

La evidencia de la mirada en tiempos de invidencia

David Pérez

Al igual que una superficie plana queda delimitada por cuatro lados, hecho por el cual el concepto de cuadro se vincula etimológicamente con el latino *quattuor*, también son cuatro los segmentos discursivos que **Sergio Barrera** ha utilizado para encuadrar su práctica pictórica. En primer lugar, ha mostrado interés por cuestionar el papel del autor y de la autoría, lo que supone poner en duda el modelo de autoridad y poder que se articula desde el nombre y la firma, ese modelo que legitima el valor en función no del uso, sino del cambio. En segundo lugar –y en estrecha conexión con este cuestionamiento *autorial/autoritario*–, dicho planteamiento le ha llevado a reflexionar sobre la posibilidad de efectuar una pintura que se desgaje de lo personal. Debido a ello, pintar no se vincula en su caso a un modelo expresivo por medio del cual el individuo se refleja y explicita, dado que el propio hecho de la pintura sirve para construir un yo que no sólo se rehace y deshace en cada pieza, sino que se dice a sí mismo sin intervención de lo individual. En tercer lugar, el desapego y la crítica de lo personal –algo plenamente enraizado en un sistema basado en el *exceso hiperyoico* y en la consiguiente trampa que esconde el liberalismo axiológico– suscita un aprecio por nociones como las de azar, accidente, premeditación y carencia de intencionalidad, presentes todas ellas en muy diversas tradiciones poéticas –desde Tristan Tzara hasta Francis Bacon, pasando por John Cage o Jackson Pollock–. En cuarto y último lugar, la conjunción de todos estos hechos ha servido para que **Sergio Barrera** haga uso del lienzo y del papel como soportes o, mejor aún, como espacios en los que aquello que puede ser pronunciado no es la voz de la propiedad, sino la de la posibilidad. Si hablar desde los límites del sujeto conlleva un necesario dejarse hablar, hacerlo desde el espacio de la pintura, supone tener que asumir la misma como resonancia de un dejarse pintar.

Ahora bien, este cuadro que así se genera delimita un plano de acción que situando su pintura, no por ello la explica ni la justifica. En este sentido, mostrar la evidencia de unos intereses no supone trazar caminos hermenéuticos cerrados. De igual manera, recorrer los mismos tampoco conlleva justificar sus lindes. Con todo, la pintura no es algo plenamente inexplicable, ni en menor medida injustificable. La pintura, hay que recordarlo, asume una explicación, siquiera sea parca y menguada: la misma ayuda a leernos desde la

desidentificación, es decir, sirve para decirnos en tanto que al hacerlo estemos desdiciéndonos. Por este paradójico motivo al quedar dicha la pintura desde nuestra lectura, podemos olvidarnos de nosotros y, por ello, sólo desde el olvido, hablar desde el presente. Lo dicho a través de esta presencia, sin embargo, no es más que una posibilidad: el territorio de una fluctuación. O, si se prefiere, el espacio de una instantánea que es el frágil registro de una voz que cambia en cada habla y que desvela en su elasticidad la presencia de una identidad plural.

Desde estos presupuestos no importa saber qué significados precisos dictan las formas que pueblan las superficies de las obras que componen esta exposición, ya que lo audible en las mismas es tan sólo un fragmento que se renueva en cada modulación. De este modo, lo que en estos dibujos puede resultar importante es escuchar el curso de nuestro propio decir, un curso que, con independencia, de las resonancias generadas en cada lectura, amplía en uno más los lados de ese lienzo cuadrangular de intereses al que aludíamos en un principio. Un lienzo que ahora asume las necesarias sombras de un volumen que no por evidente debe pasarnos desapercibido: viendo estas obras vemos que estamos viendo.

En efecto, ahora que todo resulta visible, nada escapa a la opacidad. Y no sólo porque toda luz –necesaria para que la visión sea físicamente posible– genera zonas de sombra, sino porque la evidencia de la imagen –su obvio e impositivo *estar ahí*– deja desnuda y sin palabras a nuestra mirada. Sin embargo, ver siempre ha requerido de la palabra, puesto que ésta ha posibilitado la existencia de una hermenéutica que estableciera los cauces del sentido. Ante la avalancha acelerada de una visibilidad autosuficiente, la palabra se ensombrece y debilita, haciendo que nuestra vista queda anémica y ciega.

Viendo ya no vemos. Tan sólo somos ojos mudos. O, si se prefiere, bocas ciegas. El exceso de visibilidad inutiliza la mirada, convirtiéndola en monólogo del flujo mediático. Frente a una imagen que se renueva *ad nauseam* y que en su mutante multiplicación genera la falacia de una diversidad que diciendo lo disímil siempre habla de lo mismo, requerimos de un espacio de visión que permita ver que estamos viendo. Es decir, un espacio visual que posibilite la recuperación de la palabra. O lo que en este caso es lo mismo, una superficie que ayude a revisar y escuchar, a releer y a reescribir.

