

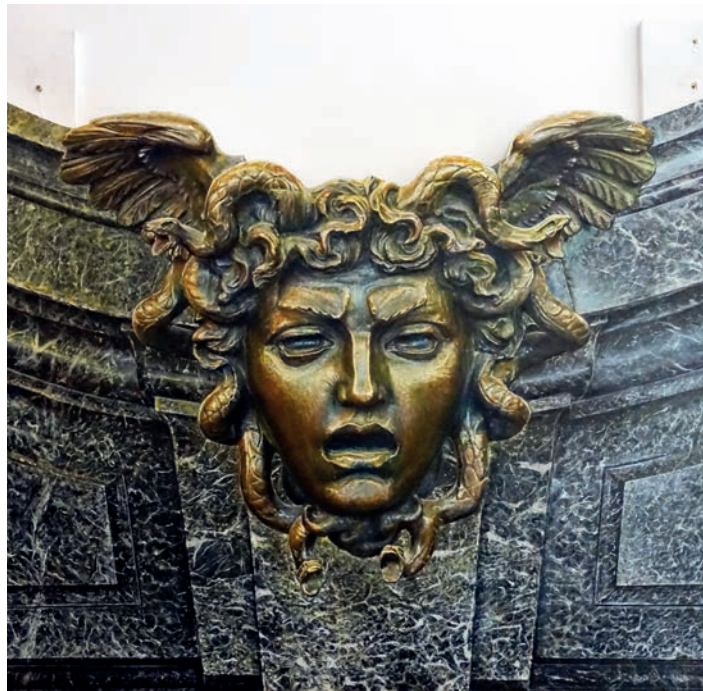
LLUÍS HORTALÀ ANTE A LEI

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

27 febreiro - 31 maio 2026

Primeira planta, Dobre Espazo

Comisariado: Santiago Olmo



Xogando co engano e a confusión da mirada, Lluís Hortalà recorre ao *trompe l'oeil* para lograr que a pintura se dilúa na aparencia obxectual e volumétrica da escultura. As súas obras son, en esencia, pinturas que semellan emerxer ante quen as contempla como obxectos tridimensionais de natureza escultórica. Cómpre lembrar que este artista catalán iniciou a traxectoria profesional no ámbito da escultura.

Non obstante, esta exposición céntrase de maneira preferente na forza simbólica da arquitectura como expresión do poder, do xuízo, da lei e da facultade de vulgar. As obras que a integran sinalan, ante todo, os problemas e os paradoxos da percepción; subliñan como, con frecuencia, “non vemos nada” —parafraseando o título dun perturbador ensaio de Daniel Arasse¹— ou non vemos o suficiente.

En se centrando coidadosamente no detalle, Lluís Hortalà incide nunha pintura realista ata o extremo, mimética nas súas texturas e brillos, capaz de reproducir visualmente o tacto e mesmo, en ocasións, a temperatura fría da pedra. Nesta pintura podería parecer que non hai nada máis que técnica. No entanto, por detrás da técnica afloran tanto o sentido como os significados. En cada unha das series emerxe unha narrativa, unha rede de conexións que constrúe un marco reflexivo sobre a historia —en particular, sobre a historia da pintura e da cultura— e tamén, por suposto, sobre o poder político.

Deste modo, o impacto inicial da técnica pictórica do *trompe l'oeil* pasa a un segundo plano, a pintura sitúase nunha perspectiva propiamente conceptual, as presentacións e as montaxes configuran instalacións rigorosamente controladas e medidas. A través da minuciosa recreación pictórica de elementos decorativos ou ornamentais, como zócalos, portas, ventás ou chemineas, o artista reconstrúe a atmosfera simbólica de espazos arquitectónicos emblemáticos e representativos de momentos históricos cruciais. A historia convértese así nunha ferramenta para falar do presente, coa intención de o analizar e comprender mellor.

Ante a Lei, título da exposición e, á súa vez, de varias obras de Hortalà, remítenos ao conto homónimo de Kafka (unha das súas narracións máis coñecidas, xunto con *A metamorfose*²). Esta elección pon de relevo a importancia, na súa pintura, da idea do limiar e do acto de traspasar —ou non— as portas que dan acceso ao segredo ou ao restrinxido. No fondo, ese *traspasar o limiar* constitúe un xesto de carácter sagrado que, historicamente, funda tamén a arquitectura monumental: franquear o limiar para acceder ao interior recóndito do templo onde se garda o misterio esixe un rito de iniciación, a autorización de sacerdotes ou gardiáns e un coñecemento sustentado na experiencia. O misterio preséntase como dogma e adopta a forma dunha lei que non se pode quebrantar. Este principio —o acto de atravesar, acceder, penetrar— asumirá diferentes formulacións en cada unha das series que integran a exposición.

Nas salas do CGAC, cada serie funciona como un capítulo que anuncia e enlaza sucesivamente co seguinte. A mostra traza un itinerario discursivo, máis ou menos cronolóxico, e crea unha posta en escena arquitectónica que nos envolve nunha experiencia inmersiva e reflexiva.

A primeira serie, *Guillotina* (2017-2019), céntrase en elementos ornamentais do palacio de Versalles, como chemineas e zócalos de mármore, representativos e simbólicos, que sinalan a transición do gusto do rococó ao neoclasicismo. Ambos os estilos encarnan, de maneiras distintas, o poder absoluto da monarquía francesa, e nos sucesivos salóns superpóñense as disputas polo poder coas rivalidades en gustos, modas e estilos, entre Madame du Barry, a

1 Daniel Arasse, *On n'y voit rien: Descriptions*, Denöel, París, 2001.

2 *A metamorfose* é o título en galego da novela curta *Die Verwandlung* (1915), que tamén foi publicada en traducións recentes ao castelán como *La transformación*.



Guillotine (Louvre), 2017-2019. Cortesía do artista e Galería RocioSantaCruz

entronizada amante de Luís XV, e a moza María Antonieta, esposa austríaca do sucesor que pouco despois sería coroado como Luís XVI.

