

LA FIGURA DEL VIEJO MAESTRO Y LA OBSESIÓN POR LO NUEVO Y LO JOVEN

Tiende el pensamiento occidental a considerar lo nuevo como opuesto a lo antiguo. Traducido esto a términos artísticos, equivaldría a contraponer *vanguardia* a *tradicón*. La obsesión por lo nuevo ha llevado a proclamar la obsolescencia de lo antiguo, aún siendo portador de una sabiduría ancestral. En el terreno del arte este modo de pensar viene siendo revisado. La recuperación de la antigüedad llevada a cabo por determinadas corrientes estéticas en el último cuarto de siglo ha traído consigo el rescate de técnicas y temas de los grandes maestros del arte del pasado. No se trata de un fenómeno inédito. Baste recordar cómo, artistas y teóricos del Renacimiento o el Neoclasicismo aspiraron a alcanzar la perfección y la grandeza de los antiguos. O cómo los Prerrafaelistas, en pleno apogeo de la revolución industrial, retornaron a los modos de los artesanos medievales. Casi siempre desde una visión idealizada del pasado que poco tenía que ver con la realidad histórica, sino que era más bien una manifestación de rechazo al presente.

En nuestra contemporaneidad más inmediata, esa mirada al pasado se ha manifestado en un quehacer artístico alejado de la mirada superficial y de la factura rápida, impuestas por las prisas de la sociedad moderna. Fruto del debate estético finisecular, la propuesta anacronista surge en los primeros años de la década de 1980 en la escena de un *horizonte en ruinas*, y dirige su mirada hacia el arte del pasado como desacuerdo a la realidad del presente. Así lo expresaba en 1984 la crítica italiana Marisa Vescovo:

...¿En qué época vivimos? Vivimos en el tiempo del miedo a la catástrofe nuclear, en una post-historia sin nostalgia de los 'ocazos' de Spengler, en una época de aceleración, en el futuro pasado, en el vacío presente que se dirige hacia los nebulosos confines de la post-modernidad y del hipermodernismo (...) Vivimos en el tiempo de la crisis de la Historia y de los conceptos, vivimos la crisis de una cultura profetizada, esperada, sobre la que se discute en diversas sedes, pero que ya nos ha abandonado disuelta en el caos de la representación apocalíptica. Entra ahora en escena el después y nos toca vivir un pálido y gris "the day after". Una enorme dosis de futuro se ha volcado sobre nuestro presente.^[1]

Esta situación confusa y caótica desencadena en el creador 'anacronista' un proceso de introspección y búsqueda. Asume la catástrofe del presente y ante la avalancha del futuro no rehuye dirigir su mirada al pasado. Desde esta perspectiva argumenta Marisa Vescovo su creencia en la necesidad de un cambio de mentalidad en el modo de entender *lo nuevo*.

La obsesión de lo nuevo, característica del modernismo, se transforma y se abre hacia algo que viene desde muy lejos, que no quiere ser olvidado. Y también hacia algo distinto que se presenta como fenómeno perturbador en el campo visual.^[2]

[1] VESCOVO M. El 'pandemonio de las imágenes'. Texto en el catálogo *Pintores anacronistas italianos*, Centro Cultural del Conde-Duque, Madrid, 1985, p.58.

[2] *Ibidem*.



Maurizio Calvesi, en el texto *Arte allo Specchio (Arte ante el espejo)* publicado en el catálogo de la Bienal de Venecia de 1984, exponía sus tesis en defensa de este nuevo movimiento artístico, surgido en Italia por aquellos años. En dicho texto exponía Calvesi, mediante una secuencia histórica, el modo en que concibe la mentalidad moderna lo nuevo como opuesto a lo antiguo:

La búsqueda de lo "nuevo" caracteriza la civilización artística occidental al menos desde los tiempos de Giotto, sin que buscar lo nuevo significara romper con la tradición. (...) Esta visión de lo nuevo y lo viejo muta radicalmente en Europa a caballo entre los XIX y XX, cuando, como es bien conocido, el advenimiento de la civilización industrial, de las máquinas y de la nueva ciencia, sugiere un profundo distanciamiento de la historia. Contra lo "viejo" se convoca una cruzada y en la categoría de lo viejo viene inscrito el entero pasado del arte, la tradición y la historia. (...) Nace el concepto de vanguardia en antítesis al de tradición.^[3]

