

GUILLOTINA

Un trampantojo literal

«Guillotina» es una exposición extrañamente consagrada al engaño al ojo: todas las estructuras de madera que protagonizan el montaje están sumidas en un fastuoso juego de las apariencias.

Lluís Hortalà (Olot, 1959) estudió en 2014 y 2015 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. Su propósito: captar la mirada del espectador y sumirla en una trama de tensiones y contorsiones con que se pone en juego una cierta arqueología del régimen escópico desde la propia afectación física del ojo. El trampantojo (*trompe-l'oeil*) permite a Hortalà devolver la reflexión sobre el arte y la visualidad a la experiencia corporal por medio de un conjunto de objetos que logran engañar al ojo una y otra vez —a pesar de que a la conciencia de quien mira le haya parecido alcanzar a ver el *truco*.

Jean Baudrillard se refirió al trampantojo como *lo falso de lo falso*, «un simulacro con plena conciencia de juego y artificio»¹: el trampantojo atrapa al ojo, intercede en su capacidad de componer un lugar y deshace la posición soberana que normalmente ostenta la mirada. Frente al trampantojo, la mirada ya no podrá imponer un punto de fuga con el que gobernar el espacio, sino que el ojo resulta capturado para convertirse, en cambio, en el punto de fuga de la mirada que le proyectan los objetos. No es el ojo cartesiano que, proyectando una mirada sobre el mundo, piensa y, *luego*, existe², sino que el sujeto-ante-el-trampantojo se halla justo en la posición contraria. Su ojo es sobre todo *mirado* por el objeto al cual presumía mirar. Así pues, el mundo del trampantojo es un mundo de pura visualidad en el que no hay nada que ver: el ojo del espectador se descubre dominado enteramente por una mirada otra.

Todo rastro de idealismo y de enaltecimiento humanista se evapora, por consiguiente, con esta exposición. Tal y como observó Jacques Lacan, el trampantojo no rivaliza ni tan siquiera con el mundo de las apariencias, sino que lo hace más bien con el mundo de las ideas, el mundo *platónico*, con el que se supone desde tiempos antiguos que en el reverso de toda apariencia siempre hay una intencionalidad que trasciende al

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

² Toda la filosofía de Descartes se debe a un sujeto con mirada, el cual halla en la elaboración de representaciones mentales del mundo la base de su pensamiento. En este sentido, no solo debe considerarse a Descartes como el padre fundador de la filosofía moderna, sino también del paradigma moderno de la visualidad. Tal y como ha comentado Walter Ong, todo el individualismo moderno puede explicarse por medio de la equivalencia «el ojo = Yo». Véase: CRARY, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. GENDEAC, p. 47-96; JAY, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, p. 25-69.

objeto³. Sin embargo, este no es el caso del trampantojo, el cual reafirma aún con más intensidad la agencia material del mundo; sin tratarse, tampoco, de *hiperrealidad*, sino que, como dice Hortalà, el trampantojo «no es más real que lo real, *es lo real*»⁴. En el trampantojo se halla expresada la trampa de la visualidad en toda su literalidad.

El museo como guillotina

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*⁵. La técnica del trampantojo sirve a Hortalà para intervenir con virulencia en este momento fundacional del arte, de la historia del arte y del régimen escópico de la modernidad.

El tránsito entre un viejo arte noble y el nuevo arte sincero se produjo con la Ilustración y el Romanticismo, si bien, para poder afianzarse, fue precisa la intervención de una tecnología tan innovadora como entonces fue el museo. En efecto, el Louvre fue el primer dispositivo que iba a permitir al arte existir al margen de cualquier otra determinación y encontrarse, así, con su propia ley, su *autonomía*, a partir de la cual podría desarrollarse como si se tratase de un fruto de la naturaleza y en toda su autenticidad⁶.