As chemineas rococó, adornadas con volutas e curvas e realizadas en mármore rosados e veados, transmiten unha sensualidade voluptuosa, unha carnalidade larpeira que transmuta a sexualidade en gastronomía. As súas formas arredondadas evocan tanto corpos, pernas ou sexos, como pasteis, doces e xelatinas. Aínda que Madame du Barry foi unha impulsora do neoclasicismo como estilo arquitectónico e decorativo, foi asociada co rococó pola súa relación con Luís XV, cuxo reinado representou a cúspide do exceso, tanto ornamental como financeiro.

Fronte a estas chemineas opulentas, as neoclásicas apostan por liñas rectas, mármore brancos e decoracións xeométricas, polo pracer de revisitar e recrear a Roma recentemente descuberta por unha arqueoloxía incipiente en Pompeia e Herculano. Este gusto máis austero adoita asociarse a María Antonieta (malia os tópicos que pesan sobre ela), tanto porque o neoclasicismo adoptou en Francia o nome do seu marido, Luís XVI, como porque ambos os dous representaron, na primeira etapa do seu reinado, unha renovación xuvenil, saudable e enérxica das formas e do poder do absolutismo. Aínda que todo acabase na guillotina e no vendaval revolucionario.

Mario Praz, nun breve ensaio incluído en *Gusto neoclásico*³, puntualiza con humor que as butacas rococó eran moi cómodas e que a resistencia ás liñas rectas e á rixidez do novo estilo respondía a unha fractura xeracional: a xente nova cansárase das curvas e preferían as liñas rectas.

Na proposta de Hortalà, as chemineas tamén poden converterse en estraños limiares: dispostas no centro das salas, lonxe dos muros, fragmentando os espazos e interferindo con eles, funcionan

como portas que, ao atravesalas, obrigan a inclinar lixeiramente a cabeza, como se se ofrecese o pescozo ao verdugo ou á lámina oblicua da guillotina. Deste xeito, as chemineas, emblemas da opulencia, remiten á guillotina, a ferramenta máis representativa e eficaz da Revolución, cuxa acción acabará por varrer a monarquía e o absolutismo, asegurando unha morte igual para todos. A cheminea-guillotina representa así unha primeira formulación do xuízo estético, que se acopla e se superpón ao xuízo penal: pracer e morte acompañados.

Neste primeiro capítulo tamén teñen cabida outras obras relacionadas con este momento histórico, como *Échafaud (Mundus muliebris) / Cadalso* (2016-2024), que representa as escaleiras dun cadafalso realizadas cos mármore de diversas texturas e cores que se usaban como mostrarios nas cortes do absolutismo para que os príncipes elixisen o material máis adecuado e do seu gusto para a decoración dunha estancia ou dun palacio. Desde o poder que confire o cadafalso, a acción da guillotina —emblema da Revolución triunfante— converte o palacio (Louvre) en museo: a colección real ábrese ao público, a arte democratízase e calquera pode acceder.

O museo protagoniza o segundo capítulo da exposición, presentado como un espazo *sagrado*. É un lugar onde se venera un tipo de arte e se proscribe outro, un ámbito de consagración e, ao mesmo tempo, de exclusión. É un territorio rexido por leis inaccesibles que parecen arbitrarias. As súas normas son aplicadas por persoas que poderían definirse como *gardíais do templo*. Neste sentido, o traballo de Hortalà constrúe unha incisiva revisión crítica dos museos, entendidos non só como arquitecturas, senón como institucións.

A importancia dos detalles radica en que a miúdo pasan desapercibidos, pero aquí o artista elixe deterse especificamente en elementos en aparencia nimios ou anecdóticos de dous museos europeos —a National Gallery de Londres e o Museo del Prado de Madrid— que se inscriben na tradición do Louvre.

3. Mario Praz, “Del Rococó al Neoclásico”, en *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 102-106.



Para falar da ausencia e da morte, o artista preséntanos, nunha parede baleira, a cor do muro onde habitualmente está pendurado *A execución do emperador Maximiliano* (1867-1868) de Édouard Manet na National Gallery de Londres, enmarcando o pano de parede co seu zócalo correspondente. Outros detalles imprescindibles son a cor, o deseño e a textura das enteaduras que distinguen as salas dedicadas ás diferentes escolas nacionais, así como os zócalos de mármore ou pedra que distinguen as galerías de todos os grandes museos históricos. Todos estes elementos revelan a retórica dos discursos nacionalistas que se esconden na cultura e se utilizan como unha arma máis na guerra propagandística.

En primeiro plano, Hortalà subliña a importancia das funcións simbólicas e representativas da arquitectura, concibida como unha maquinaria para transmitir as imaxes do poder das nacións a través dos seus logros culturais. Trátase, en definitiva, dunha visión imperialista da vida, da cultura e do que significa a nación. Este esquema impediulles durante polo menos dous séculos aos países europeos recoñecer as vantaxes da cooperación fronte aos problemas derivados da competición extrema.

Estas reflexións mostran como os museos se converteron en tribunais nos que non só se xulgaba a arte e as obras de arte, senón tamén ás nacións que as produciron e as exhibiron como elementos identitarios, símbolos e fetiches de esencias irrepitíbles e inmutables.

Neste capítulo, o diálogo co breve relato “Ante a Lei” adquire un protagonismo singular. Orixinalmente escrito de maneira independente, foi incorporado polo autor como parábola dentro do capítulo titulado “Na catedral” da súa novela *O proceso*, un proxecto que quedou inconcluso ao morrer o autor.

A lenda narra a historia dun campesiño que desexa presentarse ante a lei. Ao chegar á porta, atópase cun gardián que agarda sentado na soleira. A porta non está completamente pechada, pero o gardián non lle permite o paso. “Quizais máis tarde”, dille. Aínda que o campesiño tenta entrar por todos os medios, incluso

subornando o gardián, a negativa é constante. Pasan os días e os anos sen haber avances e, pouco antes de morrer, o campesiño pregúntalle ao gardián por que ninguén máis chegou nunca a esa porta. O gardián respóndelle que esa porta estaba reservada só para el, levántase e péchaa tras de si.

