

D'ENCONTRE

Joaquim Palmada Belda

2023

D'ENCONTRE

Joaquim Palmada Belda

NIUB 18051541

Treball final de grau

Tutoritzat per Job Perramon Ramos

Universitat de Barcelona

Facultat de Belles Arts

Imatge I

Curs 2022-2023

per aquelles que en la trobada feu l'impossible: l'arcàdia.
per aquelles que en les nits d'estiu preneu la fresca i feu la xerrameca: l'akelarre.
per aquelles que creuen que les lluernes regnaran a les urbs: el misteri

índex

1. resum / abstract.....	10
2. pròleg.....	12
3. metodologia.....	14
4. les heterotòpies i les lluernes.....	16
5. l'assaig <i>d'encontre</i>	25
5.1 les bacanals, els càntics, les arcàdies i les metamorfosis.....	33
5.2 les pastorals i les comunals.....	44
5.3 els claustres i els jardins.....	56
5.4 els descansos, els suburbis, les urbs, els parcs i les coreografies.....	69
6. el vídeo <i>d'encontre</i>	74
6.1 aproximacions a <i>d'encontre</i>	76
6.2 aproximacions als referents filmics.....	82
6.3 formalització del vídeo.....	86
7. epíleg.....	97
8. fonts consultades.....	100

1. resum / abstract

cat: *D'encontre* és una creació des de la investigació basada en les arts i l'enregistrament audiovisual, per observar espais de trobada on no infereix el consumisme i que, per tant, les reunions es fonamenten des d'altres lògiques relacionals. La llei i la norma social de cada context històric i geogràfic implementa certes lògiques relacionals i prohibeix en l'espai públic les que violenten el poder.

D'encontre posa el punt de mira des d'una òptica historicoartística i audiovisual a les heterotòpies que estan als límits de la societat de control i on la transgressió pot dur al llindar de la utopia, el *locus amoenus*. Un *locus amoenus*, que a part de trencar amb el sistema, busca des de la necessitat: la recerca de la pausa de ser un cos productiu. El vídeo retrata espais de trobada dins d'ambients rurals i urbans, des de l'enregistrament que s'acosta a la pràctica de l'antropologia visual i on el muntatge genera una dramaturgia poètica entorn de la temporalitat contemporània del bucle.

eng: *D'encontre* is a creation from research based on the arts and audiovisual recording, to observe meeting spaces where consumerism does not infer and that, therefore, meetings are based on other relational logics. The law and social norm of each historical and geographical context implements certain relational logics and prohibits in the public space those that violate power.

D'encontre puts the spotlight from an historical-artistic and audiovisual perspective on the heterotopias that are at the limits of control society and where transgression can lead to the threshold of utopia, the *locus amoenus*. A *locus amoenus*, which apart from breaking with the system, seeks from necessity: the search for a break from being a productive body. The video portrays meeting spaces within rural and urban environments, from the recording that comes close to the practice of visual anthropology and where the montage generates a poetic dramaturgy around the contemporary temporality of the loop.

keywords:

heterotòpia · locus amoenus · societat de consum · trobada · poesia

2. pròleg

D'encontre sorgeix de la reflexió de com ens relacionem dins de la nostra quotidianitat amb els altres dins del nostre temps lliure i com hem habitat i habitem els espais naturals. Aquest artefacte artístic vol partir des de la investigació conceptual i poètica generant així un díptic des de dos àmbits: l'assaig i el vídeo.

L'assaig vol indagar en totes les qüestions duent a terme aquest entramat des d'una *narrativa de l'enllaç*. Passant per les dones a l'antiga Grècia, els camperols a l'edat mitjana i la classe obrera en l'època moderna i contemporània, mostrant, així, un calidoscopi d'unes quotidianitats poc explicades per la Història. La Història: fonamentada per un sistema heteropatriarcal creat des de la violència cap a aquests cossos des de la vigilància i el control. Observar, doncs, com aquests cossos busquen fugues. Indagar a com aquestes fugues han estat representades al llarg de la història de l'art hegemònica i han estat impregnades d'una poesia i mitologia homogeneïtzadora. No deixant de banda els grans pilars del poder l'Església i les classes dirigents. Per tant, en aquesta recerca es vol aproximar a com les societats mediterrànies vivien l'espai de trobada i reunió a l'aire lliure. De com l'ésser humà busca la convivència en la voràgine violenta de les urbs i del present *sobreestimat, sobreinfomat i sobrecomunicat*.

El vídeo vol partir de la deriva en ambients rurals i metropolitans per tal de trobar punts d'encontre a l'espai lliure. Es vol gravar aquests punts geogràfics on impera lògiques relacionals on no s'hi exerceix la privatització de l'encontre. Enregistrant-ho com a voyeur, com si volgués explorar el món material i físic i trobar-hi en ell el tòpic artístic del *locus amoenus*.

3. metodologia

D'encontre parteix de la pràctica artística i teòrica des d'una línia conceptual, estètica i antropològica.

L'assaig s'inicia amb la teoria *foucaultiana* i la mirada poètica *pasoliniana*, perquè ambdós convergeixen en l'inici del neocapitalisme i són, pel que fa al discurs, els que fonamenten la comprensió del *locus amoenus* en tot el compendi textual. Hi ha el diàleg de la teoria humanística i el marxisme històric amb obres de la història de l'art europea que s'endinsen en el lloc idíl·lic, en el *locus amoenus*, endinsant-se en com el tòpic poètic no només s'ha quedat en el món de les idees i en l'art sinó com ha traspassat, en certa manera, en la realitat des de diferents perspectives històriques. El treball assagístic es basa a interrelacionar exemples com la Bíblia, Santa Teresa de Jesús, Céline Sciamma, Maria Antonieta, Rosalía, Petrarca, Xavier Ribas, Mary Casatt, Albert Serra i un llarg etcètera. S'hi juxtaposa així la dialèctica entre la història i l'art per mostrar com la ficció i la realitat convergeixen de forma inhabitable. *D'encontre* és un recorregut dialectal per adonar-nos com la poesia i la vida van més relacionades del que ens imaginem, de com l'ésser humà emergeix de la poesia.

El vídeo, es comprèn per la gravació de llocs a l'aire lliure entre zones rurals i urbanes des de l'eina de l'antropologia visual per fer una cartografia subjectiva. Dialoga la fricció de com l'enquadrament pot enregistrar espais que poden recordar als quadres paisatgístics bucòlics o com l'enquadrament pot enregistrar espais que no tenen cap bellesa, però que la bellesa es troba en la trobada que està havent-hi. *D'encontre* senyala tots els punts d'encontre no capitalitzats que hi ha al nostre entorn i la necessitat de què continuïn existint; barreja l'enregistrament homogeneïtzador del pla amb la poesia del muntatge i de com l'ull viatja per tot el ventall de possibilitats de reunió com si es tractés d'una rentadora en centrifugació.

4. les heterotòpies i les lluernes

La conducció de l'ordre i de la màxima lògica i racionalitat. Això. On tot té resposta i el misteri del món ha passat a segon pla, on tots els espais són vigilats, controlats i el cos és invisibilitzat sota la mirada de l'Estat i la societat no existeix, allà on tot està il·luminat amb la màxima potència, on queden les ombres?

Si Pier Paolo Pasolini no hagués estat assassinat el dos de novembre del 1975 a Òstia, Itàlia, hauria vist amb els seus propis ulls allò que va teoritzar des de la seva mirada poètica del món: l'extinció de les lluernes. Per ell aquest insecte era un símbol del misteri dins de la quotidianitat dels éssers humans, aquest misteri entén que desapareix en el moment que hi ha la consolidació de la societat del consum, les necessitats bàsiques passen a ser materialistes, es dissol la dimensió religiosa del món que per ell és la llum que fan les lluernes. *“Didi-Huberman observa que la llum de les lluernes desapareix perquè s'encenen altres llums (són les llums artificials dels estadis, dels concerts, dels automòbils, les llums potents de la tecnologia (...)) El temps postlluernes és el (...) del “tecno-feixisme”, que ofereix nous objectes de consum-superflus i hedonistes, que satisfan necessitats artificials i inútils – configura un nou tipus d'humanitat i un nou tipus de relacions socials”*(Recalcalcati, 2022: 13) El poeta italià reflexiona sobre els seus dies i de com el capitalisme no estava sobre la pell dels humans sinó dins les venes, creia que la poesia en la quotidianitat havia mort. Una mirada fatalista i nostàlgica? Sí, però ell no tenia una posició passiva en vers a la seva crítica sinó més aviat el contrari una forma de fer-ne militància, això es veu clarament en les seves creacions: posava el misteri en el centre, la necessitat d'aquest en un món on la raó és imperant i la fe queda arraconada.

“La dessacralització del món, la pèrdua de la dimensió religiosa del sentit, un “desenvolupament sense progrés”, el triomf de les màquines sobre l'home, la televisió que es converteix en una neollengua que aboleix a la vida plural de les llengües, dels dialectes i que imposa (en lloc de l'Església que s'ha convertit en “ruïnes”) una cultura nacional massificada fent superflu i antiquat el vessant històric del catolicisme imposat.”(Recalcalcati, 2022: 14) Hem de recalcar que Pasolini era a -

teu i l'Església l'havia portat a judici nombroses vegades per les seves creacions i els seus posicionaments polítics, però comprenia l'existència des d'una perspectiva sagrada. Aquesta es fonamentava en la cultura i la comprenia que s'hauria de conformar per una sèrie de valors com l'escalf humà, l'espontaneïtat, i sobretot la contemplació subjecta a la bellesa i valorar les coses no pel seu valor capital sinó el que té per si mateix.

En posar en el Google: "espai" ens anuncia que és *"el medi físic en què se situen els cossos i els moviments i que se sol caracteritzar-se com homogeni, continu, tridimensional i il·limitat."* o bé també diu *"superfície o lloc amb uns límits determinats i unes característiques o fins comuns."* o *"lloc sense ocupar que queda lliure per ser utilitzar o ocupat per algú o alguna cosa, que es destina a un cert fi o que queda entre dos o més cossos"* i així en un gran etcètera. Els éssers humans, les persones, ocupem espais, els traspassem i els posem en diàleg per tal de generar la nostra vida, així de senzill. Són llocs concrets i que comprem perfectament la seva lògica i atmosfera, en canvi, si ens acostem al significat de lloc Google, diu *"porció d'espai, real o imaginada, en què si situa alguna cosa."* La paraula lloc que ve etimològicament de locus, espais que estan, però no estan que no tenen unes delimitacions tan marcades com la paraula espai. Això ens acosta a Michael Foucault, un dels conceptes filosòfics que desenvolupa al llarg de la seva carrera com a pensador i que cohabita amb la paraula lloc, locus. Un lloc no deixa de ser un espai i un espai no deixa de ser un lloc, però com ve hem mencionat abans, un lloc al·ludeix a un continent amb unes fronteres no tan marcades i més ambigües que un espai. Així doncs, ens endinsem a mà de Foucault als territoris de l'heteròtopia.