Hortalà revela el aséptico *white cube* del Centro de Arte Tecla Sala como heredero de esta ficción desde el inicio de la exposición, cuando recubre el primer muro con una reproducción a escala 1:1 del zócalo original del Museo del Prado. El museo aparece, así, establecido como tal: sobre el zócalo prominente cuelga una obra circular y voluminosa —*Robespierre* (2017-2018)—, acompañada de su presumible boceto —engañosamente enmarcado— y con un fondo de pared que recrea el color que se empleó en el Museo del Prado en el intento de enaltecer la obra de Diego Velázquez en 1899 en la celebración del tercer aniversario de su nacimiento. Elocuentemente, el artista titula el zócalo *Guillotina (El Prado)* (2019), haciéndose eco, también, de la correlación que ha planteado Tony Bennett entre la implementación de la guillotina y la invención del museo en un mismo periodo histórico, en su ensayo *The Birth of the Museum* (1995).

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

⁴ Conversación con Lluís Hortalà. Barcelona, 21-06-2018.

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

⁶ «A la obra de arte se le pedirá, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, autenticidad, y lograrla pasa por alcanzar la autodefinición: su existencia deberá depender únicamente de sus propias leyes, aunque estas resulten molestas, ofensivas o inaceptables para la sociedad de su tiempo». ROFES, O. *Art públic i producció de localitat*. [Tesis doctoral presentada en 2015, inédita].

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 todo 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 estos dejaran de celebrarse como espectáculo social.

El uso de la guillotina se extendió rápidamente por toda la Europa de principios del siglo XIX. Ahora bien, tal y como ha observado Bennett, la guillotina no anduvo sola en este periplo, sino que la acompañó la apertura de colecciones reales y eclesiásticas, 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 a partir de 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 población⁷.

El díptico de chimeneas que protagoniza la exposición da cuenta, en tres tiempos diferentes, de cómo en el tránsito de un arte noble a un arte sincero fue necesaria tanto la intervención del museo como de la guillotina. En su primera comparecencia, *// y a bien du monde aujourd'hui à Versailles* (2016), el artista confronta las chimeneas en un cara a cara con el que personifica la vanidad de María Antonieta y Madame Du Barry: a un lado de la sala está la chimenea de Madame Du Barry, de un insultante gusto borbónico, voluptuoso y casi pornográfico, rococó en todo su esplendor. La chimenea procede del Salon des Jeux del palacio de Versalles, donde se aposentaba esta plebeya ascendida con taciturnidad al estatus de condesa —cuando no se hallaba en el dormitorio real, donde satisfacía las perversiones de un Luis XV lascivo, esclavizado y, finalmente, sometido por completo a su voluntad.

Enfrente se encuentra la chimenea de María Antonieta, la *loba austriaca*, la *reina rococó*, o también conocida como *Madame Déficit* debido a la dilapidación de las arcas públicas que llevó a cabo durante su reinado. La chimenea procede del Cabinet du Billard, que la reina se hizo construir en sus dependencias y con el que muestra un

⁷ Tony Bennett desarrolla las ideas que ya había apuntado Michel Foucault en su *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) en torno a la instauración de la guillotina durante el Terror francés y en relación con el desarrollo del sistema penitenciario moderno. El propio Bennett reconoce que su trabajo *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (1995) consiste en un análisis del aparato museístico en clave netamente foucaultiana, dado que este filósofo no llegó a desarrollar un análisis del museo en el marco de su arqueología del poder. Un ensayo deudor de estas investigaciones y que también ha resultado útil para la elaboración de este trabajo es BREA, J. L. (2002). «El museo contemporáneo y la esfera pública». En: *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivas neomediales*. Centro de Arte de Salamanca, p. 85-102.

refinamiento en el que ya se dejan sentir los aires del neoclasicismo. Si, por un lado, dicho estilo acompañó la llama revolucionaria del tercer estado, por el otro, los cortesanos de Versalles también lo abrazaron como el último grito.

Con *Il y a bien du monde aujourd'hui à Versailles*, Hortalà alude a la disputa palaciega que enfrentó a María Antonieta y Madame Du Barry a comienzos de la década de 1770 y que puso en juego el poder *de jure* de la entonces princesa y el *de facto* de la amante de Luis XV. Esta tragicomedia, una pelea de gallos en Versalles pero con una amplia repercusión en la geopolítica de Europa, se saldó con la victoria de Madame Du Barry, lo cual lleva a Hortalà a realizar la correspondiente chimenea de una dimensión ostensiblemente mayor a la de la humillada María Antonieta.

Siguiendo el curso de la exposición, la rivalidad entre las chimeneas pasa a triangularse a continuación con la segunda aparición de un zócalo de museo: se trata del momento álgido del relato, en este caso el zócalo original de la sala 700 del Louvre —*Guillotina (Louvre) (2017-2019)*—, que aparece encaramado, cruzando una de las salas de un extremo al otro. Aquí, el zócalo no funciona ni siquiera como la representación de un zócalo, sino que se trata de una fina línea de horizonte: el Louvre, el museo con el que se abría un nuevo mundo, el primer museo en el sentido moderno del término⁸.

En correspondencia, la chimenea de Madame Du Barry deja también de ser la mera representación de una chimenea: se eleva y se desdobla, para escoltar cada uno de los flancos de este zócalo-guillotina, que se plantea como su destino. Parece rendirle homenaje, aunque en realidad *fuga*. Ambos muebles convergen, por medio de un sofisticado escorzo, hacia el corte que los habría cambiado irremediabilmente de estatus: de armas bruñidas para subsistir en el día a día de los embrollos cortesanos, el arsenal principesco debería forzarse y retorcerse hasta el paroxismo a fin de cruzar el umbral e incorporarse al museo de la Revolución. El trampantojo dispuesto en perspectiva probablemente dé cuenta del triple salto mortal que tuvieron que realizar las piezas de arte suntuario para liberarse de cualquier rastro de heteronomía y atender solo a su propia elevación estética. Los revolucionarios lo entendieron como una purga. Si bien la purificación solo puede figurar ahora como una capa más de

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.

maquillaje. A la luz del trampantojo, la acción del Louvre no puede sino incrementar el recuento de Baudrillard, para aparecer como *lo falso de lo falso de lo falso*⁹.

Encore un moment, Monsieur le bourreau, encore un moment (2017) configura la última escena de la exposición: María Antonieta y Madame Du Barry aparecen aquí personificadas del mismo tamaño, igualadas ante una guillotina que, en realidad, fue el último azote que recibieron ambas damas poco después de que el Louvre abriera sus puertas. El título está constituido por las últimas palabras de Madame Du Barry, en un intento de prolongar su vida en vano cuando ya se hallaba en lo alto del patíbulo. Su petición se ha interpretado también como el deseo del teatro social que fue el Ancien Régime de perpetuarse en el tiempo y no sucumbir a la purga que el reino del Terror imponía a todos sus actores. Se tratara del *style rocaille* de Luis XV o del *style à la grecque* de Luis XVI, los delirios de las últimas décadas de la aristocracia francesa se uniformizaron según el mismo cedazo.

No obstante, en esta última escena todos los elementos parecen haber sido víctimas de un desmontaje. Incluso el tercer zócalo de la serie —*Guillotina (National Gallery)* (2017)— figura a medio instalar al fondo de la sala¹⁰. Toda la épica de la transición del Ancien Régime a la Revolución francesa se ve aquí reducida a un cierto efecto de escenografía, como si esta historia se revelase como la víctima de un teatrillo, como si lo que se hubiese perpetuado no fueran ni el arte ni los ideales políticos ilustrados,

⁹ La contradicción entre los valores de la Revolución y los del arte procedente de la corte real fue un asunto de controversia y un motivo de debate frecuente entre los miembros que formaron parte de la Comisión du Muséum des arts y, después, del primer Conservatorio. Casimir Varon lo hizo explícito en su *Rapport du Conservatoire du Muséum national des arts*, de mayo de 1794: «Un involuntario sentimiento de pesadumbre interfiere en el placer de desplegar ante vosotros todas estas riquezas; el arte se ha apartado mucho de su auténtico camino y de sus orígenes celestiales [...], multitud de experimentos frívolos y nocivos, fruto de largas centurias de esclavitud y vergüenza, han degradado la naturaleza del arte: se mire por donde se mire, todas sus producciones llevan la marca de la superstición, la adulación y el libertinaje. Este arte no contiene las lecciones nobles que adora un pueblo regenerado: no hace nada por la libertad. Uno se vería tentado de destruir todos estos juguetes de la vanidad y el sinsentido si no fuesen tan manifiestamente indignos de emulación. Pero, sin embargo, tiene cierto sentido intentar ocultar estas distorsiones y obliterar los falsos preceptos. Este es nuestro cometido y tendremos que esforzarnos para lograrlo. Es a través del efecto conjunto de la colección que puede alcanzarse esta mejora. Es en virtud del aire de grandeza y de la simplicidad que la galería nacional se ganará el respeto. Es a través de una selección rigurosa que debe merecer la atención del público». Recogido en: 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.

