

ACTO 3: VEINTE ROSTROS Y TRES MULTITUDES

30.09.2021 – 08.04.2022

El retrato más antiguo del mundo se conserva en el Museo de Moravia en Brno. Fue hecho hace 26.000 años y no es una idealización, sino la faz de una mujer concreta, tallada en un colmillo de mamut. Entre esta pieza y el último *selfie* que circula por Instagram hay una historia sobre cómo miran los seres humanos, aunque también una genealogía en torno a las maneras que tenemos de interpretar. Porque un rostro siempre «necesita» descifrarse desde el lado opuesto, siempre «reclama» la confrontación. Incluso el autorretrato –o, sobre todo él mismo– ratifica dicho giro: viendo nuestra cara en el espejo nos preguntamos quiénes somos, qué es eso.

La extrañeza y el voyerismo, la mitología y la política se dan la mano en la forma bajo la que el arte documentó los rostros. Hay facies ante las cuales sólo podemos emocionarnos estéticamente, hay otras que generan indignación social.

Desde que los dioses castigaron a Narciso por flirtear con su propia cara, y desde que el psicoanálisis tipificó el exceso de amor propio como patología –narcisismo–, la pregunta sobre qué (nos) dice un rostro se ha movido entre las aguas pantanosas de la moralidad. En otra dirección –aunque no muy lejos– los archivos médicos y policiales desconectaron la cara del alma, según suscribe la sabiduría del pueblo; hicieron que ésta sirviese al pintor, al fotógrafo y al cineasta, pero también al caza-recompensas, al carcelero y al creativo de campañas electorales.

Veinte rostros y tres multitudes recorre la Colección Suñol Soler persiguiendo un *mcguffin*: la faz entendida a modo de apoteosis o apocalipsis del arte, las caras que nos devuelven ciertas enseñanzas primordiales, entre ellas que el mínimo común múltiplo de la contemplación estética es curiosear, conducir el rostro hacia un uso colectivo, enarbolando las diferencias –también borrándolas, si se precisa– entre lo que somos y lo que se ve.

Esta travesía de lo falsamente básico a lo irónicamente epigonal se halla ejemplificada por las piezas de Rosa Amorós –*Uap* (2007)– y Fred Forest –*m² artistique* (1976)–, así como por la metáfora que vincula un esqueleto huérfano de facciones, pero con enorme expresividad, con la cara jocosa del artista-gerente, quien sonríe tras su último negocio. Falta un rostro en el anterior

diálogo, el del propietario del m² artístico al que Forest mira, que es Josep Suñol.

Del mismo modo, o sea, por ausencia, «aparece» el coleccionista en el vídeo *Retrat de Pep Suñol* (1976-2009), donde Muntadas compone una suerte de pieza beckettiana, pues, como Godot, el individuo al que todos se refieren, para el que todos disponen, jamás entra en escena y, por ello, cobra la fisonomía de un ser evanescente, de una entelequia.

Tampoco tienen cara las *Cabezas* (1991) de Roman Buxbaum, si bien se trata de dos señores bien vestidos y repetidos, cuyos cuellos acorbatados y abotonados, a los que el artista superpuso una palabra simulando una orden, recuerdan que, en efecto, el poder pierde habitualmente la testa.

Robert Llimós firma la obra *Àliga xarleston* (1966), un dibujo que si nos atenemos a su fecha cobra un significado explícito. Cabe recordar que hubo un tiempo –no tan lejano como algunos se empeñan– en que el águila imperial y la corona del imperio daban como resultado el «Una, Grande y Libre», o dicho de otro modo, eran el emblema de la dictadura franquista. Sin embargo, aquí Llimós le ha puesto collar y el característico vestido con el que se bailaba la popular danza de Carolina del Sur, símbolo del optimismo de los *happy twenties* y preludeo del Crack del 29. En cualquier caso, por lanzar un chiste fácil, aunque el aguilucho se vista de charleston, aguilucho se queda.

También icono de la vida bohemia y la alegría de los años veinte parisinos, encontramos *Masque de Kiki de Montparnasse* (1928) de Pablo Gargallo. A diferencia del célebre retrato de Man Ray, en el que su silueta remitía a un violín, el escultor atiende aquí a dos rasgos que la singularizaban: el pelo corto a tazón, así como los ojos perfilados con kohl, uno de los maquillajes más antiguos que se conocen.

El rostro del artista se metamorfosea en la fotografía *Alberto Giacometti Studio, París* (1960) de Inge Morath; en la pieza *Uno roto* (1976) de Darío Villalba; en la instalación *Les sabates de Picabia* (1988) de Pep Duran y en *Art segle XXI* (2008) de Zush/Evru. Viaja desde su espacio de trabajo hasta su inmolación pública, desde sus pulpitos y lugares de descanso hasta el sitio en el que deviene Prometeo, respectivamente.

