

CRÓNICAS

RAMÓN CASAS, LA MODERNIDAD ANHELADA

Madrid: CaixaForum, 8-III a 11-VI-2017

La conmemoración del 150 aniversario del nacimiento del pintor catalán Ramón Casas (Barcelona, 1866-1932) llegó por fin a Madrid trasladada desde el Museo Maricel de Sitges, sede inaugural de la exposición: *Ramón Casas, la modernidad anhelada*, hasta una de las salas del CaixaForum. La muestra huye del concepto clásico de retrospectiva antológica al desmarcarse de un sentido totalmente diacrónico y al afrontar un itinerario más abierto, sustentado en el concepto de modernidad. De este modo, las 145 obras expuestas no solo nos acercan a la vida y la obra del artista, sino que también ilustran un momento histórico de profundos cambios económicos, sociales y culturales, acontecido en las últimas décadas del s. XIX e inicios del XX.

Para llevar a cabo esta labor, sus comisarios, Ignasi Doménech y Francesc Quílez, han convocado toda suerte de fuentes –pintura, dibujo, carteles, ilustraciones, libros, fotografías...– y de testigos. Entre los últimos destacan los pintores Carolus-Duran, Singer Sargent o Sorolla, cuyas piezas presentes en *La construcción de una identidad artística*, o la primera de las cinco secciones en las que se subdivide el recorrido expositivo, inician un intercambio de miradas con la del principal autor de la exhibición que más adelante también comprende la de otros artistas como Picasso o Toulouse-Lautrec. Aunque entre todas estas reciprocidades, sin duda, la más cómplice es la que establece con Rusiñol. Representado con el mayor número de obras por detrás del protagonista, la comparecencia de este último es testimonio de la fructífera amistad que se fraguó entre ambos paisanos y que les llevó a compartir salas de exposición, viajes, vivienda en París... incluso firma, como pone de manifiesto uno de los óleos: *Ramón Casas y Santiago Rusiñol, retratándose* (1890) en una sesión a *plein-air*. Un tándem que, en ocasiones, Casas también formó con otros camaradas, como el promotor cultural Pere Romeu con quien se retrata literalmente subido sobre un velocípedo biplaza, sumido en la entonces novísima afición del ciclismo, en un cuadro ejecutado en 1897 para la decoración de la cervecería *Els Quatre Gats*. Este local, inspirado en *Le Chat Noir* parisino, fue el centro de la vida cultural catalana entre 1897 y 1903 gracias al impulso que ambos ejercieron junto al propio Rusiñol y a un cuarto en armonía: Miquel Utrillo, un compañero más de *La pulsión bohemia* que da título al segundo gran apartado del espacio expositivo, dedicado a estos y otros personajes que formaron parte de ese fenómeno genuinamente parisino.

Un vaivén de representantes y representados, de visiones y reflejos, en el que los espacios se comienzan multiplicar, a generar la confluencia de temáticas. Todo se torna un juego de espejos, como los que abundaban *Au Moulin de la Galette* (1892), café parisino que es escenario de varios de los lienzos. Superficies refractantes como las que absorben la vida en toda su plenitud, que constituyen *La poética de la multitud* o el sector en el que vemos a Casas transformado en un *flâneur*, en un observador privilegiado y oculto entre la muchedumbre, asistente a escenas como *Garrote vil* (1894) tomadas con la frescura de una instantánea. Mirada fotográfica con la que también trató la imagen femenina. Sobre gran parte de sus lienzos de la exposición desfila todo un álbum de mujeres: fatales, graves y atolondradas. Fumadoras de cigarros, bebedoras de *champagne* o anís. Mujeres publicitarias, modelos de cartel y revista, de *Pel & Ploma*. Unas ni siquiera han abandonado todavía el mantón de manila. Otras, en cambio, son incapaces de desprenderse de un libro o del volante del automóvil. Algunas, sin rostro, posan más anónimas, despojadas de sus atributos: desnudas, en toda su plenitud, captadas con aires de estampa japonesa o de postal erótica. Modernas y clásicas, todas ellas le convierten en el pintor de las *Identidades ambivalentes*, de la contradicción o, mejor, constituyen *La paradoja del artista*, como reza el título de otro de esas secciones. En esta división

predominan los temas castizos, hay incluso cabida para la tauromaquia. La cinética de la corrida contrasta con la de las carreras automovilísticas, la del astado con la del neumático. Casas, piloto del progreso, sin embargo, mantiene una deuda con la tradición. Pero, ¿acaso el arte, según escribía Baudelaire, no era mitad lo transitorio y lo fugitivo, mitad lo eterno y lo inmutable? Si seguimos las definiciones del escritor francés, Ramón Casas es entonces ese “pintor de la vida moderna”. Todavía más, es un moderno en sí mismo.

Presentado pues como un precursor entre precusores, su obra se vuelve fundamental para entender la sensibilidad del entresiglos, pero también la de la época contemporánea. Por eso, desde el 5 de julio hasta el 22 de octubre el CaixaForum continúa celebrando la figura del catalán ahora ya traslada a su base en Palma de Mallorca.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

PIEDAD Y TERROR EN PICASSO. EL CAMINO A GUERNICA

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 5-IV a 4-IX-2017

Cuando Manuel Borja-Villel tomó posesión de su cargo como director del Museo Reina Sofía en enero de 2008, implementó su proyecto vencedor a partir de una significativa reordenación de la exposición permanente y una relectura íntegra del discurso institucional: proponía entonces un relato contextual en el que jugaban un papel capital los carteles bélicos, la maqueta del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937 o la documentación relativa al exilio; y perseguía de paso una contemplación menos aurática del objeto artístico en general y del *Guernica* en particular, contrarrestada en la medida de lo posible mediante la incorporación paralela de otros artistas del Pabellón, la serie fotográfica del proceso por parte de Dora Maar o la proyección simétrica, justo enfrente, espejando formatos, de películas producidas durante la Guerra Civil. Todo lo cual, por cierto, ha justificado con solvencia de manera reciente en esa autobiografía profesional e intelectual que supone su conversación con Marcelo Expósito.

Estética de los nombres propios, historia del arte teleológica, formalismo trascendental y despolitizado..., contaba allí Borja-Villel entre referencias a R. Krauss, C. Greenberg o A. Gramsci, eran algunos de los problemas de base que presentaba en concreto la *Colección I* a su llegada, y los que motivaron por tanto su intervención inmediata. Sin embargo, el comisariado de Timothy J. Clark y Anne M. Wagner parece en comparación dar un paso atrás, incurrir en una involución flagrante, por cuanto se sustenta no sin dificultades en el nombre de Picasso, a lo largo de una evolución constante según un tiempo lineal y hacia el *Guernica* como confluencia definitiva de sus principales investigaciones plásticas previas: “no conoceríamos esa puesta en escena final de la tragedia a gran escala, con la piedad como nota dominante, en el caso de que Picasso no se hubiera sentido atraído antes, obsesivamente, por esas extrañas situaciones de la humanidad *in extremis*”. El genio y su obra, en suma, una vez más.

Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica, bajo un título elocuente donde los haya, se articula en torno a diez bloques temáticos, a saber: “El mundo es un cuarto”, “Belleza y terror”, “Caras y fantasmas”, “Monstruos y monumentos”, “¿Qué sucede con la tragedia?”, “Mater dolorosa”, “Las cosas se desmoronan”, “Memento mori”, “Máquinas de sufrimiento” y “Medianoche en el siglo”, que componen una genealogía autorreferencial y decididamente pictórica, desde la oclusión del espacio (post)cubista hasta la belleza abyecta y dolorosa, desembocando inevitablemente en la tragedia universal representada por *Guernica*; un recorrido plagado de alusiones al imaginario de la vanguardia, con especial vehemencia en relación a lo surrealizante picassiano, cuya resonancia se amplifica en los escasos textos de sala que no firma el propio artista. La selección de piezas, con algunos préstamos de indudable relevancia como *Mandolina y guitarra* (1924) o *Las tres bailarinas* (1925), plantea no obstante ciertas aporías, sobre todo en lo que al contexto artístico y visual de la obra se refiere, y tal vez en ningún lugar se aprecie con tanta evidencia como en el hecho de sustituir las fotografías de Dora Maar por unos dibujos preparatorios del propio Picasso, de menor interés, que la reducen a mera musa y modelo (*Mujer arreglándose el pelo*, 1940), desli-gándola por completo de la gestación de la gran obra maestra.

Justo en los márgenes de esa construcción, conceptuales pero también físicos, aparecen algunos vestigios de aquella otra vía interpretativa: la pequeña sala que documenta la petición a Picasso por parte de la Dirección General de Bellas Artes republicana, ocurrida por cierto en diciembre de 1936 al contrario de lo que se afirma en el tríptico explicativo; un par de carteles de propaganda, quizá no los más pertinentes; la