"En toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios afectivos, espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contra-espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales, todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización. A tales espacios, puesto que son completamente distintos de todos los espacios de los que son reflejo y alusión, los denominaré, por oposición a las utopías, heterotopías, cabría a no dudar una especie de experiencia mixta, mítica, que vendría representar por el espejo."(Foucault, 1984: 85) Ens aferrem a l'assaig de Foucault Els espais d'altres on desenvolupa aquest concepte i ens ajuda a comprendre'l a través d'una conferència al Centre d'Études architecturales el 14 de març del 1967. Moltes de les heterotòpies són llocs que sorgeixen des de l'esdeveni -

ment i que vindrien a ser contra-espais. Cada societat té les seves. Foucault fa un gran ventall passant pels cementiris, les escoles, els jardins, les colònies, les festes, els ressorts, les presons, els prostíbuls i així un gran etcètera que no desengranarem totes aquí. *“La heterotopia tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles.”*

(Foucault, 1998: 88)

Ens detindrem, però, en els jardins i les festes. Les festes són heterotòpies que es vinculen a un temps que tenen un principi i un final que es formen molts de cops des de la necessitat. Aquestes s'estableixen amb les seves normes que molts de cops s'oposen a les que regeix en el sistema i es vinculen amb l'esdeveniment, un gran exemple vindria a ser la rave com la que va succeir per Cap d'Any a La Peza, Granada, que es va fer viral per les xarxes per la seva durada de sis dies i quan les veïnes eren entrevistades pels periodistes es pensaven que tindrien un discurs de negació i de prohibició entorn aquestes pràctiques festives, però les respostes no eren les esperades. Esdeveniments que germinen en la creació d'uns contra-espais *“ligados, por el contrario, al tiempo en su forma más fútil, más efímera, más quebradiza, bajo la forma de fiesta.”* (Foucault, 1998: 89) Les classes populars recercaven fugues en forma d'heterotopies que no eren regides pel sistema sinó que sorgien de la necessitat popular i eren actes subversius, això ha arribat fins als nostres dies, aquestes solen ser cròniques concebent-se amb un inici i final; poden arribar a institucionalitzar-se i que la força de transgressió i esperit anarquista mori. Per altra banda, els jardins són heterotopies on s'adjunten varis espais alhora, un microcosmos que tenen un fort pes cultural i iconogràfic dins de la història estètica, *“un lugar separado, apartado de los espacios ordinarios, en el que se accede a un tiempo separado, aparte, a un tiempo otro, distinto de los demás tiempos sociales. La entrada a un jardín supone un corte a la vez espacial y temporal. Lo que hace Foucault es situar el jardín en el espacio y en el tiempo humanos, pero separándolo como un espacio-tiempo heterogéneo, como un cronotopo claramente diferenciado.”* (Larrosa, 2020) Ens porta a l'imaginari del Paradís, del Jardí de les Delícies, del *locus amoenus*, un espai lluny de la violència del món, a on ens agradaria estar.

Algunes heterotopies fonamenten l'arquitectura del sistema neocapitalista i heteropatriarcal és un diàleg que moltes vegades entre en espais contradictoris, espais on si fa germinar la racionalitat (escoles, biblioteques,...) i la irracionalitat (prostíbuls, festes,...) tot fruit del sistema governat pel control i la vigilància. L'ésser humà necessita extreure les seves pulsions, però l'Estat ja li va bé perquè així els individus tornin als espais on la llei i la norma hi regeixen. Silvia Federici ens ho mostra clarament a

Caliban i la bruixa quan parla de la política sexual que es va fonamentar a molts estats europeus al llarg del segle XV “*el fin de disolver la protesta de los trabajadores fue la institucionalización de la prostitución (...) la prostitución gestionada por el Estado fue vista como un remedio útil contra la turbulencia de la juventud proletaria (...) la prostitución era oficialmente reconocida como un servicio público.*” (Federici, 2010: 84-85). Aquest diàleg entre la gresca i l’obligació ha estat al llarg de la història passant per les ciutats-estats militaritzades de l’antiga Grècia, l’edat mitjana i fins ara. Una forma d’institucionalitzar el gaudi per acontentar a certs grups socials realitzant molts cops violència cap a altres, tot en un estira-i-arronsa perquè la revolta no succeeixi. Perquè com bé diu Pasolini el sistema s’adapta amb allò que li va en contra, s’apodera d’aquest i el fa seu.

Ambdós pensadors que exposen clarament el rumb ideològic i conceptual de tot l’arc teòric històric i artístic d’aquestes pàgines, s’ha de dir que ambdós no són contemporanis encara que ressoni moltes coses en el nostre present. Sempre els llegirem des de la nostra mirada, per què clar ells van viure en l’inici de l’era de la informació i de la tercera revolució industrial, es nota en els seus escrits i d’aquells que han escrit sobre ells, les anunciaven. Les heterotòpies ara van molt més enllà d’espais físics i les lluernes cada cop deuen estar més extingides, encara que les nits d’estiu pels camps de blat de moro encara hi albiren.



Figura 1. Rubens, P. D. (1615). *Nimfes i sàtirs* (pintura)
Museu del Louvre, Madrid, Espanya



Figura 2. Matisse H.(1905-06). *L'alegria de viure* (pintura)
Barnes Foundation, Filadèlfia, Estats Units



Figura 3. Manet, E. (1862-63). *Esmorzar sobre la gespa* (pintura)
Museu d'Orsay, París, França

5. l'assaig d'encontre

Locus amoenus és un tòpic, un lloc comú al llarg de la història de l'art. Aquest es va consolidant des de l'Antiga Grècia i és un lloc on adjectius com segur, tranquil, plàcid,... Ve del llatí lloc idíl·lic. “*Quines coses fan falta per un paratge plaent? Primer de tot, ombra -element importantíssim pels meridionals -, això és, un arbre o grup d'arbres; a més, una font o un rierol que refresqui, i una catifa de gespa a on asseure; també és lloc agradable una gruta.*” (Curtius, 1948: 268) Un paisatge format des de la naturalesa idealitzada lluny del rebombori de la ciutat. *El locus amoenus* ha portat a narrar històries on el goig i l'amor succeeixen – majoritàriament des d'una mirada masculina i plena de tòpics, exemples en són *les Metamorfosis* d'Ovidi, *Nimfes i sàtirs* de Rubens, *Le bonheur de vivre* de Matisse o *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet ho mostren. Ens endinsarem en aquests relats que formen part de la nostra cultura on l'heterotòpia de juxtaposicions (jardins) i cròniques (festes) és on succeeixen des de la ficció i el mite que molts de cops es metamorfoseja i està al límit del món terrenal.



Figura 4. Velázquez, D.(1629). *Els borratxos* (pintura)
Museu del Prado, Madrid, Espanya



Figura 5. Stanzione, M. (1634). *Sacrifici a Bacus* (pintura)
Museu del Prado, Madrid, Espanya



Figura 6. Botticelli, S.(1477-1482). *Al·legoria de la primavera* (pintura)
Galeria Uffizi, Florència, Itàlia



Figura 6. Rubens, P. D. (1630-1635). *Dansa de personatges mitològics i aldeans* (pintura)
Museu del Prado, Madrid, Espanya



Figura 7. Poussin, N.(1634). *Bacanal davant d'una estàtua de Pan* (pintura)
National Gallery, Londres, Regne Unit



Figura 8. De Lorris, G. De Meung, J. (1220-1278). *Roman de la Rose* (llibre de cavalleria)
Biblioteca Nacional de França, París, França



Figura 9. Anònim (994). *Adan i Eva i l'Arbre del Bé i el Mal del Còdex Amelianensis* (miniatura)
Real Biblioteca del monestir de El Escorial, Espanya

5.1 les bacanals, els càntics, les arcàdies i les metamorfosis

A la tragèdia grega de *les bacants* d'Eurípides (409 a.c) les seguidores d'un déu: Dionís, el déu del vi, la vegetació i la fertilitat, realitzen rituals al mig del bosc: orgies o bacanals. En elles la irracionalitat i l'embriaguesa dels cossos era el que es duia a terme per tal d'arribar al déu, s'irrompia amb la norma social i això succeïa d'amagatotis lluny de les polis. Qui formaven aquestes festes en honor a Dionís eren només dones i Eurípides crea una mitologia violenta i exagerada de les accions que realment feien en aquests moments d'expiació lluny de les quotidianitats en concertades a les que vivien. Perquè com ve observem el mite del ritual i el ritual estaven en diàleg i aquest ha arribat en els nostres dies, els misteris dionisiacs són les àvies dels carnestoltes. A l'Antiga Grècia eren actes religiosos, clandestins i matriarcals, en canvi, a l'imperi romà tenia un caràcter festiu, eròtic i patriarcals. Aquí no ens endinsarem en com va evolucionar les bacanals i com per exemple l'any 186 a.C. a la república romana es va perseguir als seguidors del déu Bacus per actes dissidents. Héctor G. Barnés en el diari *El Confidencial* ens parla d'això el 2018 a causa de la publicació de *Bacanales. El mito, el sexo y la caza de brujas* de l'historiador Pedro Ángel Fernández Vega. Barnés cita a Fernández entorn de les bacanals "*fue decisiva la diversidad de sus miembros (...) la heterogeneidad de su procedencia social no despreciaba a los esclavos y los mezclaba con liberos, ciudadanos romanos y hasta con miembros de la nobleza patricia y plebeya que formaba la clase política.*" (Barnés, 2018) Les bacanals eren una heterotòpia en tota regla.

Un gran nombre de quadres d'inicis de l'època moderna com els que trobàvem dins les col·leccions reals de Felipe IV: *Els borratxos* de Velázquez (1628-29), *Dansa de personatges mitològics i aldeans* de Rubens (1630-35), *Sacrifici a Bacus* de Stanzione (1634) i així un gran etcètera representen a ulls cristians i des del tòpic aquests actes mitològics i propis de l'època clàssica que encara reverberava en el seu dia a dia, però ho representen des de la mirada i interès cap al passat, bressol de la cultura europea. En el quadre de Velázquez o Rubens hi ha indicis iconogràfics de l'imaginari clàssic de la mitologia bàquica, però els dos autors representen el seu present, retratant les classes populars i les seves gresques entre els camps i llogarets. Aquesta mitologia

bàquica sempre succeeix entre la naturalesa com a la tragèdia d'Eurípides i a les bacanal, de fet el déu Pan regna en un dels quadres d'aquesta narrativa el de Nicolas Poussin: *Bacanal davant d'una estàtua de Pan* (1632). El déu dels pastors i els ramats que es diu que viva entre els boscos que se submergien entre les serralades gregues. Hi ha una gran vinculació amb Dionís i per això sempre està en diàleg com a l'obra pictòrica de Poussin, l'imaginari estètic i mític dels pastors en el terreny de les arts s'acciona en els paisatges del *locus amoenus*. De fet, en moltes de les representacions pictòriques s'hi observen pastures dins d'aquest com si el bestiar en el seu transitar pel medi l'harmonitzessin menjant-se el sotabosc i donés pas a què els humans l'ocupessin per tal que el seu goig i pulsions amoroses es fonamentessin en el medi.

Curiosament, Pan és el déu que veneraven a Arcàdia. Arcàdia va ser una regió de la Grècia arcaica que s'ha preservat fins a l'actualitat com una regió, però el poeta romà Virgili a *les Bucòliques* mostra un paisatge bucòlic que anomena Arcàdia. “*Nadie, antes de Virgilio, había imaginado convertir Arcadia en tierra ideal de los goces humanos o de los cantos pastorales. Muy otra es la realidad geográfica de esta región central del Peloponeso, la actual Morea, hoy, como en la antigüedad, de clima áspero y poco propicio a la agricultura, rodeadas de elevadas montañas inhóspitas, con rarísimos valles y llanuras fértiles.*” (Dolç, 1958: 47) Una reivindicació de Virgili a com la cultura romana s'arrela en el Peloponès, idealitzant-ho des d'una mirada allunyada i romana volent materialitzar la poesia dins de les residències romanes.

Les metamorfosis d'Ovidi (8 d.C) és el poema més popular sobre aquesta temàtica, no podíem deixar-lo de banda, ha repercutit de tal forma en la cultura occidental que s'ha fet versions i reversions. Són un compendi de quinze llibres, si narren contes mitològics romans on té lloc en cadascú una metamorfosi. En l'apartat que escriu Sandra Camacho Cuenca en el llibre *Dulces Cameane poética y poesía latinas* se centra en quin ús fa del tòpic literari del *locus amoenus* el qual transgredeix. A Ovidi potenciar aquest imaginari idíl·lic li funciona per generar un trencament amb aquest, dins de cada metamorfosi aquest espai viu un episodi violent o amorós, el paisatge bucòlic és un medi de tensió dramàtica. Com ve diu Camacho, “*este tipo de paisajes descritos por el poeta conforman una parodia de la poesía bucólica, donde ni el agua ni el sol ofrecen protección sino que se convierten en escenarios de muerte o violencia sexual.*” (Luque. Rincón. Isabel (eds.) 2010: 96) La violència va irrompent dins de *Les metamorfosis*, però els primers llibres mostren una naturale-

sa que no ha estat modificada per l'humà. A diferència de la poesia clàssica bucòlica que es manifestava també en aquests paisatges idealitzats, Ovidi ho trenca amb les trames mitològiques que succeeixen dins d'aquest ecosistema. Molts dels personatges dels llibres acabant convertint-se en flors, en arbres, en animals, en rius... els actes tràgics i violents portaven a la metamorfosi dels éssers humans a formar part d'aquest paisatge bucòlic i a crear el *locus amoenus*. El poeta romà vincula la bellesa i la violència, els trenca per anunciar que el xoc és el generador de moviment, de trama, de primavera com Sandro Botticelli amb *Al·legoria de la primavera*. Aquests relats fonamenten la història de l'art de quan en l'inici de l'època moderna, el Renaixement, retornava els relats mitològics entre les elits humanistes. Tots coneixien *Les metamorfosis*, els hi va funcionar per sortir de les representacions artístiques del cristianisme i anar-se'n a llocs pagans, lluny del dogma, podent així justificar els nus, els paisatges, l'erotisme, el dolor i el goig. Així està sent, dos mil·lennis influenciant a tota la cultura i com a porta d'accés al món clàssic.

“Fora del pati, a prop de les portes, hi ha un gran hort de quatre jugades i al voltant s'estén un tancat a ambdós costats. Allà han nascut i floreixen arbres: pereres i magraner, pomes d'esplèndids fruits, dolces figueres i verdes oliveres; d'ells no es perd el fruit ni falta mai a l'hivern ni a l'estiu: són perennes, Sempre que bufa Céfir, uns neixen i altres maduren.” (Homero, VIII a.C: 154) Segons molts el primer cop de la literatura que el concepte *locus amoenus* es manifesta i és a l'*Odissea* d'Homer. A què ens recorda aquest gran hort del qual ens parla l'autor clàssic? Totes les religions, totes les mitologies van unides, tenen les seves similituds i les seves diferències, estan contaminades entre elles. Aquest hort ens porta al jardí de les delícies, a l'edèn, al paradís, a l'*hortus conclusus*. Un espai on la natura és controlada per l'ésser humà o en aquest cas per una figura divina. *Hortus conclusus* significava en llatí: hort tancat. Per tant, el famós Jardí de l'Edèn, el paradís etimològicament ve a ser jardí tancat. En l'apartat anterior d'heterotopies i les lluernes, ja ho hem mencionat, però les catifes perses i les il·lustracions que hi ha sobre d'elles s'hi representa aquest jardí, una manera de recuperar-lo, una representació objectual de l'estabilitat i el dinamisme. En relació amb aquest espai d'exuberància, riquesa i joia és on succeeix la reunió dels dos amants protagonistes del *Càntic dels Càntics*. Aquest compendi de cants s'inclouen dins de l'Antic Testament i no es coneix molt bé el seu origen, es diu a la introducció que fou escrit pel rei Salomó entre els anys del seu regnat 970 – 931 a.C, però els estudis més actuals diuen que no és així, però en fi no entrarem en aquesta discussió històrica.

“El meu estimat ha baixat al seu jardí, als erols de bàlsam, per recrear-se entre les flors i per collir-hi lliris. Jo sóc tota del meu estimat i el meu estimat és tot meu, ell que pastura el ramat entre els lliris.”(Ct. 6, 2-3) En aquest diàleg poètic ells es parlen com si cadascú d’ells fos un paradís: *“ets un jardí tancat, germana meva, esposa: un jardí tan cat, una font segellada.”*(Ct. 6, 12) Totes les qualitats estètiques de què parlem i amb les que es fonamenta el *locus amoenus* s’observa en els *Càntics dels Càntics*, tot fent al·lusió a un amor passional, eròtic i carnal que porta a recordar a Adam i Eva. Aquest llibre forma part de la *Bíblia* hebrea, en el *Gènesis* la parella que és obligada per Déu a fugir del paradís i a modificar la seva conducta humana, en canvi, els amants dels càntics celebren els plaers i la pulsio sexual remetent al mateix ambient bucòlic que el paradís dels primers humans segons les sagrades escriptures.



Figura 10. Von Rüdeger, Rubin (1305-1340). *Còdex Manesse*, fol. 395r (miniatura)
Biblioteca de la Universtat de Heidelberg, Alemanya



Figura 11. Brueghel el Vell, P. (1565). *La collita* (pintura)
Museu Metropolità d'Art, Nova York, Estats Units



Figura 11. Goya, F. (1797-98). *Vol de bruixes* (pintura)
Museu del Prado, Madrid, Espanya



Figura 11. Norris. T (1729). *La història de les bruixes i els mags* (llibre il·lustrat)
Col·lecció de Sir Matthew Hale

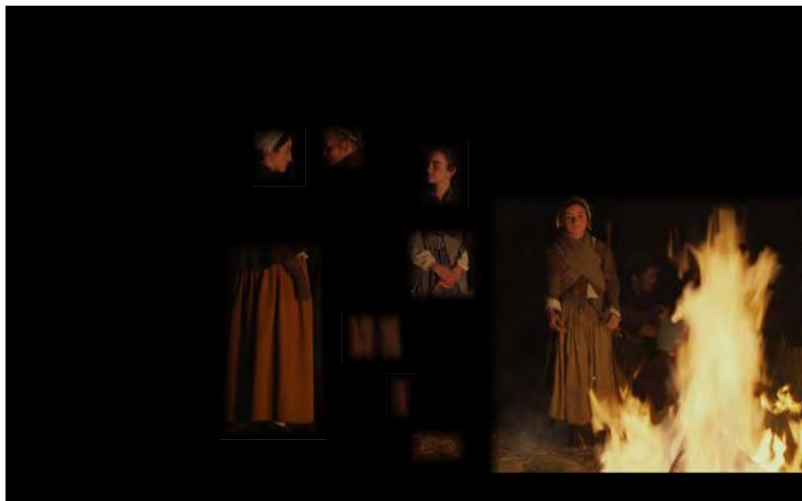


Figura 12. Sciamma, C. (2019). *Retrat d'una dona en flames* (pel·lícula)
Arte France Cinéma, Hold Up Films i Lilies Films

5.2 les pastorals i les comunals

“Et vaig veure més blanca i més freda que la neu / que no colpeja el sol per anys i anys; / i la seva veu, faç bella i els cabells / tant estimo que ara van davant dels meus ulls, / i sempre aniran, per muntanyes o a la riba.” (Petrarca) Aquest poema com molts altres de Petrarca, escrits en plena edat mitjana, es veu la poesia en clau d’amor cortès; és curiós com no s’allunya tant de les rèpliques que es deixen anar entre l’amant i l’amada al *Càntic dels Càntics*. L’amor cortès es relacionava amb aquell amor en secret, relacions extramatrimonials, té un fort diàleg entre el desig eròtic i espiritual. Els textos escrits per trobadors parlaven de l’amor real no l’imposat pel contracte matrimonial que no era més que un pacte empresarial entre famílies. Aquest amor cortès sorgeix des de la necessitat, de l’impuls, per tant, un amor allunyat de la norma social, però que es realitzava com a fuga de la norma, perquè així el sistema continués funcionant. L’amor cortès alabava la figura femenina, tenia una forta mirada masculina, podríem dir que aquest tipus de literatura correspondria a la del *sadboi* dins de la nostra contemporaneïtat.

Per altra banda, allunyar-se de les polis, era un dels recursos d’aquests amants per així no està envoltat d’ulls xafarders, la poesia bucòlica o pastoral va molt annexada en aquest imaginari com Rosalía i Rauw Alejandro canten *“quiero comer cerezas contigo/ y subir todas las montañas / tirarnos desnudo’ en el agua / y luego dormir en la playa / y secarte el cabello / y comerte la cara / y aunque pase el tiempo / no olvidarme de nada”* (Vila. Ocasio, 2023) La poesia bucòlica o pastoral sorgeix entremig d’espais naturals i es fa molt d’èmfasi a l’estat emocional en relació amb el paisatge idíl·lic que es descriu, no des d’una idea romàntica del paisatge sinó que el paisatge està al servei de l’humà i la seva condició a voler engendrar l’amor dins d’aquest. *“El pastor bucólico se fusiona con la naturaleza a través del cuento y del canto, como sucede en la tradición clásica desde las Bucólicas de Virgilio hasta L’Arcadia de Sannazaro (...) Además, se produce un armonía perfecta entre el pastor bucólico y la naturaleza que le rodea, hasta el punto de unirse a ella de manera órfica o animista. Tanto los animales como los otros elementos de la naturaleza, en principio inanimados responden al unísono del canto pastoril.”* (Gómez, 1993: 174)

Aquí Jesús Gómez ens parla dels llargs vestigis dins de la cultura europea, sorgeix el nom del territori grec de l'Arcàdia a què s'aferren els poetes per poder engendrar el *locus amoenus*, com també, posa èmfasi a la figura del pastor. El pastor tan propi de l'Arcàdia i del món mític celebra la naturalesa que l'envolta amb un fort vincle amb el món diví i el que succeeix en el seu interior va vinculat amb Dionís, Eros.

Aquesta poesia es va consolidar al Siglo de Oro, dins de l'humanisme en l'obsessió que varen agafar els autors per la cultura clàssica i d'altres reconvertint-la des d'una òptica cristiana. *“Els pastors han estat representats com esperits lligats al cant i a la dansa, amb els que es distanciaran de les angoixes de la vida (...) el gènere pastoral es relaciona amb el pensament utòpic.”*(Battistón, 2007: 69) I és que el pastor des de la mitologia grega se l'ha vinculat amb la intel·ligència sensible, durant l'època paleocristiana en molts frescs de catacumbes hi havia representada aquesta figura on es feia un pont de la figura d'Orfeu, Dionís, Pan, etcètera a la figura del Bon Pastor, de Crist. Aquell com bé diu Dora Battistón al que té un pensament utòpic, una mirada cap al futur i que es relaciona amb el món des de l'espiritualitat i el contacte amb la naturalesa amb la deïtat, lluny de la corrupció.

Fora de la literatura i la poesia, dins del món tangible, a l'edat mitjana hi havia els espais comunals, uns espais que en mirada contemporània del passat són el més a prop del socialisme que s'ha estat mai. En l'edat mitjana, no totes les terres eren d'algú, n'hi havia que eren de la mateixa terra. Avui dia qualsevol tros de pedra, qualsevol tros de prat darrere hi ha una firma, un propietari. Els espais comuns, el comú o terres comunes eren espais verds per on pastors transitaven amb els seus ramats *“praderas, bosques, lagos, pastos que proporcionaban recursos imprescindibles para la economía campesina (leña para combustible, madera para la construcción, estanques, tierras de pastores), al tiempo que fomentaron la cohesión y cooperación comunitarias. (...) Tan importante era “lo común” en la economía política y en las luchas de la población rural medieval que su memoria todavía aviva nuestra imaginación, proyectando la visión de un mundo en el que los bienes pueden ser compartidos y la solidaridad, en lugar del deseo de lucro, puede ser el fundamento de las relaciones sociales.”*(Federici, 2010, : 42 – 43) En aquest paràgraf ens basarem molt en la historiadora Silvia Federici i el seu reconegut llibre *Caliban i la bruixa*, ella subratlla les característiques positives de les terres comunals, però darrere de tot això hi ha un sistema jeràrquic conegut com a feudalisme que com tot tenia els seus pros i els seus contres, tampoc venim a idealitzar el passat.

En el llibre, Federici ens parla que dins d'aquests espais eren punt de reunió d'aquells col·lectius oprimits, se centra en les reunions de dones, els aquellarres. Al film *Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma, s'hi observa una d'aquestes trobades vinculades al món de la medicina alternativa i la sororitat, s'ha de dir que està situada el 1770, però correspon perfectament a les pràctiques que es realitzaven al "comú" on el cant, el diàleg i el fet de compartir coneixement eren formes de resistència. Abans que en el film es vegi aquesta escena, Héloïse llegeix el mite d'Orfeu i Euridice dins de les metamorfosis d'Ovidi. Orfeu foll de tristot a l'haver perdut a Eurídice per amor va començar a colpejar la seva lira contra una pedra, això va provocar que el seu voltant tot es pansís, el poble va decidir sacrificar-lo. Sciamma amb aquesta lectura fa al·lusió a l'amor prohibit entre les dues protagonistes fora de la norma social. Els quadres que representen aquest mite succeeixen en mig de la natura com l'escena posterior a la lectura d'Héloïse. Les protagonistes del film s'endinsen en aquest marc contextual on s'ha introduït aquests personatges mítics, però en ell no s'hi exerceix violència sinó més aviat al contrari es troben amb aquesta reunió de dones molt allunyada de les bruixes que pintava Francisco de Goya. La persecució de dones, la caça de bruixes, es va iniciar al segle XV i va durar dos segles, es va exercir violència del sistema patriarcal cap a elles matant-les en places públiques, oprimint la seva condició social i tancant fugues del sistema, tot creant així una mitologia de la dona des de la misogínia. *"La difusión del capitalismo rural, con todas sus consecuencias (expropiación de la tierra, ensanchamiento de las distancias sociales, descomposición de las relaciones colectivas) constituyera un factor decisivo en el contexto de la caza de brujas es algo que también puede probarse por el hecho de que la mayoría de los acusadas eran mujeres campesinas pobres mientras que quienes les acusaran eran miembros acaudalados y prestigiosos de la comunidad (...) individuos que formaban parte de las estructuras locales de poder y que, con frecuencia, tenían lazos estrechos con el Estado central."* (Federici, 2010: 235) L'Estat temia de les classes baixes i d'aquelles formes d'encontre que fossin subversives a la conducta social hegemònica i que danyaven a la creació del capitalisme, per això buscaven que es pansissin a cops de lira. El poder temia que en aquestes heterotopies de resistència s'originés la revolució.



Figura 13, Dicarpet (2023). *alfombra persa Kashan* (2019). (catifa)

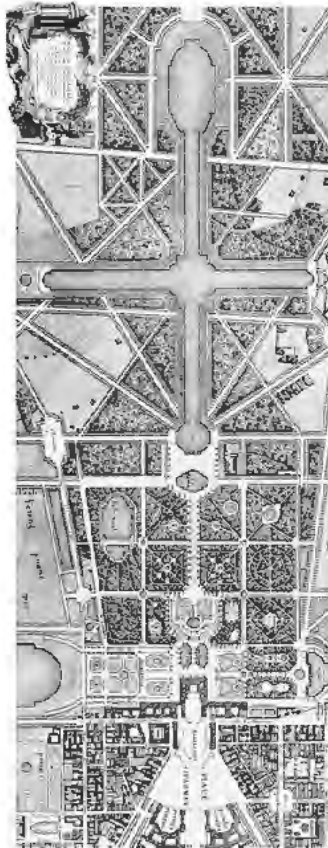


Figura 14. Delagrive, Jean. (1746). *Plan de Versailles, du petit parc, et de ses dependances où sont marqués les emplacements de chaque maison de cette ville, les plans du Château, et des hôtels, et les distributions des jardins et bosquets* (plànol)

Biblioteca Nacional de França, Paris, França



Figura 15. Kent, W (1735). *Disseny d'un pavelló en un parc de cèrvols* (il·lustració)
Centre d'Art Britànic de Yale, Unviersitat de Yale, Estats Units



Figura 16. Lorraine, Claude (1648). *Paisatge del casament d'Isaac i Rebeca* (pintura)
The National Gallery, Londres, Regne Unit



Figura 16. Poussin, N. (1648-51). *Paisatge amb edificis* (pintura)
Museu del Prado, Madrid, Espanya



Figura 17. Cativela, E. (1955). Monasterio de San Juan de la Peña. *El claustro contiguo a la Iglesia del Monasterio Viejo, con sus arcos románicos* (fotografía)
Diari ABC



Figura 18. Anònim (1450-70). *La Madonna de la Humilitat* (pintura)
Museu J. Paul Getty, Los Àngeles, Estats Units

5.3 els claustres i els jardins

Els Jardins penjants de Babilònia foren una de les set meravelles del món antic, es caracteritzaven perquè podien ser vistos des del riu Eufrates, no s'hi podia accedir així com així eren exclusius, però estaven la vista de tothom. Una mostra de poder que va manar construir Nabucodonsor II per la seva esposa Mytis de Meda, al segle VI a.C. És un misteri si realment van existir o no és més que un mite per a la falta de fons documentals. El que ens interessa no és això, sinó com aquests jardins eren un signe de poder. En un lloc tan àrid com l'actual Iraq si va aixecar uns jardins d'unes magnituds i exuberàncies incalculables: un oasi que no sorgeix del res sinó de la mà de l'humà. Els jardins són espais que tenen límits, murs o tanques un propietari, tenir un jardí, és tenir un tros de natura per tu, un tros de natura que el pots estilitzar com un vulgui. Un és tan poderós que pot controlar la natura fer-se-la seva o això sembla que es vulgui dir molts cops amb aquest tipus d'arquitectura, dominar el paisatge.

Giovanni Boccaccio en ple desenvolupament del Renaixement va escriure *El Decameró*, és un compendi de contes sobre els límits del sagrat i el profà, de l'eròtic al tràgic, l'humanisme entra en conversa amb la teologia. Boccaccio el que fa és posar a un grup de deu joves en una vila als afores de Florència per poder passar un decameró, deu dies, aïllant-se de la pesta. Aquests nobles avorrits entre jardins i arquitectura gòtica forgen un costum: explicar-se contes. La *Viquipèdia* ens porta directament a una cita del mateix llibre que ens ressona per aquest apartat i fa així “*estava en tal lloc sobre una petita muntanya, per totes parts allunyat dels nostres camins, (...); al seu cim hi havia una vila amb un gran i preciós pati (...) amb prats al volant i amb jardins meravellosos i un pou d'aigua fresca.*” (Boccaccio, 1351: 10) L'escriptor fa ús del tòpic literari del *locus amoenus* per emfatitzar la contraposició del que succeeix a intramurs i extramurs, la mort regna fora, la vida dintre. El jardí on conviuen aquests joves que juguen a ser trobadors dins d'un jardí que s'acosta més als jardins florentins de l'època al que ens narren altres objectes literaris de l'època, regits més pel simbolisme, aquí el jardí significa benestar. Però qui s'ho podia permetre tot això? Les classes dirigents, es clar.