Ese modo de entender lo nuevo y lo antiguo –vanguardia y tradición- como elementos enfrentados en *exasperada contraposición* da lugar a la institución de un tópico no menos lacerante: nuevo igual a joven. Lugar común en el que han confluído buena parte de los movimientos contemporáneos, entendiendo la eclosión de cada nueva tendencia como una *revuelta contra el pasado, personificado en los viejos*. A este respecto viene a colación lo apuntado por Achille Bonito Oliva, teórico de la *Transvanguardia*, que establece mediante la *teoría de la catástrofe* una posibilidad para definir la evolución del arte en el siglo XX:

Si miramos las vanguardias históricas, las neo-vanguardias hasta la Transvanguardia, nos damos cuenta de que el arte se mueve sobre esta coacción al desplazamiento que recoge la exigencia de una estructura edípica, matando al padre, es decir, al movimiento anterior.^[4]

[3] CALVESI, M. *Arte allo specchio*. Texto en el catálogo de la XLIª Bienal de Venecia. Op. Cit., p.33.

[4] BONITO OLIVA, A. ASÍ. *El estado del arte (y también de la crítica)*. Artículo en la revista LAPIZ, nº 61, p. 22. Octubre de 1989.

Según las tesis de Bonito Oliva, este pensamiento -*de estructura edípica*- inspira la actuación de las vanguardias históricas, cuyos proyectos programan la catástrofe y desmontan el lenguaje artístico codificado, al considerarlo un paradigma del orden social establecido. A partir de esas premisas -revuelta contra los viejos, matar al padre- pudiera aventurarse una trágica conclusión: la muerte, también, del maestro. En este horizonte en ruinas un sentimiento de orfandad aflige nuevamente al artista. El malestar del presente deriva en gran medida del acoso que ejerce el progreso en la vida cotidiana del hombre actual, sometida a ritmos acelerados a velocidad vertiginosa. Los futuristas de principios del siglo XX exaltaban las bondades de la vida contemporánea, basándose en dos temas dominantes: la máquina y el movimiento. Elevaron la velocidad a categoría estética: "Un automóvil a toda velocidad es más bello que la Victoria de Samotracia", proclamaba su manifiesto. Al finalizar el siglo, en el mundo futuro de aquellos futuristas, la velocidad determina los modos de la vida moderna, siendo, tal como afirma la Vescovo, *un valor en nombre del cual sometemos el tiempo a duras conciliaciones, lo fragmentamos en instantes convulsos*. Comoquiera que en el arte, el espíritu de la vanguardia, rebelde por naturaleza, suele manifestarse a contracorriente de lo establecido, del mismo modo en que a principios de siglo los unos proclamaban su fe en el futuro y en el progreso frente al inmovilismo de una sociedad tradicionalista y atrasada, a finales del mismo un grupo de artistas, conscientes del agotamiento del modelo desarrollista, el elevado grado de mecanicismo, informatización, dependencia tecnológica y mediática, frente al sistema insostenible de la sociedad en que viven,... *lanzan un grito de desafío a los mecanismos multimedia, a la 'máquina'. Y, naturalmente, no pudiendo competir con ellos, deciden construirse un reloj cuyas agujas van hacia atrás, trazando de este modo una trayectoria de reconjunción con la Historia (del Arte) y con el Museo.^[5]*

La *vuelta al museo* queda asimismo apologetizada en el texto-manifiesto de Italo Tomassoni *Ipermanierismo*, más concretamente

[5] VESCOVO, M. *El 'pandemonio de las imágenes'*, p. 62.

En nuestra contemporaneidad más inmediata, esa mirada al pasado se ha manifestado en un quehacer artístico alejado de la mirada superficial y de la factura rápida, impuestas por las prisas de la sociedad moderna.

Desengañados de la modernidad estos artistas niegan la fractura con el pasado ni la posibilidad de proyectar el porvenir. El museo es el lugar de la observación y de la absorción, que darán lugar a una reelaboración.

te en el apartado *Museo Paralelo*. El Hipermanierismo es movimiento coetáneo y afín al Anacronismo; en el texto de Tomassoni, publicado en Milán en 1985, el Museo Paralelo no es un espacio físico ni un almacén de obras, sino más bien un espacio imaginario en el que, *como en la mente, encuentra refugio el arte*. Entiende Tomassoni este museo como *el refugio subterráneo de la opción antimodernista, la galería climatizada donde deambulan, bajo las luces de neón, enfants du siècle que minan el dogma de la dicotomía realidad / ficción.*^[1] Desengañados de la modernidad estos artistas niegan la fractura con el pasado ni la posibilidad de proyectar el porvenir. El museo es el lugar de la *observación* y de la *absorción*, que darán lugar a una reelaboración. A partir de afinidades, misteriosas y secretas, entre el observador y su objeto de culto, la versión resultante es producto de *las capacidades simultáneas y multiplicadoras de la inteligencia*. Este proceso de reelaboración se corresponde con una concepción circular del tiempo y la historia y se fundamenta en las estructuras combinatorias de la memoria: *circular, luego interminable; como un tratado mnemónico tiene estructura combinatoria; no tiene principio ni fin*^[2].

