenina, es decir, *contrafálica*) se rebela ante la imposición de legitimidad que otorga la firma.

Sin embargo, conviene no precipitarse en esta aproximación, ya que resulta adecuado desenvolverse con suma cautela cuando estamos refiriéndonos a un concepto como el de mirada. Al igual que sucede con las ideas de obra y autor, dicha noción tampoco esconde en sí misma certeza ni seguridad alguna, dado que si ésta se encuentra concebida y/o sometida a la personalidad de quien mira, lo único que en verdad estamos haciendo es convertirla en refuerzo del yo, un hecho éste que nos aleja de la mirada *contrafálica* a la que deseamos aludir, una mirada que, precisamente, busca lo contrario—lo contrario del yo—, puesto que quien mira no es nunca *uno* sino *cualquiera* y cualquiera, no lo olvidemos, siempre son muchos y muchas, lo que hace que podamos ser incontables y, por ello, rebeldes al orden. En versos de García Calvo:

"[...] ¿No has pensado  
que lo contrario a ser no es, como parece,  
no ser, sino ser otro?; mas, para que otro  
a su vez no se convierta en uno, no le queda  
remedio más que ser cualquiera: donde quiera,  
como quiera, cuando quiera, pero, de todos modos,  
cualquiera [...]  
tú oye, y lo que entiendas no lo entiendas: sólo  
entiende lo que no se entienda; olvida todo  
lo que se sabe, y haz de modo que tu olvido  
sea tu saber [...]"<sup>3</sup>

3. GARCÍA CALVO, Agustín, *Sermón del ser y no ser*, Madrid, Lucina, 1972 (4ª ed., 1980), pp. 49-50.



Los dibujos que realiza Sergio Barrera en modo alguno reflejan estas cuestiones a las que estamos aludiendo. En ellos, aparentemente, no vamos a encontrar representación alguna que nos acerque a la problemática planteada. A pesar de este hecho, sus lienzos y papeles tan sólo parten de estas referencias. Preguntas como si puede darse un arte vacío de autoría, o si es posible ver con una mirada que se encuentre despojada de esa imposición que denominamos personalidad, o, en último extremo, si es el azar el elemento que puede fracturar la autoridad implícita a texto y a autor, constituyen reflexiones que este artista—lunar y en fase menguante—se plantea cuando realiza sus apocadas obras, unas obras a través de las que paulatinamente se está intentando que ni autor, ni individuo, ni orden (conceptos todos ellos que devienen sinónimos dentro del *discurso falicológico* dominante en nuestra cultura) asuman el protagonismo que suelen poseer.

En relación con ello, Sergio Barrera intenta que su pintura no sea ni una pintura de sí, ni una pintura propia: lo que busca, por tanto, no es someter ésta a su discurso ni que la misma lo refleje. Lo que desea es mucho más sencillo: se trata de dejarse pintar a través de la misma, lo cual supone algo semejante a lo que conlleva dejarse hablar, hecho éste que Freud y Lacan pusieron de relieve y que desde la *Comuna Antionacionalista Zamorana* se nos está recordando desde hace algún tiempo.

Ahora bien, ¿qué quiere decir dejarse hablar y, en relación con ello, dejarse pintar? Dejarse hablar significa perdernos de nosotros mismos, escamotearnos de nuestra identidad, olvidarnos de lo que somos, burlarnos del tiempo y de la muerte, dinamitar el pasado y el futuro. Dejarse hablar significa tener fuerzas todavía para que estemos donde estemos dejemos de ser e intentemos estar, o sea, vivir. Dejarse hablar significa descubrir que nuestro cuerpo todavía tiene posibilidades de notar que no está hecho y que, por ello, nos sabemos menudos e ignorantes, contradictorios y frágiles, inseguros y débiles, porosos y permeables, perdidos y olvidados.