Els jardins al llarg de la història s'han anat construint sempre des d'un control de la naturalesa i el propietari de la finca com a creador. Els plànols dels jardins del palau de Versalles evidencien aquest domini des de la geometria i un paisatge que a ulls del que visiti o l'observa només pot dir poder. Una declaració d'intencions era el del Rei Sol, fent de l'absolutisme tan tangible com en l'estètica de les seves finques infinites. La simetria del paisatge es relaciona clarament amb els jardins perses, la diferència és clara, ambdós buscaven la mostra de poder: els perses des de la creació d'un oasi i l'*hortus conclusus*, Lluís XIV des de la creació colossal i sense un sentit religiós essent així símbol de la monarquia absolutista. Aquest estil de jardí francès i barroc, dissenyat per André Le Nôtre, va ser copiat arreu d'Europa. El jardí tenia una funció purament social per realitzar esdeveniments i mostrar el dins del palau fora, però dins del mateix jardí hi havia arbredes que va voler Maria Antonieta. Segons National Geographic, "*el discreto Bosque de la Reina contrastaba completamente con la precisión geométrica de Le Nôtre (...) reclutó a los mejores botánicos, arquitectos y horticultores para crear un refugio secreto para estar a salvo de las miradas indiscretas y las rígidas normas de la corte real del siglo XVIII*" (Winston, 2022) Dins de les normes, també es transgredien i aquest és un exemple en aquest "discret bosc" on hi havia unes casetes que et transporten a un ambient rústic (hi havia un molí, un far, una granja,...) i que s'apropava més a Disneyland que en el món real. Per Maria Antonieta era un lloc de llibertinatge i on poder omplir els seus plaers capritxosos. El Palau de Versalles va ser construït a vint quilòmetres de París i en ell, lluny de les mirades dels ciutadans i lluny d'ells. Pensava que així cap mena de revolta a la capital, aquesta no afectaria el palau i qui dormia en ell. No va ser fins entrada a la Revolució Francesa que les queixes arribessin sota les mirades de les finestres del palau. El causant va ser la pujada de preu d'un element tan essencial com el del pa, es va formar una marxa liderada per dones que van anar a peu de la capital parisenca a Versalles després d'això els caps varen rodolar, però el palau va seguir ferm i poderós.

El llibertinatge estava a l'ordre de la cort francesa, però només a la cort francesa? *El Decameró* narra una història blasfema i on palpita la transgressió. Els jardins no estaven només en el context dels joves sinó també en moltes de les històries que narraven, per exemple, en el relat III: *Masetto de Lamporecchio fingeix que és mut i entra com hortolà d'un monestir de monges, i totes se'l disputen en acostar-se amb ell*. El títol t'explica tot l'argument, però de fet no és l'únic relat que entra dins aquest imaginari monacal i el transgredeix. La figura de l'hortolà es relaciona amb el jardí i explícitament amb el desig i l'erotisme. Com es feia passar per mut i sord "*comencen a prendre's la llibertat de dir-li " paraules més depraves del món, creient que no les*

entenia” (Pedrosa, 2011: 146) fins a agafar-se tantes llibertats que comencen a mantenir relacions sexuals amb aquest. El pecat és el desig i quan proven, el que tenen prohibit se’ls hi torna un vici més gran que pregar. Boccaccio realitza sàtira, entorn l’Església, de fet va arribar a ser censurat. A la sèrie *the New Pope* de Paolo Sorrentino es parla de les pràctiques sexuals homosexuals en molts de casos entre els qui forjaven el teixit eclesiàstic, Carmen Urbita i Ana Garriga fan investigacions humanístiques des de perspectives de gènere i feminista del Siglo de Oro, en el seu podcast *Las hijas de Felipe* aquests secrets que s’havien quedat dins del món monacal i en espais del poder del barroc espanyol els subratllen. Un dels seus episodis més conegut és *¿Qué hace una lesbiana como tu en un convento como este?* on ens parlen de les pràctiques homosexuals entre jardins, claustres i murs de pedra. La famosíssima Santa Teresa de Jesús escriu “*Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan exce siva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios.*” (Santa Teresa de Jesús, 1565: Cap.29,13) Es relaciona amb l’èxtasi amb Déu, però ens porta més als *Càntics dels Càntics* i explícitament a l’orgasme.

Les normes com ve sabem sempre es corromperen i més per qui les ordenen. Les configuracions espacials de les arquitectures exteriors i interiors ajudaven, eren espais que tenien els seus amagatalls, les seves cantonades i racons. Amagatalls com la frondositat d’un matoll o d’una columna, lluny de l’arquitectura panòptica i racionalista de principis de segle XX i que impera ara arreu. Per allà on Maria Antonieta es feia passar per camperola, menjava brioixeria i potser cometia la matança del porc, es van basar en un paisatgisme que buscava, involuntàriament o voluntàriament, el fet-i-amagar: aquests són els jardins pintorescos britànics. S’aferraven als ideals pictòrics del *locus amoenus* i ho representaven en el món material. Quadres paisatgístics com els de Claude Lorrain o Nicolas Poussin van ser una font d’inspiració pels arquitectes del segle XVIII. Els fills de les famílies adinerades britàniques realitzaven el Grand Tour: en tornar a casa, portaven còpies d’escultures romanes i gregues, entre altres objectes preuats. Aquestes escultures eren ubicades dins d’aquests jardins, dins de les arquitectures que ornamentaven escenogràficament el paisatge al·ludint als jardins de la Vila Est de Tívoli. William Kent va ser l’arquitecte que va influir més en el paisatgisme anglès conegut com a pintoresquisme. “*Una colina, un valle o una ladera; en las partes inferiores se ubica una pieza de agua, sea estanque o río, mientras el arbolado se dispone a los lados, encuadrando la escena, marcando los planos en profundidad y cerrando el fondo, de tal manera que recuerde a un escenario real (...) consigue así una continuidad no solamente visual, sino formal entre el paisaje artificial del jardín y el paisaje natural exterior.*” (García. Cabeza, 1990: 123)

Kent tractava el fet d'estar de l'humà pel jardí com aquell qui transita veient escenes, paisatges, que estaven controlades pel sender. Kent no volia que es veiés el límit dels jardins sinó que les tanques quedessin camuflades per la naturalesa i els elements escenogràfics. La creació d'un *locus amoenus* de carn i ossos on el treball dels jardiniers era qui feien que es mantingués l'ordre en el pas dels anys i les estacions.

El mite del bon salvatge de Jean Jacques Rousseau arrelat al colonialisme, deia que l'humà com més en contacte està amb la natura i menys amb la civilització és un humà no-corrupt. Rousseau ho relacionava amb les cultures no-europees que varen portar a "descobrir" amb el colonialisme, cultures on feia una distinció amb poblacions no-civilitzades i, per tant, primitives. Aquesta teoria rousseuniana va inserir-se dins de la cultura europea i en un creixement d'importància al jardí com a element de contacte amb la puresa de l'ésser, sempre des d'una mirada dels altres continents com quelcom exòtic i inferior.

Per acabar aquest punt, citarem a Hannah Arendt: *"la superioridad de la contemplación sobre la actividad reside en la convicción de que ningún trabajo del hombre puede igualar en belleza y verdad al kosmos físico, que gira inmutable y eternamente sin ninguna interferencia del exterior, del hombre o dios. Esta eternidad solo se revela a los ojos humanos cuando todos los movimientos y actividades del hombre se hallan en perfecto descanso. Comparada con esta actitud de reposo, todas las distinciones y articulaciones de la vida activa desaparecen."*(Arendt, 1958: 28) Aquesta vida contemplativa i de descans està associada a les classes benestants, però també a l'Església, per tant, associada al poder o aquell qui té prou capital per poder estar tranquil. Ens podríem detenir molt en la cita de l'Arendt en relació amb la mística i desenvolupar-ho, però la relacionarem directament amb els monestirs i la seva arquitectura creada per generar una heterotòpia fonamentada amb la connexió a la divinitat cristiana. Si ens centrem en els claustres, recorden des de vista aèria a les catifes perses, a la gran majoria una font impera al mig i des d'una arquitectura simètrica giren tots els elements, entorn aquest centre. Les catifes fan al·lusió a l'Edèn, però és que els claustres també, sobretot els gòtics. Es forja un *hortus conclusus*, que com també els arquitectes pintorescs buscaven un control de la naturalesa i una idealització d'aquesta. Eren espais de trobada on els diferents espais del monestir es connectaven. Aquesta harmonia en la forma era per emfatitzar la intimitat, el silenci i la soledat per arribar a uns alts nivells de vida contemplativa. Tota aquesta classe de jardins són imperants a les classes dominants del llarg de la història on el treball de l'estilització de la quotidianitat portava que hi hagués peons

que mantenen aquestes arquitectures del *locus amoenus*.

Aquesta submissió d'alguns perquè els altres gaudissin es reflecteix en la interpretació que fa Pier Paolo Pasolini del llibre de Marquès de Sade: *Els 120 dies de Sodoma*. Aquí es mostra no des del cuidat dels jardins sinó que aquests submisos realitzen els desitjos sexuals més escabrosos d'un grup de feixistes. “*En el meu film, tot aquest sexe assumeix un significat particular: és la metàfora d'allò que el poder fa del cos humà, és la transformació del cos humà en mercaderia, la seva reducció a objecte, el qual és típic del poder, de qualsevol poder.*” (Bertolucci. 2006) diu Pasolini en l'entrevista en un dels últims entrevistes abans de ser assassinat i que Giuseppe Bertolucci mostra en el seu documental *Pasolini prossimo nostro*.

Els jardins de les classes benestants, els Jardins Penjants de Babilònia, el Bosc de la Reina, els jardins britànics, etcètera estaven plens de manobra per mantenir-los, “cosos objectes” que el poder feia del seu cos, una màquina, perquè el poder es mostri i imperi arreu, falsejant un paisatge utòpic en un món més a prop de la distopia.



Figura 19. Seruat, G (1883-84). *Banyistes a Asnieres* (pintura)
The National Gallery, Londres, Regne Unit



Figura 20. Seruat, G (1884-86). *Tarda de diumenge a l'illa de la Grande Jatte* (pintura)
Institut d'Art de Chicago, Estats Units



Figura 21. Ribas, X (1994-97). *Sense títol. Serie: Diumenges* (fotografia)
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Espanya



Figura 22. Watteau, J. (1717). *Peregrinació a l'illa de Cítera* (pintura)
Museu del Louvre, París, França



Figura 23. Serra, A. (2019). *Liberté* (pel·lícula)
Andergraun Films, Idealé Audience, Rosa Filmes i Lupa Film



Figura 24. Morisot, B. (1879). *Un dia d'estiu* (pintura)
The National Gallery, Washington, DC, Estats Units



Figura 25. Cassatt, M. (1878). *Nens a un Jardí (La mainadera)* (pintura)
Museu de Belles Arts, Houston, Estats Units

5.4 els descansos, els suburbis, les urbs, els parcs i les coreografies

Georges Pierre Seurat va pintar l'any 1884 *Banyistes a Asnières*. Tot pintat en puntillisme obrers que es troben fent el descans de la seva jornada de treball. Cossos extenuats i solitaris que s'allunyen de la contaminació de la fàbrica, per anar a un punt de la riba del riu Sena on encara l'aigua no ha estat embrutada. Altres fonts ens informen que no es tracta de treballadors fent el descans sinó que aquesta zona verda als suburbis de París és on anava la classe obrera els dies festius, ho dubtem per una qüestió de la solitud dels personatges, no hi ha famílies com *Tarda de diumenge a l'illa de la Grande Jatte*. En aquest quadre s'hi barreja burgesos i empleats a un paisatge bucòlic, en diferència a l'altre quadre del pintor on només s'observa classe obrera, aquella que vivia als suburbis. “*Me encontraba en el centro del mundo, en aquel mundo / de suburbios tristes, beduinos / de amarillentas praderas acariciadas / por un viento sin paz siempre / (...) los soles africanos, las lluvias alborotadas / que convertían en torrentes de fango / las calles, los autobuses en las últimas paradas.*” (Pasolini, 1961: 53-55) Aquests són alguns versos de Pierre Paolo Pasolini d'un extens poema que s'anomena *El llanto de la excavadora*. Ell que a l'arribar a Roma, amb la seva mare, varen anar a viure als suburbis de la capital. Els suburbis sempre han format part del seu imaginari poètic, però també una forma de mostrar un teixit social que ha quedat marginat i ha viscut la violència del capitalisme. Seurat magnifica aquests espais de trobada bucòlics pintats damunt de teles enormes i Pasolini amb la paraula i el cinema mostrava aquests indrets que la cultura amagava o la mirava des d'un sentit classista. Els suburbis: indrets on conviuen les fàbriques i les llars al límit entre la metròpoli i el camp, els quals són el motor industrial del sistema on es forja des de l'ombra i la violència. Ens transporta a la sèrie fotogràfica de Xavier Ribas nomenada *Diumenges* (1994-1997) hi retrata la perifèria de la ciutat comtal. El fotògraf realitza fotografies del temps d'oci familiar a la perifèria en espais que no estan concretats la seva tipologia com espai urbà, són espais ambigus. La càmera de Ribas dialoga amb l'escena de davant seu com totalment aliena, emfatitzant una mirada de voyeur dels diumenges del proletariat i mostrant la incessant recerca de fugues de la quotidianitat i de poder obrir portes que ens duguin a un cert *locus amoenus*.

El mateix fotògraf escriu entorn Diumenges, “*Lewis Baltz decía que los reductos más salvajes del mundo occidental se encuentran en la periferia de las grandes ciudades (...) en los espacios marginales que se encuentran en los límites de lo urbanizado es donde más podemos experimentar la ausencia de orden y de las leyes sociales que lo regulan. Algo similar a lo que Watteau nos evoca en su famosa pintura El embarque para Citerea. En ella el pintor nos ofrece una versión clásica del retorno a la naturaleza, con cariátides y querubines, en un lugar profuso de vegetación y de gestos artificiosos. Es una escena llena de ruidos y acrobacias que representa la transformación del hombre y de la mujer cuando recuperan el paraíso perdido del amor y de la fiesta. Los espacios marginales de las periferias urbanas, como la isla de Citerea de Watteau, son parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario (...) el placer de la distracción sin intermedarios.*” (Ribas, 1998)

Les pintures de Watteau si estiguessin en moviment serien la pel·lícula *Liberté* d’Albert Serra, on es representa el segle XVII i el seu llibertinatge. Un grup de nobles llibertins són expulsats de la cort van a parar a un bosc on practicant cruising, fent florir els seus desitjos més recòndits. La pràctica del cruising se sol realitzar en aquestes perifèries o espais verds que rodegen i hi ha a les ciutats, Albert Serra ho fa des d’una òptica històrica, però com n’hem parlat de les bacanals romanes o els contes de *Decamarón*. La pràctica de sexe en espais públics s’ha fet d’ençà que l’humà és humà, però dins de la comunitat LGTBI+ el cruising ha estat una forma per practicar sexe transgredint el sistema heteropatriarcal. Una manera d’ocupar l’espai públic des de l’encontre de persones dissidents. Els parcs sol ser un punt pels seus amagatalls provocats per matolls i arbres, “*el crusing se entiende como un proceso lógico dentro de una sociedad marcada por una férrea estructura socio-espacial, suponiendo una vía de escape del modelo de comportamiento imperante (...)un espacio de producción de placer y un espacio de uso público. De esta manera, los espacios de cruising entran a formar parte de la heterotopología iniciada por Foucault.*” (Pozo, 2017: 54) Un espai on des del desig dels cossos converteix un espai en un altre com Foucault transgredint les seves lleis o posant unes altres des de la necessitat imperant del cos. A què ens recorda? A *les Metamorfosis* d’Ovidi, espais on Afrodita, Eros i Dionís podent succeir, on el desig prohibit o l’acció prohibida dins la polis pot succeir des de l’amagatall, les ombres i els angles de visió morta.

La societat de control que impera arreu amb el constant intercanvi comunicatiu i el control continu i que amb els dispositius mòbils i les noves targetes de mobilitat s'ha facilitat la localització dels cossos, fa tangible la coreopolicia/coreopolítica que anuncia André Lepecki. La nostra forma de moure'ns en la quotidianitat de l'espai públic està purament controlada i la forma que transitem també, aquest espai s'usa per anar d'un punt a un altre. La nostra forma d'existir en aquests espais és molt concreta: si pugem unes escales mecàniques a la dreta, es queda qui no té pressa a l'esquerra qui té pressa, el cos frena davant d'un semàfor vermell, si es creua en vermell abans es mira dreta i esquerra,... Si algú transgredeix aquestes coreografies irromp les lògiques d'estar en convivència en aquests espais de circulació. En els últims anys a les ciutats metropolitanas hi ha una necessitat de repoblació d'arbres i de llocs on el cos respiri un grau més elevat d'oxigen i no tant de formigó. Aquests paisatges bucòlics que es realitzaven en jardins privats estan democratitzant-se des dels parcs i jardins públics com mai. Uns espais on poden aflorar nous modus de vida en comú que no s'emfatitzen des del consumisme sinó des del pur afecte. *Le Déjeuner sur l'Herbe* de Manet o *Les Coquelicots* de Monet cada cop estan més de què siguin paisatges de parcs urbans a espais rurals com pintores impressionistes com Berthe Morsiot o Mary Casatt on en la seva trajectòria pictòrica han representat la vida quotidiana de les dones en la ciutat, no mostrant els límits d'aquest amb els ambients rurals, que també, sinó tot el compendi d'espais naturals que es manifestaven al bell mig de les polis. A la ciutat de Barcelona amb la creació de la Gran Clariana de les Glòries substituïnt una macro rotonda o els horts urbans que substitueixen sòls buits hi ha com una entrada dels límits de la ciutat a l'interior d'aquesta per buscar noves possibilitats de vida des de la fricció de la terra i el formigó. Espais on la coreopolicia/coreopolítica perviu, però que dona pas a fugues a possibles noves coreografies dins de la metròpolis. Noves maneres d'habitar i d'encontre, perquè així en algun moment les llurnes brillin en les nits de les urbs, el *locus amoenus*, però, mai existirà.



6.vídeo d'encontre

Dins del QR o l'enllaç blau de sota d'aquestes paraules s'arriba a la creació formal del treball. *D'encontre* és també un vídeo, un vídeo que ens mostra punts de trobada a l'aire lliure i a l'espai públic. Des del ritme dels trens d'alta velocitat, de les aplicacions socials, del 5G, dels correus electrònics,... en fi, de la contemporaneïtat en què vivim, així, circulen els vídeos en format de boomerang. Des d'una pantalla dividida entre quatre s'hi captura des de quatre perspectives un compendi de cinquanta-set espais. El vídeo circula per zones rurals, zones verdes de les urbs, zones naturals i mobiliari urbà tot per posar-nos en els ulls punts de trobada que es destaquen per no estar en zones d'accés privat i destaquen per la seva facilitat a l'hora d'accedir-hi i on consumir no està en lesseves normes.

D'encontre s'hi destaca la seva hipèrbole poètica, els cinquanta-set espais vists des de quatre perspectives s'inspiren a la idea cubista de Georges Braque de pintar l'entorn, el bodegó o la persona des de diferents punts i juxtaposant-los creant així una representació de l'espai des de l'estranyament. L'estranyament aquí està condicionat per la rapidesa de com circulen els bucles davant dels nostres ulls i com el soroll del medi passa a semblar una màquina en ple funcionament. La càmera agafa la mirada de voyeur, no viu la situació, només l'enregistra, com una càmera de videovigilància, ningú té consciència que aquesta hi és. La càmera enregistra per emmarcar punts de trobada com si es tractés d'antropologia visual.

D'encontre podria ser infinit. Un bucle frenètic d'imatges en moviment que en molts moments ens recorden als quadres paisatgístics de Lorrain o Morisot. El que hi ha dins dels marcs contrasta amb el ritme del muntatge creant així una idea:

La possibilitat de frenar i és!

D'encontre, però, des del ritme de la màquina ens revela que frenar és gairebé impossible com impossible és trobar les restes dels Jardins penjants de Babilònia.

(<https://vimeo.com/832877358>)

)

6.1 aproximacions a *d'encontre*

En els últims anys, les reflexions que he desenvolupat i he explorat a través de les arts escèniques i del vídeo s'aproximen a les temàtiques que s'enceten entre tot el compendi del treball.

De fet, l'assaig i el vídeo són una part més de la constel·lació sobre la trobada, el *locus amoenus* i la necessitat de fugues en societats de control i vigilància. Sobre el xoc constant entre la bellesa i la violència, al cap i a la fi.

En el marc temporal del temps, aquestes creacions que han florit com un camp en plena primavera, han format des de la genealogia el resultat que hi ha entre les vostres mans i els vostres ulls.

*1



*2



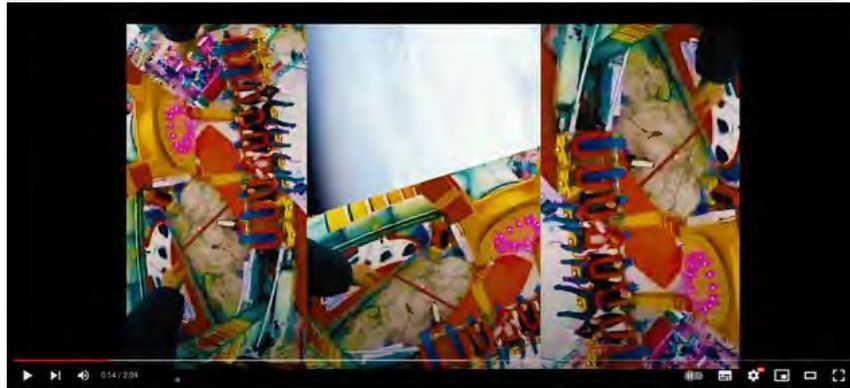
1. Pancho López (2018) vídeo-assaig de la quotidianitat a la llar familiar on es veu les trobades familiars i d'amistats, dialogant amb el context rural que l'envolta i la relació d'aquest amb el subjecte.

Enllaç: https://youtu.be/BRv1jy_aZfc

2. Àngelus (2021) videoart on si reinterpreta el quadre de L'Àngelus de Millet, mostrant un paisatge bucòlic empordanès on hi ha una nova realitat: la proliferació d'indústries com Amazon o l'arribada d'un possible parc eòlic. Els dos performers representen el prec del quadre original en la germinació d'un nou paisatge que està a punt de venir.

Enllaç: <https://youtu.be/xtH-2cuVT2A>

*3



*4



3. AS_COMO_ (2020) vídeoart realitzat des del found footage i vídeo des de l'associació de les paraules translació i rotació, on des del forma es mostra com accions que realitzen els cossos espacials com galàxies i planetes també succeïxen dins de la nostra mobilitat corporal i cultural.