En esta recuperación de las imágenes de la memoria Marisa Vescovo introduce una matización, *la diferencia entre recordar e imaginar*. El anacronista, más que recordar el pasado imagina un pasado jamás existido. Despoja las imágenes del sentido del tiempo. Re-inventa, reinterpreta o actualiza el significado de los arquetipos y los símbolos. Como recrea además las formas, esta evocación del pasado implica una recuperación del oficio de los antiguos maestros. *Estos pintores no buscan valores para profanarlos, sino modelos para ser confrontados y verificados.*^[3] Se trata de la búsqueda de aquello que Otello Lottini define como *un modelo de Saber que es un Saber-Hacer*^[4]. A contracorriente de una tendencia cada vez más generalizada a menoscabar la sabiduría y a desacreditar la excelencia. La obsesión por lo nuevo y lo joven, característica

de la modernidad, parece tener su origen en esa lucha dialéctica entre las nuevas tendencias y las ya establecidas. Esta beligerancia entre movimientos artísticos finalmente queda desvirtuada por las distorsiones del mercado del arte, con sus campañas de lanzamiento de nuevas modas y tendencias y presuntos jóvenes valores. Subordinando el debate estético a los dictados de la especulación y el consumo, motores de un sistema del usar y tirar en el que priman la productividad y las prisas. Y en el que el hombre, privado de cualquier atisbo de armonía cósmica, intenta someter el tiempo a la tiranía del reloj.

En orden a resaltar la figura del viejo maestro, podrían citarse las reflexiones de Tomassoni acerca de los frutos del conocimiento, alcanzados tras una labor ardua y constante, vinculada a un proceso de maduración lenta y a un quehacer depurado y perfeccionista: *Aquellos frutos finos y dulces se dejan coger sólo al final de la vida y su tardía maduración consuela al sabio durante la vejez, dándole la esperanza de la inmortalidad*^[5].¹⁰ Viene así mismo a colación aquí lo apuntado por Bernard Lamarche Vadel en su texto-manifiesto *Finir en beauté*, en el que alude a su relación con la cultura japonesa y al modo en que entienden los orientales la vejez como sinónimo de madurez y sabiduría: *Mis verdaderos progresos en mi visión de los artes y de la vida, no las mido sino para la adquisición furiosa, paroxística, de mi vejez; japonesa por añadidura. Y detesto, escupo, abomino de esta sociedad occidental que destroza el más alto capital espiritual representado por esos viejos (...). La vejez, los viejos deben volver a ser inmediatamente los ídolos de nuestra sociedad...*^[6] Estas afirmaciones invitan a reflexionar acerca del nuevo arte oriental, y de cómo éste -por vanguardista que sea la propuesta- rara vez renuncia al legado de una sabiduría milenaria, personificada en la figura del maestro; ni al concepto de belleza en la obra, expresado a veces de manera sutil. No es que falten en Occidente maestros a los que venerar; está por ejemplo el caso de Balthus, un pintor de culto que, octogenario y casi ciego se maravillaba ante el milagro de seguir pintando cada día, como lo hizo hasta el final de su vida. El buen arte nunca envejece, el verdadero artista nunca piensa en jubilarse. Puesto que no considera su trabajo una maldita obligación, sino que lo entiende más bien un medio de crecer en sabiduría y alcanzar, o rozar siquiera, la perfección en su obra.

§

El buen arte nunca envejece, el verdadero artista nunca piensa en jubilarse.

[1] TOMASSONI, J. *Hipermanierismo*. Milán, Giancarlo Politi Editore, 1985, p. 20.

[2] TOMASSONI, J. *Ibid.*, p. 21.

[3] VESCOVO, M. *El 'pandemonio de las imágenes'*. Op. Cit., p. 66.

[4] LOTTINI, O. *Delectatio Morosa e Imaginario Mnemónico*. Texto en el catálogo de la exposición *Pintores anacronistas italianos*. Op. Cit., p. 48.

[5] TOMASSONI, J. Op. Cit.

[6] LAMARCHE-VADEL, B. *Finir en beauté*. Texto-manifiesto publicado en la revista *Artistes*, nº 9-10, octubre-noviembre, Paris, 1981, p. 41.