

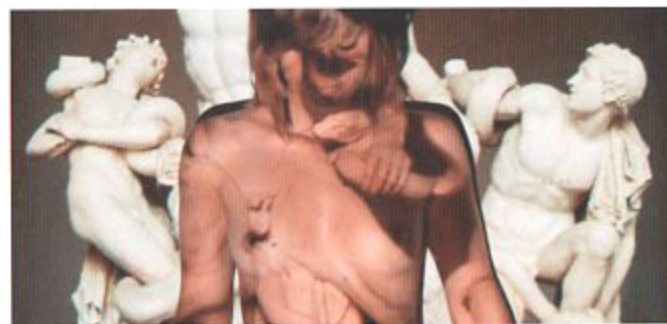
Iván de la Torre Amerigui.

Crítico y Comisario independiente.

No quiero comenzar este texto sin hacer una breve digresión, al calor del título que identifica esta convocatoria, sobre la muerte o pervivencia de los estilos artísticos, de los lenguajes creativos, de las sensibilidades o de las mentalidades que soportaron y otorgaron carta de naturaleza e identidad en el tiempo, a todos los fenómenos que se esconden tras el término barroco. Hablar de 'Barroco nuevo' puede resultar tan apropiado como inapropiado en función de nuestra consideración en torno al campo de despliegue del concepto. Porque el barroco, como categoría estética válida, nunca desapareció, al menos de la íntima y profunda mentalidad popular, asociada a procesos y ritos colectivos.

Se conoce bien que la pervivencia del Barroco durante el siglo XVIII hasta su final, retrasó –e incluso minimizó– el impacto de las ideas ilustradas en España; cuando el gusto neoclásico triunfó, después de una larga lucha, el estilo nuevo se había ya anquilosado y academizado, siendo ya mucho menos dinámico, expresivo y vivo

(nunca lo fue, de hecho, pues suponía establecer una mirada hacia el pasado más que instaurar un camino de avance) que aquel barroco que perduraba de modo soterrado en las acciones más cotidianas. La académica dictadura de la línea y el ángulo, de la razón, de la premisa y el objetivo bien definido, se ha visto amenazada de tanto en tanto por la irracionalidad de la pasión, por el dinamismo de las formas desatadas, por el desequilibrio interior y exterior. Unas veces se llamó romanticismo, otras surrealismo, recientemente postmodernidad, pero la más de las veces, se entendió como sensibilidad, sensibilidad barroca, que se hizo común en la pervivencia que llamamos equivocadamente neobarroco y que ha perdurado, sin interrupción, cambio o merma, durante siglos en los estudios y talleres artesanos.



Juan Jurado.

El espíritu barroco, enfrentado a lo clásico, a lo académico que representa el clasicismo en tanto que estilo apegado a una regla, a una norma, a una ley, a unas pautas de imitación que hacen perdurar unos cánones secularmente, enemigo de toda innovación y de toda ruptura (como bien sabía Alejo Carpentier¹); lo barroco, digo, representa todo lo contrario: la subversión a toda legislación establecida, la originalidad, aquello que escandaliza por novedoso, lo que quiere romper con lo anterior a toda costa; aún a costa de quedar subsumido en su propia leyenda de libertad, cuando no de libertinaje estético y formal.

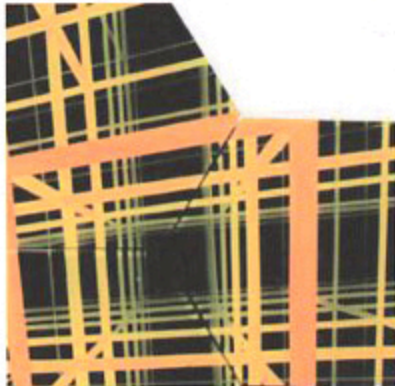
Por ello la teoría del arte y las claves estéticas barrocas son siempre generadas a posteriori, no hay normativas, ni teorías ni programas precedentes ni iniciales. No podría ser. Se hacen muy actuales (lo vienen siendo desde las últimas décadas) las palabras de Corneille en *La suivante* (1634): "Me gusta seguir la reglas, pero lejos de hacerme esclavo de ellas, las amplío y encojo según la necesidad de mi tema, e incluso rompo sin escrúpulo la que se refiere a la duración de la acción cuando su severidad me parece incompatible con la belleza de los acontecimientos que describo", o las de

Racine en el prefacio de *Berenice* (1670): "La principal regla es gustar y conmover. Todas las demás sólo están hechas para llegar a esa primera"². En una época difícil y espléndida, dos escritores, dos creadores, Racine y Corneille, sabían que conocer las reglas y acomodarlas con habilidad a las necesidades individuales eran dos ciencias muy diferentes, ya que la finalidad de todo producto artístico, en su tiempo (y en este, que es el de la mercantilización y disneyzación de la cultura), era (y es) agrandar y atraer, o, dicho de otro modo, convencer y vender. Antes y ahora, el objetivo era (es) insertar lo trascendente en una cotidianidad absurda, trivial, transformándola en un proceso melodramático: "Hoy en día el discurso humano se ahoga en entonaciones melodramáticas. Aplicamos las ideas de lo trágico, lo sublime, lo virtuoso y lo maligno a objetos, situaciones y personalidades banales. Se está hiperbolizando lo cotidiano hasta unos extremos nunca vistos"³.