Enllaç: https://youtu.be/CF_Tc-PWLp4

4. Tangere (2022) vídeo-assaig realitzat des del found footage des de l'associació de conceptes filosòfics i estètics sobre l'acte de tocar. Tangere explora l'afecte, la passió i la col·lisió de quan un cos es troba amb la pell d'un altre cos.

Enllaç: <https://youtu.be/c28SVXcalso>

*5



5. Esperant Godot (2021) obra teatral de Samuel Beckett dirigida al Centre Agrícola i Social de Fortià. Una adaptació del clàssic contemporani que parla sobre l'esperança i la condició humana. Didi i Gogó es troben dia sí i dia també en un arbre al bell mig del no-res per esperar.

*6



6. Clariana (part I: lliris i pistoles) (2023) procés de creació de l'obra teatral Clariana dirigida, escrita i cocreada amb els actants. Sobre l'acte de trobada en un espai bucòlic on es pot transgredir les lleis i les normes socials. Investigació teatral des de la simbologia, la història, la poesia i la performance.

enllaç: <https://youtu.be/b8J5zNMhqHk>

6.2 Aproximacions als referents filmics

*7



Tillmans, W. (2020) Resolute Rave. (fotografia)
Support Nightlife NYC

*8



Lurf, M. (2017) fotograma, detall
De *Vertigo Rush* (pel·lícula)

7. Wolfgang Tillmans (1968) fotògraf i artista de Remscheid, Alemanya, captura imatges de la seva quotidianitat d'una forma directa. Aquesta explicitat en què retratava les subcultures dels noranta es contraresta amb altres imatges abstractes tot generant diàlegs entre ambdós mons en la seva manera de compondre les publicacions i les exposicions. Aquestes fotografies de cossos joves que conflueixin entre la naturalesa i discoteques mostren heterotòpies, espais que tenen les seves pròpies normes on els cossos subalterns i revoltosos conviuen fora de les normes socials hegemòniques.

8. Johann Lurf (1982) cineasta i programador austríac que se centra en el muntatge del vídeo per així explorar noves formes de visió de la realitat. Se'l coneix com el predecessor del cine estructural que regeix les cintes en l'expressió formal i estètica deixant de banda la narrativitat del muntatge. La seva pel·lícula *Vertigo Rush* (2017) explora la gravació d'un paisatge natural des del zoom i el tràveling portant així l'abstracció de la realitat i l'acceleració de la contemplació.

*9



Slazm, M. (2018) fotograma d'*Altiplano* (film)

*10



Wieland J. (1969) Michael Snow amb la màquina que ell i Pierre Abeloos van dissenyar pel film *La Région Centrale*.
(fotografia)

9. Malena Slazm (¿?) artista visual de Xile que treballa majoritàriament en pel·lícula analògica. El seu treball se centra en la filmació de paisatges i l'alteració del film. Concretament, la peça *Altiplano* (2018) que grava els espais nord de Xile i l'Argentina. En aquest film hi ha unes alteracions del cel·luloide que porten a un món psicodèlic on a moments xoca la contemplació d'un paisatge desèrtic i un frenètic ritme sonor i visual portant així un paisatge terrenal a un lloc poètic.

10. Michael Snow (1928-2023) cineasta, músic i artista visual de Toronto on en la seva branca com a cineasta va ser un dels que va desenvolupar el cinema estructuralista. En la seva pel·lícula *La Région Centrale* (1971) és va inventar una càmera que estava robotitzada i podia ser controlada des de la programació podia girar 360°. En aquesta pel·lícula el que es realitza és la gravació d'espais naturals canadencs, on amb la càmera s'altera els angles de visió quotidians del paisatgisme in situ generant una abstracció del temps i l'espai.

6.3 formalització del vídeo

La premissa a l'hora d'atacar l'artefacte visual del projecte era senzilla: gravar punts de trobada a l'aire lliure. Després no m'imaginava que seria tan complicat l'enfrontament amb l'arxiu audiovisual i el seu muntatge. Quan vaig iniciar la pluja d'idees pel projecte volia fer deu mil coses, deu mil vídeos, però havia de reduir-ho a un únic rumb clar i sòlid

Em va fer portar a l'origen, a quant agafava la meva primera càmera compacta: la Canon PowerShot Shot SX220 HS i anava a fer derives, abans ho anomenava anar a fer el vol. No parava de fer fotografies i fotografies i podia emplenar una targeta SD amb mil cinc-centes imatges al mes. Totes les imatges mostraven la natura que tenia a peu de carrer en el meu poble Fortià, Alt Empordà. Era acabar els deures de l'institut, o fins i tot abans de començar-los, me n'anava a emplenar el temps en capturar les estacions de l'any i així fer un arxiu fotogràfic immens del paisatgisme que tant em delectava i entra, així, al món de la poesia visual.

Buscava en el paisatge quotidià el *locus amoenus* que tant he mencionat al llarg de les pàgines i pàgines del projecte?

Doncs sí, en la fotografia s'establia el marc, el marc que tenen els quadres paisatgístics més famosos arreu dels museus, palaus i llars particulars arreu del món. Em sentia que pintava, que si baixava l'ISO, l'exposició o l'obturació jo podia modificar el meu entorn a través del dispositiu fotogràfic, podia pintar-lo i adonar-me del que s'aprèn a la primera lliçó de fotografia: la mirada és subjectiva.

Aquesta manera de relacionar-me a l'aire lliure per allunyar-me de la llar, el poble i en certa manera dels cossos humans em servia com a pausa, com a descans. En la naturalesa s'alleugeria el cicló de la pubertat i l'adolescència. Descobria la meua sexualitat i era un espai on el meu cap reflexionava i pensava des dels adjectius convencionals del *locus amoenus*: la seguretat i la tranquil·litat. De fet, tenia un lloc on sempre anava, un lloc que el meu cos es permetia contemplar, amagar-se. De certa manera, he pogut viure l'efecte del tòpic que tantes persones han anhelat, però des de la soledat de l'adolescència.

Us deixo per aquí les coordenades:
42°15'04.4"N 3°02'22.2"E.

Va ser curiós quan al febrer del dos mil vint-i-tres a la meva mare li vaig explicar la premissa *d'encontre*, ella va ser qui em va recordar aquestes derives. Aquí va ser quan vaig decidir tornar a la meva càmera compacta. A la senzillesa de l'espai, la càmera i el jo. Però que enregistrava?

Les dues localitzacions, les dues llars entre les quals visc, la ciutat comtal que m'acull des del dos mil setze i la comarca de la tramuntana que m'acull des que la meu mare em va parir.

Enregistro entre finals d'hivern i finals d'estiu un compendi de quatre-cents vídeos en cent espais, aproximadament. La meva càmera portant-la a la motxilla, a la bossa, a la butxaca, ...trobant aquests punts de trobada. Em vaig adonar de la sort que vaig tenir al gravar des de la nostàlgia del passat. Gravant amb la càmera compacta volia sentir-me el Quim de catorze anys, però em vaig adonar que en gravar amb una càmera compacta aconseguia gravar a persones alienes que es trobaven en bancs, parcs o places sense que se sentissin observades.

Cada espai és gravat des de quatre perspectives sota la idea que en l'encreuament de les quatre perspectives hi ha un punt de trobada. Un paisatge, un lloc, capturat des d'una posició diferent fa que aquest es vegi de forma distinta i un mateix lloc pot arribar a semblar un altre lloc descontextualitzat de la seva localització. Aquí és on va entrar el muntatge dels enregistraments.

Volia que a ulls de l'espectador s'entengués que les quatre perspectives eren d'un mateix lloc, però no volia fer-ho evident. Volia treballar la falsa diapositiva, el fet d'anar i venir de fotogrames. L'ordinador estava ofegat, no podia més, la carpeta estava plena de 1rdia_prova.mp4, encontre_prova1+2.mp4, 3+4+5dia.mp4, ENCONTRE PROVA 3.mp4, PROVA CORTES.mp4, PROVAAAAA.mp4 i un llarg etcètera. De fet, m'havia plantejat de fer-ho més complexa fins que finalment vaig arribar a la solució que es veu al resultat final.

L'edició de color va ser un punt important, volia l'homogeneïtzació de la paleta de colors dels *frames* i que ens portés subtilment a un pictorialisme des del gra i la saturació del color. Per altra banda, el so volia què fos directament el de l'enregistrament sense cap edició d'aquest, però en el muntatge vaig anar fixant-me en quin frame escollir per tal que sonés x o y. Des de l'inici estava encarant el resultat final a que fos dos segons per cada vídeo, però el ritme era lent i tot el compendi de dos-cents vint-i-vuit vídeos feia que cada espai es pogués contemplar, jo no volia un vídeo contemplatiu sinó al contrari frustrar la contemplació de l'espectador. D'aquesta manera va ser com es va decidir que tinguessin una durada de quinze mil·lisegons i es veiessin quatre cops generant així un so mecànic i no ambiental i on des del carrusel de vídeos en bucle, tot fent, que el vídeo no fos contemplatiu sinó una màquina generadora d'espais de trobada.

7. epíleg

Des del perfet d'indicatiu del verb poder inicio aquestes últimes línies, he pogut indagar a l'hora d'elaborar una narració on la teoria i la dramaturgia de la textualitat del discurs s'ha compaginat en una mirada poètica i crítica a l'hora d'abordar els objectius de la proposta. Tenint, així, una dramaturgia narrativa concreta on he hagut de vigilar i anar amb cura per no generar un horror vacui de línies discursives, per així fer sòlid i concret el dispositiu d'investigació. M'adono de totes les possibilitats que hi ha en continuar furgant en l'univers del *locus amoenus*, entrant en altres rumbos fugint de la història de l'art hegemònica, indagant en geolocalitzacions, indagant en simbologia, iconografia i mitologia o indagant en el terreny de la sociologia i antropologia. La investigació artística m'ha dut a observar com d'enllaçat està tot com quan estirava un fil trobava que x i y, realment eren x i x, per exemple en l'evident relació de les catifes perses i *l'hortus conclusus*. Reafirmant-me que la història es genera des de la circularitat dels esdeveniments i moltes de les problemàtiques de la nostra condició humana, ja es fonamentaven en l'època que es va construir la Pedra de Rosetta. El vídeo *d'encontre* podria ser infinit. Partir d'una premissa tan concreta m'ha dut a tenir un procés de creació molt ric, a un artefacte que parla per si mateix des de la mirada i l'oïda capturant l'essència que em commou per dins, a l'hora d'endinsar-me en aquest treball: la confrontació entre el ritme de la contemporaneïtat i el ritme de la naturalesa, del jo. En un moment del procés, vaig voler optar per introduir més elements quadres pictòrics, textos, vídeos de pícnic escenificats, però el muntatge m'ho rebutjava sentia que l'aplicació em xiuxiuejava que havia d'anar a l'ànima, a l'essència, aprofundint així amb les formes de muntatge i la síntesis i allunyant-me del barroquisme que tant em commou.

Abans de clicar al desar com... i lliurar aquestes pàgines a vosaltres lectors, dir que *d'encontre* m'ha dut a reflexionar

sobre el passat, el present i el futur

sobre la necessitat de revolució

sobre la possibilitat de la *Nova Babilònia* de Constant

sobre la necessitat de qüestionar el com, quan i on em trobo amb qui m'estimo

sobre la necessitat d'esberlar el goig en la necessitat instaurada de consumir per trobar-nos.

8. fonts consultades

Arendt, Hannah (1958) *La condición humana*. 1ª Edició. Austral.

Barnés, Héctor (2018) *Lo que no te han contado de las bacanales: sexo, poder y la cazaviolenta de mujeres* (en línia) *El Confidencial*. Disponible a https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-03-22/bacanales-mito-se-xo-caza-brujas_1538530/ (consulta: 15 de març del 2023).

Battiston, Dora. (2007) *El género pastoril: de Teócrito a la bucólica cristiana* (en línia) *Circe de clásicos y modernos* (Vol.11,nº1,2007, 57-72) Disponible a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5411154> (consulta: 5 d'abril de 2023).

Bertolucci, Giuseppe. (2006) *Pasolini prossimo nostro*. Cinemazero. Ripley's Film.

Boccaccio, Giovanni (1351-1353) *El Decamerón*. 1ª Edició. LibrosEnRed.

Curtius, Ernst Robert (1948) *Literatura europea y edad media latina I*. 5ª Edició. Fondo de Cultura Económica. Traducció: Margarit Frenk Alatorre i Antonio Alatorre.

Dolç, Miguel (1953) *Sobre la Arcadia de Virgilio*. (en línia) *Estudios Clásicos*. (Tomo4, Número 23. 1953, 242-266.)
Disponible a http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_23_1958/sobre_la_arcadia_de_virgilio (consulta: 20 de març del 2023).

Federici, Silvia (2004) *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. 10ª Edició. *Traficantes de Sueños*. Traducció: Verónica Hendel i Leopoldo SebastiánTouza.

Foucault, Michel (1984) *Los espacios otros*. (en línia) *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* (nº7), pàgs. 83-91. Disponible a <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2611573> (consulta: 3 de març del 2023).

García, Rafael. Cabeza, Guillermo (1990) El jardín paisajista y los orígenes del espacio moderno. Teoría y práctica del pintoresquismo en Inglaterra 1700-1770. (en línea) Universidad Politécnica de Madrid. Disponible a http://composicion.aq.upm.es/webcnotas/pdfs/100ppp_CN2_7_Paisaje%20y%20Jardin-Anibarro%202.pdf (consulta: 29 d'abril del 2023)

Gomez, Jesus (1991) Sobre la teoría de la bucòlica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso. (en línea) Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas Pàg 174. DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica, nº11,171-195. Edit. Complutense, Madrid, 1993.

Homero (VIII a.C) La Odisea. 1ª Edició. Editorial Maucci. Versió i traducció: Fernando Gutierrez.

Larrosa, Jorge (2020) De jardines y barcos (en línea) Jardín LAC. Disponible a <https://www.jardinlac.org/post/de-jardines-y-barcos> (consulta: 15 de març del 2023).

Luque, Jesús. Rincón, Mª Dolores. Velázquez, Isabel. (eds.) (2010) Dulces camenae. Poética y poesía latians. Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja Granada.

Santa Teresa de Jesús (1565) El libro de la vida (en línea) Albalearning. Disponible a <https://albalearning.com/audiolibros/steresa/lv-29.html> (consulta: 7 de maig del 2023)

Pasolini, Pier Paolo (1961) La religión de mi tiempo. 1ª Edició. Nórdica Libros. Traducció: Martín López Vega.

Pedrosa, José Manuel (2011) El hortelano en el jardín de las monjas: Boccaccio, Decamerón III, 1 (en línea) Cuadernos de Filología Italiana (Volumen , 2010, Extraordinario, 145-162.)

Disponible a <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT1010110145A> (consulta: 8 d'abril del2023)

Petrarca, Francesco (¿?) A una jovent en un verde laurel (en línia) Frases más poemas. Disponible a <https://frasesmaspoemas.com/a-una-joven-en-un-verde-laurel-de-fran-cesco-petrarca/>

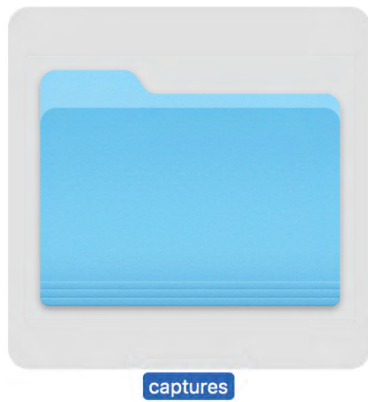
Pozo, Guillermo (2017) Mecanismos de producción y resignificación de los espacios de cruising en el siglo XXI (en línia) Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Disponible a https://oa.upm.es/47583/1/TFG_Pozo_Arribas_Guillermo.pdf (consulta: 20 de maig del 2023)

Recalcati, Massimo (2022) Pasolini. El fantasma de l'Origen. 1ª Edició. Editorial Feltrinell. Traducció: Eloi Gummà.

Ribas, Xavier (1998) Perfecta distracció (en línia) Xavier Ribas. Disponible a http://www.xavierribas.com/Contents/Sundays/Perfecta_Distrac_Cast.pdf (consulta: 17 de maig del 2023)

Vila, Rosalia. Ocasio, Raul Alejandro (2023) PROMESA. RR.

Winston, Mary (2022) Las raíces mundiales del jardín secreto de Maria Antonieta (en línia) National Geographic. Disponible a <https://www.nationalgeographic.es/via-je-y-aventuras/2022/04/las-raices-mundiales-del-jardin-secreto-de-maria-antonieta> (consulta: 18 d'abril del 2023)





1.png



2.png



3.png



4.png



5.png



6.png



7.png



8.png



1.png



2.png



3.png



4.png



5.png



6.png



7.png



8.png



9.png



10.png



11.png



12.png



13.png



14.png



15.png



16.png



17.png



18.png



19.png



20.png



21.png



22.png



23.png



24.png



25.png



26.png



27.png



28.png



29.png



30.png



31.png



32.png



33.png



34.png



35.png



36.png



37.png



38.png



39.png



40.png



41.png



42.png



43.png



44.png



45.png



46.png



47.png



48.png



49.png



50.png



51.png



52.png



53.png



54.png



55.png



56.png



57.png



58.png



59.png



60.png



61.png



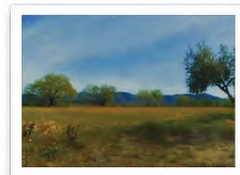
62.png



63.png



64.png



65.png



66.png



67.png



68.png



69.png



70.png



71.png



72.png



73.png



74.png



75.png



76.png



77.png



78.png



79.png



80.png



81.png



82.png



83.png



84.png



85.png



86.png



87.png



88.png



89.png



90.png



91.png



92.png



93.png



94.png



95.png



96.png



97.png



98.png



99.png



100.png



100+1.png



101.png



102.png



103.png



104.png



105.png



106.png



107.png



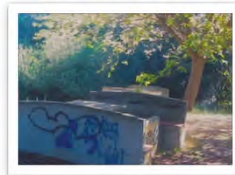
108.png



109.png



110.png



111.png



112.png



113.png



114.png



115.png



116.png



117.png



118.png



119.png



120.png



121.png



122.png



123.png



124.png



125.png



126.png



127.png



128.png



129.png



130.png



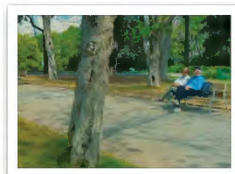
131.png



132.png



133.png



134.png



135.png



136.png



137.png



138.png



139.png



140.png



141.png



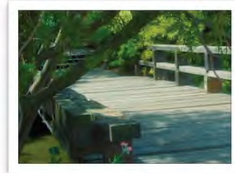
142.png



143.png



144.png



145.png



146.png



147.png



148.png



149.png



150.png



151.png



152.png



153.png



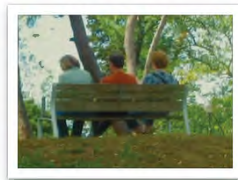
154.png



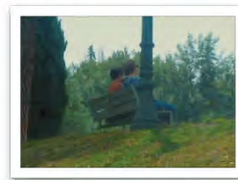
155.png



156.png



157.png



158.png



159.png



160.png



161.png



162.png



163.png



164.png



165.png



166.png



167.png



168.png



169.png



170.png



171.png



172.png



173.png



174.png



175.png



176.png



177.png



178.png



179.png



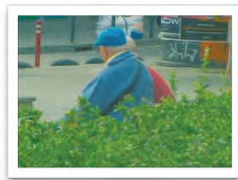
180.png



181.png



182.png



183.png



184.png



185.png



186.png



187.png



188.png



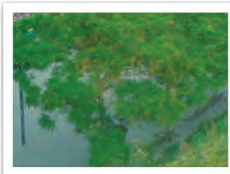
189.png



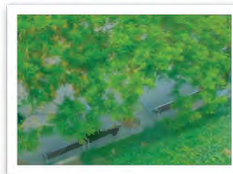
190.png



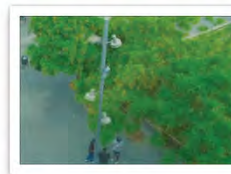
191.png



192.png



193.png



194.png



195.png



196.png



197.png



198.png



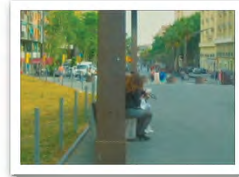
199.png



200.png



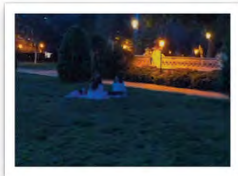
201.png



202.png



203.png



204.png



205.png



206.png



207.png



208.png



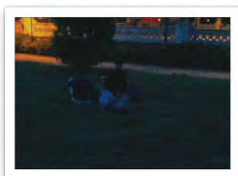
209.png



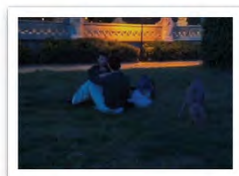
210.png



211.png



212.png



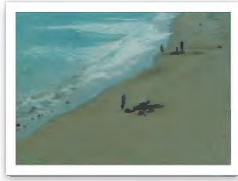
213.png



214.png



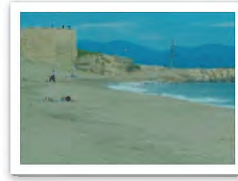
215.png



216.png



217.png



218.png



219.png



220.png



221.png



222.png



223.png



224.png



225.png



226.png



227.png



228.png



229.png



230.png



231.png



232.png



233.png



234.png



235.png