Ante la Ley (Spanish Room. “Before the Law”), realizada entre 2019 e 2020, é unha pintura monumental de 300 x 590 cm que mostra a sala baleira dedicada á pintura española na National Gallery de Londres desde unha perspectiva frontal. A porta ábrese a outras portas, que, como unha sucesión de limiares, desvelan un museo baleiro pero cargado de significados. Xunto ao lintel aparece a cadeira sen ocupar dun vixilante. Ao fondo obsérvanse distintos limiares e portas achegadas, que parecen invitarnos a seguirmos un camiño cara a unha luz afastada.

Entre 2020 e 2022, Hortalà realiza unha versión máis concisa —*Ante la Ley* (Before the Law Sits a Gatekeeper)— que remite de maneira máis directa ao relato de Kafka ao representar a porta bloqueada por uns paneis xunto á mesma cadeira do vixilante, tamén baleira e lixeiramente inclinada. O enigmático do relato —algúns estudosos sinalan posibles referencias cabalísticas— contrasta coa imaxe prosaica dunhas obras de acondicionamento nun museo, máis propia da estética fotográfica do documentalismo “sucio”.

O terceiro e último capítulo aborda de xeito máis directo a cuestión da lei a través dos xuízos de Núremberg, un proceso penal internacional no que se xulgaron os crimes do nazismo, se afirmou a necesidade de leis lexítimas e se sentaron as bases da orde democrática posterior a 1945 no que aínda hoxe vivimos, se ben nun estado de fragilidade permanente e atafegados polo peso da incerteza.

Os xuízos están representados pola porta principal e por dúas das ventás da Sala 600, onde tiveron lugar. As pezas, que se presentan por primeira vez no CGAC e foron producidas especificamente para a exposición, constrúen unha instalación que, a modo de posta en escena, replica a orde espacial da dita sala.



Núremberg. *La historia siempre se repite dos veces*, 2022-2025 (detalle). Cortesía do artista e Galería RocioSantaCruz

Unha mirada atenta permite advertir que a porta pintada non se corresponde exactamente coa real documentada en fotografías e arquivos: na recreación do artista, a orde aparece invertida de dereita a esquerda.

O programa iconográfico da porta sitúa no centro un escudo que representa a primeira transgresión da lei na historia bíblica: o pecado orixinal (Eva, Adán, a serpe e o froito da árbore do ben e do mal). O escudo está flanqueado por dúas figuras: un guerreiro xermano armado cunha espada e outro romano que terma dun *fascio* ou *fascies*, símbolo da xustiza republicana romana e da potestade do Estado para facer cumprir a lei e castigar a quen a infrinxe. Estes guerreiros encarnan as dúas raíces do dereito alemán moderno: o dereito romano e o dereito xermánico. Baixo o escudo, unha cabeza de Medusa actúa como emblema protector fronte ao mal.

A porta foi deseñada por Ernst Pfeiffer, e a fundición das figuras e do escudo foi realizada por Christoph Lenz en 1916, mentres se intensificaba a Primeira Guerra Mundial. Sobre ela sinala o artista: “Foi unha silenciosa testemuña arquitectónica dos xuízos. A instalación pretende provocar, por unha banda, unha reflexión sobre a necesidade de resignificar simbolicamente este exemplo de arquitectura xurídica, que pertence xa á memoria das orixes da xustiza internacional e, por outra, parece necesario que sexa un espazo de diálogo e conmemoración, de dó e esperanza”.

Os xuízos de Núremberg foron concibidos para impartir xustiza con equidade —garantindo o dereito á defensa dos acusados— nun ámbito supranacional. Introduciron conceptos tan relevantes como o de crimes contra a humanidade e, a través dos debates xerados

daquela e a posteriori, abriron o camiño ao recoñecemento xurídico do crime de xenocidio. Pero, sobre todo, sentaron o precedente e as bases dun dereito penal internacional vinculado a unha Corte Penal Internacional, aceptada por unha ampla maioría de países, que, malia as súas limitacións, actuou de maneira efectiva, case cincuenta anos despois, ante os crimes cometidos en Ruanda e na antiga Iugoslavia a comezos da década de 1990.

Hoxe asistimos a unha erosión programada, desde distintas fronteiras, da legalidade internacional. Á súa desaparición aspiran os demos que conviven connosco, que nos rodean e nos axexan: a reivindicación de liderados totalitarios, o capricho autoritario e o odio. Lembrar é unha forma de resistencia. Kafka entre nós é unha luz que advirte das tebras que nos ameazan.

Santiago Olmo

LLUÍS HORTALÀ

Naceu en Olot (Xirona) en 1959. Estudou na Escola de Artes e Oficios de Olot entre 1965 e 1975 e na Escola de Belas Artes de Sant Jordi de Barcelona entre 1977 e 1978.

Os seus inicios como artista estiveron marcados pola produción escultórica. En 1991, expuxo na Sala Montcada da Fundació “la Caixa”, en Barcelona, unha serie de traballos denominados *Topografías de la visión*, que consistían en esculturas murais de forma circular de madeira revestidas de poliéster. Posteriormente, realizou obras vinculadas á arquitectura e ás estruturas do corpo, á vez que experimentaba coa cerámica.

Entre 1995 e 2001, instalouse en Londres na residencia Delfina Studio. Realizou diversas series de paisaxes imaxinarias e iniciou un ciclo de traballos baseados na súa experiencia como alpinista entre 1975 e 1982, período no que participou nunha expedición ao Everest. En 2012, mostrou unha importante selección destes traballos no CDAN, no Centro de Arte y Naturaleza, na Fundación Beulas de Huesca e, en 2015, presentou a exposición *Les Tentations* no Museo de Montserrat. Este ciclo de traballo concluíu en 2013.

Entre 2014 e 2015, estudou técnicas de pintura antiga, imitación de mármore e madeira, baseadas en procedementos de *trompe l'oeil*, na academia Van der Kelen-Logelain de Bruxelas. A partir de entón desenvolveu diversas series que, tomando en consideración a arquitectura e a ornamentación, propoñían unha visión crítica das institucións e do poder. Estas investigacións adoptaron xeralmente a forma de instalacións, como a montaxe de *Ante la Ley hay un guardián*, no vestíbulo do Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid en 2022. Entre as súas exposicións máis destacadas, figuran *Guillotina* (Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, 2019) e *Posar el dit a l'ull* (Fundació Vila Casas - Espais Volart, Barcelona, 2025).

A súa obra forma parte de numerosas coleccións públicas e privadas, entre elas as do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, o Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), a Colección de Arte Banco Sabadell e a Fundació Vila Casas, ambas en Barcelona.

LLUÍS HORTALÀ ANTE LA LEY

Jugando con el engaño y la confusión de la mirada, Lluís Hortalà recurre al trampantojo para lograr que la pintura se diluya en la apariencia objetual y volumétrica de la escultura. Sus obras son, en esencia, pinturas que parecen emerger ante quien las contempla como objetos tridimensionales de naturaleza escultórica. Cabe recordar que este artista catalán inició su trayectoria profesional en el ámbito de la escultura.

No obstante, esta exposición se centra de manera preferente en la fuerza simbólica de la arquitectura como expresión del poder, del juicio, de la ley y de la facultad de juzgar. Las obras que la integran señalan, ante todo, los problemas y las paradojas de la percepción; subrayan cómo, con frecuencia, “no vemos nada” —parafraseando el título de un perturbador ensayo de Daniel Arasse¹— o no vemos lo suficiente.

Centrándose cuidadosamente en el detalle, Lluís Hortalà incide en una pintura realista hasta el extremo, mimética en sus texturas y brillos, capaz de reproducir visualmente el tacto e incluso, en ocasiones, la temperatura fría de la piedra. En esta pintura podría parecer que no hay nada más que técnica. Sin embargo, por detrás de la técnica afloran tanto el sentido como los significados. En cada una de las series emerge una narrativa, una red de conexiones que construye un marco reflexivo sobre la historia —en particular, sobre la historia de la pintura y de la cultura— y también, por supuesto, sobre el poder político.

De este modo, el impacto inicial de la técnica pictórica del trampantojo pasa a un segundo plano, la pintura se sitúa en una perspectiva propiamente conceptual, las presentaciones y los montajes configuran instalaciones rigurosamente controladas y medidas. A través de la minuciosa recreación pictórica de elementos decorativos u ornamentales, como zócalos, puertas, ventanas o chimeneas, el artista reconstruye la atmósfera simbólica de espacios arquitectónicos emblemáticos y representativos de momentos históricos cruciales. La historia se convierte así en una herramienta para hablar del presente, con la intención de analizarlo y comprenderlo mejor.

Ante la Ley, título de la exposición y, a su vez, de varias obras de Hortalà, nos remite al cuento homónimo de Kafka (una de sus narraciones más conocidas, junto con *La metamorfosis*²). Esta elección pone de relieve la importancia, en su pintura, de la idea del umbral y del acto de traspasar —o no— las puertas que dan acceso a lo secreto o a lo restringido. En el fondo, ese *traspasar el umbral* constituye un gesto de carácter sagrado que, históricamente, funda también la arquitectura monumental: franquear el umbral para acceder al interior recóndito del templo donde se guarda el misterio exige un rito de iniciación, la autorización de sacerdotes

o guardianes y un conocimiento sustentado en la experiencia. El misterio se presenta como dogma, adoptando la forma de una ley que no se puede quebrantar. Este principio —el acto de atravesar, acceder, penetrar— asumirá diferentes formulaciones en cada una de las series que integran la exposición.

En las salas del CGAC, cada serie funciona como un capítulo que anuncia y enlaza sucesivamente con el siguiente. La muestra traza un itinerario discursivo, más o menos cronológico, creando una puesta en escena arquitectónica que nos envuelve en una experiencia inmersiva y reflexiva.

La primera serie, *Guillotina* (2017-2019), se centra en elementos ornamentales del palacio de Versalles, como chimeneas y zócalos de mármol, representativos y simbólicos, que señalan la transición del gusto del rococó al neoclasicismo. Ambos estilos encarnan, de maneras distintas, el poder absoluto de la monarquía francesa, y en sus salones se superponen las disputas por el poder con las rivalidades en gustos, modas y estilos, entre Madame du Barry, la encumbrada amante de Luis XV, y la joven María Antonieta, esposa austriaca del delfín que poco después sería coronado como Luis XVI.

Las chimeneas rococó, adornadas con volutas y curvas y realizadas en mármoles rosados y veteados, transmiten una sensualidad voluptuosa, una carnalidad glotona que transmuta la sexualidad en gastronomía. Sus formas redondeadas evocan tanto cuerpos, piernas o sexos, como pasteles, dulces y gelatinas. Aunque Madame du Barry fue una impulsora del neoclasicismo como estilo arquitectónico y decorativo, se la ha asociado con el rococó por su relación con Luis XV, cuyo reinado representó la cúspide del exceso, tanto ornamental como financiero.

Frente a estas chimeneas opulentas, las neoclásicas apuestan por líneas rectas, mármoles blancos y decoraciones geométricas, por el placer de visitar y recrear la Roma recién descubierta por una arqueología incipiente en Pompeya y Herculano. Este gusto más austero suele asociarse a María Antonieta (pese a los tópicos que pesan sobre ella), tanto porque el neoclasicismo adoptó en Francia el nombre de su marido, Luis XVI, como porque ambos representaron, en la primera etapa de su reinado, una renovación juvenil, saludable y enérgica de las formas y del poder del absolutismo. Aunque todo acabara en la guillotina y en el vendaval revolucionario.

Mario Praz, en un breve ensayo incluido en *Gusto neoclásico*³, puntualiza con humor que las butacas rococó eran muy cómodas y que la resistencia a las líneas rectas y a la rigidez del nuevo estilo respondía a una fractura generacional: los jóvenes se habían cansado de las curvas y preferían las líneas rectas.

En la propuesta de Hortalà, las chimeneas también pueden convertirse en extraños umbrales: dispuestas en el centro de las salas, lejos de los muros, fragmentando los espacios e interfiriendo con ellos, funcionan como puertas que, al atravesarlas, obligan a inclinar ligeramente la cabeza, como si se ofreciera el cuello al verdugo o a la lama oblicua de la guillotina. De este modo, las

1. Daniel Arasse, *On n'y voit rien: Descriptions*, Denöel, París, 2001.
2. *La metamorfosis* es el título tradicional en castellano de la novela corta *Die Verwandlung* (1915), que también ha sido publicada en traducciones recientes como *La transformación*.
3. Mario Praz, “Del Rococó al Neoclásico”, en *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 102-106.



