

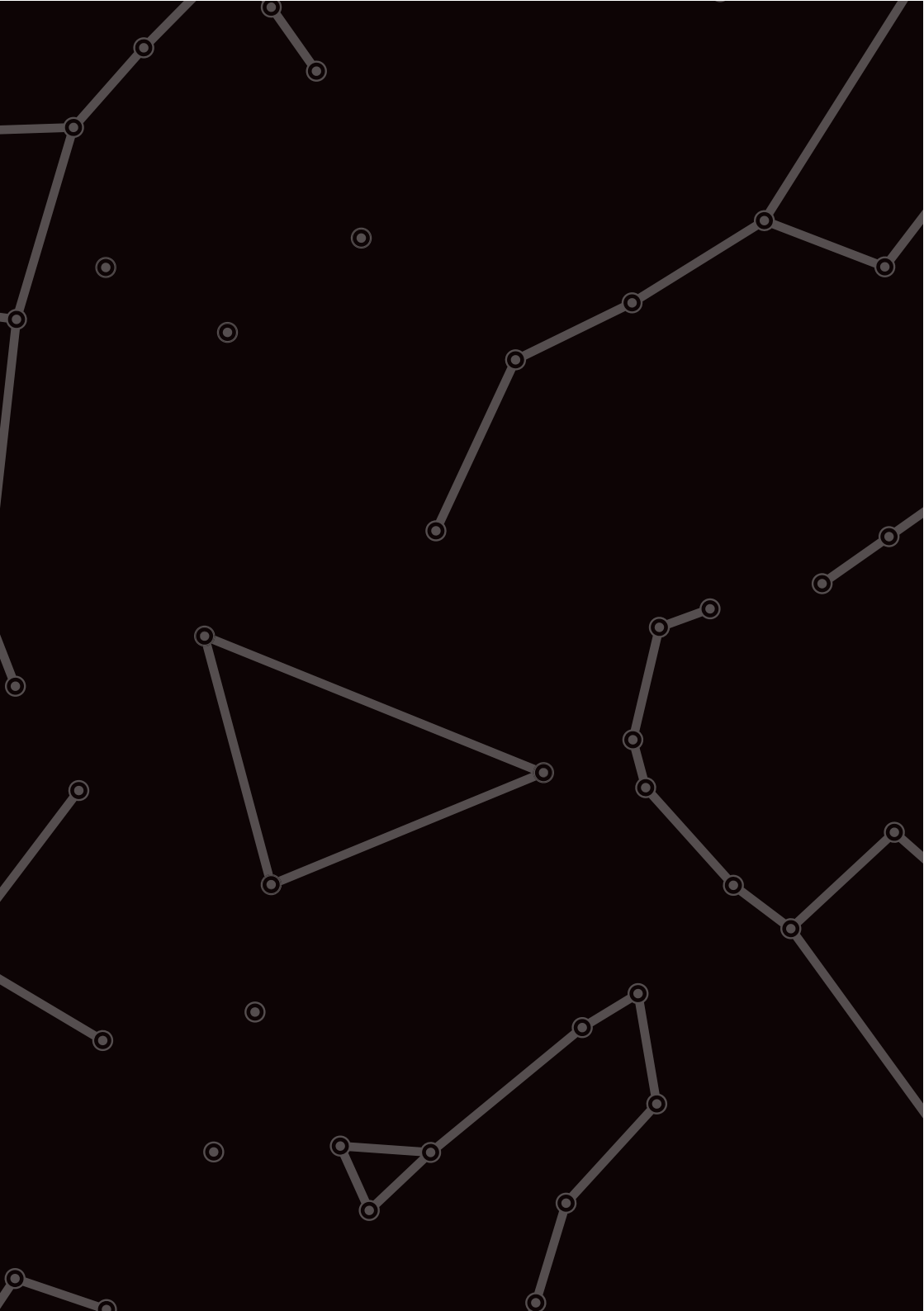



COSMOGONÍA DEL MUSEO:

~~LA CRISIS DE LA~~

~~CONCIENCIA EUROPEA~~

VISITA GUIADA AL MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA





● **DESTERRITORIALIZACIÓN PARA NO
VER LO “DESAGRADABLE”**
NORMA ————— *pág 00*

● **FICCIÓN HISTÓRICA INACABADA**
HÉRCULES ————— *pág 00*

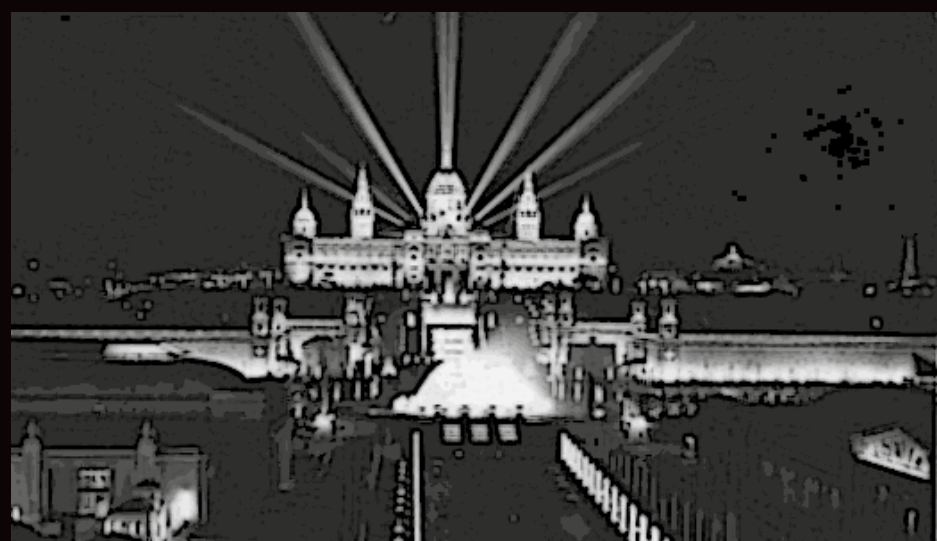
● **LA SUPERIORIDAD CRANEAL CATALANA**
CANES VENATICI ————— *pág 00*

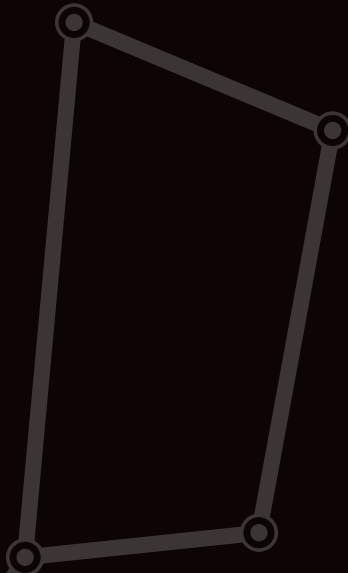
● **EL PASADO GLORIOSO**
DRACO ————— *pág 00*

● **MÁRTIRES EXTASIADOS POR EL DOLOR
Y SU ASCENCIÓN AL CIELO**
CRUX ————— *pág 00*

● **EL FONDO DE LA COLECCIÓN: ESO QUE
NO VEMOS Y QUE POR TANTO, NO EXISTE**
CERBERUS ————— *pág 00*

● **OCULTOS ENTRE LA MALEZA: DE DON-
DE NUNCA NOS FUIMOS**
CAZA ————— *pág 00*





La Revolución de Copérnico es el título con el que suele conocerse a la revolución científica que se produce en Europa Occidental, representada en la astronomía por el paso del tradicional sistema ptolemaico geocéntrico, que sitúa la tierra en el centro del universo, al innovador sistema copernicano heliocéntrico, donde los planetas y la tierra se mueven alrededor del sol. Este nuevo modelo de COSMOGONÍA, Iniciada por Nicolás Copérnico cuya obra “*De revolutionibus*”, no alude al tradicional concepto sino al de ciclo o trayectoria circular de los cuerpos celestes culminada en el siglo XVII por Isaac Newton. En gran parte como consecuencia de esta revolución, el panorama intelectual de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII se considera como **LA CRISIS DE LA CONCIENCIA EUROPEA** y abrirá el siglo XVIII como siglo de las luces o de la Ilustración, deshaciendo antiguas respuestas que habían dado sentido al universo y creando otras formas de ver al mundo.

CONSTELACIÓN OSA MAYOR / DEL GRUPO INVENTADO POR PTOLOMEO
La Osa Mayor (en latín, Ursa Maior; abreviado, UMa), también conocida como el Carro Mayor, es una constelación visible durante todo el año en el hemisferio norte. Entre los aficionados se le conoce con el nombre de “el carro”, por la forma que dibujan sus siete estrellas principales, aunque ha recibido otros nombres.

Es una de las salas para actos sociales más grandes de Europa. Destacan la inmensa cúpula que permite la entrada de luz natural y el órgano de 34 m de longitud y 11 m de altura, que preside la sala desde la balconada. Un espacio polivalente, idóneo para inauguraciones y clausuras de congresos, cenas de gala, cócteles, incentivos, conciertos, entregas de premios, presentaciones y todo tipo de actos.
www.museunacional.cat



Sala oval en construcción, 1928

⊙ DESTERRITORIALIZACIÓN PARA NO VER LO “DESAGRADABLE”

1: Parada Sala Oval (Puig i Cadafalch 1929)

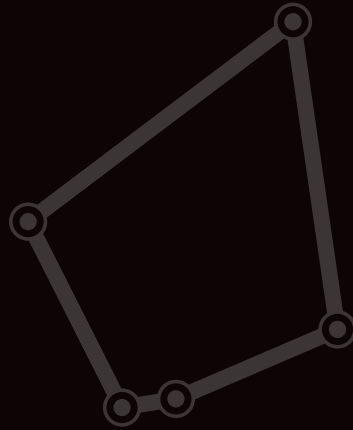
Esto no pretende ser una performance. De hecho ni siquiera lo es. Solo es una persona con que acomete una labor artística, y como tal, entiendo esta intervención como un trabajo a llevar a cabo con la ropa apropiada para ello, según mi origen y forma que me enseñaron de trabajar.

Este trabajo no es una performance. Llamarle performance a este trabajo en forma de intervención, significa etiquetar prácticas artísticas en un ámbito encorsetado y francamente, no es del interés de la persona que ahora mismo lee y que acaba, finalmente, siendo el recadero de otros que han construido formas de ver y entender el mundo. Llamar a este trabajo performance, por tanto, significaría restringir un mensaje desde una frontera simbólica y recibirlo dentro de un contexto con códigos propios que a menudo, han sido y son instrumentalizados en forma de relatos de Estado en nombre de un supuesto progreso y sabiduría. De hecho, debemos recordar que el edificio donde nos encontramos, fue construido para destruirse tras la Exposición Internacional de 1929, donde Estados mostraban eso que querían exhibir con el objetivo de proyectar una idea concreta de nación. Este edificio que alberga nuestra identidad nacional en un lugar que inicialmente debía ser derruido, alojó una exposición que comenzó a gestarse en 1905, promovida por el arquitecto Josep Puig i Cadafalch. Inicialmente se pensó que el recinto de la exposición estuviese en la zona del Besós, pero en 1913 se decidió su ubicación definitiva en Montjuïc, con la consecuente expulsión de familias instaladas en barracas por toda la montaña que habían emigrado sobretodo del sur de España, para trabajar en fábricas de la ciudad condal. Este modelo de violenta gentrificación que supuso un desarrollo urbanístico desigual y que fue replicado en las Olimpiadas de 1992 y en el Fòrum de las Cultures de 2006, escondió e invisibilizó eso que no se quiso enseñar, como prostitutas o obreros que malvivían, poniendo el foco en eso que queremos que se mire y constituyendo una historia concreta que alberga una percepción idealizada de Estado.

El edificio sigue pautas historicistas que señalan el cielo con una característica iluminación que apela al esplendor neoclásico que atribuía la perfección a la arquitectura grecorromana. Ubicándose en una zona alta de la ciudad desde donde observarla más cerca del espacio divino, las luces que conforman el escenario del Museo en un espacio “celestial” al que se atribuyó la gloria del progreso, conforman una cosmología política basada en la grandeza, el poder y la divinidad. Debido al auge de la industria eléctrica



desde finales del siglo XIX, se pensó realizar una Exposición de Industrias Eléctricas, prevista inicialmente para 1917, aunque se retrasó debido a la Primera Guerra Mundial. Así pues y con el objetivo de exhibir el poder y dominio tecnológico, se decidió instalar las características luces que se convirtieron en un símbolo que puede verse desde una distancia de hasta 10 km. Sin embargo, estos focos que dotan de un halo casi divino al Museo donde nos encontramos, también sirvieron para disuadir aviones italianos fascistas durante la Guerra Civil Española de 1936. Ya por fin en 1929, Barcelona recibe la esperada llegada de personalidades nacionales y extranjeras, encabezadas por los Reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia acompañada de los Infantes. A las doce en punto, el Rey visita la Exposición y pocas horas después, tras el discurso del General Primo de Ribera que seguía al frente del directorio militar que gobernaba entonces, pronunció las reales palabras que abrirían el certamen: “Queda inaugurada la Exposición Internacional de Barcelona 1929”.



CONSTELACIÓN NORMA / DEL GRUPO INVENTADO POR NICOLÁS LACAILLE

Norma o la *Escuadra* es una pequeña constelación del hemisferio celeste sur entre las constelaciones del Escorpión y Centauro, una de las doce recogidas en el siglo XVIII por el astrónomo francés Nicolas-Louis de Lacaille y que representan a un instrumento científico. El nombre latino también aparece a veces traducido como la regla, la escuadra del carpintero o el nivel. Es una de las ochenta y ocho constelaciones modernas. Se da la circunstancia de que esta constelación carece de estrellas alfa y beta.

En las jerarquías del arte, la pintura de historia ocupaba el lugar más elevado. Eran obras de gran formato y con muchos personajes, a través de las que el artista alcanzaba el mayor reconocimiento. Pero en un mundo artístico ya no dominado por el simbolismo del antiguo régimen, sino por la inconstancia del mercado y por el presente fugaz, esas grandes «máquinas moralizantes» ya no tienen cabida. www.museunacional.cat



Marià Fortuny vestido de sarraceno. Hacia 1870

◎ FICCIÓN HISTÓRICA INACABADA

2: Parada "La batalla de Tetuán" (Marià Fortuny 1863-1865)

El arte, que desde su realización más primitiva fue capturado por poderosos para instruir en gramáticas visuales propias, construye imaginarios que proyectan moralejas que afirman, dogmáticamente y sin posibilidad de réplica, qué somos, cómo somos y de dónde somos. De esta manera, elaborando cosmogonías de poder, se constituye la idea de nación, patria, país y Estado que aparentemente nos protege en nombre de la civilización, el bien, el progreso y la evolución.

Cuando viví en Plaza Tetuán la luz era distinta y mis vecinas y vecinos también. En el año 2008 residí en un edificio típico del Eixample barcelonés, con grandes ventanas formadas por vidrieras que tamizaban la luz en suelos hidráulicos con motivos vegetales propios del Modernismo catalán. El piso original de principios de siglo, daba a una plaza llamada Tetuán que aludía a la historia de una guerra colonial que precedió a una ocupación desmedida con el objetivo de preservar el "honor" de la patria. De hecho, ese fue el único motivo en mantener la colonia española de Marruecos, ya que en el año 1898 tras una breve guerra con los Estados Unidos de América, España perdió los últimos dominios coloniales de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Ese año se recuerda en la historia oficial española como "El año del gran desastre". Desde entonces, España volcó sus fuerzas en el norte de Marruecos, iniciando un conflicto que causó miles de muertes y que marcaría profundamente la historia marroquí. Así pues, esta batalla, fue una cuestión de prestigio internacional, ya que en la época del imperialismo global tener una colonia era imprescindible para la imagen de poder político que pretendía proyectarse. La violenta ocupación de Tetuán, en nombre del progreso para iluminar un Oriente supuestamente poco civilizado y habitado por personas "atrasadas", no tuvo una misión "pedagógica" sobre las grandezas de la nación ocupadora; no se crearon hospitales, ni escuelas, ni iglesias. Sin embargo en 1907, el gobierno creó una empresa de hierro como buque insignia del colonialismo español en Marruecos, explotando gran cantidad de minas de hierro que convirtió el país en el mayor exportador mundial de hierro a bajo coste.

La obra de Fortuny que contemplamos representando "la grandeza" del ejército español en la batalla, es compleja en todos sus aspectos, principalmente porque observarla en su totalidad es imposible para el ojo humano debido a su gran anchura. También cabe apuntar que el trabajo está inacabado y aunque no se aprecie a primera vista, podemos percibir varios detalles que lo desvelan. El primero de ellos, son 3 tiendas de campaña

ubicadas en la parte superior izquierda, donde observamos manchas blancas que inician el proceso, otras apuntadas y tan solo una de ellas finalizada. Otro detalle entre los múltiples que encontramos y que dotan a esta obra de una absoluta contemporaneidad, porque no hay nada más contemporáneo que dejar las cosas a medias como dice el artista PereJaume, es el soldado “inexistente” encabezando al ejercito español de O’Donell y Prim que encontramos obviamente, en el centro. Este personaje que encarna el anonimato del soldado al servicio de un Estado lobotomizador que erradica la crítica en nombre del honor como ficción pictórica, desvela también el progresivo desinterés del pintor por un encargo de Estado al que acabó devolviendo el dinero de esta obra. De hecho, la cosmogonía de ficción de este trabajo, también podemos percibirla en el siguiente dato: Fortuny nunca estuvo en la batalla y si bien se afincó temporalmente en Tetuán fascinado por su “orientalismo” para tomar apuntes y escuchar testimonios que estuvieron en ella, la representación pictórica no es exacta, ya que concretamente el contexto donde se ubicó la batalla, esta cubierto por una frondosa vegetación. Sin embargo el pintor, pensó que realizar un cuadro histórico ubicado en África desde una pradera verde, no respondía a los tópicos que perduran basados en que después del estrecho de Gibraltar, únicamente hay arena y palmeras.

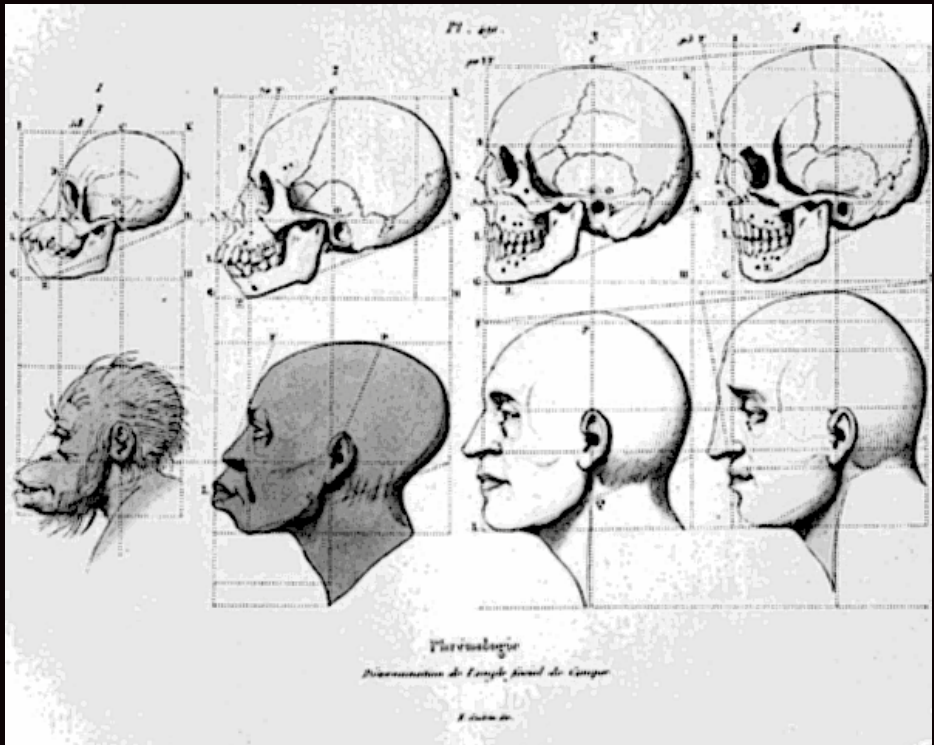


CONSTELACIÓN HÉRCULES / DEL GRUPO INVENTADO POR NICOLÁS LACAILLE

Recibe su nombre del héroe mitológico, Hércules y es la quinta en tamaño de las 88 constelaciones modernas. También era una de las 48 constelaciones de Ptolomeo. Hércules no tiene estrellas de primera magnitud, siendo la más brillante β Herculis (Kornephoros), una gigante amarilla de magnitud 2,78 y 175 veces más luminosa que el Sol. Es una fuente apreciable de rayos X, lo que implica cierta actividad magnética. Herculis, segunda estrella más brillante en la constelación, se encuentra a 35 años luz del sistema solar.



Escenario del poder burgués y de la lucha de clases, la ciudad de finales del XIX y principios del XX es también el lugar por excelencia del arte moderno. Todos los efectos de la industrialización tienen lugar en ella: la tecnificación, los mercados del lujo y los nuevos mercados de masas, el consumo, la moda y el espectáculo, la exaltación de la imagen y la violencia iconoclasta, la construcción y la destrucción, la libertad y la expresión.



Esquema del "ángulo facialis" de Pieter Camper. El ángulo del rostro era una medida de la capacidad craneal e intelectual de personas. Los orangutanes poseen una mayor ángulo, al que le seguían los negros y luego los blancos, esas variaciones en el ángulo representaban una mayor o menor capacidad intelectual, situando a los negros próximos a los orangutanes.

LA SUPERIORIDAD CRANEAL CATALANA

3 Parada “Alegoría del Dr. Robert “ (Aleix Clapés 1890-1902)

El relato historiográfico sobre el Modernisme català, se basa en denominarlo como estilo principalmente arquitectónico, con todo lo que la práctica disciplinar conlleva, como mobiliario o artes decorativas que merecen una especial atención. Sin embargo, el amplio espectro que abarca el Modernisme, que va desde la pintura pasando por la literatura y la escultura, adquiere otro espectro cultural cuando pensamos en su motor: la tendencia a la diferenciación de la cultura española, impulsado por la burguesía, basándose en razones socioeconómicas e ideológicas. El Modernisme, hijo de la corriente filosófica llamada *Reneixença* que quiso hacer renacer la cultura catalana y por tanto su identidad, florece en un contexto de espectacular desarrollo urbano e industrial, donde en Catalunya conviven dos escenarios antagónicos. Por una parte el regreso a la naturaleza como ética y por contra, la lucha proletaria que exige derechos basados, principalmente, en reducir la mortandad de trabajadoras y trabajadores en fábricas y la denuncia a la explotación de niñas y niños, por supuesto, hijos e hijas de obreras y obreros, en su gran mayoría inmigrantes del sur de España. Es por tanto revelador, que el Modernisme como momento histórico glorioso del Arte catalán, o así me lo enseñaron en la asignatura de Historia del Arte de mi rural Instituto, sea consecuencia de la explotación de trabajadoras y trabajadores que arriesgaron sus vidas en decenas de huelgas con sucesos de carácter violento para reclamar el derecho a sus vidas.

Si adquirimos distancia y no nos dejamos deslumbrar por la belleza del mobiliario, la magia de la imposibilidad de formas orgánicas, la excelencia del oficio en embellecer objetos o la pátina romántica de naturaleza bucólica, veremos que este movimiento artístico, esta fundando y posibilitado por la desigualdad, el esclavismo laboral y la carencia de derechos humanos. Es de suponer quizás, y esto tan solo son especulaciones en esta intervención, que la humanidad de los patronos, banqueros y empresarios, requirieran de espacios bellos donde evadirse de las crueldades acometidas. Parece ser, que existe una directa relación entre las respuestas de grupos sociales en tanto a la existencia humana y sus condiciones de vida. ¿Es quizás la estética y la filosofía de ciertos grupos, respuesta antagónica de sus condiciones sociales?, ¿podemos encontrar en la base ideológica del movimiento artístico, una respuesta ética por querer ficcionar una cruda realidad que no se quiso ver?, ¿por qué los movimientos culturales propios de la burguesía, conforman una cosmogonía concreta basada principalmente en el goce estético y la bella escenificación que rechaza la cruda realidad?.

Sin embargo cabe puntualizar, que en el contexto de la Revolución Industrial, la fe ciega en la ciencia como paradigma de la luz al conocimiento, establece unas bases que leemos como tratos desiguales desde la actualidad. Así pues, hemos de considerar que el Modernisme como respuesta cultural en construir una identidad, también estuvo basado en el engaño racial de la ciencia que causó diferencias entre ciudadanos y ciudadanas que hoy, seguimos reclamando. Sin entrar en la cuestión sobre que el Modernisme quiso decorar el mundo mediante la bellaza de pájaros, flores, hojas y mariposas para no ver el mundo de explotación de un proletariado que la ciencia etiquetó como “inferiores”, hemos de tener en cuenta el relato científico terriblemente desigual que imperó durante el s. XX y del que somos herederas y herederos. Y es que la ciencia hasta la Segunda Guerra Mundial, denominada actualmente como pseudociencia, se basó principalmente en un racismo que clasificó individuos en diferentes tipologías que jerarquizaban personas en inferiores y superiores. Una de las herramientas para fundar esta ideología sobre la raza, que parte de la teoría darwiniana de la evolución, fue la craneometría como disciplina que estudia las diferentes medidas de cráneos para establecer hipótesis sobre la inteligencia en relación al tamaño del cerebro alojado en el cráneo. De hecho, esta fue una de las hipótesis en las que se basó Bartomeu Robert, llamado popularmente Doctor Robert, para establecer su teoría sobre la raza catalana, basada en el tamaño de los cráneos catalanes frente a los españoles. El Doctor Robert, nacido en México, presidente de la Lliga Regionalista, Diputado en el Congreso en 1901 y 1902 y alcalde de Barcelona, presenta el 14 de marzo de 1899 durante su nombramiento como alcalde de la ciudad, su hipótesis sobre la “raza catalana”, basada en teorías relativas a la capacidad craneal y el índice cefálico de catalanas y catalanes a diferencia de otras regiones de España. Según relata a día siguiente en el no 5702 del periódico “La Vanguardia”: “El Doctor Robert expuso una sólida prueba del índice cefálico de las distintas razas, siguiéndolas en su camino a través de España”. El Doctor Robert delante de un mapa de España coloreado, proclama que los habitantes de Valencia tenían un cráneo más oval mientras que en Asturias y Galicia predominaba un cráneo redondo similar a los “primitivos” habitantes de la Península Ibérica llegados desde el norte de África.

Es probable que Bartomeu Robert, al que Barcelona le dedica un monumento de estilo Modernista ubicado actualmente en Plaça Tetuán e instalada originariamente en Plaça Universitat, se dejara llevar por la corriente ideológica surgida como consecuencia de la pérdida de las últimas colonias españolas en manos del ejército estadounidense, asentado la idea de decadencia española y vergüenza imperialista de España, que hizo resurgir un nacionalismo vasco y catalán que afirmaba que España era débil, atrasada, decadente, incapaz de progresar y de la que debían “librarse” para convertirse en una sociedad moderna. Quizás es también esta base, parte de la responsable de la aparición del Modernisme, donde la burguesía que se siente catalana, culta y sensible al arte, expresa una identidad renovada que pone de manifiesto su riqueza y distinción.



CONSTELACIÓN CANES VENATICI / DEL GRUPO INVENTADO POR JOHANNES HEVELIUS

Canes Venatici (los perros cazadores o los lebreles) es una pequeña constelación del norte introducida por Johannes Hevelius en el siglo XVII. Representan a Asterion y Chara, los dos perros sostenidos por el Boyero manteniendo el camino de las osas alrededor del polo norte. La estrella más brillante de la constelación, α Canum Venaticorum, es una estrella binaria, cuya componente principal es una estrella químicamente peculiar —muestra una abundancia anómala de metales— prototipo de un grupo de variables que lleva su nombre.



Las columnas de la 'Marcha per la llibertat' procedentes de Tarragona y Tàrrrega (Lleida) en el 2019 entraron en Barcelona por la avenida Diagonal. En un ambiente festivo, muchos de los participantes llevan 'estelades', carteles de 'Llibertat presos polítics' y van vestidos con las camisetas de la ANC de las últimas Diades.

La Lapidació de Sant Esteve ha sido la primera obra de la colección de románico en la que se ha llevado a cabo una intervención integral, que abarca desde el apoyo hasta la policromía. La presentación enmarcada fuera de su ubicación original (en el extremo de la nave lateral, en posición elevada, frente a la escena de los juglares) permite observar con atención una de las escenas más representativas de la decoración mural de Boí. El interés en la narración y el dinamismo son característicos de un estilo pictórico que remite a la pintura francesa de la región de Poitiers, y que se ha vinculado también con la rica miniatura Limousin de finales del siglo XI. Además, desde el punto de vista iconográfico, el tema muestra la importancia de la difusión del culto a determinados santos desde el ámbito francés.

www.museunacional.cat

EL PASADO GLORIOSO

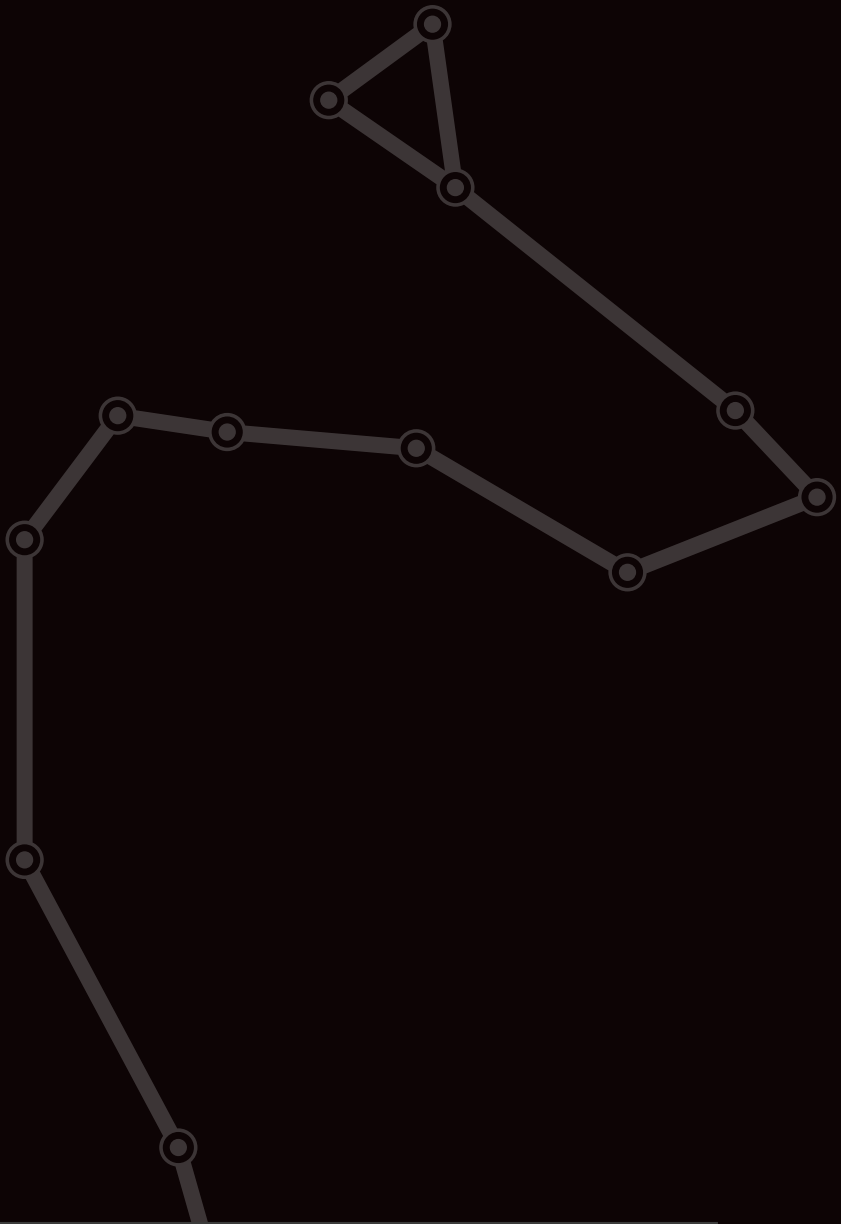
4_Parada_ “Lapidació de Sant Esteve” (Mestres de Boí cap a 1.100)

De la misma manera que el Modernisme dota de un cierto carácter a la historia del Arte català, el románico también ocupa una parte importante en el relato que conforma nuestra cosmogonías, escenificadas en el cielo y la tierra. El arte románico de rápida difusión en Catalunya debido als comtes catalans así como a obispos que ocuparon distintas sedes políticas, concentradas en Catalunya nord, Barcelona, Girona y norte de Lleida, y desarrollado entre los siglos XI y XII, es importante por sus características de expansión a raíz de la conquista carolingia. Con el objetivo de sostener els Comtats y els Comtes a la cabeza, a menudo de origen Franco y de linaje aristocrático, sus reglas políticas se basaban en una apropiación familiar de propiedades, únicamente por linaje y con derecho a ocupar y explotar tierras, viñedos, ríos, fuentes, minas, salinas, cazas, pescas, montes, pastos, bosques, prados, cortijos o molinos, con sus cultivadores o dueños, cobrándoles el derecho de uso. La tendencia y decisiones de monarcas debía “respetarse”, ya que los linajes tenían cierta relación con la divinidad, la luz celestial y el poder eclesiástico. A partir de la acumulación de cargos, se otorgaban derechos para disfrutar de bienes, dominios públicos, fiscales e impuestos. Responsables de los bienes y derechos públicos en el comtats, els comtes se aprovecharon del trabajo de campesinos y campesinas que con su producto, pagaban también los servicios de sus colaboradores en el gobierno, la administración y el ejército (agentes y fieles), ayudando a sostener el clero, premiando la fidelidad y evitando la traición de poderosas familias locales. Este sistema de explotación de bienes y derechos públicos, era una forma de drenar recursos colectivos en provecho, reproduciendo este sistema hasta el presente, de una minoría privilegiada. Constituía, por tanto, una modalidad de explotación del trabajo que creaba o consolidaba la posición de poderosos y grandes propietarios que llegaron a ocupar puestos de mando político. Sin embargo desde una perspectiva contemporánea, lo único que nos queda de los comtats que impulsaron el románico, es el 26 de Enero, día de Sant Esteve, que alarga un día al calendario festivo de las fiestas de Navidad, únicamente en Catalunya. Pero ¿por qué en Catalunya el día de Sant Esteve es festivo? En el libro “Cel·lebrem el Nadal” d’Amadeu Carbó, explica que es un hecho singular del calendario catalán que nos relaciona con nuestro pasado carolingio. En el siglo IX Catalunya pertenecía al imperio fundado por Carlomagno y dependía del obispado de Narbona, a diferencia del resto de la Península Ibérica cristiana, dominada por los vasos que tenía por referencia el obispado de Toledo. Esto hacía que los conceptos de familia fueran diferentes: el carolingio era muy extenso, como un clan, y cuando había alguna festividad importante, había que desplazarse a la casa principal. Como en la Edad Media los desplazamientos solían ser

largos, la oscuridad intensa y los medios precarios, la gente necesitaba tiempo para volver a casa al día siguiente, quedando registrado en el refranero català: 'Per Nadal cada ovella al seu corral i per Sant Esteve, cadascú a casa seva'.

La Lapidació de Sant Esteve, que hace referencia a uno de los protomártires del cristianismo, fue parte de la decoración pictórica de la iglesia románica de Sant Joan en la Vall de Boí. En el periodo cultural llamado Renaixença, surgió un nuevo interés por el arte románico por representar la expansión catalana, su cultura y lengua. Con la fundación del Institut d'Estudis Catalans en 1907, se promovieron varias iniciativas para su estudio y fomento, entre las que destaca la expedición en los restos románicos en el pirineo, dirigido por Josep Puig i Cadafalch. Sin embargo en 1919 la Junta de Museos de Barcelona, descubrió que los frescos estaban siendo arrancados para ser vendidos a entidades extranjeras, por lo que se inició una campaña para pasar a tela, los murales de Sant Quirze de Pedret, San Climent de Taüll, Santa María de Taüll y Sant Joan de Boí. Con el objetivo de preservar la historia de Cataunya y considerando que las pinturas estaban en peligro, entre el otoño de 1919 y 1923, se adquirieron, siendo arrancadas de su soporte original y los muros de las iglesias, se trasladaron a Barcelona, donde se fijaron en otro soporte y se prepararon para ser expuestas en el museo. El relato que conforma la historia del arte entendida desde la cronología, nos permite comprender de qué forma la práctica cultural de cada tiempo, es dotada de un imaginario visual a los acontecimientos históricos. No obstante, cabe explorar otras formas de construir un relato historiográfico sobre el patrimonio más allá de la hegemonía académica y política. Desde el sentido historiográfico, el arte de un museo que prevé y custodia el patrimonio nacional, deja claras las tareas realizadas por expertos en forma de investigación, catalogación, restauración, seguridad o clasificación, con el objetivo de desarrollar un entramado de miradas que acaba por configurar un conjunto de objetos que se convierten en piezas de colección con identidad política.

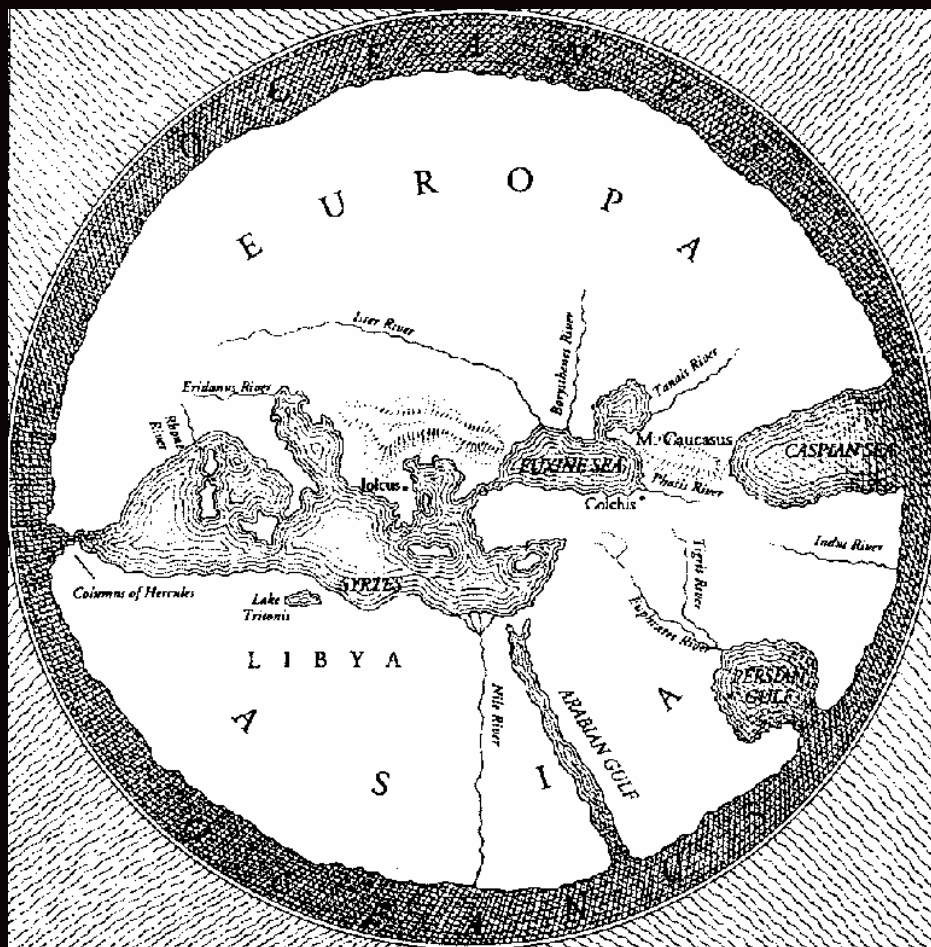
La voluntad de preservar la historia, exhibirla, mantenerla y conservarla, parece que responde a la negación del tiempo, queriendo conservar y exhibir un pasado como trofeo que hemos heredado. Este relato y teniendo en cuenta que las pinturas que presenciamos tenían el objetivo de crear un relato cosmogónico, eclesiástico y político dels Comtats, perdieron su significado original con la instalación en el Museo. Y es que no se puede tener todo... Continuar con su significado en el contexto de donde fueron extraídas, significaría su pérdida y por tanto, aceptar la derrota del tiempo. Pero y sabemos qué dice la canción: cualquier tiempo pasado nos parece mejor.



CONSTELACIÓN DRACO / DEL GRUPO INVENTADO POR PTOLOMEO

Draco (el Dragón) es una constelación del norte lejano, que es circumpolar para muchos observadores del hemisferio norte. Es una de las 88 constelaciones modernas, y una de las 48 constelaciones listadas por Ptolomeo. El polo norte de la eclíptica es en Draco. Aunque muy grande, Draco no tiene estrellas especialmente brillantes. La cabeza del dragón está representada por un cuadrilátero de estrellas situadas entre *Hércules* y la *Osa Menor*.

Forma parte del retablo de la iglesia de Sant Vicenç de Sarrià. El MNAC conserva nueve compartimentos de este conjunto. Cinco compartimentos fueron pintados por Jaume Huguet, tres por el Maestro de Castelsardo y otro por un pintor anónimo. Procede de la iglesia de Sant Vicenç de Sarrià, Barcelona. Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla del siglo XV. www.museunacional.cat



El celebre grabado Flammarion, incluido en *L'atmosphère, météorologie populaire* (Paris, 1888) de Camille Flammarion (p. 163), muestra a un hombre arrastrándose por debajo del borde del cielo, descrito como si fuese un hemisferio sólido, para echar un vistazo al misterioso Empireo, que se encuentra más allá. El pie de la imagen dice: «Un misionero medieval ciego que ha descubierto el punto donde se encuentran el cielo y la Tierra».

◎ MÁRTIRES EXTASIADOS POR EL DOLOR Y SU ASCENCIÓN AL CIELO

5: Parada “Tales del Retaule de Sant Vicenç” (Jaume Huguet 1455-1489)

El hombre empezó a interesarse muy pronto por comprender el mundo y el cielo que lo rodean. En una sociedad que va aumentando su dependencia con la agricultura, los conocimientos astronómicos adquieren cada vez más importancia.

Prueba de esta afirmación es el impresionante disco celeste de Nebra, que se creó hace 3600 años. Los seres humanos siempre se consideraron el centro de su universo y pasaría mucho tiempo hasta que un hombre llamado Nicolás Copérnico contra toda oposición, se alejara de esa idea y formulara un nuevo pensamiento revolucionario donde ubicaba al ser en un estado existencial con el que se diera cuenta que los relatos creados para comprender el mundo, se trataban de ficciones narrativas más propias de novelas y dogmas que de verdades plurales. La primera concepción de la que tenemos documentación fue en Babilonia 3000 años antes de Cristo, donde la tierra se consideraba un disco que flotaba en medio del océano, en cuyo centro se erguía la montaña del mundo. La explicación que daban los babilonios al paso del día y la noche eran que el sol y la luna circulaban alrededor de la montaña y todo estaba cubierto por una bóveda donde se encontraban los dioses en las estrellas.

En la concepción del mundo de los egipcios, el Nilo es el centro, resultado de que los dioses juntaran el cielo y la tierra. En la antigüedad, el ser humano también intentó interpretar los fenómenos del cielo mediante explicaciones mitológicas. Anaximandro de Mileto diseñó el primer mapa del mundo y construyó el primer globo celeste, representado a la tierra como un cilindro y en su parte más profunda se encontraba lo que denominó el submundo, y la tierra era coronada por una bóveda recubierta de fuego y a través de unos agujeros llamados estrellas, nos llegaba su luz. De Aristóteles aprendimos el cálculo preciso y la lógica de la ciencia, que incorporó en la forma de entender el mundo, ya que para él, el mundo, era una bola formada por la mezcla de tierra, agua, aire y fuego que se encontraba anclada en el centro del cosmos.

De esta idea nace el geocentrismo, donde la tierra es el centro de todo. Más de 1000 años después, en el s. XV considerado como la época de la revolución científica, suceden tres acontecimientos que impulsan la idea de Europa. El primero, es la imprenta Gutenberg en 1455, ya que posibilita una rápida divulgación del conocimiento. El segundo, será conocer la existencia de América en 1492 y atribuirle como descubrimiento, y el tercero, romper con la idea de que el hombre es el centro del universo, asentando la

idea del mundo como globo esférico. Fue en esa época donde nace Nicolás Copérnico, en Polonia, que acaba siendo nombrado “civis academicus” (Ciudadano académico). Copérnico estudia humanidades en las mejores universidades polacas gracias a su tío, el obispo Anaximandro de Mileto. El célebre grabado Flammarion, incluido en *L'atmosphère: météorologie populaire* (París, 1888) de Camille Flammarion (p. 163), muestra a un hombre arrastrándose por debajo del borde del cielo, descrito como si fuese un hemisferio sólido, para echar un vistazo al misterioso Empíreo, que se encuentra más allá. El pie de la imagen dice: «Un misionero medieval cuenta que ha descubierto el punto donde se encuentran el cielo y la Tierra...».

Lucas Watzenrode, y posteriormente se traslada a Bolonia para estudiar derecho, geografía y astronomía. En 1512 es nombrado canónigo, sin embargo, su interés por la astronomía crece, llegando a hasta su propio observatorio en una torre, desde donde estudia el movimiento de planetas, astros y la tierra. El resultado, fue su primera obra en texto, donde indica que el sol es el centro de nuestro sistema galáctico, y no la tierra. Esta idea le lleva a pensar que las estrellas no se mueven, sino que es producto de nuestro movimiento, que la tierra no es el centro del universo, que la tierra forma parte de un conjunto de planetas y no tiene un carácter extraordinario.

Como Copérnico no podía demostrar su idea y ante las brutales respuestas de la iglesia ante ideas que ponían en crisis la cosmogonía divina, se dedicó a difundirla en pequeños ámbitos, poniendo en duda la antigua concepción de la tierra y el universo. El geocentrismo se asentó en el relato bíblico en el que Josué se dirigió a Dios y le dijo: “-¡Detente, sol!” y como es lógico ante tal afirmación, se dedujo que el sol debía estar en movimiento. Ya en 1542, se da el consentimiento para que publique sus teorías desde Núremberg y desde su lecho de muerte revisa su última publicación “Las revoluciones de las esferas celestiales”.

A pesar de haberle dedicado la obra al Papa en 1616 la iglesia católica, incluye el libro en la lista de libros prohibidos. Copérnico aportó una nueva concepción del universo que afectó a todos los campos de estudio y que modificó nuestra manera de vernos como seres que comparten espacio. Sin embargo, el trabajo de Copérnico, acabó precediendo a la obra de Kepler y Galilei, que es llevado ante la inquisición a la que tendrá que demostrar sus afirmaciones, y para evitar la muerte, reniega de la concepción del mundo de Copérnico. 50 años después, Newton logra demostrar la teoría de Copérnico, mediante su teoría de la gravedad, pero la iglesia católica necesitó más tiempo para aceptarla, levantando la prohibición de su obra en 1822.

Es curiosa la relación que guarda la simbología religiosa de la luz como vedad iluminadora y progreso del ser, frente a la idea de oscuridad como ignorancia, ya que en

muchas ocasiones, es lo prohibido, lo que impulsa el motor de cambios revolucionarios para el conocimiento. La sala donde nos encontramos está repleta de escenas con barbaries de mártires sin sufrimiento, que decoraban los púlpitos y altares de catedrales e iglesias, mientras los sacerdotes infringían el miedo entre el público, imponiendo la idea de verdad como dogma a obedecer. La religión católica y la cristiana en general, siempre usó la misma estrategia y lo sé de cerca por haberme educado en una escuela de monjas que fue originariamente monasterio, orfanato para hijos de rojos durante la guerra Civil y la dictadura, donde mi padre creció, y años después un colegio que lleva nombre de una de las vírgenes de mi pueblo.

Recuerdo el miedo que el Pare Sagí o les germanes nos infringían con el objetivo de dominarnos bajo el pánico de la vigilancia constante de un supuesto ser divino, que marcaba órdenes a través de sus discípulos eclesiásticos: si no obedecías a tus padres, irías al infierno, si no obedecías a Dios irías al infierno, si robabas irías al infierno y si mentías también. Ahí empezaron a interesarme las imágenes que representaban mártires y que veía en la iglesia del colegio. Jesús en la cruz sangrando, San Sebastián extasiado de dolor, la cara de rabia del dragón matado por Sant Jordi y mi imagen predilecta, Santa Llúcia, que mostraba y ofrecía sus ojos desde una cara con cuencas vacías llenas de polvo. Esa imagen me parecía una maravilla porque Santa Llúcia parecía que se había quitado los ojos para no ver el terror del mundo o para ofrecernos su mirada y ver la verdad, sin ficción. Todos esos santos y santas, murieron, según el relato católico, por proteger la creencia en Dios y la Biblia, y en cierto modo, por pensar o plantear otras estructuras distintas a las impositivas.

Con la obra que tenemos delante “Taules del Retaule de Sant Vicenç” quiero hacer un guiño a mi origen, donde tuve mi primera formación académica en Historia del Arte en ese mismo colegio, con un profesora, la germana Pilar, que nos hizo memorizar años, títulos, estilos, autores (no autoras), encorsetándonos en formas historiográficas, aunque con la buena intención de entender el Arte más allá del cenicero y jarrón de barro para el día del padre y madre respectivamente. Recuerdo que se fijó, especialmente, en explicar el románico y el gótico como relato de Estado político que apoyaba a la iglesia. El gótico catalán o aragonés, por la área de influencia de la corona de Aragón del que destaca la arquitectura eclesiástica y palacetes, es propiamente mediterráneo, ubicándose en Catalunya entre los siglos XIII y XV.

Por tanto, y a pesar de su nombre, el Gótico catalán difiere de los Góticos de otras partes de Europa. En arquitectura, por ejemplo, no busca la altura desmesurada, no destaca en sus arbotantes, lo hace por su gran sobriedad decorativa. El estilo, comienza a causa de la riqueza que genera la expansión de la Corona de Aragón, primero al Lenguadoc y después a través del Mediterráneo, hasta Cerdenya, Sicilia, el Regne de Nàpols y

el Ducat d'Atenes. La sociedad de la época, demanda una renovación de los viejos edificios románicos, así como nuevos edificios públicos para nuevas instituciones y servicios. Su culmen llega en el siglo XV, a pesar de que los Reyes Católicos ya han unido las coronas deCastillay Aragón en detrimento de la segunda, a la que se privó inicialmente de comerciar con América si no era a través del puerto de Sevilla.

Así pues, la relación entre mártir y opresión abordada por las imágenes católicas, empezaron a tomar cierto sentido en la vida de esos y esas que han sido obligados y obligadas a esconderse por normas sociales impuestas, a menudo sin una sólida base. Sin embargo cabe decir que la opresión no es unilateral, de los opresores a los oprimidos, sino que entre el núcleo marginal también encontramos una pirámide soportada por mártires que soportan a otros mártires y así sucesivamente, porque el poder, tal y como dice Foucault, esta presente en cada parte del entramado social.



CONSTELACIÓN CRUX / DEL GRUPO CREACIONES EUROPEAS

Crux es una constelación del hemisferio sur celeste, compuesta por dos travesaños cruzados, uno de 4.2 y el otro de 5.4 grados de largo, y ocupa una zona de solo sesenta y ocho grados cuadrados, por lo que cubre apenas 1/600 del cielo. Es la más pequeña de las ochenta y ocho constelaciones que conforman la bóveda celeste según los límites marcados en 1930 por la Unión Astronómica Internacional (UAI).

La preservación de las colecciones es uno de los objetivos del Museo Nacional y, por ello, hay que controlar los parámetros ambientales y obtener un entorno estable para las obras, y supervisar las condiciones de los sistemas expositivos, la manipulación y el almacenamiento de las obras de arte. Las alteraciones que se producen en la obra de arte pueden conllevar tratamientos de desinsectación, desinfección, consolidación, estabilización de soporte y policromía, fijación, limpieza y reintegración de los materiales constitutivos. www.museunacional.cat



El 20-N lo aprovechan los ultras, fascistas, seguidores de Vox y otros partidos para recordar con añoranza a su dictador. Jaime Peñafiel, decano de la crónica sobre los jefes de estado españoles, tuvo la osadía de publicar el año 1975 las fotos de la agonía de Francisco Franco. Ahora, 43 años después, recuerda cómo algún fiscal quiso encarcelar a Peñafiel por publicar aquellas imágenes y explica al detalle la muerte agónica y desagradable del Caudillo.

EL FONDO DE LA COLECCIÓN: ESO QUE NO VEMOS Y QUE POR TANTO, NO EXISTE

6: Parada “Bust del general Franco” (Miquel i Lluçia Oslé 1944)

Nos encontramos en el fondo de la colección del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que alberga piezas en proceso de restauración o que bien no han iniciado su proceso de conservación. Aquí encontramos obras en un estado primigenio para su exhibición y por tanto es lógico, que muchas de ellas estén exactamente en el mismo estado en el que fueron encontradas o donadas. El origen del Museu es la necesidad de proteger y conservar el arte catalán que custodia más de 250.000 mil piezas que comprenden gran parte de las disciplinas artísticas que hemos catalogado desde la Historia del Arte, como la numismática, las artes decorativas y el cartelismo. De todas ellas se exponen unas 1.600, dejando aparte las monedas. En el fondo de la colección, encontramos varias obras que nunca fueron expuestas en el Museu, entre ellas, un busto realizado en plena dictadura por los hermanos Oslé, en 1944, y que representa un Franco heroico y de templa confiada.

Los escultores de este busto, los hermanos Oslé, han sido poco estudiados y valorados artísticamente, aunque en Barcelona encontramos algunas de sus obras de carácter monumental. Una de ellas, o su parte decorativa, la encontramos en el centro de la Plaça d'Espanya que precede al MNAC. En su primera etapa más joven y experimental, los hermanos realizaban trabajos independientes y de concepción libre para presentarlos a concursos y exposiciones. Nacidos en la calle de Santa Anna de Barcelona, hijos del militar Rafael Oslé y Carbonell, natural de Barcelona, y de Cándida Sáenz de Medrano y Duate, natural de Aldeanueva de Ebro, Miquel se inicia como aprendiz en el taller de escultura industrial de Josep Bofill, pasando después a la fundición Masriera i Campins, donde ingresó también su hermano Lluçia, y donde coincidieron con Manolo Hugué. Miquel trabajó también un tiempo con Josep Limona y se enmarcó en un estilo realista de aire académico. Los hermanos Oslé empiezan a trabajar conjuntamente en esculturas con un estilo propio, muy armónico, abriéndoles el éxito de forma muy pronto. Sin embargo, optar por una vida laboral íntegramente dedicada a la escultura, implica también aceptar encargos para poder subsistir, adaptando sus trabajos a estilos y demandas de sus pagadores. Es por esa razón que sus trabajos son tan variados a nivel temático, y desde este prisma, podemos ver en ellos una parte de la historia del arte creada por clientes durante el s. siglo XX. Con la llegada del franquismo, los Oslé, vieron la posibilidad de producir un nuevo tipo de escultura ligada al régimen político dictatorial con el que simpatizaban ideológicamente, dejando documentada su postura en varias cartas a amigos y familiares que narran la grandeza del dictador. Los hermanos Oslé intentaron conseguir encargos escultóricos del nuevo régimen, argumentando que las esculturas sobre esta temática

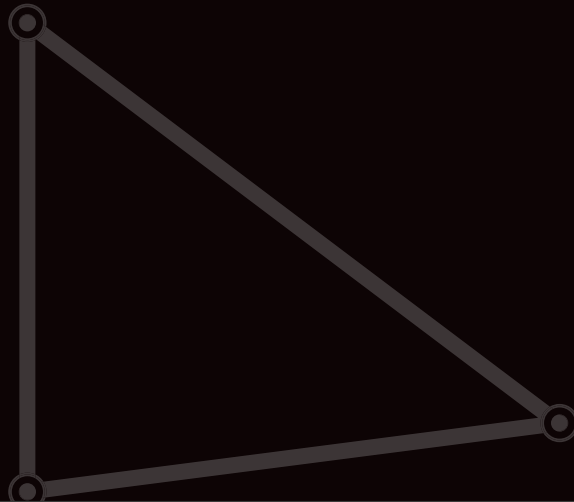
en Barcelona eran escasas. Así pues, los hermanos decidieron voluntariamente y con un objetivo empresarial, realizar un busto del General Franco con el propósito de presentarlo a instituciones pertinentes para elaborar esculturas dignas de espacios públicos o privados. Con motivo de esta iniciativa en 1939, los hermanos Oslé enviaron una carta al alcalde de Barcelona donde exponían el motivo principal de la ejecución del busto, que era para “dignificar la semblanza al Caudillo y que en vez de estampas de papel, se pudiera disponer en los centros oficiales de una obra que pudiera producirse en material noble como bronce o mármol, al mismo tiempo y en serie”.

Los hermanos Oslé, con la intención de conseguir un encargo definitivo, enviaron una carta a Juan Ramón Masoliver, Jefe provincial de Propaganda en el gobierno franquista durante la Guerra Civil y hasta 1940, presentándole propuestas escultóricas que avalaban el régimen. Para hacer su oferta más convincente, añadían en el escrito: “nos enseñaron en una fundición una cabeza del Caudillo, sin ningún atractivo, ni semejanza ni decorativo”, sugiriendo indirectamente que su busto sería mucho más detallado y minucioso. Sobre este ofrecimiento, Juan Ramón Masoliver, en una visita a su taller, les encargó el busto de Franco que tenemos delante para presidir el banquete que se realizaría en su honor en el Palacio Nacional. Los escultores veían un gran negocio en la ideología franquista pero el encargo pedido por Masoliver sufrió ciertas complicaciones. El jefe de propaganda solicitó el busto de Franco con una urgencia que limitaba severamente su ejecución. Los hermanos Oslé, tenían previsto modelar un busto con materiales como mármol o bronce pero, la limitación temporal impedía físicamente poder producir una obra según la voluntad de los escultores. Los artistas poseían un busto en barro en su taller pero, aunque Masoliver exigía realizar la escultura en bronce, los Oslé se vieron obligados a rechazar su propuesta.

La única alternativa que les quedaba para conseguir una obra mínimamente adecuada y digna de ser colocada en el Palacio Nacional, era realizarla en yeso y darle un acabado imitando al mármol o al bronce. Finalmente, el busto fue realizado en yeso simulando mármol, justo a tiempo para el banquete en honor al jefe de Propaganda y su exhibición mediante el engaño, la simulación, la artimaña y la trampa, fueron un éxito que parecía preceder un régimen constituido en la ficción nacional y la idea de patria. Con el paso de los meses, las obras referentes al General Franco fueron incrementando y los hermanos Oslé, utilizaban su busto existente en el Palacio Nacional como una carta de presentación para conseguir más encargos. Sin embargo, al no tener un reconocimiento oficial, las solicitudes que la ciudad de Burgos ofrecía para producir bustos del General y para distribuir por todo el estado español, eran inalcanzables para ellos, dado que no tenían medios para demostrar que la obra era suya. Ante este impedimento, los Oslé enviaron una carta a Masoliver exponiendo que “esperando ya cuatro o cinco meses, ha figurado la obra nuestra en actos oficiales, que por todo no hemos recibido el mas pequeño beneficio ni moral ni material, por ser anónimos los autores de la obra”. Pedían que se les reconociera oficialmente como autores del busto y que

recibieran, por tanto, lo que les correspondía como escultores de la obra para que pudieran obtener encargos en un futuro. Posteriormente el Ayuntamiento de Barcelona, encarga más obras a los hermanos que decorarán la ciudad y acabaran en colecciones privadas o como es este caso, en el fondo de la colección del museo donde nos encontramos.

La historia de los hermanos Oslé, que recuerda a Salvador Dalí, Antonio López y a las prácticas de Cristóbal Gabarrón, pone sobre la mesa la capacidad del artista y el arte en relación a su ética e ideología. Y es que si el trabajador en cultura no pone en práctica con su trabajo la humanidad, la ética, el deber público, la sinceridad, la humildad, el compromiso y la honradez, eso que desarrolla no es cultura, sino la ficción de un temario detectado que el público quiere escuchar para aliviar su pesadez nihilista. Por esa razón, es importante tener en cuenta de qué manera han llegado al escenario cultural esos que parecen visibilizarse mediante exposiciones con las que ensanchar su fragilísimo ego, adiestrando y juzgando al que contempla, como si el que mira debiera ser educado, porque sólo así, podremos diferenciar una cultura “pura” de esa que llaman producción cultural al servicio de burdas estrategias del capitalismo como el engaño, la farsa, el trepismo, el individualismo y la competitividad.



CONSTELACIÓN CERBERUS / DEL GRUPO LLAMADAS CONSTELACIONES PERDIDAS

Cerberus o Cerberoes una antiguaconstelacióncreada porJohannes Heveliusque aparece por vez primera en suatlas estelar Firmamentum Sobiescianum de 1690. Sus estrellas siempre se han asociado con la constelación de Hércules, siendo Cerbero el can de tres cabezas que guarda la entrada al Hades, el inframundo en la mitología griega. Sin embargo, en la mayor parte de las representaciones de la constelación aparece una serpiente con tres cabezas -y no un perro- sujeta por la mano de Hércules. Hoy no es considerada una constelación independiente, estando sus estrellas incluidas dentro de la constelación de Hércules.

La montaña ha estado siempre ocupada por una vegetación de tipo selvático. Hasta comienzos del siglo XX no se hacen las primeras intervenciones públicas para introducir parques y jardines. En 1908 el ayuntamiento barcelonés adquiere la finca de Joseph Laribal para convertirla en un jardín público, que es inaugurado dos años más tarde. Con motivo de la Exposición Internacional de 1928 se realizaron otras actuaciones en el Teatro Griego, en los jardines del Claustro, en Miramar y junto a la Font del Gat.



Sin dejar de atender las condiciones sociales que provocaron la marginación, persecución y violencia institucional y policial hacia varones homosexuales, y por ende la búsqueda y apropiación de espacios clandestinos para tener encuentros sexuales o que satisfagan sume deseo erótico, el cruising no ha desaparecido a pesar de la irrupción de internet en los mecanismos de ligue o seducción ni en la despatologización y despenalización de la homosexualidad.

OCULTOS ENTRE LA MALEZA: DE DONDE NUNCA NOS FUIMOS

7: Parada Els voltants del museu (Josep Amargós 1917)

El Museo no acaba en el edificio. Su marco se compone de jardines proyectados y ejecutados definitivamente durante la exposición universal del 29. Sin embargo le precede un primer intento de ajardinar la zona por parte de autoridades municipales en 1894, que finalmente no fue llevado a término. En 1905 otro proyecto preveía la retirada de la distinción de plaza militar y la creación de un parque con jardines, pero tampoco no fue aprobado. Ya en 1914 se hizo la primera actuación efectiva con la apertura de una avenida que conducía desde la Gran Vía hasta la zona de Miramar, a cargo del arquitecto Josep Amargós, creador del invernáculo del Parc de la Ciutadella. Finalmente, en 1917 empezaron las obras de urbanización de la ladera norte de la montaña, a cargo del ingeniero Marià Rubió i Bellver, mientras que el proyecto de ajardinamiento corrió a cargo del paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier, que contó con la colaboración de Nicolau Maria Rubió i Tudurí, director de Parques y Jardines de Barcelona entre 1917 y 1937, que realizó un conjunto de marcado carácter mediterráneo, de gusto clasicista, combinando los jardines con la construcción de pérgolas y terrazas. Las obras se prolongaron hasta 1924, y consistieron principalmente en la constitución de los Jardines de Laribal, de estilo hispanoárabe, que a través de una serie de terrazas con pérgolas, plazoletas y fuentes como la Font del Gat, que desembocan en el Teatro Griego al aire libre inspirado en los antiguos teatros griegos proyectado por Ramon Reventós. Por último, en la fachada marítima de la montaña se situaron los Jardines de Miramar. También en los años 1920 se situó en la vertiente noroeste de la montaña el Vivero de Tres Pins, donde se cultivaban plantas para abastecer los jardines de la ciudad; en sus terrenos se instaló en 1993 el Jardín de Petra Kelly, en homenaje a esta ecologista alemana.

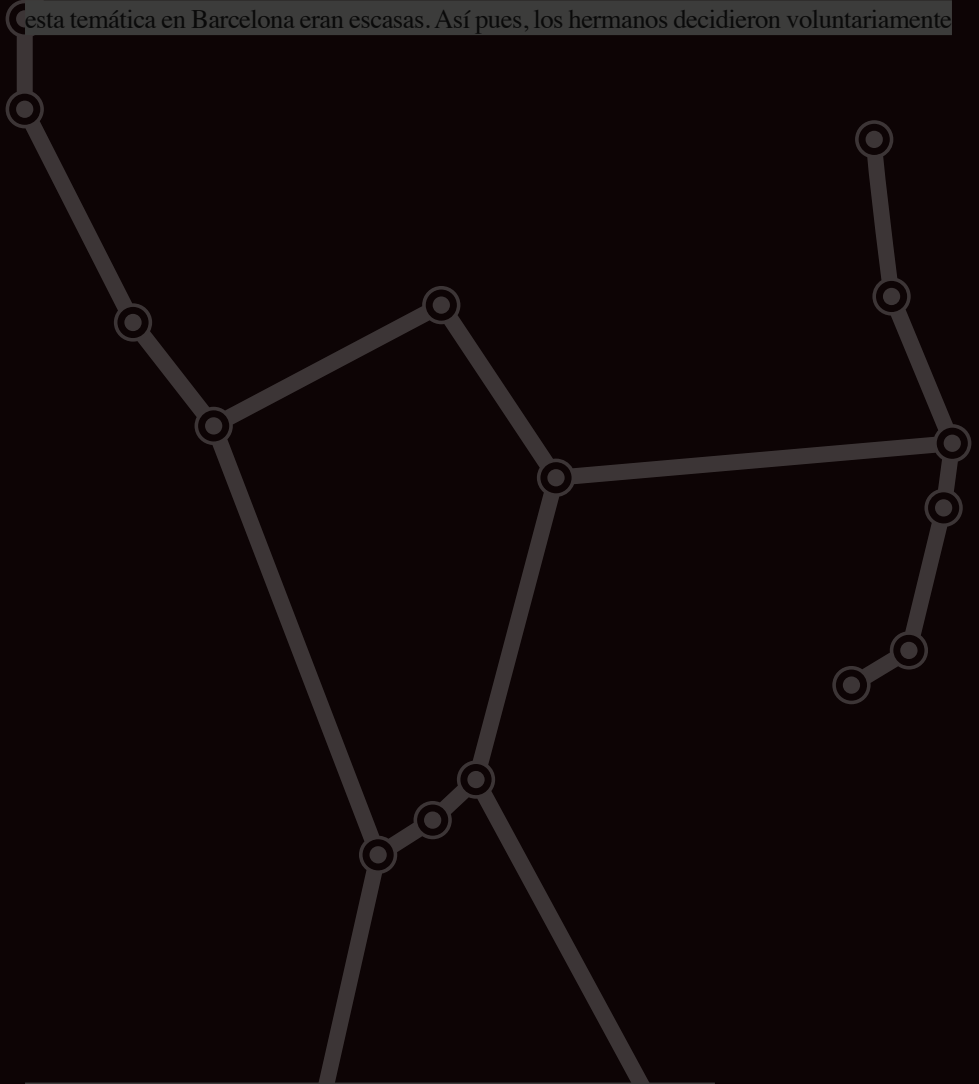
Sin embargo, la grandeza decorativa del marco institucional, también alberga otras formas de relación, ya que hace muchos años que entre los jardines de Montjuïc, se esconde una práctica denominada popularmente cruising, que ha servido para poder construir y encontrar lugares de libertad cuando no existían. El cruising como experiencia que practican todo tipo de hombres, incluidos esos que llevan anillos de matrimonio, aparta al homosexual del escenario hipermasculino y patriarcal en el que debe escenificar su condición viril, segura, fuerte y no afeminada, ubicándolo en un espacio de libertad repleto de códigos y lenguaje propio no verbal, basado en la mirada, la complicidad, el anonimato, el placer y el goce carnal fortuito. El origen del cruising como práctica oculta y únicamente con la participación y cooperación de esos que la ejercen, nace de la imposibilidad social y pública de mantener relaciones entre hombres y mostrar libremente afectividad. Los escenarios donde se practica cruising son variados y van desde los baños de los centros comerciales, pasando por playas

hasta parques y jardines. Las personas practicantes de cruising ejercen códigos y formas de cooperar auto-organizadas y sin pacto previo, únicamente el de mantener el lugar seguro y alejado de miradas juiciosas, preservando el espacio de libertad. De hecho, eso es lo que más me fascina de la práctica: mientras unos se relacionan afectivamente, otros vigilan para no ser descubiertos, pagándole al vigilante con una escena a la que podrá recurrir en momentos de intimidad o para compartir como historia erótica entre amigos. Cuando una de las personas que se encuentran en el espacio acomete un hecho que no debe hacerse, como hacer fotografías, vídeos, presionar a alguien para mantener relaciones no deseadas o sustraer pertenencias como carteras o móviles, el resto de personas le increpan y lo expulsan del lugar y si vuelve, los practicantes se avisan entre sí para que nadie se acerque a él. En el escenario también encontramos otras formas de comunicación para la comunidad practicante, a menudo de tinte político o activista, como notas o escritos en las que se invita a tirar a la basura el material utilizado en la práctica, preservando la naturaleza intacta o dejando números de teléfono para encuentros específicos.

El cruising como espacio de relación, nace de la imposibilidad social y el estigma social hacia los hombres, que sigue perdurando en forma de miradas de desprecio, palizas o insultos, obligándonos a generar espacios propios y subalternos, donde poder relacionarse sin ser descubiertos. Es por esa razón, por una opresión histórica, que el cruising no es una práctica nueva. A. Espinoza ya relata que en la época romana se desarrollaron espacios donde romanos buscaban a marineros cercanos al Tíber o locales del s. XVIII para reunirse sin tapujos ni estigmas entre hombres. Esa fue la única manera, y sigue siéndolo para muchos, de satisfacer un deseo ocultado y oscurecido, escondido, ocultado y difuminando.

La montaña de Montjuic es un clásico histórico para el encuentro entre hombres. Es un lugar natural que parece hace regresar a la naturaleza más primigenia a paseantes y practicantes, encontrando un espacio de intimidad que despoja de estigmas, reconvirtiendo la cosmogonía del ser, de su cielo y de su tierra, en parte de un todo en el que participamos como ciclo. Es quizás propicio para finalizar esta intervención, poner en crisis el dualismo entre luz como progreso y sabiduría y oscuridad como ignorancia, porque en cuanto se pone un foco de luz en eso que queremos resaltar para dotarlo de importancia, por muy poco que nos guste, irremediamente, dejamos de lado otros saberes que no cumplen con el estereotipo de conocimiento con el que debemos regirnos. Es por esta sencilla razón que esta propuesta ha pretendido con este recorrido, reconducir la luz del saber hacia otras direcciones, repartiéndola y pensando en otras cosmogonías que nos apartan de la idea geocéntrica y teocéntrica que clasifica y jerarquiza seres en pro del progreso, la luz y el saber. Éxito de forma muy pronto. Sin embargo, optar por una vida laboral íntegramente dedicada a la escultura, implica también aceptar encargos para poder subsistir, adaptando sus trabajos a estilos y demandas de sus pagadores. Es por esa razón que sus trabajos son tan variados a nivel temático, y desde este prisma, podemos ver en ellos una parte de la historia del arte

creada por clientes durante el s. siglo XX. Con la llegada del franquismo, los Oslé, vieron la posibilidad de producir un nuevo tipo de escultura ligada al régimen político dictatorial con el que simpatizaban ideológicamente, dejando documentada su postura en varias cartas a amigos y familiares que narran la grandeza del dictador. Los hermanos Oslé intentaron conseguir encargos escultóricos del nuevo régimen, argumentando que las esculturas sobre esta temática en Barcelona eran escasas. Así pues, los hermanos decidieron voluntariamente



CONSTELACIÓN CAZA / DEL GRUPO INVENTADO POR PTOLOMEO

La caza (también denominada actividad cinegética) es la actividad o acción en la que se captura o abate un animal en estado salvaje, tras su pisteo y persecución. Según el filósofo español José Ortega y Gasset, «la caza es todo lo que se hace antes y después de la muerte del animal. La muerte es imprescindible para que exista la cacería.»



COSMOGONÍA DEL MUSEO: **LA CRISIS DE LA CONCIENCIA EUROPEA**

Visita guiada por la colección MNAC

Planta exposición y fondo de la colección

LOGOS MNAC I PLATAFORMA VERTICES

Duración 50 min

Daniel Gasol 2020

www.danielgasol.net

Diseño de la publicación David Gasol

M^NAC
MUSEU NACIONAL
D'ART DE CATALUNYA

VERT/ICES