

GUILLOTINA

Un *trompe-l'oeil* literal

«Guillotina» és una exposició estranyament consagrada a l'engany a l'ull: totes les estructures de fusta que protagonitzen el muntatge estan sumides en un fastuós joc de les aparences.

Lluís Hortalà (Olot, 1959) va estudiar els anys 2014 i 2015 a la prestigiosa escola Van der Kelen Logelain per aprendre les tècniques que Alfred Van der Kelen va deixar establertes a finals del segle XIX per a la pintura decorativa. Allà es va preparar per imitar la textura del marbre, que actualment aplica amb mestria a un conjunt d'objectes falsament voluminosos. El seu propòsit: captar la mirada de l'espectador i sumir-la en una trama de tensions i contorsions amb què es posa en joc una certa arqueologia del règim escòpic des de la mateixa afectació física de l'ull. El *trompe-l'oeil* permet a Hortalà retornar la reflexió sobre l'art i la visualitat a l'experiència corporal per mitjà d'un conjunt d'objectes que aconsegueixen enganyar l'ull una vegada i una altra —i malgrat que a la consciència de qui mira li hagi semblat arribar a trobar el *truc*.

Jean Baudrillard va referir-se al *trompe-l'oeil* com *la falsedat de la falsedat*, «un simulacre amb plena consciència de joc i artifici»¹: el *trompe-l'oeil* atrapa l'ull, intercedeix en la seva capacitat de compondre un lloc i desfà la posició sobirana que normalment ostenta la mirada. Enfront del *trompe-l'oeil*, la mirada ja no podrà imposar un punt de fuga amb el qual governar l'espai, sinó que l'ull hi és capturat per esdevenir, en canvi, el punt de fuga de la mirada que li projecten els objectes. No és l'ull cartesià que, tot projectant una mirada sobre el món, pensa i, *ergo*, existeix², sinó que el subjecte-davant-del-*trompe-l'oeil* es troba just en la posició contrària. El seu ull és sobretot *mirat* per l'objecte al qual presumia mirar. Així doncs, el món del *trompe-l'oeil* és un món de pura visualitat en què no hi ha res a veure: l'ull de l'espectador s'hi descobreix dominat enterament per una mirada altra.

Qualsevol rastre d'idealisme i d'enaltiment humanista s'evapora, per tant, amb aquesta exposició. Tal com va observar Jacques Lacan, el *trompe-l'oeil* no rivalitza ni tan sols amb el món de les aparences, sinó que ho fa més aviat amb el món de les idees, el món *platònic*, amb el qual se suposa des de temps antics que en el revers de tota aparença sempre hi ha una intencionalitat que transcendeix l'objecte³. Tanmateix, aquest no és el cas del *trompe-l'oeil*, el qual reafirma encara amb més intensitat l'agència material del món; sense que es tracti, tampoc, d'*hiperrealitat*, sinó que, tal

¹ BAUDRILLARD, J. (2011). *De la seducción*. Madrid: Cátedra, p. 61-64.

² Tota la filosofia de Descartes es deu a un subjecte amb mirada, el qual troba en l'elaboració de representacions mentals del món la base del seu pensament. En aquest sentit, Descartes no sols s'ha de considerar el pare fundador de la filosofia moderna, sinó també del paradigma modern de la visualitat. Tal com ha comentat Walter Ong, tot l'individualisme modern es pot explicar per mitjà de l'equivalència «l'ull = Jo». Vegeu: CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC, p. 47-96; JAY, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, p. 25-69.

³ LACAN, J. (2010). *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis [1964]*. Paidós, p. 118-119.

com diu Hortalà, el *trompe-l'oeil* «no és més real que el real, és el real»⁴. Al *trompe-l'oeil* s'hi troba expressada la trampa de la visualitat en tota la seva literalitat.

El museu com a guillotina

A finals del segle XVIII, es va produir un canvi decisiu en la idea de l'art. Ho recull E. H. Gombrich quan apel·la al trànsit que va tenir lloc aleshores entre la idea d'*un art que ha de ser noble* i la idea que apareix a continuació, la d'*un art que ha de ser sincer*⁵. La tècnica del *trompe-l'oeil* serveix a Hortalà per intervenir amb virulència en aquest moment fundacional de l'art, de la història de l'art i del règim escòpic de la modernitat.

