



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts

Paradisos d'immundícia.

Treball Fi de Grau

Grau en Belles arts

AUTOR/A: Cases Díaz, Samuel

Tutor/a: Chornet Roig, Jaime

CURS ACADÈMIC: 2022/2023

# 1. RESUM

*Paradisos d'immundícia* és el títol del projecte de realització d'una proposta instal·lativa, constituïda per diverses sèries d'escultures figuratives de dimensions variades i realitzades mitjançant diferents tècniques de metal·lúrgia, com la fosa, la forja artística i altres processos constructius. Mantenint com a eix temàtic els cossos i les formes de diferents animals, plantes i altres organismes que mai han sigut subjectes o temes principals en la història de l'art representatiu.

Aquest projecte naix com a resposta front al col·lapse ecològic que presenciem als nostres dies. Canviar la forma en què habitem el planeta implica canviar el model de pensament antropocèntric i per a aconseguir això s'han de buscar nous cànons i noves narratives.

La idea és crear unes peces escultòriques que generen una atmosfera, un moment oblidat al nostre món. Un continu de formes de vida metàl·liques que esdevenen una història no lineal sinó expansiva, sense principi ni final, el punt radicalment oposat a la figura única i central. El fet relacional, la continuïtat de la simbiosi com a nou model per a les maneres de fer, existir i habitar el planeta.

# 2. PARAULES CLAU

Ecologia, narrativa, artesanía, habitar, simbiosi, natura.

## 1. RESUMEN

*Paraísos de inmundicia* es el título del proyecto de realización de una propuesta instalativa, constituida por varias series de esculturas figurativas de dimensiones variadas y realizadas mediante diferentes técnicas de metalurgia, como la fundición, la forja artística y otros procesos constructivos. Manteniendo como eje temático los cuerpos y las formas de diferentes animales, plantas y otros organismos que nunca han sido sujetos o temas principales en la historia del arte representativo.

Este proyecto nace como respuesta frente al colapso ecológico que presenciemos en nuestros días. Cambiar la forma en la que habitamos el planeta pasa por cambiar el modelo de pensamiento antropocéntrico y para conseguir esto se tienen que buscar nuevos cánones y nuevas narrativas.

La idea es crear unas piezas escultóricas que generan una atmósfera, un momento olvidado en nuestro mundo. Un continuo de formas de vida metálicas que acontecen una historia no lineal sino expansiva, sin principio ni final. Aquello radicalmente opuesto a la figura única y central. Lo relacional, la continuidad de la simbiosis como nuevo modelo para las maneras de hacer, existir y habitar el planeta.

## 2. PALABRAS CLAVE

Ecología, narrativa, artesanía, habitar, simbiosis, naturaleza.

# 1. ABSTRACT

*Paradises of filthiness* is the title of the project for the realization of an installation proposal, made up of various series of figurative sculptures in varied dimensions and made by different metallurgical techniques, such as casting, artistic forging and other constructive processes. Maintaining as thematic axis the bodies of different animals, plants and other organisms that have never been the main subjects or main themes in the history of representational art.

This project was born as a response to the ecological collapse we are witnessing today. To change the way in which we inhabit the planet needs to change the anthropocentric model of thought and to achieve this, we have to look for new canons and new narratives.

The idea is to create sculptural pieces that generate an atmosphere, a forgotten moment in our world. A continuum of metallic life forms that create a non-linear but expansive history, without beginning or end. That which is radically opposed to the single, central figure. The relational, the continuity of symbiosis as a new model for the ways of making, doing, existing and inhabiting the planet.

# 2. KEYWORDS

Ecology, narrative, craftsmanship, habitation, symbiosis, nature.

# ÍNDEX

<b>RESUM</b>	1
<b>PARAULES CLAU</b>	1
<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	5
<b>2. OBJECTIUS I METODOLOGIA</b>	7
<b>3. REFERENTS</b>	10
<b>4. MARC CONCEPTUAL</b>	12
<b>4.1. Cóm habitem la terra</b>	12
4.1.1. Espai i natura	12
4.1.2. La técnica crea i delimita el món humà	13
4.1.3. Éssers immunds	14
<b>4.2. El relat humà</b>	15
4.2.1. Prometeu i el robatori del foc	15
4.2.2. El viatge de l'heroi	16
<b>5. DESENVOLUPAMENT DE L'OBRA</b>	17
<b>5.1. Canviar el relat</b>	17
5.1.1. De l'individu de la narració a la col·lectivitat: la simbiosi	19
5.1.2. El fet relacional com a paradigma existencial de l'humà primitiu	20
5.1.3. L'artesanía com un lligam amb la natura	22
5.1.4. El criteri estètic de la natura	22
<b>5.2 Procés de producció</b>	24
5.2.1. El llenguatge de la natura	24
5.2.1.1. Escultures efímeres en cera	25
5.2.1.2. La forja com un procés vegetatiu	26
5.2.1.3. Concavitats, contenidors de vida	26
5.2.2. Els altres cossos	33
5.2.3. El cos humà esdevé natura	38
<b>5.3. Paradissos d'immundícia. Catàleg</b>	41
<b>6. CONCLUSIONS</b>	49
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b>	52
<b>8. ÍNDEX DE FIGURES</b>	53
<b>9. ANNEX I. Fotografies de la instal·lació</b>	55
<b>10. ANNEX II. ODS</b>	74

# 1. INTRODUCCIÓ

*Paradisos d'immundícia* és un projecte que naix a partir de l'experimentació escultòrica en quant a la representació figurativa de formes de la natura, com animals, vegetals, fongs i altres éssers. Mitjançant, principalment, tècniques del camp de la metal·lúrgia, com la forja, l'assemblatge i la fosa.

Proposa una reflexió sobre l'etern conflicte dels conceptes Tècnica i Naturalesa, així com les connotacions que han adquirit al llarg de la història, d'on sorgix la distinció entre allò natural i artificial. En definitiva, les relacions entre l'humà i la terra que habita, tant les passades com les actuals, que han desembocat en el col·lapse ecològic global, portant-nos cap a la preocupació (ja no exclusivament filosòfica) de com l'humà habita la terra, de quina manera es pensa a sí mateix en l'entorn que habita.

El treball inclou una revisió de la idea de representació de la natura al llarg de les diferents manifestacions artístiques històriques. I sobretot, fent una anàlisi de quins cossos, quines espècies o parts del vast món natural, han sigut dignes (i sobretot, quines no ho han sigut) de la representació en els materials nobles o eternals de l'escultura, com les realitzades amb el bronze o la pedra. Ens referim a allò inabastable, sense un valor estètic o econòmic. Éssers amb corporalitats difuses i expansives, relacionats amb les plagues i malalties. Obscura i salvatge. La part de la natura indisponible per a nosaltres, que no hem introduït dins dels límits del nostre món humà i que per tant, en pocs casos apareix representada en la història de l'art. Allò que sempre ha sigut el fons, llunyà i vagament representat com simple context.

És així com hem lligat els conceptes o la idea base: la representació artística d'aquells aspectes de la natura que mai han sigut tema central o objecte d'aquesta i que el progrés i l'avanç tecnològic s'ha encarregat d'eliminar.

*“La inhumanidad de una naturaleza, por otro lado, esquilhada por la ciencia y la industria”<sup>1</sup>*

Posteriorment, analitzarem i desglossarem diferents espècies d'organismes per a ser utilitzats com a referent en els processos de modelatge i producció formal dins d'aquests paràmetres.

Volem posar èmfasi en l'aspecte performàtic del procés de producció en la seua totalitat. El projecte es planteja com un exercici o acte simbòlic, en el qual l'artista crea diferents éssers i formes orgàniques mitjançant la

---

1 Duque, Félix. *Habitar la tierra*. P.42. (En referencia a Adorno). Abada editores. Madrid. 2008.

representació figurativa, per tal de crear en l'espai expositiu un hàbitat o ecosistema. Per tant, és de gran importància el procés escultòric, artesanal, o en definitiva, l'observació, el pensament i síntesi de la forma natural en el gest matèric. Enfocant-nos en l'expressivitat i capacitat suggerent de la tècnica, en aquest cas, el modelatge, la forja i la fosa artística principalment.

Per això, hem establert una cohesió formal en la manera de construir la forma i els volums, seguint els patrons de creixement i les estructures internes dels cossos de diferents animals i vegetals, anant més enllà o buscant una alternativa a la representació o imitació de la superficialitat de cossos canònics.

Per tant, volem posar el focus en aquest exercici en el qual seguint uns patrons de construcció en el modelatge, reproduïm les diferents maneres de produir formes i superfícies que té la natura. La funció silent i osca de la terra. Evidenciant d'aquesta manera, amb aquesta pràctica, la intenció humana, de redempció amb la natura, al col·laborar amb ella per tal de fer-la sorgir d'entre el metall (que sempre ha manllevat la connotació antagònica de la naturalesa).

Tant l'elaboració de les obres com l'aprofundiment en un marc teòric, s'ha realitzat de forma paral·lela i alternada al llarg del procés. Des d'un inici el projecte pretén ser un diàleg entre la pràctica artesanal i algunes lectures d'ecologisme, estètica, filosofia i ciència, de la mà de diferents autors que reflexionen sobre les relacions humà-natura en la situació d'emergència que vivim actualment.

## 2. OBJECTIUS I METODOLOGIA

### OBJECTIUS

-Generar una revisió del concepte de naturalesa en la història del pensament i de l'art, per tant, en la pràctica escultòrica busquem noves lectures en la representació artística de la natura; per tal de trobar, des de la pràctica del pensament, nous models de relacionar-nos amb el nostre planeta, més sostenibles i justos.

-Elaborar un grup d'escultures que dins dels paràmetres de la figuració, funcionen com a conjunt en l'espai expositiu, per tant, treballarem dins de l'àmbit de la instal·lació artística. I així crear un ecosistema simbòlic de criatures que ocupen l'espai, fugint de la figura única i central característica en la història, generar una invasió activa de l'espai.

-Desenvolupar un llenguatge escultòric mitjançant tècniques més relacionades amb l'artesanía, amb allò que fem els humans des dels albars de la nostra espècie, quasi de manera instintiva.

### METODOLOGIA

En aquest apartat descriurem la metodologia que hem seguit per al desenvolupament d'aquest projecte. Des d'un primer moment, s'ha buscat verbalitzar una sèrie d'inquietuds, impulsos o sentiments que sempre, de manera inconscient, han aflatat tant en l'obra com en la vida personal de l'autor.

Aquests aspectes, essencialment, tracten d'una inclinació cap a la natura, cap a la forma natural, buscant entendre la complexitat d'aquesta. La seua abstracció i diversitat formal per a recrear-la, com si hagués una necessitat per part de l'autor de construir animals i plantes, de crear éssers vivents més que obres artístiques.

Troblem que aquesta inclinació podria tractar-se de l'exteriorització de manera inconscient, per part de l'autor, de les vivències que li han fet conèixer i sentir el gran problema ecològic que vivim als nostres dies. Més enllà del relat oficial basat en dades i fets científics, trobem un relat oral, subjectiu i emocional, sense un registre més que el de la memòria.

Aquest relat correspon a les històries dels nostres majors, dels nostres iaïos, que, des de l'ostracisme que viuen avui en dia, han conformat, a tra-



vés de les seues històries, eixe imaginari col·lectiu d'un passat que es sent com un paradís perdut. Ens remetim a les històries de tots aquells pardals que ja no creuen el cel en estiu, tots eixos peixos, granotes i gripaus que ja no habiten séquies, assuts i escorredors i de les raboses que ja no creuen de nit els horts furtivament. En definitiva, tota aquella natura que formava part de la quotidianitat humana a casa nostra i que ja no ho fa.

Per tant, partim d'un impuls emocional que prové de l'àmbit més familiar i íntim, i que per a ser tractat en aquest projecte, primerament va requerir un treball de documentació i recerca de diferents autors de les ciències, la filosofia i especialment l'estètica. La idea en quant a aquesta fase de documentació i recerca era buscar expressions en la literatura sobre aquest tema del col·lapse ecològic, però dins de la seua dimensió més humana i emocional.

En conseqüència, es va realitzar una selecció de la informació així com de referents. I d'acord amb això, es va redactar una mena de manifest personal o de declaració d'intencions en la que es reflecteix la visió del món de l'artista, recolzant-nos en diferents autors que reflexionen, especialment, sobre la relació de l'humà i la natura.

Aquest discurs inicial es va anar modificant i engrossint progressivament segons avançàvem amb la proposta, i va servir a manera d'esbós teòric i punt de partida per a la pràctica i la teoria d'aquest projecte. Finalment, després d'un tractament rigorós d'allò primerament escrit d'una manera bruta, va conformar el que és el marc teòric del projecte.

Així, hem fixat una base, un punt de referència primerament conceptual a partir del qual ampliar el projecte cap a la pràctica. Richard Senett, en el seu llibre *El Artesano*, ens parla de la metodologia de projectes basada en els processos artesanals, on posa èmfasi en la relació del pensar i el fer com un diàleg i relació harmoniosa entre la mà i el cap. Posa un exemple respecte a la planificació de la construcció de la catedral gòtica de Salisbury:

*“No hubo ni un solo arquitecto; los albañiles no tenían planos previos. Más bien al contrario, las acciones elementales con que empezó la construcción evolucionaron hasta convertirse en principios que fueron gestionados colectivamente a lo largo de tres generaciones”.*<sup>1</sup>

Per tant, al igual que en el exemple de la catedral de Salisbury, es tracta d'un projecte obert. En aquest cas, l'acció primària i elemental de crear un

---

<sup>1</sup> Senett, Richard. *El artesano*. P.50. Traducció de Marco Aurelio Galmarini. Ed. Anagrama. Barcelona.2009.

discurs va funcionar com germe de la pràctica i teoria artística, deixant un ampli marge per a l'experimentació lliure en el que correspon a la manufactura, donant lloc a l'expressió i l'originalitat del material amb el que es treballa.

*“Lo difícil y lo incompleto deberían ser acontecimientos positivos en nuestra comprensión; deberían estimularnos como no pueden hacerlo la simulación ni la fácil manipulación de objetos completos”<sup>2</sup>*

A partir d'ací, hem abordat la producció artística, com hem dit abans, d'una manera experimental, planificant la producció de peces d'una manera conjunta, per tal de construir la instal·lació que es planteja.

Per un costat, hem realitzat esbossos i dibuixos especialment per a les peces realitzades amb tècniques constructives i forja. Aquests esbossos es plantegen com patrons de construcció i no com simulacions bidimensionals de l'obra. D'aquesta manera hem deixat un ampli marge per a les possibilitats expressives i atzaroses del material i la tècnica.

Per altra banda, per a les peces realitzades en fosa, vam apostar pel modelatge directe amb plaques de cera, ja que aquest material té unes qualitats plàstiques que permeten una llibertat formal que amb altres materials no seria possible. A l'hora de modelar ens vam basar en les anatomies de diferents espècies animals per tal de, més que representar, generar aquests cossos, comprenent les direccions i estructures internes d'aquests.

Aquest punt s'ha plantejat com un exercici per a provocar un caos de formes, crear representacions animals, vegetals, humanes i de tota classe que puguin interactuar entre si i anar creant aquesta xarxa relacional entre les escultures que es planteja en la instal·lació. Descartant o generant noves peces o possibilitats segons l'avanç del treball. Després vam dur a terme el procés de la fosa dels modelatges seleccionats, atenint-nos a les especificacions i particularitats tècniques que aquesta tècnica requereix.

Si bé aquesta metodologia es pot separar en dues fases, una conceptual amb l'elaboració d'un discurs primer, i altra la part formal amb la construcció i modelatge de les peces, les dues parts s'han elaborat de manera simultània però ací s'han ordenat, no cronològica, sinó temàticament.

---

2 Senett, Richard. Op. Cit; P.30.

### 3. REFERENTS

En aquest apartat parlarem de referents conceptuals i formals de manera indiferenciada. Ens interessen aquells referents que fan de l'acte creatiu un exercici conceptual, en el que el concepte resideix en el mateix tractament de les formes. Més enllà de significacions metafòriques d'allò representat en l'escultura, ens interessen les produccions artístiques que uneixen obra i concepte en la mateixa manera de producció.

#### CAMILLE CLAUDEL

En primer lloc, no podia faltar, l'escultora Camille Claudel. Ens interessa en concret l'escultura realitzada en 1883 titulada *Clotho*. En la que, mantenint el lligam amb l'estatuària clàssica, realitza una representació humana en metamorfosi amb les formes naturals. El cos és representat des de la idea del moviment i d'allò orgànic; Marcant un punt decisiu en el desenvolupament de l'art contemporani, i obrint un nou registre escultòric en allò que a la representació de la natura i el cos humà respecta.

#### LOUISE BOURGEOIS

Al llarg de l'obra de Louise Bourgeois trobem l'element orgànic com denominador comú. Com allò més essencial i intern del cos, allò que irremediablement compartim amb la resta de formes de vida de la natura. En algunes escultures produïdes als anys 60, la seua escultura tendeix a allò biomòrfic. Protuberàncies, formes ovoides i cúmuls d'aquestes que recorden a nius, refugis o colònies d'organismes, fent un paral·lelisme amb la sexualització del cos femení basat en aquest tipus de formes.

#### JULIO GONZÁLEZ

Entre la vastíssima obra de l'escultor Julio González, trobem exemples de representacions figuratives de la natura realitzades en forja. Aquestes peces es van produir com a joies, i ens interessa com l'autor fa confluïr orfebreria i forja en la imitació de formes vegetals, en aquest cas, recuperant en l'àmbit de l'art d'avantguarda, llenguatges més propis de l'orfebreria de l'antiguitat, com per exemple, podem veure en algunes peces arqueològiques sumèries.(fig 3 i 4)

Ens interessa aquest ús de la metal·lúrgia per a la representació de la natura, el paradoxal simbolisme que pot generar, al utilitzar una tècnica relacionada amb la indústria i la tecnologia per a reproduir-la.



