

ACTE 3: VINT ROSTRES I TRES MULTITUDS

30.09.2021 – 08.04.2022

El retrat més antic del món es conserva al Museu de Moràvia a Brno. Es va fer 26.000 anys enrere i no és una idealització, sinó la faç d'una dona concreta, tallada en un ullal de mamut. Entre aquesta peça i l'última *selfie* que circula per Instagram hi ha una història sobre com miren els éssers humans, així com una genealogia entorn de les maneres que tenim d'interpretar. Perquè un rostre sempre «necessita» desxifrar-se des del cantó oposat, sempre «reclama» la confrontació. Fins i tot l'autoretrat –o sobretot l'autoretrat– ratifica aquest gir: quan mirem la nostra cara al mirall ens preguntem qui som, què és això.

L'estranyesa i el voyeurisme, la mitologia i la política es donen la mà en la manera en què l'art ha documentat els rostres. N'hi ha alguns davant dels quals només podem emocionar-nos estèticament, i d'altres que generen indignació social.

D'ençà que els déus van castigar Narcís per flirtejar amb el seu propi rostre, i que la psicoanàlisi va tipificar l'excés d'amor propi com a patologia –narcisisme–, la pregunta sobre què (ens) diu un rostre s'ha mogut entre les aigües pantanoses de la moralitat. En una altra direcció –tot i que no gaire allunyada– els arxius mèdics i policials van desconnectar la cara de l'ànima, segons subscriu la saviesa del poble; van fer que el rostre servís al pintor, al fotògraf i al cineasta, però també al caça-recompenses, a l'escarceller i al creatiu de campanyes electorals.

Vint rostres i tres multituds recorre la Col·lecció Suñol Soler perseguint un *mcguffin*: la faç entesa a manera d'apoteosi o apocalipsi de l'art, les cares que ens retornen determinades ensenyances primordials; entre d'altres, que el mínim comú múltiple de la contemplació estètica és sentir curiositat, conduir el rostre cap a un ús col·lectiu enarborant les diferències –i també esborrant-les si cal– entre allò que som i allò que es veu.

Aquesta travessia des del que és falsament bàsic al que és irònicament epigonal està exemplificada per les peces de Rosa Amorós –*Uap* (2007)– i Fred Forest –*m² artistique* (1976)–, així com per la metàfora que vincula un esquelet orfe de faccions però amb una enorme expressivitat, amb la cara jocosa de l'artista-gerent, que somriu després del seu últim negoci. En aquest diàleg, però, hi falta un rostre: el del propietari del m² artístic a qui mira Forest, que és Josep Suñol.

De la mateixa manera –és a dir, per absència– el col·leccionista «apareix» en el vídeo *Retrat de Pep Suñol* (1976-2009), en el qual Muntadas construeix una mena de peça beckettiana, ja que, com Godot, l'individu a qui tots es refereixen, per a qui tots disposen, no entra mai en escena i adopta, doncs, la fisonomia d'un ésser evanescent, d'una entelèquia.

Tampoc no tenen cara les imatges que componen la peça de Roman Buxbaum *Cabezas* (1991), dos senyors ben vestits i repetits, amb el coll de la camisa ajustat i encorbatat, on l'artista ha superposat una paraula simulant una ordre; d'aquesta manera recorda que el poder, en efecte, acostuma a perdre la testa.

Robert Llimós firma l'obra *Àliga xarleston* (1966), un dibuix que, si tenim en compte la seva data, adquireix un significat explícit. Cal recordar que hi va haver un temps –no tan llunyà com alguns s'entesten a dir– en què l'àguila imperial i la corona de l'imperi donaven com a resultat l'«Una, Grande y Libre» o, en altres paraules, eren l'emblema de la dictadura franquista. Aquí, però, Llimós l'ha guarnit amb el collaret i el vestit característics amb què es ballava aquesta popular dansa de Carolina del Sud, símbol de l'optimisme dels *happy twenties* i preludi del crack del 29. En qualsevol cas, per fer un acudit fàcil, per més que es vesteixi de seda, l'aligot aligot es queda.

Una altra icona de la vida bohèmia i l'alegria dels anys vint parisencs és *Masque de Kiki de Montparnasse* (1928) de Pablo Gargallo. A diferència del cèlebre retrat de Man Ray, en el qual la silueta de la dona remetia a un violí, l'escultor es fixa en dos trets que la singularitzaven: el cabell curt com un casquet i els ulls perfilats amb kohl, un dels maquillatges més antics que es coneixen.

El rostre de l'artista es metamorfosa a la fotografia *Alberto Giacometti Studio, París* (1960) d'Inge Morath; a la peça *Uno roto* (1976) de Darío Villalba; a la instal·lació *Les sabates de Picabia* (1988) de Pep Duran, i a *Art segle XXI* (2008) de Zush/Evru. Viatja des del seu espai de treball fins a la seva immolació pública, des dels seus pulpits i llocs de descans fins a l'indret on esdevé Prometeu, respectivament.