¹⁰ La National Gallery, fundada en 1824, funcionó durante buena parte del siglo XIX como una entidad bajo los auspicios del British Museum. Este, fundado en 1759, en ocasiones se ha descrito como el museo más antiguo del mundo, a pesar de que durante los primeros cincuenta años de su existencia no funcionó en el sentido habitual de museo, sino que se trataba de una colección semipública de acceso restringido donde se reunían sobre todo libros y manuscritos —«las personas que deseaban visitar el museo debían presentar primero sus credenciales a la oficina del museo y, luego, una vez transcurrido un periodo que duraba en torno a catorce días, podía ser que recibiesen una carta de admisión», se lamentaba el historiador alemán Wendeborn en 1785. En términos historiográficos, se ha debatido si el British Museum y el Louvre constituyen dos genealogías distintas en el origen del museo moderno o bien si la idea de museo tal como lo conocemos hoy surge genuinamente del Louvre y el anterior British Museum se habría remodelado siguiendo este principio. Cuando Hortalà toma el zócalo de la National Gallery y lo incorpora a su serie *Guillotina*, se decanta abiertamente por la segunda opción. Véase: SCHUBERT (2000). *Op. cit.*, p. 17-28.

sino poco más que los artificios sobre los que estos se han sostenido durante toda la función.

Hacia un *rococó frío* (anacronismo y materialidad institucional)

Hortalà se sitúa en un tiempo remoto —Versalles— y procede mediante una estrategia material —el trampantojo. Genera, así, un potente anacronismo, con el que logra intervenir en el tiempo presente y, especialmente, en el régimen discursivo con el que se despliega el arte actual.

Versalles se hace omnipresente. Y, en efecto, tal y como suplicó Madame Du Barry al final de su vida, 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», donde «cada movimiento está reglamentado» y donde se vive «únicamente para representar»¹¹, no murió enteramente al filo de la guillotina: la hipótesis de Hortalà es que este mundo fue transferido al museo y que, aun siendo en nombre de una presumible sinceridad democrática, ha impregnado todo el sistema del arte y se prolonga hasta la actualidad¹².

La antigua técnica del trampantojo sirve a Hortalà como medio para cruzar a ambos lados del espejo y mantener el mundo del *arte sincero* en tensión con su sustrato nobiliario. La contradicción reside en el hecho de que, si bien «estas piezas tratan de lo falso, a la vez no dejan de ser auténticas» —y así se lo hizo saber Javier Peñafiel a

¹¹ Los fragmentos entrecorrientados se han extraído de la biografía que Stefan Zweig dedicó a María Antonieta en 1932, una fuente que sigue siendo del todo vigente hoy en día como documento sobre los enredos que tuvieron lugar en la corte de Luis XV y Luis XVI, y asimismo un retrato de notable complejidad sobre la persona de María Antonieta y un relato biográfico de una encomiable belleza: ZWEIG, S. *María Antonieta*. Acantilado, p. 48, 79, 80 y 128.

¹² Tal y como explica Andrew McClellan en *Inventing the Louvre* (1994), los revolucionarios celebraron la apertura del Louvre como parte de las fiestas del primer aniversario de la proclamación de la República, el 10 de agosto de 1793. El museo se posicionaba entonces como un símbolo de la soberanía popular y como un triunfo de la revolución frente al despotismo. El abad Henry Grégoire, convertido en líder revolucionario, se refirió al museo como «el molde de la República», así como Jean-Louis David celebraba las cualidades pedagógicas que esta institución tendría tanto para el pueblo como para los propios artistas que se ponían al servicio de la Revolución — «el museo no debe ser solo una colección de objetos frívolos de lujo destinados a satisfacer la curiosidad ociosa. Lo que debe ser es una escuela imponente». El museo se celebraba como apropiación de la colección real, transformada en propiedad nacional. Ahora bien, los revolucionarios no se apoderaron únicamente de los bienes materiales: algo de esta historia que a menudo queda eclipsado es que, en algún momento entre las décadas de 1770 y 1780, cuando la popularidad de la corona empezó a ponerse seriamente en entredicho, el conde de Angiviller propuso a Luis XVI abrir públicamente el Louvre y hacer extensible al pueblo su colección real. Con este gesto, el director general de la administración de los Edificios del Rey (*Bâtiments du roi*) argüía que se vería realizada la magnificencia y la bondad del rey, a la vez que se trataría de un monumento único en toda Europa. Sin embargo, el estallido de la Revolución francesa impidió que el Louvre llegase a ver la luz de este modo.