Fig.1. Camille Claudel, *Clotho*. 1883



Fig.2. Louise Bourgeois. *Cumul I*. 1968



Fig.3. Julio González. *Crisantemo*. 1890-1900



Fig.4. Joies trobades en la tomba de la reina Puabi, en el jaciment arqueològic del cementiri d'Ur. 2500 A. C. Iraq. (recreació)



Fig.5. Cristina Iglesias, *Hondalea*, 2021



Fig.6. Margaret i Christine Wertheim, *Crochet Coral Reef*, Museu de Frieder Burda, Baden-Baden. 2019

## CRISTINA IGLESIAS

L'obra de Cristina Iglesias, esdevé en espais transitables i habitables. Aquest aspecte transitable, funciona com a element activador de l'obra, que, junt amb la forma abstracta i orgànica, realitza un apropament o retorn a la natura com a element poètic. Els seus projectes mantenen un diàleg amb l'arquitectura dels espais on s'exposen les obres, mostrant l'abstracta forma orgànica original brollant de les parets, el sòl i els elements dels edificis.

*“Lo más singular de los brotes de Cristina Iglesias es que no parecen brotes. Es como si la ultra tecnológica y geométrica abstracta modernidad de los edificios contuvieran en sí una capa más profunda, orgánica, que Iglesias descubre y revela»<sup>3</sup>*

## MARGARETT I CHRISTINE WERTHEIM

El projecte *The Crochet Coral Reef* de les germanes Margaret i Christine Wertheim es va iniciar com un projecte obert i col·lectiu, en el qual, milers de persones de tot el món, col·laboren per a crear un gegantesc escull de corall de *croché*, amb el propòsit de fer un cop d'atenció i conscienciar de la lamentable situació dels esculls de corall dels oceans.

Ens interessa aquest referent perquè fa del procés de creació un acte simbòlic. En el que en el procés de teixir coralls, cadascun dels participants es converteix en una part d'una totalitat col·lectiva, establint una analogia amb els pòlips individuals dels esculls de corall vius. Realitzant un exercici en el qual s'esborren els límits entre els individus i la comunitat.

La confecció dels esculls de corall es basa en l'aplicació de patrons i conceptes matemàtics a la tècnica de la costura, el brodat i el ganxet. En paraules, de les germanes Wertheim, ací traduïdes: *Les dimensions estètiques de les matemàtiques, la ciència i l'enginyeria*<sup>4</sup>. Produint mitjançant tècniques humanes el llenguatge o codi de la natura, una interessant i renovadora visió de la representació artística d'aquesta.

<sup>3</sup> Colomina, Beatriz. *El lento arte de la acupuntura*. 2015 en <https://cristinaiglesias.com/es/conceptos/puertas-y-pasajes/>

<sup>4</sup> Wertheim, Margaret. *Crochet coral reef*. P.202. The institute for figuring. Los Angeles. 2015

## 4. MARC CONCEPTUAL

### 4.1 CÒM HABITEM LA TERRA

Presenciem un moment crucial per a la continuïtat de la vida al nostre planeta. La nostra forma d'habitar i pensar aquest planeta s'ha tornat impensable.

Estem a una era geològica en la qual la nostra espècie, i més en concret, la cultura que triomfat en la nostra espècie, és el motor de canvi. Som el factor determinant per a la mutació dels sistemes que conformen la Terra i, per tant, el seu funcionament és ara imprevisible i hostil. A aquesta era geo-biològica, diversos autors l'han anomenat com Antropocè<sup>5</sup>, i no és resultat d'altra cosa que de l'excepcionalisme humà i l'individualisme utilitari de l'economia i la política, que ens ha endut a acabar amb totes les cultures (humanes en aquest cas) que coexistien en el món: ha triomfat la cultura del capital, del consum, la cultura nord-americana de la destrucció, la cultura única que ara comprén tota la geografia mundial.

#### 4.1.1. ESPAI I NATURA.

Per entendre com hem arribat a aquest punt, primerament cal aprofundir en la història, buscar quina és la manera de la qual els pobles humans hem desenvolupat els processos civilitzatoris, i més en concret, com s'han originat les paraules amb què verbalitzem l'abstracció inabastable que és la natura o el nostre planeta. Per tant, buscarem l'etimologia corresponent a conceptes com espai humà, espai natural, natura, terra i tècnica.

En el mateix ordre de coses, podem afirmar que la idea d'espai humà suposa inevitablement la qualitat d'habitable per als éssers humans. En el llibre *Arte público y espacio político*, l'autor, Félix Duque, aborda una crítica a les idees de Heidegger sobre la fenomenologia de l'espai, el qual, proposava un estudi filosòfic del concepte:

*“Heidegger recurre a la etimología germánica de -espacio- y enuncia sencillamente: Der Raum raumt (el espacio espacia) ofreciendo al punto -para paliar esta apariencia de vacua tautología-, una parte de la definición de -räumen-: -roza-; hacer sitio libre ( roden, freimachen), liberar un ámbito libre, abierto. El término castellano -roza- (de donde vienen el topónimo: Las Rozas) y el correspondiente alemán das Roden, tienen la misma raíz in-*

---

5 Crutzen, Paul. *Are We Now Living in the Anthropocene?*. Geological Society of America. 2008. <https://rock.geosociety.org/net/gsatoday/archive/18/2/pdf/i1052-5173-18-2-4.pdf>

*doeuropea y el mismo significado: hacer habitable un lugar talando árboles y drenando ciénagas*<sup>6</sup>

Per tant, trobem que en la construcció del propi concepte d'espai hi ha connotacions que ens indiquen una cosa prou evident, en la natura no existeixen aquests espais oberts habitables per l'ésser humà, sinò que aquest s'ha d'obrir, eliminant tota forma de vida prèvia.

*“El hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio, y en cuanto que ya de siempre ha dado lugar (eingerdumt) al espacio. En esta indicación late algo importante, que Heidegger no parece tener para nada en cuenta: si leemos -ya de siempre-, ( immer schon) como una expresión referida a la historia, y no como un a priori ontológico, se infiere que todo dar lugar, toda “concesión” de sitios y puestos tiene lugar en base a la exclusión, destrucción y, al cabo,-roza- (tala y quema) de terrenos ya ocupados (por la naturaleza salvaje o por otros hombres). Hacerse sitio, abrir camino, dejar paso, son acciones que implican el desembarazarse de lo ajeno y hostil para la vida de un individuo o de un grupo humano. No hay ni ha habido jamás un espacio abierto de antemano, sino que lo han abierto la espada y la llama, el hacha y el arado”.*<sup>7</sup>

Seguint aquesta línia d'anàlisi, podem veure el caràcter de violència i exclusió en la construcció d'allò que considerem el món humà. Creant un espai específic per a la nostra espècie i totalment delimitat de la natura. És una paradoxa, que, per tal de fer habitable un territori natural que originalment albergava una major o menor varietat de formes de vida, ens hem encarregat de transformar-lo primer en un erm desèrtic i infèrtil. Malauradament, aquest procés ha suposat el germe d'allò que durant la història s'ha anat construint com la identitat humana predominant.

#### 4.1.2. LA TÈCNICA CREA I DELIMITA EL MÓN HUMÀ.

L'ésser humà és la part activa, qui produeix mons, ordenant, estructurant i establint camins per tal de crear un sentit. La terra, per altra banda, com a part passiva, aporta la malesa a través de la qual obrir-se camí, l'obscuritat que cal il·luminar, la pedra que cal picar, i en definitiva, proposa resistència a la nostra acció. És així com aquesta proporciona tot un *stock* de materials que al ser extirpats dels sistemes geo-biològics, una vegada ordenats i treballats de distintes maneres, passen a ser allò que coneixem per coses o objectes, quan originalment conformaven boscos, muntanyes

6 Duque, Félix. *Arte público, espacio político*. P.12. Ediciones Akal. Madrid. 2001

7 Duque, Félix. Op. Cit; P. 13.

o oceans. Per tant trobem ací que els conceptes humà i natura només existeixen com a col·laboració.

*“Hombre y tierra sólo existen, sólo se dan como maneras (una bella metáfora cristalizada, que recuerda la función primordial de la mano)”<sup>8</sup>*

Abans dels humans, com a molt hi havia un planeta més en la infinitat de planetes que és el cosmos. No existeixen humà ni terra, sense la seua col·laboració en el procés de construir l'espai específic dels humans. Aquesta col·laboració no és més que la tècnica, el nexa que permet traure a la llum dos extrems del mateix, allò que en les albors de la nostra espècie va suposar la primera diferència amb la resta d'éssers i per tant, després de la diferencia, va suposar el primer tret identitari. Justament també la tècnica va ser allò que ens va permetre en primera instància, realitzar *rozas*, i separar-nos, ara sí físicament, de l'espai natural, salvatge i hostil.

*“De un esclavo de la Naturaleza, mientras se limita a sentirla, vuélvese el hombre su legislador, tan pronto como la piensa. La que antes lo dominaba sólo como un poder, se halla ahora ante su mirada de juez como un objeto”<sup>9</sup>*

### 4.1.3. ÉSSERS IMMUNDS.

Tots aquells aspectes de la natura que no hem pogut dominar, domesticar o traure un crèdit econòmic d'ells, han sigut sempre relacionats amb allò infeccios, invasiu, un problema al qual eliminar en cas d'introduir-se en les poblacions humanes.

Formes de vida que tenen una presència física difusa, líquida, aèria o expansiva. Qualitats molt allunyades a la corporalitat humana o la dels animals domèstics i que estan relacionats amb les plagues, la malaltia i allò abjecte. I que en definitiva, s'hi introdueix dins dels límits del territori habitat per humans o dins dels cossos humans, anomenant-se plaga, infecció o epidèmia. Allò obscur, salvatge i inclús invisible. Una part de la naturalesa que està més enllà del nostre control i no ha estat introduïda dins dels límits del món humà.

Com a resultat, aquesta part de la naturalesa, aquests éssers, encara que romanen ocults en els marges de la nostra consciència i percepció, rarament es representen en la història de l'art. Ja que, malgrat la seua im-

---

<sup>8</sup> Duque, Félix. Op. Cit; P. 15.

<sup>9</sup> Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. P.145. Traducción por Martín Zubiria. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

portància en els ecosistemes i en la vida humana, hem preferit defensar la nostra especificitat humana abans de realitzar una comprensió completa dels processos naturals i del món que habitem.

## **4.2. EL RELAT HUMÀ.**

### **El monomite sacralitza la violència contra la natura.**

#### **4.2.1. PROMETEU I EL ROBATORI DEL FOC.**

I més enllà de la tècnica, l'art i la cultura s'han encarregat de consagrar aquesta manera d'habitar la terra. A través de narracions i representacions de cóm s'ha fixat el model d'ésser humà que fa de la tècnica el seu element diferenciador.

Sobre l'origen de la tècnica, fent servir un exemple canònic de la filosofia occidental predominant, trobem en la mitologia grega el mite de Prometeu. En aquesta narració, el tità Epimeteu, va ser encomanat a repartir els òrgans i habilitats a les espècies animals, però, va esgotar aquestes dotacions abans d'arribar als éssers humans. Aquests no van obtenir cap virtut especial front a les de la resta d'animals, per tant, el germà d'aquest tità, Prometeu, va robar el secret de les arts del foc a Atenea i Hefest, per tal d'entregar-li-les als humans, i així, compensar el desequilibri que suposava que l'ésser humà no participava en cap dels privilegis dels animals més virtuosos, però si que patia el domini per part del món natural.

El foc li va atorgar el domini i la força de les feres que abans mirava amb temor i admiració (i en altres casos amb gran aversió), i va suposar la diferència de la tècnica que hem explicat anteriorment. Des d'aquell moment, naix l'humà que es considera com a tal pel fet de tindre la capacitat d'obrir el seu espai, en aquest cas amb el foc, creant el seu món. Creant la seua pròpia identitat individual i de poble o nació.

És el relat antropocèntric, aquell que quan va aparèixer en la història s'entén com un floriment de la cultura i un gran assoliment de la nostra espècie, la narrativa tràgica de les nostres cultures, l'epopeia, els grans relats fundacionals.





Fig. 7. Glykon d'Atenes, *Ercole farnese*, s.III. D.C.

Aquesta escultura ens mostra a un Heracle, amb un cos canònic e idealitzat, triomfant sobre la pell del lleó, de la bèstia derrotada.



Fig.8. Rubens, *Lluita de Sant Jordi i el drac*, 1606.

#### 4.2.2. EL VIATGE DE L'HEROI.

Aquest tipus de narracions, sempre segueix el patró narratiu del viatge de l'heroi, el "monomite"<sup>10</sup>. Compten amb una unicitat de protagonista, l'heroi, quasi sempre home, que encarna la voluntat del seu poble (i de cap poble més), un individu especial, el caçador o fornit guerrer que s'embarca en una aventura realitzant una lluita exemplar, en missió de matar a les feres i tornar.

En les tradicions mitològiques i literàries de les regions mediterrànies, les quals s'han consolidat com a hegemonia cultural europea, trobem relats fundacionals i imatges simbòliques de gran rellevància en la conformació d'aquest pensament antropocèntric. Relats que il·lustren com l'ésser humà s'enfronta a les bèsties i domina la natura en el seu viatge de l'heroi.

Ho podem observar en exemples com les històries d'Hèracles, que en la seua llegenda, ha de realitzar els dotze treballs, que inclouen entre altres coses, matar a la bèstia que és el lleó de Nemea (en aquest cas, la bèstia que despertava admiració a l'humà i que després de la seua derrota simbòlica, passaria a ser un objecte sacralitzat en l'art i la cultura).

O bé, la tasca de matar a l'Hidra de Lerna (que encarna l'animal ctònic, les forces de l'inframón, literalment les forces primitives de l'interior de la terra), representant en aquest acte, l'expulsió de tots els aspectes de la natura considerats negatius.

Altre dels treballs d'aquest heroi va consistir en dominar i capturar al bou de Creta i domar els cavalls de Diomedes (simbolitzant la domesticació per a la introducció en el món humà d'aspectes de la natura, en aquest cas concretament els animals de la ramaderia, bous i cavalls)

Per altra banda, alguns exemples d'aquestes imatges simbòliques del relat de violència i exclusió, podrien ser el combat de Sant Jordi contra el drac (l'animal ctònic), l'enfrontament d'Ulisses amb els ciclops i àrpiques, el de Perseu contra la Gorgona Medusa, o bé, la imatge de la Verge xafant a la serp baix els seus peus, simbolitzant en tots casos aquest triomf de l'humà.

En aquest viatge de l'heroi, es mostra el procés d'evolució que pateix el protagonista, que simbolitza la deriva de la humanitat en el seu camí fins a dominar la natura. És el relat d'acció feridora i combatiu. La història fàl·lica model del pensament occidental: el protagonista sempre és camí, cabal i referència, però mai viatger, mai aquell que engendra i el seu treball és estar passivament al món.

<sup>10</sup> Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Atalanta. 2020



Fig.9. Tiepolo Battista, *Immacolata concezione*, detall, 1768.

*“su trabajo es estar en medio, ser superados, ser el camino, el cauce, pero no el viajero, no el que engendra”<sup>11</sup>,*

La seua identitat humana es basa en superar a la natura per tal de doblegar-la, fent-se espai en ella, destruint tot allò que prèviament existia i així, emergir verticalment sobre d'ella i construir el seu món ben diferenciat i delimitat del caos natural.

L'expressió en imatges d'aquest model de narrativa, la trobem en quasi qualsevol moment de la història de l'art i té origen en l'art clàssic, en concret en l'estatuària clàssica grega, que representa sempre individus humans, canònics, que personalitzen aquest superhome. Representen el tancament sobre si mateixa en un volum únic i hermètic que emergeix verticalment sobre l'horitzó de la terra imposant el seu domini i sent una cosa aliena a l'espai on es troba ubicada.

## 5. DESENVOLUPAMENT DE L'OBRA

### 5.1. CANVIAR EL RELAT

Aquest model de narració, és denominador comú a gran part dels relats fundacionals de les cultures europees i eurocèntriques. Són històries destinades a la fi, a l'acabament i la destrucció. I fins que no ens hem trobat amb aquesta crisi ecològica, no hem pogut discernir-nos de la impossibilitat de pensar a través d'aquests relats.

Perquè front a un món en crisi, el nostre pensament no pot ser fatalista, no podem pensar en un final, el “massa tard”, el “canvi irreversible” del que tant parlen els mitjans de comunicació. No podem plantejar-nos un *game over*, hem de generar continuïtat amb tots els éssers que cohabitaven aquest planeta per a poder assegurar la nostra existència i la de tots.

L'extinció d'espècies a nivell global és essencialment un procés de mort lenta i progressiva, en el que es desuneixen grans teixits de continuïtat, allò que és base per a les condicions de vida de tots els organismes. Ara, la narració ha de teixir noves visions de continuïtat i cooperació.

<sup>11</sup> Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno*. P.72 Traducción de Helen Torres. Ed.Consonni. Bilbao 2019

És necessari per a canviar la nostra manera d'habitar el món, primerament, canviar la narrativa del món que tenim. El relat de la Història Universal, definida segons esdeveniments crucials exclusivament en l'àmbit dels pobles europeus i mediterranis que es suposa que són l'origen de la civilització.

Hem d'abolir els límits d'allò que s'ha considerat humà i del nostre món únic i central, acollint la història de tot allò fora d'aquests límits, dels marges, allò que sempre ha sigut el fons, l'*attrezzo* en l'obra de teatre de la humanitat.

És moment d'assimilar i familiaritzar-nos amb allò que hem creat, reparar els teixits de simbiosi que hem descosit, i per primera vegada, "esdevindre amb", i no "al món".<sup>12</sup> És de vital importància per a la pràctica del pensament, canviar quins relats i de quin tipus componen la història. La narració ha d'apropar-se a allò que sempre ha sigut immundícia (en el sentit etimològic de la paraula, el món que no és món o no és el nostre món), allò altre, alié, que té una història no contada ni escrita.

Es tracta de posar paraules a l'altra història, la del context, el fons, la de tot allò preexistent, que passivament existia i no consideràvem rellevant, perquè és ara una amenaça per a nosaltres (degut al canvi climàtic, el col·lapse d'ecosistemes i la extinció d'espècies que apunten cap a una inhabilitat pròxima de la terra).

*«Ninguna de las partes en crisis puede apelar a la providencia, la Historia, la Ciencia, el Progreso o cualquier otro truco divino fuera de la contienda común por resolver los problemas»<sup>13</sup>*

Per tant, la fabulació i la fantasia junt amb el fet científic, es torna avui necessària per a la pràctica d'imaginar mons possibles, de desenvolupar noves actituds front al món, mitjançant l'educació que suposa l'exercici de la cultura. És necessari poder generar mons simbòlics, desapareguts entre la consolidació de les civilitzacions. La narració ha d'apropar-se a la immundícia.

---

12 Haraway, Donna. Op. Cit.

13 Haraway, Donna. Op. Cit. P. 74

### 5.1.1. DE L'INDIVIDU DE LA NARRACIÓ A LA COL·LECTIVITAT: LA SIMBIOSI.

«La suave curva de la concha que contiene sólo un poco de agua, sólo algunas semillas para regalar y recibir, sugiere historias de devenir con, de inducción recíproca, de especies compañeras cuya tarea en el vivir y el morir no es terminar la narración, finalizar la configuración de mundos.»<sup>14</sup>

Hem d'acabar amb l'individu de la narració i reconstruir la originària entitat abstracta, múltiple, miriada, no esfèrica ni fàl·lica; que es una xarxa relacional, allò que permet i genera la vida.

El llibre *We all are lichens now. A Symbiotic view of life: We have never been individuals*, escrit per Scott Gilbert, ens parla dels éssers vius, els organismes, com a resultat de tot un complex i continu sistema de relacions entre molts altres éssers vius.<sup>15</sup>

Per tant, explica l'evolució de les espècies des d'un punt de vista diferent a les idees darwinistes de l'oficial Teoria de l'Evolució. Ens parla de com els organismes evolucionen darrere de l'adaptabilitat al medi que habiten, però alhora, aquest medi, a l'estar compost de molts altres éssers vius, també aquest evoluciona adaptant-se a l'ésser viu en qüestió.

Aquest autor utilitza els líquens com model d'estudi. Els líquens són associacions de bacteris, fongs i algues que només es donen units en aquesta concreta simbiosi. Els humans també som el resultat de les nostres relacions actuals i passades amb la naturalesa i entre nosaltres mateixos.

Aquesta nova interpretació o corrent de pensament que sorgeix des del punt de vista de la biologia, trenca molts esquemes en el l'àmbit de la filosofia i de l'existencialisme, ja que segons aquest fet biològic, no existeix l'individu, l'ésser viu individual, i per tant, totes aquelles idees de l'*Anthropos*, és a dir, la identitat de l'home que es construeix a si mateix, es basen en uns fonaments erronis almenys des d'el punt de vista de la biologia. Aquest concepte seria en tot cas, producte d'unes formes de classificació de la natura (com és la classificació taxonòmica de les espècies) construïdes a partir d'uns fonaments que mínim són erronis o superficials.

Això queda evidenciat per la ciència, com és molt concretament el cas de la teoria endosimbiòtica desenvolupada per la científica Lynn Margulis,

---

14 Haraway, Donna. Op. Cit; P. 138

15 Gilbert, Scott. *Todos somos líquenes. Una visión simbiótica de la vida*. Hifas editoriales. Xile. 2022.

fundadora d'aquest corrent de pensament de la que es parla en el llibre de Scott Gilbert.

En conseqüència, la concepció que tenim que l'ésser es materialitza en l'individu, cosa que ha sigut un dels fonaments en la consolidació del pensament modern, és una contradicció literalment biològica. Seguint el raonament que ací plantegem, allò que entenem pel ser, seria en tot cas, els nexes o connexions de les relacions amb tot allò del seu entorn que l'ha originat i que li permet viure. La fenomenologia del ser recau en el fet relacional i col·lectiu: en la simbiosi. Per tant, el fet biològic és que allò entès per individu, atenint-nos a la complexitat de relacions i intercanvis que el componen, seria una cosa així com un simbiot, un conjunt de relacions.

Sense tots aquells altres éssers no humans, sense totes les “espècies companyes” de les quals ens parla també Donna Haraway, seguint aquesta mateixa línia de pensament, no és possible l'existència d'aquell presumpte individu humà, que s'assumeix com autosuficient, aquell heroi de l'èpica del qual parlàvem anteriorment.

### 5.1.2. EL FET RELACIONAL COM PARADIGMA EXISTENCIAL DE L'HUMÀ PRIMITIU.

Pensem que aquest relat a construir no és més que el relat habitual de l'ésser humà en el seu estat més primitiu i originari, el pensament de l'humà abans de construir-se a si mateix com *Anthropos*, i per tant es pot veure reflectit en els seus modes de vida. Més enllà de l'eurocentrisme, podem trobar una multitud de cultures en la història que esdevenen en el món d'una manera poc discernida del món natural i de pobles companys. Per tant, les cosmogonies d'aquests pobles primitius no els situaven com a món autopoiètic diferenciat de la natura, sinó com una extensió més d'ella.

Podem trobar alguns exemples d'açò en els modes de vida de la majoria de pobles del neolític i el paleolític; tant com en moltes cultures precolombines i amazòniques, les quals es consideren una espècie més dins del continu relacional que és el mant de selva; inclús ho podem veure en representacions de deïtats arcaïques de diferents pobles mediterranis del calcolític.

Per exemplificar, podem parlar de la deessa Potnia Theron, Senyora o mare de les bèsties, originària de la cultura Minoica i Micènica. Aquesta deïtat s'entenia com la responsable de la generació i regeneració d'animals i feres en la natura, i en ella, podem trobar l'origen d'altres figures mitològiques que més tard van sorgir a la Grècia clàssica, i que baix la seua cultura,



Fig. 10. Anónim, Potnia Theron representada en un plat. British Museum

van adquirir un sentit totalment negatiu, a causa de a la seua catalogació com salvatge i dona: les Gorgones i Medusa, que van generar a partir de la seua sang els esculls de corall.

També podríem parlar de les deïtats de la dacsa en la seua infinitat de formes possibles en les cultures maia, mexica, asteca i una llista innombrable de pobles precolombins al centre i sud del continent americà. Tant com és el cas de la deïtat maia Cipactli, monstre mitològic que al morir, el seu cos va originar el planeta terra des d'una connotació d'allò salvatge i destructiu però fèrtil i que ens permet habitar.



Fig.11. Anònim, Kalathos d'Azaila amb representació de l'arbre de la vida. Segle II A.C

Altres cas d'aquesta predilecció per tot allò generatiu podria ser el *Kalathos* íber d'Azaila, una urna funerària de ceràmica pintada, en la qual trobem la representació de l'arbre de la vida segons la interpretació d'aquest poble (Fig.11.). Al centre de la representació, podem veure la grafia ibera que representa naixement, brot, germinació, i a partir de la qual, apareixen arbres, plantes, seguidament animals herbívors com perdius, conills, senglars i cavalls, seguidament carnívors com llops. És a dir, una representació artística d'un fet científic com és la cadena tròfica dels ecosistemes naturals. El *Kalathos* d'Azaila ens mostra un relat expansiu, una erupció de vida i la història d'espècies en simbiosi que és la natura.

La majoria d'aquestes representacions, relats o fets de la natura, podem trobar-les en aquells objectes destinats a ser recipients o contenidors. I és el cas de gerros, plats, atuells, etcètera. Sempre sent recipient, concavitat, abans d'emergir com escultures.

Podem observar en aquestes expressions culturals, que responen a un pensament màgic: les figures no representen, són, o almenys pretenen ser. L'atuell o plat que és contenidor d'aliment té motius representats d'allò generador i productiu, que pot ser font de recursos, allò que pot omplir concavitats.

En aquestes i en tantes altres manifestacions artístiques humanes, podem observar per tant, que la dicotomia clàssica de què la cultura s'oposa a la natura, no és més que un constructe històric aïllat dins dels límits del que han sigut els pobles europeus. Des de les primeres colonitzacions (púniques i romanes entre altres) fins avui, aquesta dicotomia no és més que una diferenciació creada per a argumentar la necessitat de construir una especificitat humana front a totes les altres espècies.

### 5.1.3. L'ARTESANIA COM UN LLIGAM AMB LA NATURA.

L'art de l'humà primitiu, aquell que encara no s'ha construït a si mateix, que no és conscient de tindre cap intel·lectualitat superior o especificitat de cap tipus sobre el món salvatge, serà un art del pensament màgic, un art que crea realitats no diferenciades del context o l'espai que habiten.

Una pràctica producte de l'exercici perceptiu de treballar amb les mans, realitzat a través d'un raonament no molt llunyà al raonament instintiu pel qual els xiquets fiquen les mans al fang i juguen a fer formes, xafar i refregar amb ell. Allò que fem els humans des dels primers dies de la nostra espècie i també des dels primers dies de la nostra vida, que sempre s'ha considerat artesania i que, per les raons anteriorment descrites, s'ha separat de l'art per tal de sostindre una superioritat intel·lectual que potser siga inexistent o molt obsoleta. Precisament el que es pretén amb això és allunyar el fet artístic de l'impuls primordial que ens lliga a la natura.

A l'artesania se li ha anomenat l'art menor, però, paradògicament l'artesania és la pràctica artística o plàstica més antiga, la primera que es va produir, que s'enquadra en les tradicions culturals més antigues i que perduren fins el dia d'avui. A més, és l'art que practica i ha practicat la major part de la humanitat al llarg història del món<sup>16</sup>. Són les pràctiques que sorgeixen del contacte amb el món natural, per a produir ferramentes, objectes i elements que ens permeten relacionar-nos amb la natura per subsistir. Podríem dir que les artesanies en el seu origen són una manera de relacionar-nos amb la natura. Una manera de continuïtat que produïm amb les mans, i pense que l'art no hauria de ser altra cosa més ni menys que això.

Però a l'origen, tota forma material produïda manualment, naix de copiar patrons estètics de la natura, i a partir d'ací és com ha sigut possible el desenvolupament d'una història de l'art fins als nostres dies. És a dir, el nostre criteri estètic, en origen, és el criteri estètic de la natura. Copiem formes que ha creat un complex mecanisme anomenat evolució de les espècies, i a partir d'aquest creem el nostre imaginari de formes possibles: atractives, amenaçants o de qualsevol naturalesa.

### 5.1.4. EL CRITERI ESTÈTIC DE LA NATURA

L'artista mexicana i filòsofa de l'estètica Katya Mandoki, ens parla de l'estètica a partir del terme *estesis*, que prové de la paraula grega *Aisthēnasai* i al·ludeix a la pura percepció. Aquesta autora ens parla de que si la

---

<sup>16</sup> Dussel, Enrique. *ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA CLASE 1-2*, (Enrique Dussel) 6 de mayo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=ewNYP9y2rE>



Fig. 13. Niu de l'au *Ploceus Cucullatus*.



Fig.12. Niu de l'au *Orthonomius sutorius*.



Fig.14. Dibuix o mandala en l'arena del fons marí, realitzat per el mascle de peix globus del gènere *Torquigener*.



Fig. 15. Estructura ritual, semblant a una pèrgola que construeixen els mascles de la espècie *Amblyornis inornata*. Al voltant d'aquesta ordenen elements que troben en el seu entorn segons colors.

percepció és comú a tots els éssers sensitius, l'estesis també pot ser-ho. I per tant l'estètica es tracta d'un aspecte biològic.

Per tant, podríem dir que animals i humans compartim cert criteri estètic, el criteri estètic de l'excés, d'allò no necessàriament utilitari però que ens fa sentir atracció. Un bon exemple que posa Mandoki en *El indispensable exceso de la estética*, seria per exemple, el disseny de la cua del pavó reial. Aquest animal té una cua totalment desproporcionada, inefectiva quant a supervivència, podria dir-se que aquest animal té un disseny contraproductiu. Açò va suposar tot un dilema per a la teoria evolucionista que desenvolupava Darwin, perquè, segons la teoria de l'evolució, sobreviuen els més aptes i els fenotips més favorables, eficients i econòmics biològicament. Però, aquest animal va desbaratar tot açò. El disseny de la cua del pavó reial ha sigut minuciosament desenvolupat segons el criteri de les femelles, que han escollit els trets menys utilitaris però més bells, per a, després de milers d'anys d'evolució, arribar al fenotip que podem observar hui en dia en aquesta espècie<sup>17</sup>.

És a dir, en aquest exemple natural, podem veure com la preferència estètica d'aquest animal, ha sigut el factor determinant de la seua evolució, i casualment, el criteri de la femella del pavó reial, coincideix amb criteris estètics humans tals com la vivesa cromàtica, simetria, proporció, i harmonia.

Per tant, podem dir que l'estètica de la natura i la humana és un criteri indiferenciat, inacabat i viu. I és el que en aquest projecte es pretén abordar. El criteri estètic que compartim amb la femella del pavó reial; les aus de l'espècie *Orthonomius sutorius*, que han desenvolupat tota una tècnica de cosir fulles i teixir nius; les aus del paradís que exhibeixen la seua dansa; els peixos globus que creen espectaculars mandales sobre l'arena del fons marí i l'infinit etcètera d'excentricitats naturals que demostren que l'excés estètic de la natura compon una cultura natural (humana i animal) i en definitiva multi-espècie.

Seguint aquest raonament, podem dir que l'especificitat humana que sempre s'havia suposat en la cultura i molt més en l'art, a més de ser impensable avui en dia, és una fal·làcia històrica. I açò es fonamenta desterrant l'artesanía, l'impuls primari de crear amb les mans, expulsant aquesta pràctica que compartim amb espècies no humanes i que perviu com a part última de la natura dins del nostre inconscient.

<sup>17</sup> Mandoki, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. Capítol: *Ver una pluma en la cola del pavo real me enferma*. p.28-31. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires. 2013.



Justament el punt de la proposta, parteix d'ací. Considerant el criteri estètic de la natura també com nostre, entenem l'artesanía com un fenomen biològic més, per tant, volem destacar l'aspecte performàtic del procés de producció realitzat des d'aquest punt de vista.

En aquest projecte, l'artista assumeix el paper de l'emissari de les forces de la natura. Realitzant l'acte simbòlic de crear diverses criatures i formes orgàniques mitjançant la representació figurativa, l'artista encarna les pròpies forces vitals que impulsen la natura mateixa. En aquest exercici simbòlic, s'observa la tasca fonamental de la natura: donar vida a plantes, animals i altres organismes. Cada peça creada sota aquesta perspectiva és concebuda amb la sensibilitat de recrear un hàbitat fictici, un ecosistema en l'espai expositiu en el qual les diferents criatures, objectes i formes humanes convergeixen i interactuen harmoniosament. Així, l'artista esdevé una canalització de les forces naturals, capturant i representant la vitalitat i la interrelació essencial entre tots els éssers i formes que conformen el nostre món, fent de la pràctica artística, un lligam amb la natura.

## 5.2. PROCÉS DE PRODUCCIÓ.

El desenvolupament de l'obra plàstica s'ha dut a terme de manera simultània a la documentació, lectura i redacció. Buscant fer o establir un diàleg entre l'impuls instintiu artesanal de produir formes amb les mans, i tots els postulats de filosofia i la ciència que es plantegen en la teoria. La intenció en projectar aquest treball, és buscar l'aflorament de l'estil personal en el procés escultòric, però fent servir aquesta base conceptual com una acotació o indicatiu verbal que marca el camí que pot seguir la forma en l'acte creatiu.

### 5.2.1. EL LENGUATGE DE LA NATURA

En primer lloc, parlarem de les peces que hem realitzat partint de la imitació o recreació dels mètodes o processos de creixement d'organismes i formes de la naturalesa.

Ací estan ordenades per la seua forma de construcció, és a dir, segons quin fenomen natural ha sigut el referent. El que es posa en relleu, és la manera de fer formes de la natura. Com hem dit abans, s'intenta fer de l'escultura o el procés escultòric un paral·lelisme a un fenomen biològic.

Com a punt de partida ens hem basat en les formes dels organismes més senzills, aquells amb els cossos més simples i primitius (en el sentit evolutiu) com són els de plantes, invertebrats i fongs. Els quals tenen una corporalitat característica per la repetició d'elements modulars senzills en la conformació dels seus cossos o colònies d'ells.



Fig. 16. Colònia de bellota de mar, creixent sobre la superfície d'una ampolla de plàstic.



Fig. 17. Closca de bellota de mar que hem reproduït per a utilitzar de manera modular en la construcció d'aquestes peces.



Fig. 18. Motles en bloc de silicona que vam utilitzar per al positiu en sèrie. 2023. Samuel Cases



Fig. 19. Procés d'assamblatge dels mòduls o positius de cera. 2023. Samuel Cases

### 5.2.1.1 Escultures efímeres en cera.

Aquesta línia l'hem seguida en primer lloc, amb la realització de peces efímeres de cera tintada. Posant èmfasi en el mètode de construcció, en la manera en la qual es generen les formes, més que en la forma definitiva. Per això hem utilitzat un material transitori com és la cera.

D'una banda, ens servim de motles trets directament d'elements naturals com en aquest cas la bellota de mar, mol·lusc que creix en colònies adaptant-se a qualsevol espai i superfície, i genera una disposició basada en aquesta repetició de mòduls, conformant una col·lectivitat com un únic ésser.

Hem utilitzat motles de silicona en aquest cas per a reproduir de manera consecutiva els positius amb els quals realitzem uns assemblatges, soldant els positius de cera entre si amb un ganivet calent. Aquestes produccions arriben a recordar objectes o construccions humanes, jugant amb la dualitat criatura-objecte i natural-artificial.



(Esquerra)

Fig. 20 *El llenguatge de la natura I*. Cera. 2023. Samuel Cases



(Dreta, de dalt a baix)

Fig. 21. *El llenguatge de la natura II*. Cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 22. *El llenguatge de la natura II*. Cera. 2023. Samuel Cases



### 5.2.1.2 La forja com un procés vegetatiu.

D'altra banda, hem utilitzat aquests mateixos mètodes de construcció modular per a realitzar, en aquest cas, algunes peces amb processos constructius de forja i assemblatge de l'acer.

Per a la planificació d'aquestes peces, hem realitzat esbossos únicament per entendre el funcionament d'aquestes construccions naturals, per així, establir els patrons a seguir al sobreposar i unir els mòduls o peces que anirien a compondre l'assemblatge final. Igual que en la naturalesa, el disseny de les peces es va basar en patrons de creixement, en aquest cas, utilitzant xapes d'acer retallades i corbades.

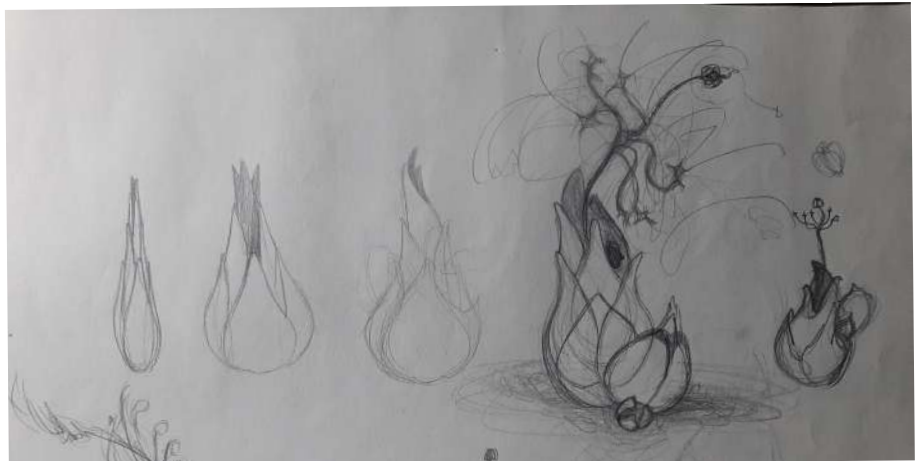
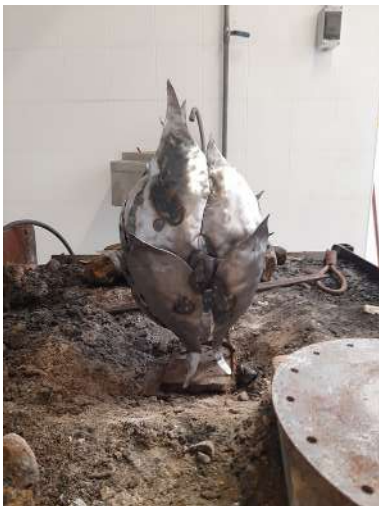


Fig. 26. Esbossos per a la construcció de les peces en forja. 2023. Samuel Cases



(De dalt a baix)

Fig. 23. Procés d'assemblatge en forja. 2023. Samuel Cases

Fig. 24. Procés d'assemblatge en forja. 2023. Samuel Cases

Fig. 25. Procés d'assemblatge en forja. 2023. Samuel Cases

El procés escultòric es va basar en l'acte creatiu, el colp del martell principalment, buscant la capacitat suggeridora i expressiva d'aquest primitiu llenguatge. Fent de la síntesi de la forma vegetal, un exercici actiu, en el qual amb les mans, en el procés, hem de sentir i comprendre el ritme vegetatiu.

### 5.2.1.3. Concavitats, contenidors de vida.

Aquestes peces marquen un punt de partida o un origen a la deriva productiva que es plantejava en aquest exercici. L'inici de l'acte simbòlic de recórrer els filums de les espècies que componen qualsevol ecosistema.

Justament ens basem en la forma còncaua, fent un paral·lelisme amb els atuellers ceràmics tan característics de l'humà primitiu. Les artesanies més

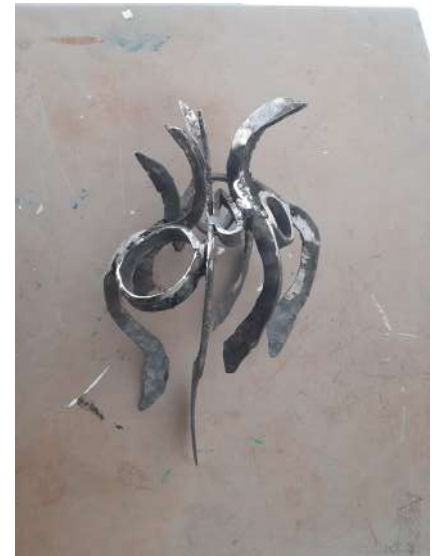


(De dalt a baix)

Fig. 27. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases

Fig. 28. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases

antigues, aquelles mateixes en les quals els primers pobles representaven imatges de la seua espiritualitat, basada en allò relacional, generador de vida i fertilitat. Cosa que podem veure, com hem dit anteriorment, en casos com el *Kalathos* íber d'Azaila o bé en representacions de deïtats Precolombines.



(D'esquerra a dreta)

Fig. 29. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases

Fig. 30. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases

Aquestes peces, en el pla simbòlic de la instal·lació o l'espai expositiu funcionarien a manera d'elements base per a un ecosistema o un hàbitat. Igual que les plantes o fongs representades ho fan realment en la naturalesa. Aquestes construccions es generen com els primers recipients o contenidors de vida, de les condicions necessàries per al desenvolupament d'aquesta.

El procés constructiu d'aquestes peces es va basar en la repetició d'accions i moviments, que en el transcurs del temps anirien fent créixer les peces submergint-nos en una espècie de dansa corporal seguint els ritmes de la naturalesa.

*“¿Qué es lo que imita entonces el arte? Imita la callada y latente función de la tierra, su opaca labor de constante devastación y creación de superficies y formas, como un antiguo y perenne oleaje. Y más: la pone de relieve, colabora con ella”<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> Duque, Félix. Op. Cit; P. 140



(Esquerra, de dalt a baix)

Fig.31. **Concavitat I** (detall). Acer forjat i patinat. 93x42x33cm. 2023. Samuel Cases

Fig.32. **Concavitat I** (detall). Acer forjat i patinat. 2023. Samuel Cases

(Dreta, de dalt a baix)

Fig.33. **Concavitat I**. Acer forjat i patinat. 2023.Samuel Cases

Fig. 34. **Concavitat I**. (detall). Acer forjat i patinat. 2023. Samuel Cases





(de dalt a baix)

Fig. 35. **Concavitat II.** Acer forjat i resina epoxi. 2023. 23x27x15cm. Samuel Cases

Fig. 36. **Concavitat II.** (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases

Fig. 37. **Concavitat II.** Acer forjat i resina epoxi. 23x27x15cm. 2023. Samuel Cases





(de dalt a baix)

Fig.38. **Concavitat III**. Acer forjat i resina epoxi. 43x35x35cm. 2023. Samuel Cases

Fig. 39. **Concavitat III**. Acer forjat i resina epoxi. 43x35x35cm. 2023. Samuel Cases

Fig.40. **Concavitat III**. (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases



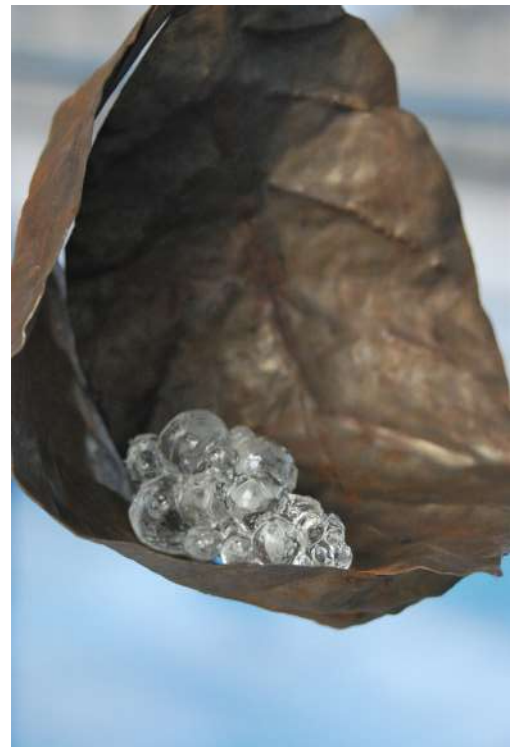
(de dalt a baix)

Fig.41. **Concavitat IV.** Acer forjat i resina epoxi. 41x15x15cm. 2023. Samuel Cases

Fig. 42. **Concavitat IV.** Acer forjat i resina epoxi. 41x15x15cm. 2023. Samuel Cases

Fig. 43. **Concavitat IV.** (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases





(de dalt a baix)

Fig. 44. *Niu de l'ocell teixidor*. Acer forjat i resina epoxi. 17x15x15cm. 2023. Samuel Cases

Fig. 45. *Niu de l'ocell teixidor*. Acer forjat i resina epoxi. 17x15x15cm. 2023. Samuel Cases

Fig. 46. *Niu de l'ocell teixidor*. (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases



Fig. 47. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 48. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 49. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

### 5.2.2 ELS ALTRES COSSOS.

D'altra banda, hem realitzat una sèrie de modelatges en cera per a fondre en llautó posteriorment. Per a fer aquests modelatges, hem triat com a subjectes a representar, alguns organismes o animals de la naturalesa que en la seua representació dins de la història de l'art, han sigut situats com a fons o com a entorn de figures considerades més rellevants. I per descomptat, els cossos d'aquests animals, no han sigut dignes de ser representats en materials tan definitius i simbòlics com és el bronze de la fosa artística.