La inconsciencia de la ceguera que nos caracteriza muestra, tal y como Saramago sugiere, la evidencia contundente de una extendida pandemia. Sobran imágenes puesto que necesitamos ver. Sobra el tiempo porque no deseamos quedar sujetos al vértigo de la acumulación. Sobra hipervisualidad dado que buscamos rehacer la posibilidad de la mirada. La pintura actúa, por ello, como una invitación a ver y también a hablar. A ver que se puede ver y a hablar de que la invidencia no es nuestro único estado visual. Esta es la causa por la cual la pintura actúa como constatación contramediática. Es decir, como registro de un tiempo que estando en el tiempo no sólo es tiempo, sino transcurso: mancha que surge, trazo que se diluye, gesto que se pierde. En suma, oscuridad en la que vemos.

Lo que se está haciendo o deshaciendo

Sólo apuntar lo que sigue como algo que ***mañana estuvo continuando*** y que no corresponde a un individuo (con su opinión y sus peculiaridades), sino al sentido común y a la experiencia de cualquiera.

No hay intención en estas palabras de reducir la posibilidad del devenir a la pretenciosa y ridícula idea de proyecto y progreso en las artes, en función de la engañifa que resulta hablar del futuro (el mundo en el que se pinta no tiene nada que ver con el mundo en el que se habla de lo que se ha pintado). Dicho de otro modo, no se pretende acortar la posibilidad a una realidad que en su red de sustitutos transforma lo vivo del quehacer plástico (y de muchas otras cosas) en la insulsa disciplina muerta de un proyecto.

Valgan, pues, algunas de estas pinturas como señal de eso vivo que siempre está ocurriendo y que permanece abierto a las posibilidades de algo que no se sabe.

S.B.

What is being done and undone.

Simply to point out what follows as something that ***tomorrow was continuing*** and that does not correspond with an individual (who has his opinion and his peculiarities), but with common sense and anyone's experience.

There is not any intention in these words of reducing the possibility of transformation to a pretentious and ridiculous idea of design and progress in the arts, on the basis of how deceiving it is to talk about the future (the world in which one paints has nothing to do with the world in which one talks about what one has painted). In other words, not trying to reduce the possibility to a reality which, in its net of substitutes, transforms that which is alive in plastic endeavors (and many other things) into the dead, dull discipline of a project.

Thus, some of these paintings can be used as proof of this life which is always happening and which remains open to the possibility of something that is unknown.

S.B.

Pintura soy yo, cuando dejo de ser el que soy:

Fluctuación inesperada en la percepción de uno...
perplejidad ante el carácter dual y confluyente de las cosas y los
elementos al mismo tiempo...
turbación ante el hecho de reconocerse confuso en la mirada confusa
de otro...
incertidumbre palpable ante la mutación imprevista de los
elementos...

... irresolución, cansancio, imposibilidad...
dilema de los elementos que, sin dar pistas, se conjuran para así
desviarse del Centro, del Origen, de la Convención, del Texto, de la
Mentira, de la inercia del absurdo...
variabilidad en los movimientos...
tambaleante improvisación...
mueca movediza...
mecedura de los gestos...
balbuceo...
¿gesto?
¿de quién?
¡Pero qué más da!

¿Sergio Barrera?

Pintura contra Imagen (danza de recuerdos)

Hablemos **en** la pintura, no **de** la pintura, no del objeto físico, tampoco del objeto de estudio; olvidémonos, si es posible y sin darnos cuenta, de la idea de 'objeto', es decir, de la *fijación*.

¿Es posible hablar en la pintura? ¿Y se puede hablar de algo sin convertirlo en cosa, en objeto? Hablar de algo convirtiéndolo así en cosa, ¿no es condición indispensable para la percepción, para la interpretación, para la traducción? ¿Se puede hablar de algo sin hacerlo ser lo que no era? ¿Podemos acercarnos a "algo", dejar que se nos acerque, sin la intromisión de la noción de 'objeto'?

Si hablamos en la pintura, ¿la acción de la vida nos recupera? ¿La recuperamos nosotros? ¿Nos devuelve el sentido y nos arropa bajo un cielo donde el *decir* y el *hacer* sean inseparables, inconcebibles como cosas separadas? ¿Por qué separamos la inmediatez en *decir* y *hacer*? ¿Lo hacemos nosotros o es la mentira la que nos obliga a hacerlo? ¿Acaso somos de mentira o es sencillamente que somos la mentira misma?

Cuando hablamos de pintura, ¿estamos hablando de pintura o de otra cosa? ¿Acaso la echamos de menos, y por eso hablamos de ella? ¿Es la nostalgia la que nos obliga a hacerlo? ¿Es la imagen hija de la nostalgia?

¿Y por qué digo imagen? ¿No tratábamos de hablar de la pintura? No, tampoco era eso. Intentábamos hablar en pintura, aunque... ¿es eso posible? ¿Es Real o es imposible hablar en pintura? ¿Está necesitada la Realidad de cosas posibles e imposibles al mismo tiempo o simplemente oculta su propia imposibilidad a través de la constante sustitución de las cosas por las palabras? Pero, ¿no son las palabras las cosas? No, tan sólo hacemos uso de las palabras para referimos a las cosas. Si hablamos de algo, ¿no estamos re-presentando? Y la representación y eso que llamamos imagen, ¿son cosas distintas o tienen en cierto sentido el mismo significado? Representación, imagen y pintura ¿son la misma cosa? ¿Por qué decimos imagen o representación cuando hablamos de pintura? ¿Es posible que no podamos hablar en verdad de pintura y por eso la convertimos en imagen o representación?

Pero decimos pintura, entonces, si no podemos hablar de ella..., ¿por qué nombramos algo de lo que no se puede hablar? ¿O es que inventamos algunos sonidos, algunas palabras, para saber precisamente que no podemos decir nada de ellas? ¿O será que sencillamente las cosas nos devuelven la mirada, es decir, la imagen que lanzamos sobre ellas?

Aún así, a los ojos de la Realidad, pintura e imagen se refieren, cómo no, al mismo objeto, tienen el mismo significado. ¿Pero acaso coincide el sentido de ambas... cosas?

Y si la pintura no es una cosa, no es un objeto y tampoco es imagen, ¿qué es la pintura? ¿No existe, tal vez? ¿Y a quién le interesa saber qué es la pintura, y por qué? Si es algo que no existe, ¿por qué preocuparse? Pero si está ahí, ¿cómo podemos decir que no existe? Acaso la existencia sea tan sólo una condición real y su única conclusión posible sea la muerte. Algo así será, por eso la imagen muere y la pintura, como no existe, no muere nunca. ¿No será la muerte el sentido de la imagen y el sentido de la pintura el tiempo sentido?

Y el tiempo sentido ¿es aquello que pasa pero que no doy cuenta de que pasa? ¿Es el tiempo sentido un no-tiempo que provoca la aparición de un recuerdo no sabido, y, por esta razón, vivo? Tiempo sentido..., ¿es sentimiento fuera del Tiempo ideado y computable? Y el Tiempo ideado ¿no es la idea de las ideas, graduable gracias a la memoria ideativa, construida, manipulada? ¿Somos nosotros una mezcla conflictiva y delicada de un Tiempo ideado y un tiempo sentido, un no-tiempo?

¿La pintura es un espacio sin tiempo, o un tiempo sin espacio, que la Historia ha convertido en cosa, y por ende, en imagen?

¿Por qué no dejamos que la pintura nos mire, o mejor, que nos vea? ¿Por qué no nos dejamos sentirla? No decimos que nos pinte, no, que ya la imagen durante muchos siglos nos ha perfilado bastante, sino que nos dejemos pintar. No le permitimos ni el más mínimo de los silencios, ni una sola pausa, nada.

Escuchemos su silencio, que no su mutismo; ignorémosla, olvidémosla si es necesario, que nos olvide ella también. Que podamos tener, sea cuando sea, no importa, un encuentro del que nada sepamos, donde nuestro sentido ya no sea "varios", y por ello enfrentados, ni tampoco Uno, sino que sea el tiempo sentido, es decir, el no tiempo, el sin fin, nuestro sentido: el sentido de la pintura.

¿Sergio Barrera?

Notas sobre la serie *latente*

¿Latente?

Fluctuación escondida

La brocha, agitada sobre y por debajo de la superficie de la pintura en el recipiente, escondida bajo las ondas provocadas por la mezcla, queda confundida con el rostro, que, reflejado en esta agua turbia que es la pintura, es arrastrado a lomos del remolino, quedando convertido en una línea en espiral que huye hacia dentro y hacia fuera.

Oscilación velada

Ahora el lienzo es agua y el agua es pintura, y ésta última fluctúa sobre la anterior, oscilante de izquierda a derecha, de abajo a arriba. Transparente como es la pintura sobre el agua, ambas quedan veladas, pero sin fundirse en ningún 'Todo' que valga, imposibilitando así la amenaza de la Imagen.

Variación disfrazada

Ahora la pintura no quiere ser leída, quiere sentirse *sentida*, de ahí la necesidad no de disfrazarse sino de quitarse disfraces de encima. Por eso aquél o aquélla que se acerca a ella con la intención no sólo de hacerla sino también de retenerla como suya, regresa, él o ella, no importa, disfrazado de pretensiones y con una gota de pintura en la punta de la nariz.

Alteración oculta

El resultado de la excesiva tolerancia de la pintura frente a la costumbre de dejarse disfrazar bajo un manto de ideas es que sufre constantes alteraciones que, aún siendo interesantes, quedan ocultas.

Floración imprevista

Su floración, su intensidad, no depende ahora ni de un exceso ni de un recorte de "luces" en su entorno. Su floración es imprevisible, y ya está.

Aleteo inminente

Su aleteo inminente nos hace recordar de nuevo que *lo que ella no puede decir o hacerte, en ti se haga o se diga.*

¿Sergio Barrera?

Notas sobre la serie **contraluz**

Desde el principio del sol las cosas vienen transportadas,
nacidas del interior que mira hacia el encuentro.
Lo palpable se abandona camino de la forma plana, soñada.
La ilusión se vuelve corpórea
y el contorno de la contraposición define la luz imaginada,
presentándose como una sombra.

Contraluz: transparencia opaca, mirada desde el interior, sombra flotante
que desdibuja su precipitado origen.
Una puerta negra (oscura) siempre cerrada y una puerta blanca (luminosa)
siempre abierta, de la que no para de entrar y salir gente: ambas hijas del
umbral.

Las cosas más cercanas se sitúan, visualmente, en el plano más lejano.
Contraluz atraviesa la pared.