Hortalà en una conversación que mantuvieron ambos artistas¹³. En efecto, los trampantojos de Hortalà se desmarcan de sus predecesores nobiliarios al no esconder bajo la superficie ni unos materiales pobres ni una sociedad en crisis, sino que no contienen nada que no sea un largo tiempo de aprendizaje, un trabajo manual minucioso y constante y, a la vez, una meditada reflexión en torno a la visualidad y el arte. Así, las piezas que resultan de este proceso hacen que la aseveración de Peñafiel se vuelva reversible y pueda leerse en el sentido inverso: *estas piezas tratan de la sinceridad, a la vez que no dejan de ser el artificio que siempre ha sido el arte*.

El tipo de crítica institucional que practica Hortalà tiene la peculiaridad de basarse en el anacronismo: su trabajo consiste en un asalto al arte y al museo que llega *por detrás*. Así, se confrontan el arte y el museo con la epistemología que fue inmediatamente anterior a su emergencia como tales.

En correspondencia, un aspecto del mundo rococó que impregna toda la crítica de Hortalà es que la capacidad de intervención del arte no se reduce al ámbito discursivo¹⁴. La agencia material del artefacto es un aprendizaje que Hortalà extrae de aquella era suntuaria. Así pues, sea cual sea el sentido que cada espectador acabe atribuyendo a este conjunto de piezas, lo que se puede asegurar es que, en todos y cada uno de los casos, el trampantojo terminará por poner a los ojos del espectador en jaque mate. Según la lógica del procedimiento rococó, la afectación y la sensualidad siempre ganarán a la interpretación y el discurso.

José Luis Brea empleó el término *neobarroco* a principios de la década de 1990 para referirse a la capacidad del arte conceptual y posminimalista de liberarse de su *interioridad* y de la correlación con un significante, y proceder, así, a deslizarse eminentemente por la capa del discurso, como si se tratara de una grácil alegoría sin

¹³ Conversación con Lluís Hortalà, Barcelona, 31-05-2018. La visita de Peñafiel al taller del artista habría tenido lugar unos días antes.

¹⁴ Si, con la minimización radical de la intervención artística que le permitió el *ready-made*, Marcel Duchamp es considerado el padre de la crítica institucional, en el caso de Lluís Hortalà, por el desmesurado exceso de labor material que le comporta la elaboración de cada trampantojo, su trabajo deberá entenderse como una especie de crítica institucional *a la japonesa* —según el mito vigente en el Estado español de que los japoneses trabajan el doble para desregularizar la economía y como medida de presión.

base o una *línea de fuga* permanente¹⁵. Hortalà también busca intervenir en la relación entre el significado y el significante, si bien en este caso el artista opta por basar su exploración en el espacio de abajo, en el soporte material del significado, el *significante*, convirtiendo el exceso de artificiosidad en la estrategia para colapsar el significado. Ni siquiera cabría decir que se trata de un *arte por el arte* —algo que toda la crítica institucional desenmascaró después como una estrategia del discurso—, sino que con Hortalà nos enfrentamos a un mundo todavía más desafiante, como es el del *artificio por el artificio*.

Estableciendo un diálogo con Brea, pensamos que podemos referirnos a este exceso de artificialidad, por tanto, como un *neorrocó*, o un *rococó frío*, un *rococó silencioso*. En efecto, la referencia al rococó no tiene en Hortalà únicamente la cualidad de una cita histórica o estilística, sino que el artista se apoya en este ápice del arte nobiliario para construir toda una estrategia procedimental.