Ante la Ley (Spanish Room. "Before the Law"), 2019-2020. Colección de Arte Banco Sabadell, Barcelona

chimeneas, emblemas de la opulencia, remiten a la guillotina, la herramienta más representativa y eficaz de la Revolución, cuya acción acabará por barrer a la monarquía y al absolutismo, asegurando una muerte igual para todos. La chimenea-guillotina representa así una primera formulación del juicio estético, que se acopla y se superpone al juicio penal: placer y muerte acompasados.

En este primer capítulo también tienen cabida otras obras relacionadas con este momento histórico, como *Échafaud* (*Mundus muliebris*) / *Cadalso* (2016-2024), que representa las escaleras de un cadalso realizadas con los mármoles de diversas texturas y colores que se usaban como muestrarios en las cortes del absolutismo para que los príncipes eligieran el material más adecuado y de su gusto para la decoración de una estancia o de un palacio. Desde el poder que confiere el cadalso, la acción de la guillotina —emblema de la Revolución triunfante— convierte el palacio (Louvre) en museo: la colección real se abre al público, el arte se democratiza y cualquiera puede acceder.

El museo protagoniza el segundo capítulo de la exposición, presentado como un espacio *sagrado*. Es un lugar donde se venera un tipo de arte y se proscriben otros, un ámbito de consagración y, al mismo tiempo, de exclusión. Es un territorio regido por leyes inaccesibles que parecen arbitrarias. Sus normas son aplicadas por personas que podrían definirse como *guardianas del templo*. En este sentido, el trabajo de Hortalà construye una incisiva revisión crítica de los museos, entendidos no solo como arquitecturas, sino como instituciones.

La importancia de los detalles radica en que a menudo pasan desapercibidos, pero aquí el artista elige detenerse específicamente en elementos en apariencia nimios o anecdóticos de dos museos europeos —la National Gallery de Londres y el Museo del Prado de Madrid— que se inscriben en la tradición del Louvre.

Para hablar de la ausencia y de la muerte, el artista nos presenta, en una pared vacía, el color del muro donde habitualmente cuelga *La ejecución del emperador Maximiliano* (1867-1868) de Édouard Manet en la National Gallery de Londres, enmarcando el paño de pared con su zócalo correspondiente. Otros detalles imprescindibles

son el color, el diseño y la textura de los entelados que distinguen las salas dedicadas a las diferentes escuelas nacionales, así como los zócalos de mármol o piedra que jalonan las galerías de todos los grandes museos históricos. Todos estos elementos revelan la retórica de los discursos nacionalistas que se esconden en la cultura y se utilizan como un arma más en la guerra propagandística.

En primer plano, Hortalà subraya la importancia de las funciones simbólicas y representativas de la arquitectura, concebida como una maquinaria para transmitir las imágenes del poder de las naciones a través de sus logros culturales. Se trata, en definitiva, de una visión imperialista de la vida, de la cultura y de lo que significa la nación. Este esquema impidió durante al menos dos siglos que los países europeos reconocieran las ventajas de la cooperación frente a los problemas derivados de la competición extrema.

Estas reflexiones muestran cómo los museos se convirtieron en tribunales en los que no solo se juzgaba el arte y las obras de arte, sino también a las naciones que las produjeron y las exhibieron como elementos identitarios, símbolos y fetiches de esencias irrepetibles e inmutables.

En este capítulo, el diálogo con el breve relato "Ante la Ley" adquiere un protagonismo singular. Originalmente escrito de manera independiente, fue incorporado por el autor como parábola dentro del capítulo titulado "En la catedral" de su novela *El proceso*, un proyecto que quedó inconcluso a su muerte.

La leyenda narra la historia de un campesino que desea presentarse ante la ley. Al llegar a la puerta, se encuentra con un guardián que espera sentado en el umbral. La puerta no está completamente cerrada, pero el guardián no le permite el paso. "Quizás más tarde", le dice. Aunque el campesino intenta entrar por todos los medios, incluso sobornando al guardián, la negativa es constante. Pasan los días y los años sin que haya avances y, poco antes de morir, el campesino pregunta al guardián por qué nadie más ha llegado jamás a esa puerta. El guardián le responde que esa puerta estaba reservada solo para él, se levanta y la cierra tras de sí.

Ante la Ley (Spanish Room. “Before the Law”), realizada entre 2019 y 2020, es una pintura monumental de 300 x 590 cm que muestra la sala vacía dedicada a la pintura española en la National Gallery de Londres desde una perspectiva frontal. La puerta se abre a otras puertas, que, como una sucesión de umbrales, desvelan un museo vacío pero cargado de significados. Junto al dintel aparece la silla vacía de un vigilante. Al fondo se observan distintos umbrales y puertas entreabiertas, que parecen invitarnos a seguir un camino hacia una luz lejana.

Entre 2020 y 2022, Hortalà realiza una versión más concisa — *Ante la Ley* (*Before the Law Sits a Gatekeeper*) — que remite de manera más directa al relato de Kafka al representar la puerta bloqueada por unos paneles junto a la misma silla del vigilante, también vacía y ligeramente inclinada. Lo enigmático del relato —algunos estudiosos señalan posibles referencias cabalísticas— contrasta con la imagen prosaica de unas obras de acondicionamiento en un museo, más propia de la estética fotográfica del documentalismo “sucio”.

El tercer y último capítulo aborda de manera más directa la cuestión de la ley a través de los juicios de Núremberg, un proceso penal internacional en el que se juzgaron los crímenes del nazismo, se afirmó la necesidad de leyes legítimas y se sentaron las bases del orden democrático posterior a 1945 en el que todavía hoy vivimos, si bien en un estado de fragilidad permanente y abrumados por el peso de la incertidumbre.

Los juicios están representados por la puerta principal y por dos de las ventanas de la Sala 600, donde tuvieron lugar. Las piezas, que se presentan por primera vez en el CGAC y han sido producidas específicamente para la exposición, construyen una instalación que, a modo de puesta en escena, replica el orden espacial de dicha sala. Una mirada atenta permite advertir que la puerta pintada no se corresponde exactamente con la real documentada en fotografías y archivos: en la recreación del artista, el orden aparece invertido de derecha a izquierda.