El trànsit entre un vell art noble i el nou art sincer es va produir amb la Il·lustració i el Romanticisme, si bé, a fi d'afermar-se, va caldre la intervenció d'una tecnologia tan innovadora com aleshores fou el museu. En efecte, el Louvre fou el primer dispositiu que hauria de permetre a l'art existir al marge de qualsevol altra determinació i trobar-se, així, amb la seva pròpia llei, la seva *autonomia*, a partir de la qual es podria desenvolupar talment es tractés d'un fruit de la natura i en tota la seva autenticitat⁶.

Hortalà revela l'asèptic *white cube* del Centre d'Art Tecla Sala com a hereu d'aquesta ficció des de l'inici de l'exposició, quan en revesteix el primer mur amb una reproducció a escala 1:1 del sòcol original del Museu del Prado. El museu apareix, així, establert com a tal: sobre el sòcol prominent penja una obra circular i voluminosa —*Robespierre* (2017-2018)—, acompanyada del seu presumible esbós —enganyosament emmarcat— i amb un fons de paret que recrea el color que es va utilitzar al Museu del Prado en l'intent d'enaltir l'obra de Diego Velázquez el 1899 en la celebració del tercer aniversari del seu naixement. Ben eloqüentment, l'artista titula el sòcol *Guillotina (El Prado)* (2019), tot fent-se ressò, també, de la correlació que ha plantejat Tony Bennett entre la implementació de la guillotina i la invenció del museu en un mateix període històric, en el seu assaig *The Birth of the Museum* (1995).

La guillotina fou l'instrument que va facilitar la instauració d'*una mateixa mort per a tots*, sense distinció de rangs ni de classe social. Amb aquest instrument es va imposar un tall sec i democràtic que havia de posar fi a l'espectacularitat que tingueren els suplicis durant tot l'Ancien Régime. I, tot i que el temps l'ha convertit en una icona de la Revolució Francesa, la innovació que s'introduïa amb la guillotina era la possibilitat de retirar el càstig i la mort de la mirada pública i que aquests deixessin de celebrar-se com un espectacle social.

L'ús de la guillotina es va estendre ben ràpidament per tota l'Europa de principis del segle XIX. Ara bé, tal com ha observat Bennett, la guillotina no va anar sola en aquest

⁴ Conversa amb Lluís Hortalà. Barcelona, 21-06-2018.

⁵ GOMBRICH, E. H. (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elba, p. 196.

⁶ «A l'obra d'art se li demanarà, a partir de la segona meitat del segle XVIII, autenticitat, i aconseguir-la passa per assolir l'autodefinició: la seva existència haurà de dependre únicament de les seves pròpies lleis, encara que aquestes resultin molestes, ofensives o inacceptables per a la societat del seu temps». ROFES, O. *Art públic i producció de localitat*. [Tesi doctoral presentada el 2015, inèdita].



periple, sinó que la va acompanyar l'obertura de col·leccions reials i eclesiàstiques, així com la institucionalització dels primers museus públics, que començaren a proliferar també en aquell moment a les principals capitals del continent. D'aquesta manera, si la guillotina havia de fer obsolets els antics modes de governar basats en escampar el terror, el museu tindria per missió reemplaçar-los a partir de noves formes de contracte social: en l'admiració de l'art el poble s'hauria de reconèixer com a part d'una fraternitat universal i alhora empatitzaria amb l'Estat, com a garant del museu i de la política cultural. Per mantenir la societat sota control, l'Estat ja no hauria de d'exercitar, per tant, ni la coerció ni la violència simbòlica, sinó que sols hauria d'intercedir en quelcom tan subtil com és el modelatge del gust de la població⁷.

El díptic de llars de foc que protagonitza l'exposició dona compte, en tres temps diferents, de com en el trànsit d'un art noble a un art sincer va caldre tant la intervenció del museu com de la guillotina. En la seva primera compareixença, *Il y a bien du monde aujourd'hui à Versailles* (2016), l'artista confronta les llars de foc en un cara a cara amb què personifica la vanitat de Maria Antonieta i Madame Du Barry: a una banda de la sala hi ha la llar de foc de Madame Du Barry, d'un insultant gust borbònic, voluptuós i gairebé pornogràfic, rococó en tota la seva esplendor. La llar de foc procedeix del Salon des Jeux del palau de Versalles, on s'apostava aquesta plebea ascendida amb taciturnitat a l'estatus de comtessa —quan no es trobava al dormitori reial, on satisfia les perversions d'un Lluís XV lasciu, esclavitzat i, finalment, sotmès per complet a la seva voluntat.

Davant per davant, es troba la llar de foc de Maria Antonieta, la *Iloba austríaca*, la *reina rococó*, o també coneguda com a *Madame Dèficit* degut a la dilapidació de les arques públiques que va dur a terme durant el seu regnat. La llar de foc procedeix del Cabinet du Billard, que la reina es va fer construir a les seves dependències i amb el qual mostra un refinament en què ja es deixen sentir els aires del neoclassicisme. Si, per una banda, aquest estil va acompanyar la flama revolucionària del tercer estat, per l'altra, els cortesans de Versalles també el van abraçar com l'últim crit.

Amb *Il y a bien du monde aujourd'hui à Versailles*, Hortalà al·ludeix a la disputa palatina que va enfrontar Maria Antonieta i Madame Du Barry a principis de la dècada del 1770 i que va posar en joc el poder *de jure* de l'aleshores princesa i el *de facto* de l'amant de Lluís XV. Aquesta tragicomèdia, una baralla de galls a Versalles però amb una àmplia repercussió en la geopolítica d'Europa, es va saldar amb la victòria de

⁷ Tony Bennett desenvolupa les idees que ja havia apuntat Michel Foucault en el seu *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) a l'entorn de la instauració de la guillotina durant el Terror francès i en relació amb el desenvolupament del sistema penitenciari modern. El mateix Bennett reconeix que el seu treball *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995) consisteix en una anàlisi de l'aparell museístic en clau netament foucaultiana, atès que aquest filòsof no va arribar a desenvolupar una anàlisi del museu en el marc de la seva arqueologia del poder. Un assaig deutor d'aquestes investigacions i que també ha estat útil per a l'elaboració d'aquest treball és BREA, J. L. (2002). «El museo contemporáneo y la esfera pública». A: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivas neomediales*. Centro de Arte de Salamanca, p. 85-102.

Madame Du Barry, la qual cosa porta Hortalà a realitzar la corresponent llar de foc d'una dimensió ostensiblement major a la de la humiliada Maria Antonieta.

Seguint el curs de l'exposició, la rivalitat entre les llars de foc passa a triangular-se a continuació amb la segona aparició d'un sòcol de museu: es tracta del moment àlgid del relat, en aquest cas el sòcol original de la sala 700 del Louvre —*Guillotina (Louvre)* (2017-2019)—, que apareix encimbellat, tot creuant una de les sales de cap a cap. Aquí, el sòcol no funciona ni tan sols com la representació d'un sòcol, sinó que es tracta d'una fina línia d'horitzó: el Louvre, el museu amb què s'obria un nou món, el primer museu en el sentit modern del terme⁸.

En correspondència, la llar de foc de Madame Du Barry també deixa de ser la mera representació d'una llar de foc: s'eleva i es desdobra, per escortar cada un dels flancs d'aquest sòcol-guillotina, que es planteja com el seu destí. Sembla retre-li homenatge, tot i que en realitat *fuga*. Els dos mobles convergeixen, per mitjà d'un sofisticat escorç, envers el tall que els hauria canviat irremeiablement d'estatus: d'armes brunyides per subsistir en el dia a dia de les trifulgues cortesanes, l'arsenal principesc s'hauria de forçar i retòrcer fins al paroxisme a fi de travessar el llindar i incorporar-se al museu de la Revolució. El *trompe-l'oeil* disposat en perspectiva probablement doni compte del triple salt mortal que van haver de realitzar les peces d'art sumptuari a fi de deslliurar-se de qualsevol rastre d'heteronomia i atendre sols la seva pròpia elevació estètica. Els revolucionaris ho van entendre com una purga. Si bé la purificació només pot figurar ara com una capa més de maquillatge. A la llum del *trompe-l'oeil*, l'acció del Louvre no pot sinó incrementar el recompte de Baudrillard, per aparèixer com *la falsedat de la falsedat de la falsedat*⁹.

Encore un moment, Monsieur le bourreau, encore un moment (2017) configura l'última escena de l'exposició: Maria Antonieta i Madame Du Barry apareixen aquí personificades amb la mateixa mida, igualades enfront d'una guillotina que, en realitat, fou l'últim assot que reberen ambdues dames poc després que el Louvre obrís les seves portes. El títol el conformen les darreres paraules de Madame Du Barry, en un

⁸ SCHUBERT, K. (2000). *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. One-Off Press, p.18.

⁹ La contradicció entre els valors de la Revolució i els de l'art procedent de la cort reial va ser un assumpte de controvèrsia i un motiu de debat freqüent entre els membres que van formar part de la Comission du Muséum des arts i, després, del primer Conservatori. Casimir Varon ho feu explícit en el seu *Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts*, del maig del 1794: «Un involuntari sentiment de recança interfereix en el plaer de desplegar davant vostre totes aquestes riqueses; l'art s'ha apartat molt del seu autèntic camí i dels seus orígens celestials [...], multitud d'experiments frívols i nocius, fruit de llargues centúries d'esclavitud i vergonya, han degradat la naturalesa de l'art: es miri cap on es miri, totes les seves produccions porten la marca de la superstició, l'adulació i el llibertinatge. Aquest art no recull les lliçons nobles que adora un poble regenerat: no fa res per la llibertat. Hom es veuria temptat de destruir totes aquestes joguines de la vanitat i el sense sentit si no fossin tan manifestament indignes d'emulació. Però, malgrat tot, té cert sentit intentar amagar aquestes distorsions i obliterar els falsos preceptes. Aquesta és la nostra tasca i ens haurem d'esforçar per assolir-la. És a través de l'efecte conjunt de la col·lecció que es pot aconseguir aquesta millora. És en virtut de l'aire de grandesa i de la simplicitat que la galeria nacional es guanyarà el respecte. És a través d'una selecció rigorosa que ha de merèixer l'atenció del públic». Recollit a: MCCLELLAN, A. (1999). *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. University of California Press, p. 113.



intent d'allargar la seva vida inútilment quan ja es trobava al capdamunt del patíbul. La seva petició s'ha interpretat també com el desig del teatre social que fou l'Ancien Régime de perpetuar-se en el temps i no sucumbir a la purga que el regne del Terror imposava a tots els seus actors. Ja es tractés de l'*style rocaille* de Lluís XV o de l'*style à la grecque* de Lluís XVI, els deliris de les últimes dècades de l'aristocràcia francesa s'uniformitzaren segons el mateix sedàs.

Tot i així, en aquesta darrera escena tots els elements semblen haver estat víctimes d'un desmuntatge. Inclús el tercer sòcol de la sèrie —*Guillotina (National Gallery)* (2017)— figura a mig instal·lar al fons de la sala¹⁰. Tota l'èpica de la transició de l'Ancien Régime a la Revolució Francesa es veu aquí reduïda a un cert efecte d'escenografia, talment com si aquesta història es revelés com la víctima d'un teatret, com si el que s'hagués perpetuat no fossin ni l'art ni els ideals polítics il·lustrats, sinó poca cosa més que els artificis en què aquests s'han sostingut durant tota la funció.

Cap a un *rococó fred* (anacronisme i materialitat institucional)

Hortalà se situa en un temps remot —Versalles— i procedeix mitjançant una estratègia material —el *trompe-l'oeil*. Genera, així, un potent anacronisme, amb el qual aconsegueix intervenir en el temps present i, en especial, en el règim discursiu amb què es desplega l'art actual.

Versalles es fa pertot omnipresent. I, en efecte, tal com va suplicar Madame Du Barry al final de la seva vida, aquella «caixa de marbre i pedres amb cent finestres de Versalles, amb les seves reverències i intrigues i les seves festes encarcarades», aquell «etern minuet de personatges sempre iguals», on «cada moviment està reglamentat» i on es viu «únicament per a representar»¹¹, no va morir enterament sota la ganiveta de la guillotina: la hipòtesi d'Hortalà és que aquest món es va transferir al

¹⁰ La National Gallery, fundada l'any 1824, va funcionar durant una bona part del segle XIX com una entitat sota els auspicis del British Museum. Aquest segon, fundat el 1759, s'ha descrit en ocasions com el museu més antic del món, tot i que durant els primers cinquanta anys de la seva existència no va funcionar en el sentit habitual de museu, sinó que es tractava d'una col·lecció semipública d'accés restringit en què s'aplegaven sobretot llibres i manuscrits —«les persones que volien visitar el museu havien de presentar primer les seves credencials a l'oficina del museu i, llavors, transcorregut un període que durava a l'entorn de catorze dies, podia ser que rebessin una carta d'admissió», es lamentava l'historiador alemany Wendeborn l'any 1785. En termes historiogràfics, s'ha debatut si el British Museum i el Louvre constitueixen dues genealogies diferents en l'origen del museu modern o bé si la idea de museu tal com el coneixem avui sorgeix genuïnament del Louvre i l'anterior British Museum s'hauria remodelat segons aquest principi. Quan Hortalà pren el sòcol de la National Gallery i l'incorpora a la seva sèrie *Guillotina*, es decanta obertament per la segona opció. Vegeu: SCHUBERT (2000). *Op. cit.*, p. 17-28.

¹¹ Els fragments entre cometes estan extrets de la biografia que Stefan Zweig va dedicar a Maria Antonieta l'any 1932, una font que encara és del tot vigent avui com a document sobre les trifulgues que van tenir lloc a la cort de Lluís XV i Lluís XVI, i alhora un retrat de notable complexitat sobre la persona de Maria Antonieta i un relat biogràfic d'una encomiable bellesa: ZWEIG, S. *Maria Antonieta*. Acantilado, p. 48, 79, 80 i 128.



museu i que, encara que fos en nom d'una presumible sinceritat democràtica, ha impregnat tot el sistema de l'art i es prolonga fins a l'actualitat¹².

L'antiga tècnica del *trompe-l'oeil* serveix a Hortalà com a mitjà per creuar a ambdós costats del mirall i mantenir el món de l'*art sincer* en tensió amb el seu substrat nobiliari. La contradicció rau en el fet que, si bé «aquestes peces tracten de la falsedat, a la vegada no deixen de ser autèntiques» —i així li ho va fer saber Javier Peñafiel a Hortalà en una conversa que van mantenir ambdós artistes¹³. En efecte, els *trompe-l'oeils* d'Hortalà es desmarquen dels seus predecessors nobiliaris en no amagar sota la superfície ni uns materials pobres ni una societat en crisi, sinó que no contenen res que no sigui un llarg temps d'aprenentatge, un treball manual minuciós i constant i, alhora, una meditada reflexió a l'entorn de la visualitat i l'art mateixos. Així, les peces que resulten d'aquest procés fan que l'asseveració de Peñafiel es torni reversible i es pugui llegir en el sentit invers: *aquestes peces tracten de la sinceritat, a la vegada que no deixen de ser l'artifici que sempre ha estat l'art*.

El tipus de crítica institucional que practica Hortalà té la peculiaritat de basar-se en l'anacronisme: el seu treball consisteix en un assalt a l'art i el museu que arriba *pel darrere*. Així, es confronten l'art i el museu amb l'epistemologia que fou immediatament anterior a la seva emergència com a tals.

En correspondència, un aspecte del món rococó que impregna tota la crítica d'Hortalà és que la capacitat d'intervenció de l'art no es redueix a l'àmbit discursiu¹⁴. L'agència material de l'artefacte és un aprenentatge que Hortalà extreu d'aquella era sumptuària. Així doncs, sigui quin sigui el sentit que cada espectador acabi atribuint a aquest conjunt de peces, el que es pot assegurar és que, en tots i cadascun dels casos, el *trompe-l'oeil* acabarà per posar els ulls de l'espectador en escac i mat. Segons la

¹² Tal com explica Andrew McClellan a *Inventing the Louvre* (1994), els revolucionaris van celebrar l'obertura del Louvre com a part de les festes del primer aniversari de la proclamació de la República, el 10 d'agost del 1793. El museu es posicionava aleshores com un símbol de la sobirania popular i com un triomf de la revolució enfront el despotisme. L'abat Henry Grégoire, convertit en líder revolucionari, es va referir al museu com «el motlle de la República», així com Jean-Louis David celebrava les qualitats pedagògiques que aquesta institució tindria tant per al poble com per als mateixos artistes que es posaven al servei de la Revolució —«el museu no ha de ser sols una col·lecció d'objectes frívols de luxe destinats a satisfer la curiositat ociosa. El que ha de ser és una escola imponent». El museu se celebrava com a apropiació de la col·lecció reial, transformada en propietat nacional. Ara bé, els revolucionaris no es van apoderar tan sols dels béns materials: quelcom d'aquesta història que sovint queda eclipsat és que, en algun moment entre les dècades del 1770 i el 1780, quan la popularitat de la corona es va començar a posar seriosament en entredit, el comte d'Angiviller va proposar a Lluís XVI obrir públicament el Louvre i fer extensible al poble la seva col·lecció reial. Amb aquest gest, el director general de l'administració dels Edificis del Rei (*Bâtiments du roi*) argüia que es veuria realçada la magnificència i la bondat del rei, alhora que es tractaria d'un monument únic a tot Europa. Tot i així, l'esclat de la Revolució Francesa va impedir que el Louvre arribés a veure mai la llum d'aquesta manera.

¹³ Conversa amb Lluís Hortalà, Barcelona, 31-05-2018. La visita de Peñafiel al taller de l'artista hauria tingut lloc uns dies abans.

¹⁴ Si, amb la minimització radical de la intervenció artística que li va permetre el *ready-made*, es considera Marcel Duchamp com el pare de la crítica institucional, en el cas de Lluís Hortalà, pel desmesurat excés de feina material que li comporta l'elaboració de cada *trompe-l'oeil*, el seu treball s'haurà de comprendre com una espècie de crítica institucional *a la japonesa* —segons el mite vigent a l'Estat espanyol que els japonesos treballen el doble per desregularitzar l'economia i com a mesura de pressió.

lògica del procediment rococó, l'afectació i la sensualitat sempre guanyaran la interpretació i el discurs.

José Luis Brea va emprar el terme *neobarroc* a principis de la dècada del 1990 per referir-se a la capacitat de l'art conceptual i postminimalista de deslliurar-se de la seva *interioritat* i de la correlació amb un significat, i procedir, així, a lliscar eminentment per la capa del discurs, talment com si es tractés d'una gràcil al·legoria sense base o una *línia de fuga* permanent¹⁵. Hortalà també cerca intervenir en la relació entre el significat i el significat, si bé en aquest cas l'artista opta per basar la seva exploració en l'espai de sota, en el suport material del significat, el *significant*, tot fent de l'excés d'artificiositat l'estratègia per col·lapsar el significat. Ni tan sols es podria dir que es tracta d'un *art per l'art* —quelcom que tota la crítica institucional va desemmascarar després com una estratègia del discurs—, sinó que amb Hortalà ens enfrontem a un món encara més desafiant, com ho és el de l'*artifici per l'artifici*.

Tot establint un diàleg amb Brea, pensem que ens podem referir a aquest excés d'artificialitat, per tant, com un *neorococó*, o un *rococó fred*, un *rococó silenciós*. En efecte, la referència al rococó no té en Hortalà sols la qualitat d'una cita històrica o estilística, sinó que l'artista es recolza en aquest àpex de l'art nobiliari per bastir tota una estratègia procedimental.

Robespierre, la primera peça de l'exposició, condensa en la seva circularitat tot el plantejament d'Hortalà envers l'art i la política: amb tota l'eloqüència que el va fer un líder carismàtic, Maximilien Robespierre avivava el conjunt de la població perquè s'identifiqués amb el seu projecte polític. Malgrat que, com és sabut, aquest intent de fer correspondre la societat amb la República en termes absoluts no va desencadenar sinó en el capítol més sagnant de la Revolució Francesa, el Terror, durant el qual va tenir lloc la purga d'una quantitat ingent de persones que van ser declarades enemics

¹⁵ «Sembla obvi que en tots els camps de la creació sobrevé una allau de produccions que, formalment, estan demanant ser reconegudes com a *neobarroques*», apuntava José Luis Brea en el seu primer assaig *Nuevas estrategias alegóricas* (1991). Segons el parer d'aquest crític espanyol, el *neobarroc* consistia en una *trobada duchampiana*, que s'havia estès amb tot el treball minimalista i conceptual. Amb una base eminentment textual i actuant des de l'àmbit del discurs, s'atribuïa a l'estratègia al·legòrica del Barroc la potencialitat que l'art es mantingués en una permanent línia de fuga i en la desidentificació amb qualsevol sistema de poder. Jesús Carrillo, uns quants anys després, ha interpretat aquest gust per l'al·legoria com a simptomàtica de la falta d'agència de l'art en el context espanyol: «L'al·legoria, essent una estratègia que parteix d'una profunda consciència, no era un procediment propi d'una cultura lliure, sinó un mecanisme de supervivència dins d'un sistema caracteritzat per la precarietat de l'agència. És per aquesta raó que ens atrevim a considerar les 'accions paral·leles' que van encapçalar un nodrit grup de crítics 'savis' durant la primera meitat de la dècada dels noranta com a simptomàtiques d'un sistema que no trobava dins de si mateix les forces suficients per intervenir de manera efectiva en el seu entorn, sinó exclusivament per mitjà de la seva vinculació amb les estructures de poder». Pel que fa al *neorococó* d'Hortalà, podem afirmar que, en efecte, especula en una direcció oposada a la de la *línia de fuga*, preguntant-se pels vincles que tant històricament com en el present l'art hauria tingut amb el poder i com a poder. Vegeu: BREA, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos; CARRILLO, J. (2014). «La institución y la institucionalización de la crítica en España». A: Carrillo, J.; Vindel, J. (ed.). *Desacuerdos 8*. Centro de Arte José Guerrero – Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arteypensamiento, p. 252.



del poble i el qual, en el seu *grand finale*, va acabar portant el mateix líder jacobí a la guillotina. Hortalà destaca amb *Robespierre* que en la base de la purga no sols hi van bategar els ideals impol·luts de la República: si el discurs de Robespierre va resultar ser tan eficaç que va portar més de 17.000 francesos a la mort, també fou per la seva capacitat de captivar mitjançant la paraula.

La circularitat de *Robespierre* es refereix més a la ubiqüitat de l'artifici que no pas a una roda del temps o a la idea de l'etern retorn. En efecte, als peus de Robespierre sempre hi va estar aferrat el mosaic amb què l'arquitecte Bernadino Maccarucci va decorar els paviments de la Galeria de l'Acadèmia de Venècia la mateixa dècada del naixement del líder revolucionari: una rosa dels vents esdevinguda ornament, la base hipnòtica sobre la qual descansa el full de ruta, la pulsio escòpica que es replica incessantment amb la voluntat de poder i que ressurgeix amb cada acte de dominació¹⁶.

Robespierre és una *vanitas* dels ideals revolucionaris: *artifici ets i artifici seràs*. Sota el somni d'una política transparent i entesa com a voluntat directa del poble, sempre hi romandrà la retòrica, la mediació de l'artifici i de l'encanteri, la bellesa sensual i una dosi considerable d'eròtica, amb la qual, al capdavant, s'identificava el món cortesà de l'Ancien Règime, que des de llavors no s'ha aconseguit deixar enrere.

Oriol Fontdevila

¹⁶ En un peu de pàgina d'*El malestar en la cultura* (1930), Sigmund Freud va relacionar el que més endavant Jacques Lacan anomenaria *pulsio escòpica* amb el moment en què la humanitat es va incorporar i va adoptar la posició bípeda. L'adopció de la verticalitat tindria a veure amb un afany de domini sobre l'entorn, la qual cosa tingué com a conseqüència que el sentit de la vista reemplaçés la preponderància que fins aleshores havia tingut l'olfacte. La vista, *el més noble dels sentits*, hauria quedat, així, lligat íntimament i per sempre més a la mateixa voluntat de poder dels humans. Dec a Rubén Verdú aquesta referència i la interpretació del passatge. FREUD, S. (2001). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, p. 251.