Dejarse pintar significa, por ejemplo, que las manchas de pintura recorran el papel y que una luna llena cubra—con su blanda luz de pecho—el patio interior de una casa (ese irreal deslunado en el que alguien permanece

apoyado desde que en una tarde de noviembre el otoño no quiso ser otoño). Dejarse pintar significa, también, observar en un azaroso trazo que lo más hermoso puede haber sucedido en una quinta planta: en un encuentro de supermercado y queso que acaba con el sabor de unos labios, quizás cortados, en una boca y con el cálido roce de unos muslos contra una pierna.

Dejarse hablar y dejarse pintar significa no olvidar estas y otras cosas y sentir, al hacerlo, que una sensación de debilidad y de vulnerable inconsistencia nos llena de temblor... Y es que atrapar el humo (vivir las islas que nos viven), deja sin aliento y sin palabras. Dejarse hablar significa saber que hoy es ayer y ayer es mañana y mañana es ahora y ahora es jamás y jamás es hoy. Dejarse pintar significa permitir que el lienzo respire, que su abrazo nos parta, que en cada color repose el rumor de un mar callado y el gemido de un pez que duerme bajo el oleaje de una playa oscura.

Dejarse hablar significa aceptar que no hay atajos ni pliegues, sino tan sólo una voz de agua que de vapor colmada nos empuja al abandono, ya que las palabras (según los peces saben) no llenan hueco alguno, sino que lo provocan. Dejarse hablar es saber que hablamos con lengua mullida y temblor de arena, siendo la boca flujo que huyendo del tiempo, lo engaña y extraña. Dejarse pintar es ver pelo y trazar manzanilla, oler manzanilla y acariciar cielo, pronunciar cielo y pensar labios, rozar labios y quemar olvido. Dejarse pintar es rodear con un brazo un cuerpo y con el otro desvanecer el tiempo. O, mejor aún, gritar: "¡Húndeme tu cuerpo y da muerte a mi tiempo!" Dejarse pintar es permitir que los dedos naufraguen en la boca y que la sangre que fluye por el costado se funda en los muslos.

Dejarse hablar es sentir cómo un cuerpo de esponja, acaso pequeño, aunque agitado e inmóvil, queda cubierto con una corona de espinas que tiemblan bajo el espasmo de la pequeña muerte y el grito sin control, ese grito que hace que la fe se pierda y que las horas se fracturen blandas y rotas, tensas y abiertas, húmedas y crispadas. Dejarse pintar es conocer que cada dibujo reclama una escritura y que, por ello, podemos pintar el mar y el corte, el flujo y la garganta, el abrazo y la esponja. Dejarse pintar es recordar que de niños creíamos que el día acababa con el día, que los cuerpos no tenían tiempo, que las

cosas eran las cosas, que los hombres eran fuertes, que sus límites estaban con claridad trazados y que la única fragilidad posible se hallaba en nuestro propio temor a no poder llegar a ser como ellos.

Sin embargo, hay un hecho que no debemos olvidar. Dejarse hablar y dejarse pintar están escondiendo todo esto y, a la par, nada de lo que aquí se ha señalado. Es por este motivo por el que Sergio Barrera continúa, día tras día, permitiéndose sorprender por su pintura. Qué duda cabe de que por medio de ella sólo busca su perdición, es decir, su propia negación y, en último extremo, la negación de cualquier propiedad. Es lógico, por ello, que sean el azar y la indeterminación los aspectos reguladores de una pintura que no desea imponerse a la propia pintura, una tarea ésta que, en verdad, recoge la influencia desarrollada por Cage en el ámbito musical. Como consecuencia de este hecho, nuestro artista comparte con el citado compositor un evidente sentido provocador:

“Seguimos creyendo—apunta Cage—que, en arte, hay que llevar orden a todo. ¿Y si el arte incitara al desorden?”<sup>4</sup>

Hacia ese desorden empuja el dejarse pintar. Por eso en cada trazo y en cada mancha de los dibujos de Sergio Barrera encontramos la “posibilidad de que sobrevenga cualquier cosa”, una posibilidad que es la misma que permitía a Cage buscar “la apertura de todo lo que es posible, y a todo lo que es posible”.<sup>5</sup>

4. CAGE, John, *Para los pájaros*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981, p. 102.

5. CAGE, J., *op. cit.*, p. 180.