El caso es que todo este prefacio, absolutamente prescindible si así se considerase, sirve para desembocar en la obra de los artistas seleccionados en el II Salón de las Vanidades, cuyos cinco primeros

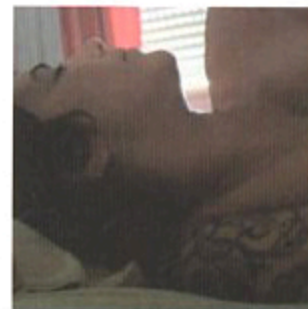
puestos ocupan Kepa Garraza, Simón Arrebola, José Antonio Reyes, Óskar Ranz y Cecilia García-Giralda.

Cada uno, a su modo, ajusta su sensibilidad creativa a este sentimiento de neobarroquismo que nos envuelve. Porque, siguiendo las premisas expuestas, podemos identificar varias pautas de actuación que se conjugan bien con los desplegado por estos artistas: la apariencia lineal geométrica de *Gotta Be Deep* (2012) de Óskar Ranz, abre paso a dos conceptos anti-clásicos y por tanto, de clara filiación barroca: el horror vacui, por un lado, y la tensión en profundidad, éste último punto en consonancia con la 'forma abierta' de Wölfflin, donde se elimina conscientemente cualquier eje centralizador que subordine la composición a la armonía. La unidad, como para todo buen barroco, se alcanza por la subordinación de acciones y/o elementos secundarios.



Gotta Be Deep.
Óskar Ranz.

El concepto dinámico que arrastra cualquier referencia barroca se abre paso también en *Catálogo de amantes* (2012-13) de Cecilia García-Giralda, alcanzado mediante la estrategia de la acumulación episódica. Sin duda, la obra de la artista desvela un concepto anti-clásico en la exhibición pública de la pasión íntima trasformada en documentación artística (lo cual resulta más interesante aún, cuando estos procedimientos están a la orden del día y han sido adoptados como formatos a medio camino entre el divertimento grotesco y el periodismo de investigación por los medios), aunque la creadora no se llegue al paroxismo extático del arrobamiento teresiano y berninesco.

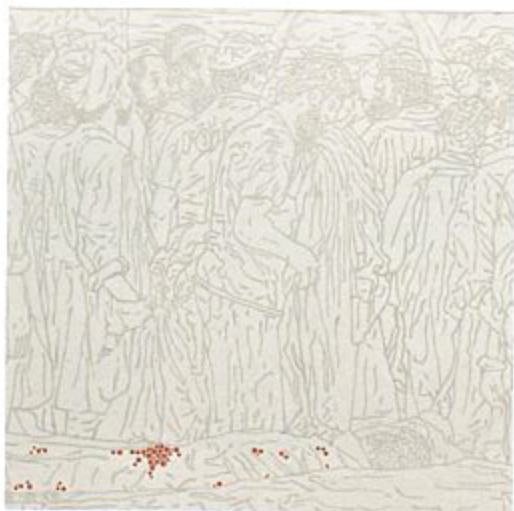


Catálogo de amantes.
Cecilia García-Giralda.



Éxtasis de Sta. Teresa.
G.L. Bernini. (1651).

De igual modo, otros de los ejes wolfflinianos bascula en torno al concepto de hipérbole, a la intensificación de los mecanismos de estilo y a la tensión paradójica, algo que alcanza José Antonio Reyes en la serie Blood (Radwaniya, 2010, Lyon, 2011 o Lakki Marwat, 2010) donde la reducción de lo pictórico al mínimo nivel expresivo potencia unos referentes temáticos de por sí dramáticos. La vibración lineal, la preeminencia de la curva y la continuidad del trazo, la restricción cromática hasta el blanco y negro más esencial, dispersan nuestros focos de atención.



Lakki Marwat
José Antonio Reyes.

Masked Metamorphosis.

Simón Arrebola.



No negaré mi debilidad por la obra de Simón Arrebola, en cuyo lenguaje *neofigurativo* se produce una inteligente mixtura de sentido barroco, alma surreal y convicción posmoderna, además de reencontrarse –la obra *Masked Metamorphosis* es un excelente ejemplo– con una fantasía desatada y de la subversión de las unidades de acción y tiempo.