El programa iconográfico de la puerta sitúa en el centro un escudo que representa la primera transgresión de la ley en la historia bíblica: el pecado original (Eva, Adán, la serpiente y el fruto del árbol del bien y del mal). El escudo está flanqueado por dos figuras: un guerrero germano armado con una espada y otro romano que sostiene un *fascio* o *fascies*, símbolo de la justicia republicana romana y de la potestad del Estado para hacer cumplir la ley y castigar a quienes la infringen. Estos guerreros encarnan las dos raíces del derecho alemán moderno: el derecho romano y el derecho germánico. Bajo el escudo, una cabeza de Medusa actúa como emblema protector frente al mal.

La puerta fue diseñada por Ernst Pfeiffer, y la fundición de las figuras y del escudo fue realizada por Christoph Lenz en 1916, mientras arreciaba la Primera Guerra Mundial. Sobre ella señala el artista: “Ha sido un silencioso testigo arquitectónico de los juicios. La instalación pretende provocar, por un lado, una reflexión sobre la necesidad de resignificar simbólicamente este ejemplo de arquitectura jurídica, que pertenece ya a la memoria de los orígenes de la justicia internacional y, por otro lado, parece necesario que sea un espacio de diálogo y conmemoración, de duelo y esperanza”.

Los juicios de Núremberg fueron concebidos para impartir justicia con equidad —garantizando el derecho a la defensa de

los acusados— en un ámbito supranacional. Introdujeron conceptos tan relevantes como el de crímenes contra la humanidad y, a través de los debates generados entonces y *a posteriori*, abrieron el camino al reconocimiento jurídico del crimen de genocidio. Pero, sobre todo, sentaron el precedente y las bases de un derecho penal internacional vinculado a una Corte Penal Internacional, aceptada por una amplia mayoría de países, que, pese a sus limitaciones, actuó de manera efectiva, casi cincuenta años después, ante los crímenes cometidos en Ruanda y en la antigua Yugoslavia a comienzos de la década de 1990.

Hoy asistimos a una erosión programada, desde distintos frentes, de la legalidad internacional. A su desaparición aspiran los demonios que conviven con nosotros, nos rodean y nos acechan: la reivindicación de liderazgos totalitarios, el capricho autoritario y el odio. Recordar es una forma de resistencia. Kafka entre nosotros es una luz que advierte de las tinieblas que nos amenazan.

Santiago Olmo

LLUÍS HORTALÀ

Nació en Olot (Girona) en 1959. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Olot entre 1965 y 1975 y en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona entre 1977 y 1978.

Sus inicios como artista estuvieron marcados por la producción escultórica. En 1991 expuso en la Sala Montcada de la Fundació “la Caixa” en Barcelona una serie de trabajos denominados *Topografías de la visión*, que consistían en esculturas murales de forma circular de madera revestidas de poliéster. Posteriormente realizó obras vinculadas a la arquitectura y a las estructuras del cuerpo, al tiempo que experimentaba con la cerámica.

Entre 1995 y 2001 se instaló en Londres en la residencia Delfina Studio. Realizó diversas series de paisajes imaginarios e inició un ciclo de trabajos basados en su experiencia como alpinista entre 1975 y 1982, período en el que participó en una expedición al Everest. En 2012 mostró una importante selección de estos trabajos en el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas de Huesca, y en 2015 presentó la exposición *Les Tèptacions* en el Museu de Montserrat. Este ciclo de trabajo concluyó en 2013.

Entre 2014 y 2015 estudió técnicas de pintura antigua, imitación de mármoles y madera, basadas en procedimientos de trampantojo, en la academia Van der Kelen-Logelain de Bruselas. A partir de entonces desarrolló diversas series que, tomando en consideración la arquitectura y la ornamentación, proponían una visión crítica de las instituciones y del poder. Estas investigaciones adoptaron generalmente la forma de instalaciones, como el montaje de *Ante la Ley hay un guardián* en el vestíbulo del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid en 2022. Entre sus exposiciones más destacadas figuran *Guillotina* (Tecla Sala, L’Hospitalet de Llobregat, 2019) y *Posar el dit a l’ull* (Fundació Vila Casas - Espais Volart, Barcelona, 2025).

Su obra forma parte de numerosas colecciones públicas y privadas, entre ellas las del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), la Colección de Arte Banco Sabadell y la Fundació Vila Casas, ambas en Barcelona.

LLUÍS HORTALÀ BEFORE THE LAW

Playing with the trickery and confusion of the gaze, Lluís Hortalà resorts to *trompe l'oeil* to succeed in diluting the painting in the objectual and volumetric appearance of sculpture. His works are, in essence, paintings that seem to emerge before those contemplating them as three-dimensional objects of a sculptural nature. It should be remembered that the Catalan artist embarked on his professional career in the field of sculpture.

However, this exhibition focuses preferentially on the symbolic force of architecture as an expression of power, judgment, the law, and the capacity to judge. The works that comprise it point, above all, to the problems and paradoxes of perception; they underscore how, frequently, 'we can't see anything'—to paraphrase the title of a disturbing essay by Daniel Arasse¹—or we do not see enough.

Focusing carefully on detail, Lluís Hortalà reflects on a painting that is realistic to the extreme, mimetic in its textures and sheens, capable of visually reproducing the touch and even, on occasion, the cold temperature of stone. In this painting, it may seem that there is nothing but technique; however, behind the technique, both sense and meanings come to the surface. In each of the series emerges a narrative, a network of connections that constructs a reflective framework on history—in particular on the history of painting and culture—and also, of course, on political power.

In this way, the initial impact of the pictorial technique of *trompe l'oeil* shifts to the background, the painting is placed in a strictly conceptual perspective, the presentations and the assemblies configure rigorously controlled and measured installations. Through the meticulous pictorial recreation of decorative or ornamental elements, such as skirting boards, doors, windows or fireplaces, the artist reconstructs the symbolic atmosphere of emblematic architectural spaces representative of crucial historical moments. History thus becomes a tool for talking about the present, with the intention of analysing and better understanding it.

Before the Law, the title of the exhibition and, in turn, of several works by Hortalà, refers us in turn to Kafka's homonymous story (one of his best-known stories, along with *The Metamorphosis*²). This choice stresses the importance, in his painting, of the notion of the threshold and the act of crossing—or not—the doorways that afford access to the secret or the restricted. In essence, this 'crossing of the threshold' constitutes a sacred gesture that, historically, also founded monumental architecture: crossing the threshold to access the hidden interior of the temple where the mystery is kept requires an initiation rite, authorisation from priests or guardians, and knowledge based on experience. Mystery is presented as dogma, taking on the guise of a law that

cannot be broken. This principle—the act of crossing, accessing, penetrating—will assume different formulations in each of the series that comprise the exhibition.

In the rooms of the CGAC, each series functions as a chapter that announces and links successively to the next one. The exhibition traces a discursive, more or less chronological, itinerary, creating an architectural staging that envelops us in an immersive and reflective experience.

The first series, *Guillotine* (2017-2019), focuses on ornamental elements in the Palace of Versailles, such as representative and symbolic marble fireplaces and skirting boards, which signal the transition from Rococo tastes to Neoclassicism. Both styles, in different ways, embody the absolute power of the French monarchy, and in the halls the disputes for power overlap with rivalries in tastes, fashions and styles, between Madame du Barry, Louis XV's high-ranking lover, and the young Marie Antoinette, the Austrian wife of the dauphin, who would soon be crowned as Louis XVI.

The rococo fireplaces, adorned with scrolls and curves and fashioned from pink, veined marbles, convey a voluptuous sensuality, a gluttonous carnality that conveys sexuality in gastronomy. Its rounded shapes evoke bodies, legs or genitalia, as well as cakes, sweets and jellies. Although Madame du Barry was a proponent of Neoclassicism as an architectural and decorative style, she has been associated with Rococo owing to her relationship with Louis XV, whose reign represented the height of excess, in both ornamental and financial terms.

In opposition to these opulent fireplaces, the Neoclassical ones opted for straight lines, white marbles and geometric decorations, for the pleasure of revisiting and recreating the Rome newly discovered by an incipient archaeology in Pompeii and Herculaneum. This more austere taste is habitually associated with Marie Antoinette (despite the clichés that weigh on her), both because, in France, Neoclassicism adopted the name of her husband, Louis XVI, and because both represented, in the first stage of their reign, a youthful, healthy and energetic renewal of the forms and power of absolutism. Although everything would end up on the guillotine and in the revolutionary whirlwind.

Mario Praz, in a short essay appearing in *Gusto neoclásico*³, humorously points out that Rococo seats were highly comfortable and that the resistance to the straight lines and rigidity of the new style responded to a generational gap: young people had tired of curves and preferred straight lines.

In Hortalà's proposal, fireplaces can also become strange thresholds: arranged in the centre of rooms, away from the walls, fragmenting the spaces and interfering with them, they function as doorways that, when passing through them, force the head to tilt slightly, as if offering one's neck to the executioner or to the oblique blade of the guillotine. Thus, fireplaces, emblems of opulence, refer to the guillotine, the most representative and effective tool

1. Daniel Arasse, *On n'y voit rien: Descriptions*, Denöel, Paris, 2001.
2. *Metamorphosis* is the traditional title of the short novel *Die Verwandlung* (1915), which has also been published in recent translations as *The Transformation*.
3. Mario Praz, "Del Rococó al Neoclásico", in *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 102-106.

of the Revolution, whose action would end up sweeping away the monarchy and absolutism, ensuring an egalitarian death for all. The fireplace-guillotine thus represents an initial formulation of aesthetic judgment, which is coupled and superimposed on the criminal judgment: pleasure and death in tandem.

This first chapter also includes other works related to this historical moment, such as *Échafaud (Mundus muliebris) / Cadalso* (2016-2024), which represents the stairs of a scaffold made with *marbles* of various textures and colours that were used as samples in absolutist courts, so that princes could choose the material best suited to their taste for decorating a room or a palace. From the power conferred by the scaffold, the action of the guillotine—emblem of the triumphant Revolution—transforms the palace (Louvre) into a museum: the royal collection is opened to the public, art is democratised, and it is accessible to all.

The museum plays a leading role in the second chapter of the exhibition, presented as a sacred space. It is a place where one type of art is venerated and another is proscribed, an area of consecration and, at the same time, of exclusion. It is a territory governed by inaccessible laws that seem arbitrary. Its rules are

applied by individuals who could be defined as ‘guardians of the temple.’ In this sense, Hortalà’s work constructs an incisive critical review of museums, understood not only as examples of architecture, but as institutions.

The importance of the details lies in the fact that they often go unnoticed, but here the artist chooses to dwell specifically on seemingly insignificant or anecdotal elements of two European museums—the National Gallery in London and the Prado Museum in Madrid—which follow in the tradition of the Louvre.

To talk about absence and death, the artist presents us, on an empty wall, with the colour of the wall where *The Execution of Emperor Maximilian* (1867-1868) by Édouard Manet habitually hangs in the National Gallery in London, framing the section of wall with its corresponding skirting board. Other essential details are the colour, design and texture of the fabrics that distinguish the rooms dedicated to the different national schools, as well as the marble or stone skirting boards that line the galleries in all the great historical museums. All these elements reveal the rhetoric of nationalist discourses that are concealed in culture and used as another weapon in the propaganda war.



El fusilamiento de Maximilian, 2018. Courtesy of the artist and Galería RocioSantaCruz



On n'y voit rien (Daniel Arasse), 2023. Courtesy of the artist and Galería RocíoSantaCruz

In the foreground, Hortalà underscores the importance of the symbolic and representative functions of architecture, conceived as a machinery for transmitting the images of the power of nations through their cultural achievements. It is, in short, an imperialist vision of life, culture and what the nation signifies. For at least two centuries, this scheme prevented European countries from recognising the advantages of cooperation in the face of the problems arising from extreme competition.

These reflections show how museums were transformed into courts in which not only were art and works of art judged, but also the nations that produced them and exhibited them as identity elements, symbols and fetishes of unrepeatable and immutable essences.