Robespierre, la primera pieza de la exposición, condensa en su circularidad todo el planteamiento de Hortalà sobre el arte y la política: con toda la elocuencia que le convirtió en un líder carismático, Maximilien Robespierre avivaba al conjunto de la población para que se identificase con su proyecto político. A pesar de que, como es sabido, este intento de hacer corresponder la sociedad con la República en términos absolutos no desencadenó sino en el capítulo más sangriento de la Revolución francesa, el Terror, durante el cual tuvo lugar la purga de una cantidad ingente de personas que fueron declaradas enemigos del pueblo y el cual, en su *grand finale*, acabó llevando al propio líder jacobino a la guillotina. Hortalà destaca con *Robespierre* que en la base de la purga no solo palpitaron los ideales impolutos de la República: si el discurso de Robespierre resultó ser tan eficaz que condujo a más de 17.000 franceses a la muerte, también fue por su capacidad de cautivar mediante la palabra.

¹⁵ «Parece obvio que en todos los campos de la creación sobreviene una avalancha de producciones que, formalmente, están pidiendo ser reconocidas como *neobarrocas*», apuntaba José Luis Brea en su primer ensayo *Nuevas estrategias alegóricas* (1991). Según el parecer de este crítico español, el *neobarroco* consistía en un *hallazgo duchampiano*, que se había extendido con todo el trabajo minimalista y conceptual. Con una base eminentemente textual y actuando desde el ámbito del discurso, se atribuía a la estrategia alegórica del Barroco la potencialidad de que el arte se mantuviese en una permanente línea de fuga y en la desidentificación con cualquier sistema de poder. Jesús Carrillo, varios años después, ha interpretado este gusto por la alegoría como sintomática de la falta de agencia del arte en el contexto español: «La alegoría, siendo una estrategia que parte de una profunda conciencia, no era un procedimiento propio de una cultura libre, sino un mecanismo de supervivencia dentro de un sistema caracterizado por la precariedad de la agencia. Es por ello que nos atrevemos a considerar las ‘acciones paralelas’ que encabezaron un nutrido número de críticos ‘sabios’ durante la primera mitad de la década de los noventa como sintomáticas de un sistema que no encontraba dentro de sí mismo fuerzas suficientes para intervenir de manera efectiva en su entorno, sino exclusivamente a través de su vinculación con las estructuras de poder». En cuanto al *neorrocó* de Hortalà, podemos afirmar que, en efecto, especula en una dirección opuesta a la de la *línea de fuga*, preguntándose por los vínculos que tanto históricamente como en el presente el arte habría tenido con el poder y en tanto que poder. Véase: BREA, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos; CARRILLO, J. (2014). «La institución y la institucionalización de la crítica en España». En: 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.

La circularidad de *Robespierre* se refiere más a la ubicuidad del artificio que a una rueda del tiempo o a la idea del eterno retorno. En efecto, a los pies de Robespierre siempre estuvo aferrado el mosaico con el que el arquitecto Bernadino Maccarucci decoró los pavimentos de la Galería de la Academia de Venecia en la misma década del nacimiento del líder revolucionario: una rosa de los vientos convertida en adorno, la base hipnótica sobre la que descansa la hoja de ruta, la pulsión escópica que se replica incesantemente con la voluntad de poder i que resurge con cada acto de dominación¹⁶.

Robespierre es una *vanitas* de los ideales revolucionarios: *artificio eres y artificio serás*. Bajo el sueño de una política transparente y entendida como voluntad directa del pueblo, siempre permanecerá la retórica, la mediación del artificio y del encantamiento, la belleza sensual y una dosis considerable de erótica, con la cual, al fin y al cabo, se identificaba el mundo cortesano del Ancien Régime, que desde entonces no se ha logrado dejar atrás.

Oriol Fontdevila

¹⁶ En un pie de página de *El malestar en la cultura* (1930), Sigmund Freud relacionó lo que más adelante Jacques Lacan denominaría *pulsión escópica* con el momento en el que la humanidad se incorporó y adoptó la posición bípeda. La adopción de la verticalidad tendría que ver con un afán de dominio sobre el entorno, lo cual tuvo como consecuencia que el sentido de la vista reemplazara la preponderancia que hasta entonces había tenido el olfato. La vista, *el más noble de los sentidos*, habría quedado, así, íntimamente y para siempre ligado a la propia voluntad de poder de los humanos. Debo a Rubén Verdú esta referencia y la interpretación del pasaje. FREUD, S. (2001). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, p. 251.