Desde los espacios interiores se definen las caras vistas de las casas
hacinadas y el adentro de éstas, y las sombras, proyectadas al capricho de
las corrientes de aire, coquetean en su ir y venir, mostrando así la
multiplicidad que las ocupa, en su recorrido, cuando al nombrarlas las
separamos de su entorno.

Luego la fiesta: la visita de las luces y las sombras y su algarabía ocular de
ojos glaucos que, caída a contraluz, deshace el embrollo del Tiempo y su
dualidad.
Revuelta visual sin concesiones: la luz forja el encuentro entre las cosas y
así se redime un aire relativo sobre nuestras posiciones.

La cortina, suave pero afilado recorte sobre el sol, papel a contraluz que ha
sido trazado con la tijera dentada, arremete transversalmente, como
péndulo de entrada y salida de la ventana, contra los extremos. Límites que
la durmiente, en su papel custodio nacido del alféizar, mantiene en su sitio,
impidiendo así tanto la aproximación como la separación entre ambos.

La caída de ceniza de un cigarrillo sobre el cuerpo, confundida, a su vez,
con la consentida custodia de unos dedos sobre la espalda, de cuyo calado
se conmemora, cuidadosamente, el cariz de la corrida carmesí.

En día soleado, como hoy, los árboles crecen y salen de su feudo: las hojas
y las ramas se desplazan entre los cuerpos vecinos, y su presencia,
proyectada a ras de suelo, aumenta el archipiélago de sombras y claros en
el que se nutre el tacto implantado de un recuerdo.

Sobre la fuente cuelga el contraluz del sauce y su celosía en rama...

Notas sobre *pintura de agua*

Aquí, en una constante en la que la pintura puede ser alcanzada y paralizada, retenida y convertida en imagen desde ese intervalo lúcido que más de uno, en amplio y estricto códice, ha tratado de descodificar, como si fuera un código lo que convierte a la pintura en pintura. Aquí, y al mismo tiempo, la pintura se desborda fuera del tiesto, del límite, del espacio acotado, y derrama su sentido fuera de la **compresión** necesaria para la **comprensión**.

Aquí, donde la cordura realiza - en agrio dictamen sobre lo que es y no es apto para lo **contemporáneo**- un exhaustivo aniquilamiento de todo aquello que no pueda dejarse por escrito, la pintura, aquí y ahora, sigue escapando. Sí, sigue siendo flexible con los diferentes **usos** a los que se ve sometida.

En estas pinturas, ¿la pincelada aparece convexa y desaparece cóncava, o viceversa? Emerge y se retira, sin límites, ajena al alcance manipulador de la idea de **objeto** y **objetivo**. Es gesto firme sin geometría. Razón involuntaria.

El plano, zona, área, lugar o sitio que parece delimitar la pincelada sobre la superficie del lienzo, no es sitio, lugar, área, zona o plano alguno. Ni punto ni línea, tampoco recta; no es una tira ni una banda. No es trazo. No es raya. No es mancha.

Y la pincelada no delimita **sitio** alguno sobre el lienzo porque no es una **cosa** y porque lo suyo es cohabitar, disfrute en el encuentro, que es, en todo caso, el reflejo de su forma de permanencia, de estar, no en la **Realidad** – que, en definitiva, es como decir **El Más Allá** - pero, quizá, sí más acá o más allá.

Después de veinte años, y de pinturas agrupadas en series con títulos como *El tiempo se desvanece ligero y denso en imágenes*, *Cosiendo la pintura*, *Danza de recuerdos*, *Latente* o *Contraluz*, presento un grupo de pinturas que, sin hoja de ruta, parecen ser de escaso o nulo carácter idealista.

Sergio Barrera
Valencia, 2007

Notes on *water painting*

Here, in a constant in which painting can be grasped and paralysed, retained and converted into image from the lucid interval in which many, in the widest and strict codex, have tried to decipher, as if it were a code that which converts paint into painting. Here, at the same time, painting overflows its vessel, its limits, its defined confines, and spills its meaning beyond the necessary *compression* for its *comprehension*.

Here, where wisdom realizes – in bitter opinion over what is and what is not fit to be considered *contemporary* - an exhaustive annihilation of all that cannot be put into words, painting, here and now, keeps escaping. It still remains flexible when put to the different *uses* to which it is often applied.

In these paintings, the brushstroke appears convex and disappears concave, or is it vice-versa? It advances and recedes, without limits, free beyond the manipulation of the idea of *object* and *objective*. A firm gesture without geometry: Involuntary reason.

The plane, zone, area, place or position that appears to delimit the brushstroke upon the surface of the canvas, isn't a position, place, area, zone or plane at all. Nor point or line, not straight either: It's neither a strip nor a band. It's not a trace. It's not a mark. It's not a stain.

The brushstroke delimits no *place* at all upon the canvas because it is not a *thing*, it simply co inhabits, enjoys the encounter, which is, in any case, the reflection of its form of permanence, to be, not in *reality* – which is like saying *the beyond* – although, possibly, it's more here or further beyond.

After twenty years, and paintings grouped under a series of titles like *Time fades light and dense in images*, *Stitching up painting*, *Dance of memories*, *Latent*, and *Against the light*, here I present a group of paintings, without a fixed route, that appear to possess little or no idealistic character.