Detengámonos algo más en la obra presentada por el ganador, Kepa Garraza. En la serie titulada *Kepa Garraza* el artista entabla un juego dialéctico y plástico desdoblando su identidad y modelando un álter ego,



Kepa Garraza.
Kepa Garraza.

curiosamente con su mismo nombre (lo que de algún modo, desactiva los objetivos y beneficios que para los artistas históricos tuvo contar con una socias anónimo, una firma paralela que se responsabilizase de procesos de experimentación y producción alimenticia) y veintiséis años mayor. El mecanismo le permite hallar una excusa para rehabilitar pasajes robados de esa otra vida (instantáneas se diría, por cuanto el proceso pictórico reproduce –parece reproducir– una captura fotográfica) y situarla en un escenario, el panorama artístico neoyorquino de las décadas de los ochenta y

noventa, que le es grato y le permite establecer una reflexión sobre el mito y la mitomanía (también sobre lo verosímil y lo ficticio) en el campo de las artes plásticas.

En la serie *Osama* la intención de Garraza es la de utilizar el dispositivo artístico y, más concretamente, la pintura de historia o género épico, para reelaborar una cronología de los acontecimientos que dieron lugar a la muerte del Osama Bin Laden la madrugada del 2 de Mayo de 2011. Tomando la gran cantidad de material gráfico generado por los medios de comunicación, Garraza, conocedor de que todo lo que llega al usuario final ha sido convenientemente filtrado por los poderes que los manejan, indaga en los intersticios, en los cabos sueltos de la historia, en aquellos instantes que la imagen no documenta. Disponiendo, de tal modo, de una herramienta como la pintura de historia (primera herramienta moderna de glorificación y mistificación del acontecimiento histórico al servicio de las mentalidades dominantes y de un discurso político dirigido), Garraza transforma en épico aquello que los medios han degradado, por la sobresaturación informativa, hasta convertirlo en algo intrascendente, banal, carente de toda grandeza moral, tal vez para mantener el hecho histórico (de singular importancia,

no cabe duda) bajo un perfil descolorido, desdibujado. Si observamos dos momentos claves en la iconografía de todo héroe o antihéroe (para el caso que nos ocupa, tanto da), ambos estarían encuadrados en lo que llamaríamos el final de la historia vital o terrenal (luego entraríamos en la fase de entronización legendaria y mistificadora, pero eso debería ser espacio de una reflexión subsiguiente), a saber: la muerte y las posteriores exequias. Basta observar las obras *The Execution* (2013) y *The Burial* (2013), para comprobar como los préstamos iconográficos pasan, en el primer caso, por una revisión de la pintura más enfática de fines del XIX y traen ecos gloriosos de *El tres de Mayo de 1808* (1813-14) de Francisco de Goya o de *El fusilamiento de Maximiliano* (1867) de Édouard Manet (el resplandor niveo, reconocible e identificador –entre el espanto y la heroicidad- de quien va a ser ajusticiado frente al oscuro anonimato –desapasionado- de quienes ajustician) y del arte religioso y greco latino (desde el melodramático ademán de las vírgenes plañideras al pie de la Cruz hasta una cierta melancolía trufada de resignación ante un destino cierto y esperado que recuerdan al gesto vencido del *Gálata moribundo* o al de Dirce, aún voluptuosa, del *Toro Farnese*).



Fusilamientos del 3 de Mayo.
Francisco de Goya.(1814).



Osama.
Kepa Garraza.

Yo no sé, no me atrevo a saber, si Kepa Garraza es un 'barroco nuevo'; de lo que no me cabe la menor duda es de que su intención no se acomoda a modas y ortodoxias, detenta siempre un timbre ácido e incómodo, se regodea en el análisis de un contexto (el suyo, el nuestro, el que atañe a la cultura y al arte contemporáneo), analiza el gesto colectivo e individual que la imagen gráfica nos vomita a través de los medios, y se detiene en la reconstrucción estética e iconográfica de la realidad.

Lo mismo, en estos u otros términos, podría decirse de los demás artistas seleccionados. En mi opinión, la sensibilidad *neobarroca* lo que nos ofrece es una oportunidad de reacción anti-ortodoxa, no normativizada y felizmente incorrecta, frente al acontecer político (en el sentido correcto del termino) e inevitable que configura nuestra realidad cotidiana.

¹ Véase la conferencia de Alejo Carpentier que, bajo el título *Lo barroco y lo real maravilloso*, fue dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de Mayo de 1975.

² VALVERDE, J. M^a.: *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona, Ariel, 2006. (p.114)

³ LEVITTE HARTEN, D.: "Melodrama". En *Melodrama*. Vitoria-Gasteiz, Artium; Granada, Centro Guerrero; Vigo, Marco, 2002. (p.95)



Osama.
Kepa Garraza.