In this chapter, the dialogue with the short story 'Before the Law' acquires a singular prominence. Originally written independently, it was incorporated by the author as a parable within the chapter entitled 'In the Cathedral' of his novel *The Trial*, a project that would remain unfinished at his death.

The legend tells the story of a peasant who wishes to appear before the law. On arriving at the door, he meets a guardian who waits sitting on the threshold. The door is slightly ajar, yet the doorkeeper does not allow him to enter, implying that access might be possible at some indefinite point in the future. Although the peasant tries to enter by all means, even bribing the guardian, the refusal is unwavering. Days and years pass with no progress and, shortly before dying, the farmer asks the guardian why no one else has ever reached that door. The guardian replies that that door was reserved for him only, he stands up and closes it behind him.

Ante la Ley (Spanish Room. "Before the Law"), produced between 2019 and 2020, is a monumental painting, measuring 300 × 590 cm, that shows the empty room dedicated to Spanish painting in the National Gallery in London from a frontal perspective. The door opens to other doors, which, like a succession of thresholds, reveal an empty museum brimming with meanings. Alongside the lintel appears the empty chair of a museum attendant. In the background there are different thresholds and half-open doors, which seem to invite us to follow a path towards a distant light.

Between 2020 and 2022, Hortalà produced a more concise version—*Before the Law Sits a Gatekeeper*—which refers more directly to Kafka's story by depicting the door blocked by panels alongside the same attendant's chair, also empty and slightly tilted. The enigmatic nature of the story—some scholars point out possible Kabbalistic references—contrasts with the prosaic image of some renovation works in a museum, more characteristic of the photographic aesthetics of 'dirty' documentalism.

The third and final chapter deals more directly with the question of law through the Nuremberg trials, an international criminal process in which the crimes of Nazism were tried, the need for legitimate laws was affirmed, and the foundations of the post-1945 democratic order in which we still live were laid, albeit in a state of permanent fragility and overwhelmed by the weight of uncertainty.

The trials are represented by the main door and by two of the windows of Courtroom 600, where they were held. The pieces, which are presented for the first time in the CGAC, and have been produced specifically for the exhibition, assemble an installation

that, as a staging, replicates the spatial order of that courtroom. A careful look shows that the painted door does not correspond exactly to the real one documented in photographs and archives: in the artist's recreation, the order appears inverted from right to left.

The iconographic programme of the door places in the centre a shield that represents the first transgression of the law in biblical history: the original sin (Adam, Eve, the serpent and the fruit of the Tree of the Knowledge of Good and Evil). The shield is flanked by two figures: a Teutonic warrior armed with a sword and a Roman warrior holding a *fascius* or *fascies*, a symbol of Roman republican justice and the power of the State to enforce the law and punish those who violate it. These warriors embody the twin roots of modern German law: Roman law and Germanic law. Beneath the shield, the head of Medusa acts as a protective emblem against evil.

The door was designed by Ernst Pfeiffer, and the figures and the shield were cast by Christoph Lenz in 1916, while the First World War was raging. With regard to it, the artist points out, 'It has been a silent architectural witness to the trials. The installation aims, on the one hand, to provoke a reflection on the need to symbolically resignify this example of legal architecture, which already belongs to the memory of the origins of international justice; and, on the other hand, it seems necessary for it to be a space for dialogue and commemoration, for mourning and hope.'

The Nuremberg trials strove to deliver justice with equity—guaranteeing the right to defence of the accused—in a supranational setting. They introduced concepts as relevant as crimes against humanity and, through the debates generated then and, *a posteriori*, they opened the way to the legal recognition of the crime of genocide. But, above all, they set the precedent and laid the foundations of an international criminal law linked to an International Criminal Court, accepted by a vast majority of countries, which, despite its limitations, acted effectively, almost fifty years later, in the face of the crimes committed in Rwanda and in the former Yugoslavia at the beginning of the nineteen-nineties.

Today we are witnessing a programmed erosion, from different fronts, of international legality. The demons that coexist with us, surround us, and stalk us aspire to their disappearance: the vindication of totalitarian leaderships, authoritarian caprice and hatred. Remembrance is a form of resistance. Among us, Kafka is a beacon that warns of the darkness that threatens us.

Santiago Olmo

LLUÍS HORTALÀ

Born in Olot (Girona) in 1959, he studied at the School of Arts and Crafts of Olot between 1965 and 1975 and at the Sant Jordi School of Fine Arts in Barcelona between 1977 and 1978.

His early career was marked by sculptural production. In 1991 he exhibited at the Sala Montcada, run by the Fundació "la Caixa" in Barcelona a series of works entitled *Topografías de la visión*, consisting of circular wall sculptures made of wood coated with polyester. He subsequently produced works linked to architecture and bodily structures, while also experimenting with ceramics.

Between 1995 and 2001 he was based in London at the Delfina Studio residency. During this period he developed several series of imaginary landscapes and initiated a cycle of works based on his experience as a mountaineer between 1975 and 1982, when he took part in an expedition to Everest. In 2012 he presented a major selection of these works at the CDAN Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, in Huesca, and in 2015 he presented the exhibition *Les Temptacions* at the Museu de Montserrat. This body of work concluded in 2013.

Between 2014 and 2015 he studied historical painting techniques, including the imitation of marble and wood based on *trompe-l'œil* procedures, at the Van der Kelen-Logelain academy in Brussels. From that point onwards he developed several series which, drawing on architecture and ornamentation, proposed a critical reflection on institutions and power. These investigations generally took the form of installations, such as the presentation of *Ante la Ley hay un guardián* in the entrance hall of the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza in Madrid in 2022. Among his most notable exhibitions are *Guillotina* (Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat, 2019) and *Posar el dit a l'ull* (Fundació Vila Casas - Espais Volart, Barcelona, 2025).

His work is held in numerous public and private collections, including the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), the Colección de Arte Banco Sabadell and the Fundació Vila Casas, both in Barcelona.

XUNTA DE GALICIA

Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Lingua e Xuventude
José López Campos

Secretaría xeral técnica
Elvira María Casal García

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Director
Santiago Olmo

Xerente
Luz Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Santiago Olmo

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Teresa Jácome

Deseño
Cecilia Labella

Tradución
Jesús Riveiro, David M. Smith

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal
www.cgac.xunta.gal
Aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]