

LLUÍS HORTALÀ

Inauguración: 13 de septiembre de 2018

Hasta el 20 de octubre 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 bourreau, 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.

LLUÍS HORTALÀ

Opening: September 13th, 2018

Until October 20th, 2018

A verbatim trompe- l'oeil ('trick the eye'). *Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment* ('One moment more, executioner, one little moment') is an oddly devoted exhibition to trick the eye. The three great structures made of wood and the little rectangle of modeling clay, which lead the production, are marked by a lavish pretense game.

Lluís Hortalà (Olot (Spain), 1959) attended in 2014 and 2015 the renowned Van der Kelen Logelain's school in order to learn about the techniques which Alfred Van der Kelen established for decorative painting at the end of the 19th century. There, he prepared for imitating the texture of marble that he now uses in a set of falsely protruding objects. His purpose is to draw the spectator's gaze and to deep it into a heartbreaking scheme of slips and tensions, with which he attempts to put into practice a sort of archeology of scopic regime from the same physical affectation of the eye. The trompe- l'oeil is what enables Hortalà to set a reflection upon art and visuality as physical experience, through displaying a group of objects that achieve to trick the eye over and over again, even though the conscience of whom looks at it believes to have found the trick.

Jean Baudrillard referred to the trompe-l'oeil as *more false than false*, 'a simulacrum fully aware of play and artifice'⁹. The trompe-l'oeil catches the eye, intercedes with its ability to constitute a place and undoes the sovereign status which the gaze usually has.

Opposite the trompe-l'oeil, the gaze cannot rule and impose a vanishing point from which decrypting the space, but that caught eye is what is going to establish such vanishing point of the gaze, which in turn, the objects cast. Opposite this trompe-l'oeil, there is nothing to see; it is the eye that discovers itself as the bearer of another gaze. It is not a *hyperreality* either, but, just as Hortalà says, the trompe-l'oeil is not more real than real, it is simply the real'¹⁰. In the trompe-l'oeil, it is the same trick of visuality articulated in all its literalism.

The museum as guillotine. At the end of the 18th century, there was a critical change in the conception of art. In fact, E.H. Gombrich refers to such idea when he calls upon the transformation at that moment between the idea of an art that has to be noble, and the idea which then emerged of *an art that has to be honest*¹¹. The technique of trompe-l'oeil is used by Hortalà to intervene violently upon this founding moment of art, art history, and the scopic regime which appeared with modernity.

The crossover between the old noble art and the new honest art came about with the Enlightenment and the Romanticism, though to bring such pause, it was also needed the emergence of a technology, so innovating at the time as it was the museum. Indeed, the Louvre, opened on August 10, 1793 along the first anniversary of the French Republic, was the first device which enabled the existence of art without any other condition, and hence, enabling it to find its own law, its autonomy, from which it could develop in such an honest and real way, as part of nature¹².

Hortalà finds the aseptic *white cube* of F2 Galería as heir of that fiction, when he covers one of the sides of the place with the 1:1 size model with the base of another museum, the National Gallery, which was opened shortly afterwards in 1824, in London. Quite eloquently, the artist names this work, *Guillotina (Guillotine)*, echoing,

9 Baudrillard, J. (2011): *Seduction*. Madrid: Cátedra.

10 Private talk with the artist. Barcelone, June 21, 2018.

11 Gombrich, E.H. (2013). *Ce que l'image nous dit*. p.196. Barcelone: Elba.

12 'A work of art is going to be asked, from the second half of the 18th century, authenticity, and in order to get it, it was required to achieve autodefinition. Then, its existence will only depend on its own laws, although these are annoying, offensive or unacceptable for the society of its time.' O. Rofes: *Art públic i producció de localitat*. Doctoral thesis submitted in 2015, unpublished.

then, the correlation, set by Tony Bennett, among the implementation of the guillotine and the creation of the museum, in his *The Birth of the Museum* (1995).

The guillotine was the tool which eased the establishment of a *same kind of death for all*, regardless any distinction of rank or social class. The smart and democratic trimming, which was established with such tool, reduced the showiness that along the Old Regime the torments used to have, since though the time has turned it into an icon of the French Revolution, the guillotine made easier that punishment and death could be withdrawn from the public sphere. In this way, the guillotine and the museum imposed nearly at the same time all around the Europe of the 19th century. Therefore, with both of them, an old way of subjugation, based upon producing fear like was the public punishment, could be both removed from the sight of people and replaced it by the chance that the museum offered of intervening on the population's taste. Thus, admiring the art is that people could recognize themselves as a fraternity, and could empathize then with the willingly belonging to the same State that—at least in its visible side—was not going to subdued them through coercion¹³.

The two chimneys, on which the exhibition focuses, provide, indeed, a detailed account of how the crossover from a noble art to an honest one required the assistance of both the museum and the guillotine. With his former exhibition, *Il y a bien du monde aujourd'hui à Versailles* ('There is a lot of people here at Versailles'), (Rocío Santacruz, 2016), Hortalà had already started to embody Marie Antoinette and Madame du Barry's vanity with two chimneys of the palace of Versailles. In F2 Galería, they are displayed, again, facing each other, reduplicating then the rivalry that these courtesans had throughout their lives.

On one side, we find Du Barry's chimney which owns an offensive, Borbon and voluptuous taste, rococo in all its splendor. This comes from the Salon des Jeux, where that plebeian, gruesomely promoted to countess, used to lodge and reach the royal bedroom through a stair built to satisfy such purpose. There, she fulfilled the sexual perversions of a lewd, lured, and fully submitted to her will, Louis XV.

Right opposite, it is Marie Antoinette's chimney, the Austrian she-wolf, the *rococo queen*, also known as *Madame Deficit* due to her crazy waste of money, with which she put into debt the palace coffers along her reign¹⁴. The chimney comes from the Cabinet de billard, which the queen ordered to be built in her private rooms, and that shows a sophistication where we could feel the Neoclassicism style, which on the one hand joined the revolutionary flame of the Third Estate, but on the other one, the Versailles courtesans also adopted it as trendy.

With his solo exhibition in RocíoSantaCruz (2016), Hortalà rephrased the palace quarrel which confronted Marie Antoinette and Madame du Barry in the early decade of 1770, and that showed *de jure* power of the princess and of the *de facto* mistress of Louis XV. The tragicomedy, a cock fight in Versailles but with wide implications on the European policy, ended up with the Du Barry's victory. This took Hortalà to carry out the pertinent chimney with a size blatantly bigger than the one of the humiliated, Marie Antoinette.

Nevertheless, in 2018, we find in F2 Galería another chapter of the same story: Marie Antoinette and Madame du Barry are, here, personified with the same size, matched opposite the base of the museum, the guillotine that ended up with their time— as well as the guillotine which, truly, was the last curse that both head suffered a few months after the Louvre museum opened. Be they *the rocaille style* of Louis XV or the *style à la grecque* of Louis XVI, the deliriums of the last decades of the French aristocracy harmonized then in the same way. Hence, those chimneys are no longer noble opposite the base of the museum, and those indoor triumph arches, symbols of the courtesan vanity, are now acknowledged up to the spectator's perspective, establishing themselves as the frame of an absent piece of art.

13 Tony Bennett develops the ideas which Michael Foucault had already prompted in his book *Discipline and Punish. The birth of a prison* (1975) about the establishment of the guillotine along the French Reign of Terror in relation to the development of the modern prison system. Bennett recognizes that his work is based upon the analysis of the museum apparatus following purely a Foucaultian key, and then, the museum is an institution which the philosopher did not develop in his archeology of power.

14 S. Zweig (2012): *Marie Antoinette*. Barcelona: Acantilado.

At the other side of the room, it is *Edicto*, Hortalà's last prank in this crossfire. It is a small rectangle made of modeling clay on the same wall of the gallery and shares with the other works, the same condition of trick the eye, but in this case, an inverse trompe-l'oeil. Therefore, it is the only work in the exhibition which has relief in order to fake a graceful device that is between a revolutionary pamphlet and the superficiality with which modern art foreshadowed the end of art.

Towards a cold rococo (anachronism and institutional materiality). Hortalà places himself in a remote time–Versailles– and operates according to a material strategy–the trompe-l'oeil–. Thus, he establishes a powerful anachronism with which he achieves to interfere the present, and particularly, the discursive regime with which the contemporary art develops.

Versailles is increasingly ever-present here: *Encore un moment, Monsieur bourreau, encore un moment* were the last words that Madame du Barry pronounced in an attempt to enlarge fruitlessly her life, when she was already in the scaffold. Her request has also been read as a wish of the society theatre that the *Ancien Regime* was so as to perpetuate in time. Indeed, that 'hundred windowed marble and stone box of Versailles, with its bows, curtsies and cabals and with its full-dress parades, that 'eternal minuet of the same figures', where 'every movement was controlled' and where it is lived 'exclusively to play'¹⁵, didn't fully die at the edge of the guillotine. Hortalà's hypothesis is that it was transferred to the museum, and that, although be it on behalf of an alleged democratic honesty, it has permeated the whole art system until present.

The old technique of trompe-l'oeil is used by Hortalà as a means to cross towards both sides of the mirror, and to keep both worlds under pressure. The contradiction consists in, though 'those pieces are about the false, they do not stop being authentic at the same time', as Javier Peñafiel let know to Hortalà in a talk which both artists held . Indeed, those trompe-l'oeil deselect themselves from their noble predecessors as they do not hide beneath their surface, poor materials or a society in crisis, instead the only thing locked is a long learning time, a careful manual and continuous work, as well as a thoughtful reflection on visuality and the art itself. Nevertheless, when Hortalà, through *Edicto*, absorbs Malevich's pure superficiality with a trick the eye, Peñafiel's assertion turns immediately reversible, and it might also be read in the opposite way: *these works are about honesty, and at the same time they are the artifice that art has always been*.

The institutional criticism, which Hortalà develops, has the peculiarity of being founded upon anachronism. His work is based on an assault on art and on the museum carried out *from behind*, facing both with an epistemology that was immediately previous to their emergence. Also, another aspect of the rococo world that has left imbued along Hortalà's criticism is that the ability of intervention of art doesn't narrow here to the discursive field. The material agency of the piece is a learning which Hortalà gets from that sumptuous period. Hence, whatever the sense each spectator is going to give now to these group of works, what is really sure is that the watermark of such trompe-l'oeil is going to challenge their eyes.

Oriol Fontdevila