

LLUÍS HORTALÀ

Inauguración: 13 de septiembre de 2018

Hasta el 20 de noviembre de 2018

Un trompe-l'oeil literal

Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment es una exposición extrañamente consagrada al engaño al ojo: las tres grandes estructuras de madera y el pequeño rectángulo de plastilina que protagonizan el montaje se encuentran todos ellos sumidos en un fastuoso juego de apariencias.

Lluís Hortalà (Olot, 1959) asistió a la escuela Van der Kelen Logelain en 2014 y 2015 con el propósito específico de aprender las técnicas que Alfred Van der Kelen dejó establecidas a finales del siglo XIX para la pintura decorativa. En este centro se preparó para imitar la textura del mármol, que ahora aplica a un conjunto de objetos falsamente prominentes. Su intención es capturar la mirada del espectador y sumirla en una desgarradora trama de deslices y tensiones, con las que se pone en juego una cierta arqueología del régimen escópico desde la misma afectación física del ojo. Es el *trompe-l'oeil* lo que permite a Hortalà plantear una reflexión sobre el arte y la visualidad, en tanto que experiencia corporal, mediante la disposición de un conjunto de objetos que consiguen engañar al ojo una y otra vez, a pesar de que a la consciencia del que mira le parezca haber descubierto el truco.

Jan Baudrillard se refirió al *trompe-l'oeil* como lo falso de lo falso, “un simulacro con plena consciencia de juego y del artificio”¹: el *trompe-l'oeil* captura el ojo, intercede en su capacidad para componer un lugar, y deshace la posición soberana que normalmente ostenta la mirada. Frente al *trompe-l'oeil*, la mirada no va a poder gobernar e imponer un punto de fuga desde el que descifrar el espacio, sino que es ese ojo capturado lo que deviene en punto de fuga de la mirada que, a su vez, le proyectan los objetos. Frente al *trompe-l'oeil*, no hay nada que ver: es el ojo que se descubre como portador de otra mirada. Tampoco se trata de una *hiperrealidad*, sino que, tal y como señala Hortalà, el *trompe-l'oeil* “no es más real que el real, es el real”². En el *trompe-l'oeil* se encuentra la misma trampa de la visualidad expresada, pues, en toda su literalidad.

El museo como guillotina

A finales del siglo XVIII se produjo un cambio decisivo en el concepto del arte. Así lo recoge E.H. Gombrich cuando apela a la transición que tuvo lugar entonces entre la idea de *un arte que ha de ser noble* y *la de un arte que ha de ser sincero*³. La técnica del *trompe-l'oeil* sirve a Hortalà para intervenir con virulencia sobre este momento fundacional del arte, la historia del arte y el régimen escópico que se generó con la modernidad.

El tránsito entre un viejo arte noble y el nuevo arte sincero se produjo con la Ilustración y el Romanticismo, si

1 Baudrillard, J. (2011): *De la seducción*. Madrid: Cátedra

2 Conversación privada con el artista. Barcelona, 21-06-2018

3 Gombrich, E.H. (2013): *Lo que nos cuentan las imágenes*. p. 196. Barcelona: Elba

bien para plasmar tal cesura se precisó también de la aparición de una tecnología tan innovadora en su momento como lo fue el museo. En efecto, el Louvre, inaugurado el 10 de agosto de 1793 en el primer aniversario de la República francesa, fue el primer dispositivo que permitió al arte existir al margen de cualquier otra determinación y, así, dar con su propia ley, su *autonomía*, a partir de la cual se podría desarrollar de un modo tan sincero y auténtico como si fuera parte de la naturaleza⁴.

Hortalà descubre el aséptico *white cube* de F2 Galería como heredero de esta ficción cuando recubre uno de los lados del espacio con la reproducción a escala 1:1 del zócalo de otro museo que se inauguró poco después, en 1824, la National Gallery de Londres. Muy elocuentemente, el artista titula esta pieza *Guillotina*, haciéndose eco asimismo de la correlación que ha planteado Tony Bennett entre la implementación de la guillotina y la invención del museo, expuesta en su obra *The Birth of the Museum* (1995).

La guillotina fue el instrumento que facilitó la instauración de *una misma muerte para todos*, sin distinción de rangos ni de clase social. El corte seco y democrático que se impuso con ella hizo menguar también la espectacularidad que durante el Antiguo Régimen tuvieron los suplicios, pues, aunque el tiempo la haya convertido en un icono de la Revolución Francesa, fue la guillotina la que permitió que el castigo y la muerte se fueran retirando progresivamente del espacio público. De este modo, la guillotina y el museo se impusieron prácticamente a la par por toda la Europa del siglo XIX. Con ambos, una vieja forma de dominación basada en infundir miedo —como fue el castigo público— se apartaba de la vista del pueblo, a la vez que se reemplazaba por la posibilidad que brindaba el museo de interceder en el gusto de la población: en la admiración del arte, el pueblo se podría reconocer como una hermandad y empatizar así con la pertenencia voluntaria a un mismo Estado que, por lo menos en su cara visible, ya no lo iba a someter por vía de la coerción⁵.

Las dos chimeneas que centran la exposición dan cuenta de cómo, en efecto, el tránsito de un arte noble a un arte sincero requirió tanto de la intervención del museo como de la guillotina. Con su anterior *Il y a bien du monde aujourd'hui a Versailles* (RocioSantaCruz, 2016), Hortalà ya había procedido a personificar la vanidad de Marie-Antoinette y de Madame du Barry con dos chimeneas del palacio de Versalles. En F2 Galería se disponen nuevamente una frente a la otra, reduplicándose la rivalidad que estas dos cortesanas mantuvieron a lo largo de su vida.

A un lado, se encuentra aquí la chimenea de Madame du Barry, de un gusto grácil y voluptuoso, rococó en todo su esplendor. Procede ésta del *grand Cabinet*, donde esa plebeya ascendida a condesa se aposentaba y accedía al dormitorio real por medio de una escalera construida a tal efecto. Satisfacía allí las perversiones de un lascivo, cautivado y, al fin, completamente sometido a su voluntad Luis XV.

Justo enfrente, se halla la chimenea de Marie-Antoinette, la loba austríaca, la *reina rococó*, o la también conocida como *Madame Déficit* debido al descalabrado derroche con que endeudó las arcas palaciegas durante su reinado⁶. La chimenea procede del *Cabinet de billard*, que la reina hizo construir en sus dependencias y que muestra un refinamiento donde ya se dejan sentir los aires del neoclasicismo, que si, por un lado, acompañó la llama revolucionaria del Tercer Estado, por otro, fue hábilmente adoptado como moda por los cortesanos de Versalles.

4 A la obra de arte se le va a pedir, a partir de la segunda mitad del XVIII, autenticidad, y conseguirla pasa por lograr la autodefinición: su existencia dependerá únicamente de sus propias leyes, aunque estas resulten molestas, ofensivas o inaceptables para la sociedad de su tiempo". O. Rofes: *Art públic i producció de localitat*. Tesis doctoral presentada el 2015, inédita.

5 Tony Bennett desarrolla las ideas que ya había apuntado Michael Foucault en su *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) en torno a la instauración de la guillotina durante el Terror francés en relación con el desarrollo del sistema penitenciario moderno. El mismo Bennett admite que su trabajo consiste en un análisis del aparato museístico en una clave netamente foucaultiana, siendo el museo una institución que el filósofo no llegó a desarrollar en su arqueología del poder.

6 S. Zweig (2012): *María Antonieta*. Barcelona: Acantilado

Con su exposición individual de 2016 en RocioSantaCruz, Hortalà parafraseó la disputa palaciega que enfrentó a Marie-Antoniette y a Madame du Barry a principios de la década de 1770, y que puso en juego el poder de *jure* de la entonces princesa y el poder de *facto* de la amante de Luis XV. La tragicomedia, una pelea de gallos en Versalles, pero con amplias repercusiones en la política europea, se saldó con la victoria de la Dubarry, lo que llevó a Hortalà a realizar la correspondiente chimenea de una dimensión ostensiblemente mayor a la de la entonces humillada Marie-Antoinette.

Sin embargo, en 2018 encontramos en F2 Galería otro capítulo de la misma historia: Marie-Antoniette y Madame du Barry están aquí personificadas a un mismo tamaño, igualadas frente el zócalo del museo, la guillotina que acabó con su tiempo –así como la guillotina que, en verdad, fue el último azote que recibieron sus respectivas cabezas pocos meses después de que se abriera el museo del Louvre–. Ya se tratara del *style rocaille* de Luis XV o del *style à la grecque* de Luis XVI, los desvaríos de las últimas décadas de la aristocracia francesa se uniformaron entonces según la misma criba. De aquí que las nobiliarias chimeneas también dejen de serlo frente al zócalo del museo, y que aquellos domésticos arcos de triunfo, despliegue de toda la vanidad cortesana, aparezcan ahora encumbrados hasta el punto de vista del espectador, prefigurándose tal vez como el marco de una obra de arte ausente.

En el otro extremo de la habitación se encuentra *Edicto*. Se trata de un pequeño rectángulo manufacturado en plastilina sobre la misma pared de la galería, y que, si bien comparte con las demás piezas la condición de engaño al ojo, esto es, en cuanto que *trompe-l'oeil invertido*, se trata de la única pieza de toda la exposición que dispone de relieve, para simular, en este caso, un artefacto que se encuentra a medio camino entre un pasquín revolucionario y la superficialidad con que el arte moderno prefiguró el *fin del arte*.

He aquí, con *Edicto*, el arte en su cota más elevada de sinceridad y de criticidad, un antagonismo en estado puro, autónomo, que ni siquiera requiere de marco para sostenerse en tanto que arte, pero que, a manos de Hortalà, sin embargo, se descubre por igual como parte de una gran farsa hipercodificada, la cual, si bien encuentra en la Revolución Francesa un telón de fondo y a la vez un horizonte, posee una lógica en la que aún retumba el falaz juego del rococó la mayor parte del tiempo.

Hacia un rococó frío (anacronismo y materialidad institucional)

Hortalà se sitúa en un tiempo remoto –Versalles– y procede según una estrategia material –*el trompe-l'oeil*–. Constituye así un potente anacronismo con el que consigue intervenir el tiempo presente y, en especial, el régimen discursivo con que se desenvuelve el arte actual.

Versalles se hace omnipresente aquí por todo: *Encore un moment, monsieur le bourgeois, encore un moment* fueron las últimas palabras que pronunció Madame Dubarry en un intento de alargar su vida inútilmente cuando ya se encontraba en el patíbulo. Su petición se ha leído también como un deseo del teatro de sociedad que fue el *ancien regime* para perpetuarse en el tiempo. Y, en efecto, aquel “cajón de mármol y piedras con cien ventanas de Versalles, con sus reverencias e intrigas y sus acartonadas fiestas”, aquel “eterno minueto de personajes siempre iguales”, en donde “cada movimiento está reglamentado” y donde se vive “únicamente para representar”⁷, no murió por entero al filo de la guillotina: la hipótesis de Hortalà es que este fue transferido al museo y que, aunque sea en nombre de una presunta sinceridad democrática, ha impregnado todo el sistema del arte hasta alcanzar la actualidad.

La antigua técnica del *trompe-l'oeil* sirve a Hortalà como un medio para cruzar a ambos lados del espejo y man-

tener los dos mundos en tensión. La contradicción estriba en que, si bien “estas piezas tratan sobre lo falso, a la vez no dejan de ser auténticas” –y así se lo hizo saber Javier Peñafiel a Hortalà en una conversación que mantuvieron ambos artistas–⁸. En efecto, estos *trompe-l’oeil* se desmarcan de sus predecesores nobiliarios por no esconder bajo su superficie ni unos materiales pobres ni una sociedad en crisis, sino que no se encuentra aquí encerrada otra cosa que un largo tiempo de aprendizaje, un trabajo manual minucioso y constante y, asimismo, una meditada reflexión en torno a la visualidad y el mismo arte. Y, sin embargo, cuando Hortalà procede con *Edicto* a asimilar la pura superficialidad de un Malevich con, de nuevo, un engaño al ojo, la aseveración de Peñafiel se torna inmediatamente reversible, y se debe poder leer, también, en su sentido inverso: *estas piezas tratan sobre la sinceridad, a la vez que no dejan de ser el artificio que siempre ha sido el arte.*

La crítica institucional que despliega Hortalà tiene la peculiaridad de basarse en el anacronismo, pues su trabajo consiste en un asalto al arte y al museo que se realiza *por detrás*, confrontándose a ambos con una epistemología que fue inmediatamente anterior a su emergencia como tales. Asimismo, otro aspecto del mundo rococó que ha quedado impregnado en la crítica de Hortalà es que la capacidad de intervención del arte no se reduce aquí al ámbito discursivo. La agencia material del artefacto es un aprendizaje que Hortalà extrae de aquella era suntuaria, por lo que, sea cual sea el sentido que cada espectador va a atribuir ahora a este grupo de piezas, lo que sí es seguro es que la filigrana del *trompe-l’oeil* va a poner sus ojos en jaque.

Oriol Fontdevila

8 Conversación privada con el artista. Barcelona, 31-05-2018. La visita de Peñafiel a su taller debió de tener lugar unos pocos días antes.