Mereix un esment especial la instantània d'Ouka Leele datada el 1980-1982 en què es veu Zush submergit en una banyera llevat de la cara, que es retalla a la

superfície, desafiant amb la mirada l'espectador mentre al costat seu sura un bitllet de *tucares*, la moneda de curs en el territori fictici d'*Evrugo Mental State*.

Pablo Picasso, amb *Buste de femme au chemisier jaune* (1943), i Andy Warhol amb *Ladies and Gentlemen* (1975) són aquests vèrtexs dels quals parlàvem al principi. El primer a partir d'un perfil femení amb un semblant que reproduïx, en certa mesura, el gest d'extraviar-se; el segon, mitjançant uns altres gestos associats als estereotips de gènere, però que alhora dissolen les categories que els alimenten i els sostenen.

Inspirant-se en el relat d'Ovidi inclòs a *Les metamorfosis* (8 a. C.) i, sobretot, en el quadre homònim de Correggio pintat el 1532, Guillermo Pérez Villalta executa una versió vagament *camp* del mite clàssic segons el qual Júpiter, transformat en una boira espessa, li arrabassa la virginitat a Io. A diferència de la tela antiga, on la noia apareix sumida en un rapte eròtic, aquí es mostra estupefacta, provant d'escapolir-se de l'abraçada divina. Al fons, a la badia de Màlaga, s'hi veu un gratacel solitari, potser una premonició, el 1979, del que passaria més endavant al litoral de la Costa del Sol.

A *Éssais d'amélioration* (1978), Antoni Miralda revisita críticament les iconografies sentimentals i propagandístiques associades a l'antibelicisme, on la figura de la família, la mare o el nen desemparat ocupen un paper central. En aquest cas, l'artista «tan sols» en canvia l'abillament, els afegeix un soldadet de guerra –el mateix que ha fet servir en molts dels seus treballs– i així crea un curtcircuit entre el que manifesta la cara del trio i el que comunica el seu vestuari.

La mosca (1948) de Joan Ponç i *La bouche de ma sœur est un bourgeon* (1971) de José P. Jardiel exploren, cadascun a la seva manera, un cert procés d'animalització i cosificació del rostre humà. En tots dos casos hi ha un òrgan –els ulls per a Ponç, la boca per a Jardiel– que s'empara de la mirada de l'espectador i prova d'excitar-ne el subconscient.

La condició d'enigmàtic o, millor, de confidencial, es troba a l'arrel del collage d'Eduardo Arroyo titulat *Servicio secreto* (1990). L'artista hi desplega literalment unes notes doblegades i escrites «amb lletra d'espia», i superposa damunt d'aquest paperot –una mena de novel·la encriptada– el rostre genèric, quasi de logotip gràfic, d'un jove i potser aspirant a inspector.

Els dos retrats de Fernando Vijande fets per Robert Mapplethorpe el 1984 el mostren d'una manera espectral i teatral alhora, com sorgit abruptament de sengles cercles suprematistes. En un, el galerista sembla tenir una aura negra que li emmarca el cap; a l'altre, el seu bust s'inclina cap enfora, com aquelles pintures barroques en què el retratat treia un peu o una mà de l'escena, estintolat en el suport.

Gran amic i referent per a Josep Suñol, Vijande va ser un dels primers a apostar pel jove Mapplethorpe, abans que aquest es convertís en un artista mediàtic.

Finalment, les tres multituds a les quals es refereix el títol de l'exposició són *Andy Warhol and members of The Factory* (1969) de Richard Avedon, panoràmica sobre aquella comunitat joiosa del seu impudor que era la Factory de Warhol; *Trío gris y vinagre* (1976), una tela de grans dimensions on Luis Gordillo utilitza l'al·legoria romàntica del *doppelgänger* o doble fantasmagòric, a la qual afegeix un tercer rostre que pot passar desapercbut a qui no es fixi en el títol de l'obra; i *I25* (1971), en què Juan Genovés remet als experiments de Muybridge i a les *photo-finish* esportives superposant la representació d'un cos masculí que corre cap a la meta, malgrat que mentre avança es transforma en perseguit i també en perseguidor. A diferència de les obres anteriors, aquest home, que és una multitud d'homes, no té rostre.

Valentín Roma

COMISSARIAT: Equip Fundació Suñol i Valentín Roma

TEXT: Valentín Roma

TRADUCCIONS: Mireia Carulla i Toni Crabb

DISSENY GRÀFIC: Pau Aguilar Amorós



Fundació Suñol

COL·LABORADORS:



Fundació Glòria Soler



Ajuntament
de Barcelona



Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura