

Lluís Hortalà: *Guillotina (Louvre)*

A finales del siglo XVIII, se produjo un cambio decisivo en la idea del arte. Así lo señala E. H. Gombrich cuando apela al tránsito que tuvo lugar entonces entre la idea de *un arte que debe ser noble* y la idea que aparece a continuación, la de *un arte que debe ser sincero*. Con la serie de zócalos históricos de museo y frontales de chimeneas procedentes de Versalles, Lluís Hortalà (Olot, 1959) da cuenta de las tensiones e intercambios que se produjeron entre las ideologías y las tecnologías que estuvieron en juego en este momento histórico y que tienen incidencia todavía en la construcción del régimen escópico de la contemporaneidad. El trabajo que ha realizado a su entorno a lo largo de los últimos cinco años encuentra su apogeo en el tríptico *Guillotina (Louvre)* (2017-2019).

Hortalà ingresó con tal propósito en la prestigiosa escuela Van der Kelen Logelain, para aprender las técnicas que Alfred Van der Kelen dejó establecidas a finales del siglo XIX para la pintura decorativa. Allí se preparó para imitar la textura del mármol, que actualmente aplica con maestría a un conjunto de objetos falsamente voluminosos. Hortalà comprende la técnica del trampantojo (*trompe-l'oeil*) como el clímax de la agencia artística y la capacidad de afección que los objetos ornamentados pueden llegar a tener sobre los humanos. El trampantojo atrapa el ojo del espectador y lo subsume a una trama de tensiones y contorsiones con que se deshace la presunción de soberanía que normalmente ostenta la mirada. Por lo que el trampantojo permite a Hortalà desplegar toda una arqueología del régimen escópico moderno, devolviendo la reflexión sobre el arte y la visualidad a la experiencia corporal, por medio de un conjunto de objetos que logran engañar el ojo una y otra vez –a pesar de la consciencia de quien mira le haya parecido alcanzar ver el truco.

Esto ha implicado a Hortalà devolver el arte justo al momento previo de su conversión en *arte moderno* – en *arte sincero*, según la apreciación de Gombrich–, para encontrar en el *style rocaille* de la corte Luís XV el punto álgido de un arte implicado en las luchas palaciegas y que, sin ningún tipo de rubor, encontraba en la dimensión sensual del objeto un modo infalible para ganar capacidad de influencia y poder. Las chimeneas del gran Cabinet y del Salon de Jeux de Versalles, estancias donde se aposentaba Madame Du Barry, amante de Luís XV, epítome de la lujuria de la corte francesa que desató pocos años después la Revolución Francesa, son escogidas por Hortalà para redoblar su esplendor borbónico por medio del trompeloeil.

Sin embargo, con *Guillotina (Louvre)* las chimeneas dejan de ser la representación de dos chimeneas, ni siquiera son el mero instrumento de poder de esta plebeya ascendida con taciturnidad al estatus de condesa. La rivalidad versallesca entre chimeneas pasa a triangularse en ocasión de esta instalación con la aparición del zócalo original de la sala 700 del museo del Louvre, que parece ascender y se interpone entre los dos objetos. El zócalo aquí no funciona tampoco como zócalo, sino que con éste se traza una fina línea de horizonte: el Louvre, el museo con que se abría un nuevo mundo, el primer museo de la historia en el sentido moderno del término.

George Bataille fue el primero en observar que el nacimiento del museo está íntimamente ligado a la invención de la guillotina. La guillotina fue el instrumento que facilitó la instauración de *una misma muerte para todos*, sin distinción de rangos ni de clase social. Con este instrumento se impuso un corte seco y democrático que debía acabar con la espectacularidad que tuvieron los suplicios durante el Ancien Régime. Y aunque el tiempo la ha convertido en un icono de la Revolución francesa, la innovación que se introducía con la guillotina era la posibilidad de retirar el castigo y la muerte de la mirada pública y que esos dejaran de celebrarse como espectáculo social.

El uso de la guillotina se extendió rápidamente por toda la Europa de principios del siglo XIX, si bien, tal y como ha desarrollado después Tony Bennett, la guillotina no anduvo sola en este periplo, sino que la acompañó la apertura de colecciones reales y eclesíásticas, así como la institucionalización de los primeros museos públicos, que empezaron a proliferar también en aquel momento en las principales capitales del continente. De este modo, si la guillotina debía convertir en obsoletos los antiguos modos de gobernar basados en esparcir el terror, el museo tendría por misión reemplazarlos con nuevas formas de contrato social: en la admiración del arte el pueblo debería reconocerse como parte de una fraternidad universal y a la vez empatizaría con el Estado, en tanto que garante del museo y de la política cultural. Para mantener la sociedad bajo control, el Estado ya no tendría que ejercer, por ende, ni la coerción ni la violencia simbólica, sino que solo debería interceder en algo tan sutil como es el modelado del gusto de la población.

En efecto, las dos chimeneas de Madame Du Barry tienden hacia el horizonte histórico que se trazó con el Louvre en su doble sentido: en tanto que guillotina que acabó con la vida de la condesa, los últimos descendientes del Ancien Régime y de 17.000 otros franceses, y en tanto que tajo con que se inauguró también una nueva era para el arte, el cual se antojaba desprendido de cualquier otra determinación social y se purificaba en nombre de su propia autonomía. En este sentido, el museo nació en tanto que aparato de Estado pero también en tanto que dispositivo que facilitó un correlato infraestructural para el entonces emergente idealismo estético.

Sin embargo, la empresa de Hortalà, su empeño para recrear este minueto rococó según los exigentes pasos del trompe-l'oeil, se debe comprender como una surte de crítica institucional, un asalto a la idea moderna de arte que le llega al museo *por detrás* y por medio de ponerse en valor la epistemología que fue inmediatamente anterior a su eclosión. De este modo, mientras que con *Guillotina (Louvre)* las chimeneas de Madame Du Barry parecen *fugar* hacia el Louvre, converger hacia el horizonte que se traza con el zócalo-guillotina –esto es, el umbral que les va a cambiar irremediabilmente de estatus y desactivarlas cuanto que armas bruñidas para subsistir en el día a día de los embrollos cortesanos–, por el otro lado nos percatamos que este tránsito implica también la mayor pirueta que Hortalà ha podido realizar con el trampantojo, a saber: disponerlo en perspectiva, en un sofisticado escorzo con el que no se quiere sino aludir al triple salto mortal que las piezas de arte suntuario

tuvieron que satisfacer para liberarse de cualquier rastro de heteronomía y atender solo a su propia elevación estética.

Los revolucionarios entendieron este proceso como una purga. Pero Hortalà lo descubre como una capa extra de maquillaje, como un trompe-l'oeil elevado a su máxima potencia. La autonomía del arte vendría a ser, así, el *engaño al ojo* que el dispositivo del museo ha introducido en la historia de la mirada. Por lo que entre la corte de Luís XVI y el corte del museo no se plantea con *Guillotina (Louvre)* sino una solución de continuidad: la apariencia del desinterés en la contemplación estética es una figuración moderna que se introduce en aquel mismo baile de máscaras que fue Versalles; la presunta sinceridad del arte es un espejismo que ha buscado oscurecer la agencia material, el artificio, en que siempre se ha basado el arte; mientras que en la misma idea de autonomía descubre Hortalà el latir de la pulsión escópica que replica la voluntad de poder que resurge incesantemente con cada acto de dominación.

Oriol Fontdevila