Sergio Barrera
Valencia, 2007

De la excelente condición

Ricardo Forriols

Que yo sea el autor de estas canciones no significa que sepa forzosamente de qué van. LOU REED

En 1952 le pidieron a John Cage que escribiera un manifiesto sobre música así que *instantáneo e impredecible* respondió anotando en el papel una enumeración de tres líneas: «escribir una pieza de música no sirve para nada» y, justo debajo, con las consabidas comillas que ahorran la repetición, «oír [una pieza de música no sirve para nada]» y «tocar [una pieza de música no sirve para nada]». Sólo entonces, después de asimilada la enumeración, la completó al margen derecho: «nuestros oídos están ahora en excelente condición.»¹

¿En *excelente condición* para qué? Para componer, escuchar e interpretar música. ¿Podríamos decir lo mismo en relación a la pintura? Sin duda: sólo cuando nos liberamos de cualquier predisposición, sólo cuando nos disponemos de verdad a prestar atención desinteresadamente, a perder tiempo y mirar, sólo entonces estamos en condición de poder disfrutar la pintura, en *excelente condición* para disfrutar verdaderamente de la pintura, para poder escucharla en su inútil envergadura.

Nuestra capacidad de escucha, la audición, se basa en la estimulación de los órganos sensoriales correspondientes, los que permiten la percepción del sonido, su discriminación, dotándolo de un significado, a su modo, quizás una imagen sonora, esa confusa necesidad de confirmar con la vista lo que oímos, o lo que es lo mismo: una manera de percibir y completar el espacio, de ubicarnos en él.

Centrémonos desde nuestra *excelente condición* en parámetros como la frecuencia y la amplitud de todo lo que tenemos delante, dispongamos cualidades tales como la intensidad o potencia, el tono o altura, el timbre o color y la duración o vibración, y dejemos que se afecten mutuamente. Desde aquí está claro: estamos ante una especulación sobre la pintura, desde la pintura. (Igor Stravinsky anotó en su *Poética* que la música no tiene poder para expresar otra cosa que no sea ella misma; igual la pintura para **Sergio Barrera**). Desde aquí, pinceladas que cohabitan más allá de las cosas en el espacio dentro del espacio indefinido de estos cuadros que son a su manera —ya lo dije antes— profundidad de cuadro y espectáculo, es decir: ofrecimiento directo a la contemplación de una superficie que se complica. Y añadido: cuando confianza en la mirada quiere decir todo mi tiempo de ver para mirar.

En su homenaje a los cuadros de Pierre Soulages, Clement Rosset escribía: «La fuerza inherente a esta pintura dispensa oportunamente a su autor de estar presente en ella: si el efecto que produce es suficiente, aquél ya no tiene nada más que decir. Una buena tela se reconoce en que sólo pide que se la vea, no que se la interrogue por sus intenciones o por la persona de su autor —al igual que una

¹ JOHN CAGE, “Manifiesto (1952)”, en *Silencio. Conferencias y escritos*. Árdora: Madrid, 2007, pág. XII.

buena música, que sólo pide ser tocada, y no interpretada, como manifiesta repetidamente Maurice Ravel—.»²

El destino del cuadro es ser lo que es: pintura. Estos cuadros *raros* —y alguno de efecto complicado— que sólo se evocan a sí mismos *están* sin más mensaje depositado que el gesto de unas pinceladas que incluso quieren dejar de serlo, gesto y pincelada, sólo ritmo y tono concentrados en el particular barrido de la superficie, como flotando. Así, desde aquí, asistimos en el espacio a la alianza de un signo más o menos claro y de un significado incomprensible³.

¿Qué si no musitaba Glenn Gould a las teclas de su piano mientras tocaba? Un lamento incomprensible, un murmullo por el que no vale la pena preguntar, una veladura de aliento casi imperceptible en las grabaciones.

No debemos interpretar, sólo disfrutar de nuestra *excelente condición*. Algo así parece quedar condensado en la nota de sólo cuatro palabras con la que Ravel respondía una vez más a otro pianista, el manco Paul Wittgenstein, sobre la polémica por los cambios en la orquestación de la partitura de su *Concerto Pour la Main Gauche en Ré Majeur* (1929-31): «Los intérpretes son esclavos»⁴, le espetaba. Como nosotros somos esclavos de nuestra respiración.

Cada cuadro, estos cúmulos de pinceladas flotantes, son como vaharadas en acordes e intervalos. Una escritura si fuera de fraseos cortos, cerrados, curvados, repetidos, intercalados y cazados al vuelo. Frases arrumbadas como los versos de un poema, como pequeños arrastres en el agua coloreada, quizás mínimas expiraciones a cada párrafo, en cada ejercicio de cuadro. Inspiración, superposición, exhalación de un respirar pautado.

Esta forma de pintar de **Sergio Barrera** vendría a reproducir ese sistema de escritura musical seriada donde todo se va repitiendo armónicamente en una suerte de pruebas melódicas donde se tensiona el objeto, las notas y los tonos, en un plano pictórico indefinido. Hay también cierto gusto por esa dificultad del gesto entrecortado, cóncavo y convexo al tiempo (*corda mutabilis*), que se complementa con el ascetismo, la vehemencia y la contención —cierta austeridad de sólo dos o tres colores en escala musical— en relación a una clave menor y a la necesaria *excelente condición* de nuestra contemplación del silencio. En silencio.

² CLEMENT ROSSET, “El objeto pictórico. Homenaje a Pierre Soulages”, en *Materia de arte. Homenajes*. Pre-Textos/UPV: Valencia, 2009, pág. 33.

³ Lo señala también Clement Rosset en relación a la obra de Soulages: «Que un cuadro no evoque nada más que a sí mismo [...] no basta para establecer su valor, por supuesto. Aún hace falta que evoque con su presencia un significado cuya ambigua naturaleza —como, por ejemplo, la analiza Kant en la *Crítica del juicio*, a propósito de lo bello en general— consista en ser al mismo tiempo sensible a la imaginación e ininteligible al entendimiento, en garantizar en suma al espectador que se le dice algo esencial, pero sin precisar la naturaleza de lo que se dice. Semejante a un signo indiscutible cuyo significante reconoceríamos al primer golpe de vista sin lograr identificar no obstante su significado.» CLEMENT ROSSET, *Op. Cit.*, pág. 35.

⁴ JEAN ECHENOZ, *Ravel*. Anagrama: Barcelona, 2007, pág. 101.

ON THE EXCELLENT CONDITION

"The fact that I wrote these songs doesn't necessarily mean that I know what they are about"

LOU REED

In 1952 John Cage was asked to write a manifesto on music, and *instantaneous and unpredictable* he responded by noting down on a piece of paper a list of three lines: "to write a piece of music is useless" and just below, with the usual quotation marks that save repetition, "to listen [to a piece of music is useless]" and "to play [a piece of music is useless]". Afterwards, he completed the list on the right margin, "our ears are now in excellent condition."¹

In excellent condition to do what? To compose, listen and interpret music. Could we say the same thing in relation to painting? Without question: only when we've freed ourselves from any predisposition, only when we truly dispose ourselves to pay attention, to lose time and look, only then can we consider ourselves in condition to enjoy painting, or in an *excellent condition* to really enjoy painting, to listen to it in its useless importance.

Our hearing capacity is based on the stimulation of the corresponding sensorial organs, which brings sound perception, its discrimination, significance and in its own way, maybe a sound image, that hazy need to confirm visually what we hear: a way to perceive and to complete space, to place ourselves in space.

Once we are in this *excellent condition*, let's concentrate on parameters such as the frequency and the range of what we have in front of us; let's set out qualities as the intensity or power, the shade or level, the tone or colour and the duration or vibration, and let them affect each other. From here it seems clear: we are refaced with a speculation on painting, from within painting (Igor Stravinsky pointed out in his *Poetica* that music can not express anything but itself; just as painting to **Sergio Barrera**). Here, brushstrokes that coexist beyond the objects in space in the undefined space of these paintings; paintings that somehow are—as I said earlier—depth and entertainment; that is: a direct invitation to contemplation of a surface that gets complicated. And I add: when confidence in the eye means all my time to see in order to look.

In homage to the paintings of Pierre Soulages, Clement Rosset wrote "The inherent force of this painting excuses opportunely the author from being present in it: if the effect it has is enough, he will have nothing more to say. A good canvas is the one that only asks of us to be looked at, not to be interrogated about its intentions or its author – in the same way good music just wants to be played and not interpreted, as Maurice Ravel repeatedly pointed out."²

The destiny of a painting is to be what it is: painting. These *strange* paintings –and some with a complicated effect– that only evoke themselves simply *are* the message that the gesture of some brushstrokes that would even want to not be; gesture and brushstroke, just concentrated rhythm and shade in the peculiar sweep of the surface, floating. So from here, we assist in space at the alliance between a more or less clear sign and an incomprehensible significance.³

What if not did Glenn Gould hum to his piano keys while playing? An incomprehensible regret, a murmur not worth to ask about, a soft layer of breath that is almost imperceptible in the recordings.

We shouldn't interpret, but just enjoy our *excellent condition*. Something like that seems to have condensed in the four words note in which Ravel answered once more another pianist, the one-handed Paul Wittgenstein, on the controversy of the changes in playing the score of his *Concerto Pour la Main Gauche en Ré Majeur* (1929-31): "The interpreters are slaves",⁴ he barked. Just the way we are slaves to our breathing.

Each painting, these piles of floating brushstrokes, is like steam in chords and intervals. A writing that would be made out of short melodic phrases, closed, curved, repeated, interspersed and quick. Phrases left aside as the verses of a poem, as a small dragging in coloured waters, maybe minimal exhalations in each paragraph, in each exercise in painting. Inspiration, superposition and exhalation of a ruled breathing.

Sergio Barrera's way of painting somehow reproduce the serial musical writing system, in which everything is being repeated harmonically in a kind of melodic test where the object, the colours and the shades are strained in an undefined pictorial space. There is also a certain attraction towards the difficulty of the faltering gesture, concave and convex at the same time (*corda mutabilis*), that is complemented with asceticism, vehemence and restraint –a certain austerity of only two or three colours in a musical scale– in relation to a low clef and to the necessary *excellent condition* of ours contemplating silence. In silence.

Ricardo Forriols

1 John Cage "Manifiesto (1952)", in *Silencio. Conferencias y escritos*. Árdora: Madrid, 2007, page XII

2 Clement Rosset "El objeto pictórico. Homenaje a Pierre Soulages", in *Materia de arte. Homenajes*. Pre-Textos/UPV: Valencia, 2009, page 33.

3 Clement Rosset also points this out in relation to the work of Soulages:

"The fact that a painting does not evoke anything but itself (...) is of course not enough when it comes to establishing its value. It is also necessary that with its presence, the painting evokes a significance –as, for example, Kant analyses it in the *Critique of Judgment*, in relation to beauty– whose ambiguous nature should involve being sensible to imagination and at the same time unintelligible to intellect, guaranteeing the spectator that he is being told something that is essential, but without specifying the nature of what is being said. Similar to an indisputable sign whose significance we would recognize at the first glance though without succeeding in identifying its significance." *Op. Cit.*, page 35.

4 Jean Echenoz, *Ravel*. Anagrama: Barcelona, 2007, page 101.



AGUA Y SOMBRA

Para la pintura de **Sergio Barrera**

Pintura de agua (vaheada)

Galería **May Moré**, del 11 de diciembre de 2009 al 23 de enero de 2010, Madrid.

El desarrollo de cualquier recorrido esconde interrogantes acerca del principio, como si el deseo de especulación retroactiva viniese a templar la lógica del avance. ¿De dónde venimos para venir a dar en lo que hemos dado? ¿Cómo pudo empezar todo esto? Aún cuando sepamos que las preguntas acerca del origen son irresolubles seguimos preguntando, no para averiguar la respuesta o el misterio que no debe ser desvelado, sino por la propia tensión del preguntar, que permite habitar el mundo de un modo más despierto. No importa entonces tanto lo que la interrogación descubra de verdad científica, como lo que consiga estimular al pensamiento especulativo, catapultándolo hacia estadios de la imaginación inviables por otros derroteros.

Entonces, ¿cómo debió comenzar esto de la pintura y del pintar? ¿En el paso del Paleolítico al Neolítico? ¿Entre manos manchadas de sangre y carbón, a la temblona luz del fuego rupestre? ¿En la muesca de la uña de un mono curioso sobre la corteza de un árbol? ¿En el uso simbólico de colores para adornar el cuerpo, hace 200.000 años, en Zambia? ¿En las plantas de los pies jugando sobre la arena húmeda de una playa? Plinio el Viejo no retrocede tanto y en su *Historia Naturalis* sitúa el origen de la pintura en el momento en que la hija del alfarero Butades, una doncella de Corinto, quiso retener la imagen del joven que amaba, y una noche, víspera del día en que éste debía abandonar la ciudad, dibujó la silueta de su perfil arrojado sobre la pared por la luz de una vela. La historia es indiscutible en su verdad poética (y así lo confirman las incontables versiones pintadas de la misma) porque de ese modo la pintura nacería mujer y vendría a aliviarnos del mal de la ausencia con la invención de un doble, apariencia visible capturada, belleza efímera detenida, consolación ante la irremediable herida del tiempo en fuga.

Antes de ponerse a pintar –especulemos– la mente humana debió concebir y aprender que cada cosa es única en su ser, pero que a la vez, el mundo puede tener copias e imitaciones; tuvo que ir descubriendo imágenes que lo duplicaban, y desarrollando a partir de esas experiencias visuales cierta conciencia del doble que preparase el advenimiento de la representación y todo lo que con posterioridad llegaría a encarnar la pintura. Lógicamente, mucho antes del gesto de la hija de Butades, el fuego en las cavernas debió arrojar siluetas que alguien pudo tiznar con carbón, con sangre, con arcilla, y aún antes de que hubiese fuego había sol, y alguien pudo alcanzar cierta conciencia del mundo duplicado al descubrir su propia sombra proyectada sobre la tierra o la silueta de una rama perfilándose sobre una roca; y como también debía haber agua, y lagos y charcos espejeantes, nadie nos impide pensar que alguna conciencia humana o casi humana pudiera descubrir la primera copia del mundo duplicándose invertida en la superficie del agua.

Todas estas conjeturas, cuya solvencia científica resulta irrelevante, permiten imaginar que los orígenes de la pintura podrían ligarse a dos experiencias perceptivas esenciales: la visión de los reflejos en el agua y la visión de las sombras. Silueta y reflejo, sombra y agua, serían las más hondas raíces de la pintura en la percepción y la conciencia humana.

Sombra y agua: ambas modifican sustancialmente aquello que copian. La imagen reflejada en el agua, al desplegarse horizontalmente invierte las figuras, y la inversión se acompaña además de cierta pérdida de nitidez en los contornos, que se desdibujan y *hacen aguas*. La sombra, por su parte, respeta con su silueta la forma periférica y el contorno de las figuras, pero suprime sus variaciones interiores, reduciéndolas a una oscuridad densa y homogénea. De modo que, si nuestro juego especulativo no es un desvarío incongruente, las dos primeras copias del mundo que el mismo mundo y la naturaleza ofreciera a los ojos y a la conciencia humana, vendrían ya a modificar sustancialmente aquello que imitan, y en las diferencias entre original y copia, en las alteraciones y desvíos, cabría situar la semilla de lo que más tarde llamaríamos forma pictórica, significativa, plano de la expresión, y todo lo que ligamos culturalmente a la representación visual y sus convenciones, a la suma tantas veces indiscernible entre semejanza y arbitrariedad.

Viene toda esta digresión a cuento, si es que viene, porque al contemplar las últimas pinturas de **Sergio Barrera** en su estudio he tenido la sensación de que estaban hechas de sombra y agua. Paradójicamente: sombra y agua. Oscuro recorte proyectado por un cuerpo opaco que impide el paso de la luz, y a la vez, denso fluido cuya liquidez parece seguir su corriente a pesar de haberse detenido.

Barrera manipula la pintura mientras está viva, es decir, mientras sigue húmeda, antes de que se seque y se fije y muera en su definición definitiva. Esto, tarde o temprano, termina ocurriendo, la pintura se seca, pero sin embargo, al secarse, las aguadas evocan el estadio de fluidez anterior, la potencia y la indeterminación líquida en busca de una forma. La precisa alianza de la mano y la brocha posibilita un gesto que termina fraguando como brochazo, sinécdoque esencial de la pintura que reduce el todo a una pequeña parte. Pero el brochazo pintado se encuentra en las antípodas del trazo soberbio y exaltado de algunos expresionistas abstractos americanos (Kline, De Kooning, Motherwell), irreplicable y genial manifestación de la personalidad del artista y su energía, e igualmente distante de la pincelada irónica y paradójica de los *Brush stroke* pintados por Lichtenstein. El gesto aquí es otra cosa, es juego y control anónimo y mecánico, como mecánico es el lenguaje mismo y anónimo su hacer, cuando el giro de sus engranajes pulveriza al sujeto y sus pobres afanes expresivos. Así, un brochazo se convierte al secarse en algo parecido a la imagen pintada de un brochazo, un misterio semiótico, tal vez más allá o más acá de la mera representación icónica, un juego visual en el que la forma del contenido y el contenido de la forma son la misma cosa: signo plástico y signo icónico aglomerados en indiscernible amalgamamiento e interpenetración, como dirían algunos partidarios de la jerga semiótica.

Ahora bien, pintar pinceladas, ¿para qué? ¿Se ensimisma la pintura como pez que se muerde la cola y gira sobre sí mismo? No lo creo, porque en su irse haciendo, en la lógica autogenerativa de sus transformaciones, la pintura de Barrera se mueve y se desarrolla como un organismo vivo, y en tanto organismo vivo nos atañe e interpela. Hay, además, evocaciones inevitables que acaso deban situarse en el territorio de la sobreinterpretación sin que por ello resulten menos legítimas e inmediatas. El tacto discurre por el lienzo como corriente acuosa y a veces como hueco en penumbra; el sonido es el rítmico pasar de las páginas de un libro que quisiera deshojarse al viento o el obstinado oleaje repitiendo la salmodia de su avance y su retorno. Pleamar y bajamar, arquitecturas del agua, sombrías formas fluidas que se contraen y se expanden, replegándose y abriéndose, retirándose y emergiendo. Lo cóncavo, entonces, no se opone a lo convexo, pues suponen alternativas de un mirar que puede polarizarse como un guante indeciso entre el anverso y el reverso.

La transparencia de la pintura, por su parte, permite seguir las huellas del proceso, los giros, tanteos, intermitencias, retrocesos, solapamientos... La acumulación de pinceladas acaba construyendo estructuras tridimensionales, arquitecturas pictóricas, paisajes que narran su propio proceso geológico desde la evidencia de sus estratos superpuestos, desde las capas subyacentes a las superficiales, a flor de lienzo. Allí se vierte la mirada y alumbra perpleja el fondo acuoso de sus sombras.

Exposición de **Sergio Barrera**

Febrero / Marzo 2011 – Inauguración: Jueves 10 de Febrero, 20.00 h.

Galería i Leonarte.

C/. Aparisi y Guijarro, 8

46003, Valencia

La presente exposición recoge una selección de pinturas correspondientes a la serie **pintura de agua**. Esta serie está dividida y reagrupada a la vez con títulos como **audiciones en vaho menor, vaheada y variabilidad**. Gracias a la invitación recibida por la **Galería Leonarte**, he podido reunir algunas pinturas más o menos representativas de las distintas fases de este ciclo, que, vistas en su conjunto, pueden dar una idea más completa de su desarrollo, desde la primera de ellas, que data del año 2007, hasta la última, realizada a finales del 2010.

Inmersas todas ellas en el hacer de un flujo constante e inevitablemente anónimo, estas pinturas muestran, desde ese terreno fértil y fluctuante del color y de la forma, las pequeñas variaciones acaecidas en su propio transcurso durante los últimos cuatro años, una especie de aluvión de giros y mutaciones como consecuencia del ir haciéndose y deshaciéndose ininterrumpidamente, ya que son el **resultado, en parte, de una contienda poco reconocida**. Me refiero a la contraposición que hay, por un lado, entre la **variabilidad**, cualidad muy apreciada en el sentido evolutivo y, por otro, la **variabilidad cultural**, entendida como factor externo a nosotros, pero que se encuentra, en gran medida, presente en nuestra configuración mental y que desencadena, a través de nuestra conducta, gran cantidad de decepciones. Desde esta perspectiva, **parece que estas pinturas tratan más de mostrar sentido que de exhibir una significación posible**.

Valencia, 2011