Mención aparte merece la instantánea de Ouka Leele fechada en 1980-1982, donde vemos a Zush sumergido en una bañera, su cara en la superficie, mirando desafiante al espectador mientras al lado flota un billete de tucanes, la moneda de curso dentro del territorio ficticio de *Evrugo Mental State*.

Pablo Picasso, con *Buste de femme au chemisier jaune* (1943), y Andy Warhol con *Ladies and Gentlemen* (1975) son esos vértices de los que hablábamos al principio. El primero a partir de un perfil femenino cuyo semblante reproduce, en cierta forma, el gesto del extrañarse; el segundo, mediante otros ademanes asociados a los estereotipos de género, pero a la vez disolviendo las categorías que los alimentan y los sostienen.

Tomando el relato de Ovidio en *Las metamorfosis* (8 d.C.) y, sobre todo, el cuadro homónimo de Correggio, realizado en 1532, Guillermo Pérez Villalta hace una versión vagamente *camp* del mito clásico según el cual Júpiter transformado en una gran neblina le arrebató la virginidad a Ío. Al revés que el lienzo de antiguo, en el que la doncella está sumida en un rapto erótico, aquí se muestra estupefacta, tratando de zafarse del abrazo divino. Al fondo, en la bahía de Málaga, se observa un rascacielos solitario, quizás una premonición, en 1979, de lo que le ocurriría posteriormente al litoral de la Costa del Sol.

En *Éssais d'amélioration* (1978) Antoni Miralda revisita, críticamente, las iconografías sentimentales y propagandísticas asociadas al antibelicismo, donde la figura de la familia, la madre o el niño desamparado ocupan un papel central. En este caso, el artista «tan sólo» cambia sus atuendos, les añade un soldadito de guerra –el mismo que Miralda ha utilizado en muchos de sus trabajos–, creando con ello un cortocircuito entre lo que manifiesta la cara del trío y lo que comunica su vestuario.

La mosca (1948) de Joan Ponç y *La bouche de ma sœur est un bourgeon* (1971) de José P. Jardiel exploran, cada una a su manera, cierto proceso de animalización y cosificación del rostro humano. En ambos casos hay un

órgano –los ojos para Ponç y la boca para Jardiel– que se apodera de la mirada del espectador e intenta excitar su subconsciente.

Lo enigmático o, mejor, lo confidencial, está en la raíz del collage de Eduardo Arroyo titulado *Servicio secreto* (1990), en el que el artista despliega de forma literal unas notas dobladas y escritas «con letra de espía», superponiendo encima de este papelón –una especie de novela encriptada– el rostro genérico, casi de logotipo gráfico, de un joven y acaso aspirante a inspector.

Los dos retratos de Fernando Vijande, hechos por Robert Mapplethorpe en 1984, le muestran de un modo teatral y espectral a la vez, como irrumpiendo de sendos círculos suprematistas. En uno de ellos, el galerista parece tener un aura negra que le enmarca la cabeza; en el otro su busto se asoma hacia fuera, como aquellas pinturas barrocas en las que el retratado sacaba un pie o una mano de la escena, apoyándose en el soporte.

Gran amigo y referente para Josep Suñol, Vijande fue uno de los primeros en apostar por el joven Mapplethorpe antes de que éste se convirtiese en un artista mediático.

Finalmente, las tres multitudes a las que se refiere el título de la exposición son *Andy Warhol and members of The Factory* (1969), de Richard Avedon, panorámica sobre esa comunidad gozosa de su impudor que fue la Factory de Warhol; *Trío gris y vinagre* (1976), tela de grandes dimensiones donde Luis Gordillo utiliza la alegoría romántica del *doppelgänger* o doble fantasmagórico, a la que añade un tercer rostro que puede pasar desapercibido si no se atiende al título de la obra; y *I25* (1971), en la que Juan Genovés remite a los experimentos de Muybridge y a las *photo-finish* deportivas, superponiendo la representación de un cuerpo masculino que corre hacia la meta, aunque en su avance se transforma en perseguido e incluso en perseguidor. A diferencia de las obras anteriores, este hombre que es una multitud de hombres carece de rostro.

Valentín Roma

COMISARIADO: Equip Fundació Suñol y Valentín Roma

TEXTO: Valentín Roma

TRADUCCIONES: Mireia Carulla y Toni Crabb

DISEÑO GRÁFICO: Pau Aguilar Amorós



Fundació Suñol

COLABORADORES:



Fundació Glòria Soler



Ajuntament
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura