

Descubriendo a Stuck

Lágrimas de Eros, no sé si intencionadamente, es seguramente la ocasión en que más obras del alemán Franz von Stuck se han podido ver juntas en España, aunque aparezcan en salas diferentes y tratando temas diversos. Stuck (Tettenwies, 1863 - Munich, 1928) no es sólo uno de los mejores pintores del simbolismo, sino también una figura clave en la evolución de la pintura en la Mitteleuropa entre los siglos XIX y XX. Además, las ocho obras que se han conseguido para esta supercolectiva erótica están entre las mejores de las suyas. En algunos casos, como *El pecado*, Stuck hizo más de una versión, y la que aquí se muestra es excelente. No muy lejos de *El pecado* aparece *El vicio*, fechada como la anterior en la última década del siglo XIX. Solamente esos dos cuadros con sus respectivas serpientes bastarían para darnos la medida del registro casi siniestro, frecuentemente nocturno y siempre hedonista de un artista que al tiempo es profundamente renovador y cosmopolita, tanto que en su escuela de pintura se formaron talentos de la altura de Kandinski, Klee y Albers. No desprecia el impresionismo francés y asimila el *jugendstil* vienés, se atreve con la mitología y la reinterpreta con éxito en el

lienzo *Fauno y ninfa* que vemos ahora en el Thyssen, donde la ninfa-sirena tiene dos colas para acomodarse a hombros del fauno.

Se acerca también a los simbolistas franceses en su *Salomé* (1906) de la Lebandhaus de Munich, como escribió Patricia Molins para su exposición sobre la princesa judía del Reino Sofía, y anticipa a su modo la inmediata veta expresionista alemana. La otra decapitadora, Judith, está en la Casa de las Alhajas, en un óleo de los últimos tiempos del pintor (1927) que recrea todavía un motivo

Su registro es casi siniestro, nocturno y siempre hedonista

clásico sin perder la capacidad de dar al cuerpo femenino un aspecto atractivo y al tiempo amenazante. Esta es la magia viperina y exclusiva de Von Stuck, la atracción sexual mezclada con un asomo de miedo en el que observa y mira y no logra alejarse de la imagen rotunda que perfora la vista.

En las piezas de Stuck que se pueden ver en Madrid hay una parte no menor: los lujosos marcos que hacía ad hoc para sus cuadros, inseparables del lienzo y parte gozosa de cada uno de ellos. **A. T.**



Franz von Stuck: 'El pecado', 1893

GALERIE KATHARINA BÜTTIKER, ZÜRICH

> *mort* –el orgasmo según Bataille– a la muerte grande, pura y dura. Como antes, ese trasiego metafísico se realiza a caballo de los mitos –Apolo y Jacinto, Endimión dormido–, la Biblia –la Magdalena, Salomé y el Bautista, David y Goliat– y la incursión en dos figuras femeninas –una histórica, Cleopatra, y otra shakespeariana, Ofelia–.

Apolo desconsolado

Apolo mata involuntariamente a Jacinto errando un lanzamiento de disco y llora desconsolado la muerte de su amigo y/o amante en multitud de cuadros del XVII en adelante. El de Tiepolo que aquí vemos, de mediados del mil setecientos, es fascinante: si Jacinto ha muerto no puede sostener su escorzo sobre el codo, así que habrá que pensar que está en su último aliento; Apolo lo presiente y se lleva una mano a la frente y con la otra parece querer apartar de la escena al orondo Pan esculpido que mira a la pareja con sonrisa malévola. Desde la esquina superior derecha vigila un papagayo, animal promiscuo por naturaleza, y en la inferior descansan una raqueta y unas pelotas de tenis que han sustituido al disco asesino, tal vez por un error de la traducción italiana de las *Metamorfosis* de Ovidio que leyó el pintor. Las pelotas de tenis del XVIII debían de ser por lo menos de duro esparto, de ahí su efecto letal. Otro cuadro de esta serie llama la atención. Es el más famoso de su autor, Jean Broc, discípulo de Jacques Louis David, quien al parecer le consiguió una estancia en el Louvre, donde el joven Jean dormía muchas noches. Broc pintó en 1801 una gran *Muerte de Jacinto* que hoy puede contemplarse como un alarde de psicodelia, casi un póster de los años hippies.

En cuanto a Endimión, el pastor dormido a la luz de la luna (la diosa Selene o Diana, según las versiones), cabe citar el frágil sueño del lienzo de Guercino de 1645, el clasicismo virtuoso del mármol de Canova de 1822 y también, claro, el vídeo *David Robert Joseph Beckham* (2004), encargo de la National Portrait Gallery de Londres a la artista Sam Taylor Wood, que se inspiró en Miguel Ángel y en una película *underground* de Andy Warhol –*Sleep* (1963)– que filmó el sueño de su amigo John Giorno durante cinco horas porque en los años sesenta del siglo pasado “se dormía tan poco que pensó que el sueño se iba a volver obsoleto”. Las Magdalenas, Cleopatras y Ofelias del último piso abren paso a las temibles cortadoras de cabezas. Salomé y Judith dan cuenta de las testas de san Juan y Holofernes, pero es paradójicamente el futuro rey David y sus enormes cabezas de Goliat el mejor representado, cuando su episodio con el gigante no tiene por más vueltas que le demos absolutamente nada que ver con el erotismo ni con las lágrimas. |

Francesc Todó La escuela Eina dedica una exposición a uno de sus artistas fundadores

Vivir en moderno

Francesc Todó, la modernitat tranquil·la
EINA- ESPAI BARRA DE FERRO
BARCELONA

Barra de Ferro, 2
Tel. 93-295-58-62
www.eina.edu
Hasta el 14 de noviembre

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO

La modernitat tranquil·la: ese es el título del libro publicado por Àlex Mitrani con motivo de la exposición que la Escola Eina ha dedicado a uno de sus artistas fundadores, Francesc Todó. Y esa es también la mejor definición que podría aplicarse a lo que en el Espai Barra de Ferro puede verse, y a lo que la obra de Francesc Todó significa. Muchas generaciones de barceloneses asocian, con razón, el nombre de Todó a la renovación cultural llevada a cabo por la Escola Eina desde su fundación, en 1967. A través de sus cursos de dibujo y acuarela, Todó formó parte de la vida de esta escuela en sus decisivos comienzos. Eran unos años en que, como señala Mitrani, los profesores y alumnos de Eina compartían la consciencia “de que la escuela cambiaría las cosas en el panorama creativo, además de ser un espacio para ensayar una sociabilidad que quería hacer como si el país fuera otro, practicando así una forma de gozosa subversión”.

Todó es parte de esa comunidad y comparte con ella tanto sus esperanzados planteamientos como la idea, heredera tanto del movimiento inglés del Arts and Crafts en el siglo XIX como de la alemana Bauhaus en los inicios del XX, de la necesidad de unir arte y vida a través de una espacial comunión entre arte, arquitectura, diseño y oficios que atendiera las necesidades tanto prácticas como espirituales de la vida contemporánea: se trataba no ya de ser un artista moderno, sino de sentir y transmitir la sensación de “vivir en moderno”. Para la descreída mirada de hoy, aquellas ideas pueden parecer ingenuas, pero acabaron sembrando una suerte de suave ambiente revolucionario, una isla de libertad en la cuesta final del franquismo. Un lugar cargado de optimismo, pero no por ello menos comprometido con los movimientos de carácter social y político que marcaron el debate político de aquella época.

En aquella comunidad las propuestas de Todó tienen una significación propia. Su personal asimilación de los lenguajes de la vanguardia –que le llevan a estudiar a fondo las grandes propuestas analíticas de la pintura moderna desde



Cézanne— se hace compatible con la elección de unos temas inseparables de su contexto social, político y económico. La máquina, el objeto, todo aquello que rodea al hombre en el mundo industrializado, se convierte en protagonista de una obra que, sin embargo, no deja de sugerir —como la de Tanguy o la de Picabia antes que él— una presencia residual de lo humano cargada de ironía. Todó se convierte en la década de los sesenta en el autor de una serie de imágenes que, desde la ambigüedad de la forma plástica, hablan de un mundo que ya no es el de las relaciones humanas, sino el de las relaciones mecánicas, algo en lo que tuvo también otro ilustre precedente: Léger. Y, como Léger, Todó salta elegantemente la barrera entre lo orgánico

Muchas generaciones de barceloneses asocian, con razón, el nombre de Todó a la renovación cultural

y lo inorgánico a través de la geometría, a través de un firme orden estructural que acaba por convertirse en el verdadero epicentro de la imagen pero sin robar espacio a un refinado lirismo.

En la exposición del Espai Barra de Ferro, junto a una presencia testimonial de la obra de Todó de los sesenta a la que nos estamos refiriendo, puede verse sobre todo obra reciente. En los años sesenta Todó fue centro de airadas polémicas en las que participaron nombres tan importantes como Oriol

Bohigas, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Josep Maria Castellet o Alexandre Cirici Pellicer, que contraponían las opciones temáticas de este pintor a las de un dominante y ya decadente informalismo, para defender una nueva pintura figurativa capaz de incardinarse, como la de este artista, en su propio tiempo y espacio.

Una obra de plenitud

Apagados hace mucho tiempo los ecos de aquellos argumentos, resulta estimulante comprobar que la de ahora, lejos de ser una obra de ocaso, es, también, una obra de plenitud. Lo que ahora puede verse muestra cómo, en ese ámbito de la “modernidad tranquila” que tan bien ha definido Mitrani, los intereses de Todó se destilan cada vez más hacia lo puramente plástico, sin renunciar nunca a esa figuración, elegante y esencial, que le define como artista. Como si siguiese la famosa máxima de Juan Gris sobre su propia pintura, la de Todó puede entenderse también como una “arquitectura plana y coloreada”. Y como si de nuevo siguiese las directrices de Juan Gris, gran maestro de modernidad tranquila, Todó parece obedecer al método deductivo explicado en 1925 por el cubista, pues, también en su obra, de una rigurosa trama lineal que ordena el espacio pictórico surge, después, el objeto. De lo universal a lo particular, de la geometría a la realidad. Una realidad siempre tranquila, silenciosa, evocadora, de colores matizados y donde el negro —la oscuridad, lo tenebroso— está ausente. Todo es orden, luz: una modernidad tranquila. |

Imagen de la exposición de Francesc Todó en Espai Barra de Ferro, en Barcelona
FOTOGRAFÍA: LLUC MASSAGUER

Diseños atormentantes



HERMANAS BLANCH

Los pictogramas sexuales en lavabos públicos

OSCAR TUSQUETS

Hace poco Quim Monzó, al que le gusta profundizar en temas banales tanto como a mí, escribió en este diario sobre la protesta feminista motivada por los muchos pictogramas que esquematizan a la mujer con faldas cuando la mayoría lleva pantalones (jeans o leggings con botas, diría yo).

Los pictogramas de los lavabos han dado muchísimo de sí en el arte folklórico (soy consciente del oxímoron). Cuando su diseño es responsabilidad del propietario del local o de su amiguete decorador la imaginación se desborda y los confusos chirimbolos pintados o adheridos a las puertas de los aseos superan la imaginación de incluso un valenciano. La lista de adminículos pretendidamente femeninos y masculinos sería interminable y siempre incompleta (pipas, enaguas, abanicos, bigotes, sombrillas, sombreros hongos, pamelas, abstracción de aparatos sexuales, símbolos mendelianos...). Para el partidario de la libre expresión pop, de la confusión semántica y de la anarquía gráfica, las cosas están bien como están. Sin embargo, para el obediente seguidor de los postulados de orden y claridad bauhausianos, hay que tomar urgentes medidas.

Solución socorrida pero expeditiva es huir del problema: hacer lavabos unisex, como ya se dan en discotecas ibicencas y en algún marchoso restaurante barcelonés. No sé cómo soslayan la estricta ordenanza, pero lo hacen. La solución puede tener su gracia siempre que el público sea adolescente y los machos se suban la cremallera antes de abandonar su cubículo, pero imposibilita la presencia de los más visitados aparatos sanitarios: los urinarios.

La otra solución es dejarse de pictogramas simbólicos y recurrir al lenguaje escrito. Pero la interpretación de las palabras no siempre es clara, sobre todo para un extranjero. Son muchos los sinónimos empleados para macho y hembra en distintos idiomas. El colmo de la confusión se da en italiano; pensemos en un extranjero con urgencias distinguiendo entre *signori* y *signore*.

Por ello, aunque en la primera entrega había prometido no dar soluciones, voy a proponer la definitiva para los ortodoxos del diseño: poner una M en los lavabos masculinos y una F en los femeninos. En muchísimas lenguas de occidente estas letras no pueden llevar a confusión: *Maschile-Femminele*; *Masculí-Femení*; *Masculin-Fémenin*; *Male-Female*; *Männer-Frauen...* und so weiter.