Criatures de les profunditats de la mar i de la terra, relacionades amb la viscositat, allò espinós i accidentat. Qualitats que es situen molt lluny del cànon humà o de la magnificència i majestuositat de les grans bèsties. Éssers del llot i del fang. Criatures irrellevants en qualsevol narració humana, però crucials en la complexitat de relacions de la naturalesa. Éssers amb una corporalitat expansiva, aeris i aquàtics. Amb un cos difícil de definir i entendre. *Els altres cossos*. Els cossos de xicotets ocells, insectes, peixos de roca i altres feristeles.



Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

A causa de les seues qualitats plàstiques, el modelatge directe en cera va ser crucial per a la representació d'aquests altres cossos amb protuberàncies difícils, espines i altres complicacions complexes de solucionar en qualsevol altre material. A més, el fet de modelar directament en cera, ens va permetre més tard en el procés de fosa, recollir d'una manera molt

més directa i precisa el gest escultòric. La frescor de l'acció simple de tallar i unir plaques de cera. Resultat de sumir-nos en un moment processual del modelatge, en el qual l'artista, en l'acció creadora, es troba immers en una hipnosi amb el foc i el material. I aquestos, col·laboren en la producció de formes que després seran revelades en el bronze definitiu.

Per al modelatge d'aquests animals, ens basem en les seues estructures internes, i els hem construït amb la intenció de produir organismes, crear criatures amb una presència viva en si mateixa, amb la sensibilitat de dotar-les de vida. Segons les particularitats de cadascun dels animals a representar, produïm unes ales, potes, articulacions o extremitats, amb la intenció simbòlica que després del seu procés de fosa, aquestes criatures cobren vida i puguen moure's i articular-se.



Fig. 50. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 51. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 52. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases



Fig. 53. Procés de modelatge en cera, en aquest cas, unes ales que més tard es reproduirien amb motles de silicona per a ensamblar unes escultures d'insectes. 2023. Samuel Cases

El procés de modelatge l'hem realitzat buscant construir aquests éssers amb un llenguatge orgànic brut, comú a tot allò que està viu. Ho hem fet mitjançant l'ús de plaques de cera i construint directament els volums en buit que componen els cossos dels diferents animals a representar. Funcionant aquesta mena de carcassa buida que és el modelatge, com a via a través de la qual pugua córrer el metall fos de manera lliure. Seguir les mateixes direccions internes i estructures naturals de l'anatomia, amb la finalitat de fer recórrer el metall per elles per a fer sorgir les seues possibilitats expressives tan pròximes formalment al creixement natural de les formes vives.



Per tant es va modelar lliurement, sempre tenint en compte l'error i les retencions que aquestes intrincades formes podrien ocasionar en el moment de la fosa. Aquestos errors, deguts a retencions en el fluir del metall líquid, són en certa manera permesos, perquè ens interessen formalment.



(de dalt a baix)

Fig. 54. Peça en el seu arbre de colada. 2023. Samuel Cases

Fig. 55. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel cases



(de dalt a baix)

Fig. 56. Peça en el seu arbre de colada. 2023. Samuel Cases

Fig.57. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases



(de dalt a baix)

Fig.58. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases

Fig. 59. Procés de pàtines. 2023. Samuel cases

(de dalt a baix)

Fig.60. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases

Fig.61. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel cases



Fig. 62. *Organisme residual I*. Llautó.  
33x25x28. 2023. Samuel Cases



Fig. 63. *Organisme residual II*. Llautó.  
31x24x29. 2023. Samuel Cases



### 5.2.3 EL COS HUMÀ ESDEVÉ NATURA.

La representació de la figura humana, després d'haver realitzat un recorregut pels llenguatges de la naturalesa expressats en diferents formes de vida, es va plantejar com una continuïtat formal a tot això. En el modelatge de la forma humana, intentem produir les formes d'una manera indiferenciada a la resta de representacions d'animals o éssers que ací hem treballat.

Per tant, la idea és mostrar el cos com una extensió més del continu que és la natura. Un cos humà que serveix com a llar per a altres éssers i que gràcies a aqueixos altres existeix. La idea en aquest punt, ha sigut representar la naturalesa envaint o tornant a aqueixa excepcionalitat que sempre ha sigut el cos humà.



Igual que els líquens són associacions de bacteris, fongs i algues, els humans també som el resultat de les nostres relacions actuals i passades amb la naturalesa i entre nosaltres mateixos. Sense aquesta simbiosi, o aquests intercanvis, els individus i les espècies no existirien, ja que no hi ha ésser viu ni cosa inorgànica autònoma.

L'estudi del cos humà en el modelatge, llavors, es planteja com una resposta a aqueix antropocentrisme, però des de la qüestió del cos, més concretament de la representació d'aquest.

A partir d'aquesta idea, els cossos, humans i no humans, s'entenen com l'expressió de totes les relacions i processos que permeten la vida, és a dir, el cos es defineix pel seu entorn i el modelen tots els seus intercanvis. Desarticulant així la idea de l'excepcionalisme humà que ens ha portat al desastre ecològic que vivim hui dia.

(de dalt a baix)

Fig. 64. Proves de modelatge en fang. 2023. Samuel Cases

Fig. 65. Proves de modelatge en fang. 2023. Samuel cases



Fig. 66. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases



(De dalt a baix)

Fig. 67. Modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 68. Modelatge en cera. 2023. Samuel Cases

Fig. 69. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases

Fig. 70. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases





Fig. 71. *Arborescència I*. 2023. Samuel Cases



Fig. 72. *Arborescència II*. 2023. Samuel Cases

### 5.3. PARADISOS D'IMMUNDÍCIA. Catàleg.

En aquest catàleg s'arreglega una selecció reduïda de la documentació fotogràfica de la instal·lació. En "ANNEX I. Fotografies de la instal·lació", es troba l'arxiu fotogràfic complet, d'una manera més extensa i detallada.

**\*NOTA\***: Algunes peces o parts d'elles que s'han mostrat anteriorment, finalment no han pogut formar part de la instal·lació, ja que van ser robades de les taquilles de la universitat. És el cas de *Niu de l'ocell teixidor* (p.33), *Concavitat IV* (p.32) i *Concavitat I* (p.29)



Fig. 73. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 74. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 75. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 76. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 77. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 78. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 79. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 80. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 81. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 82. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

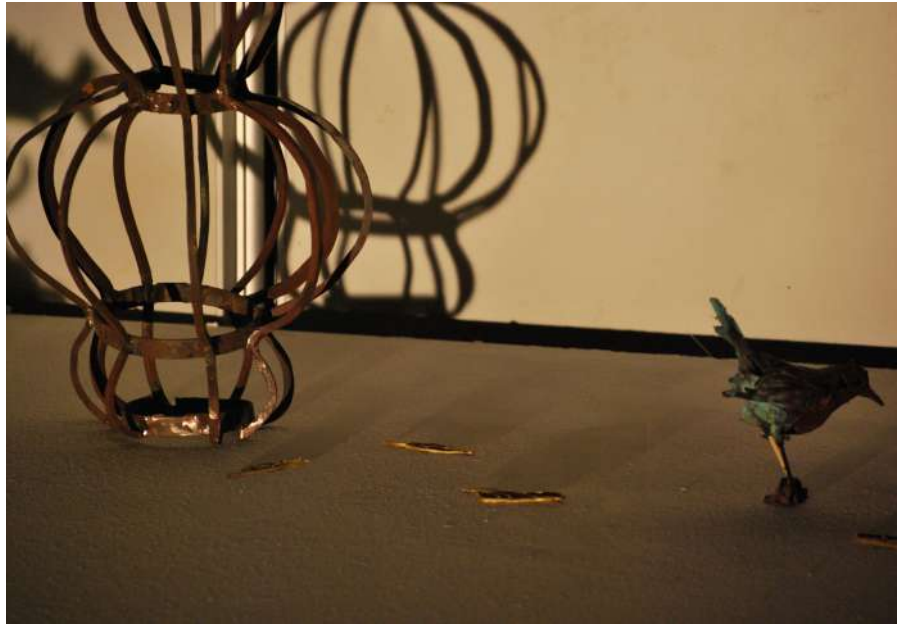


Fig. 83. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

Fig. 84. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 85. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 86. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 87. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 88. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

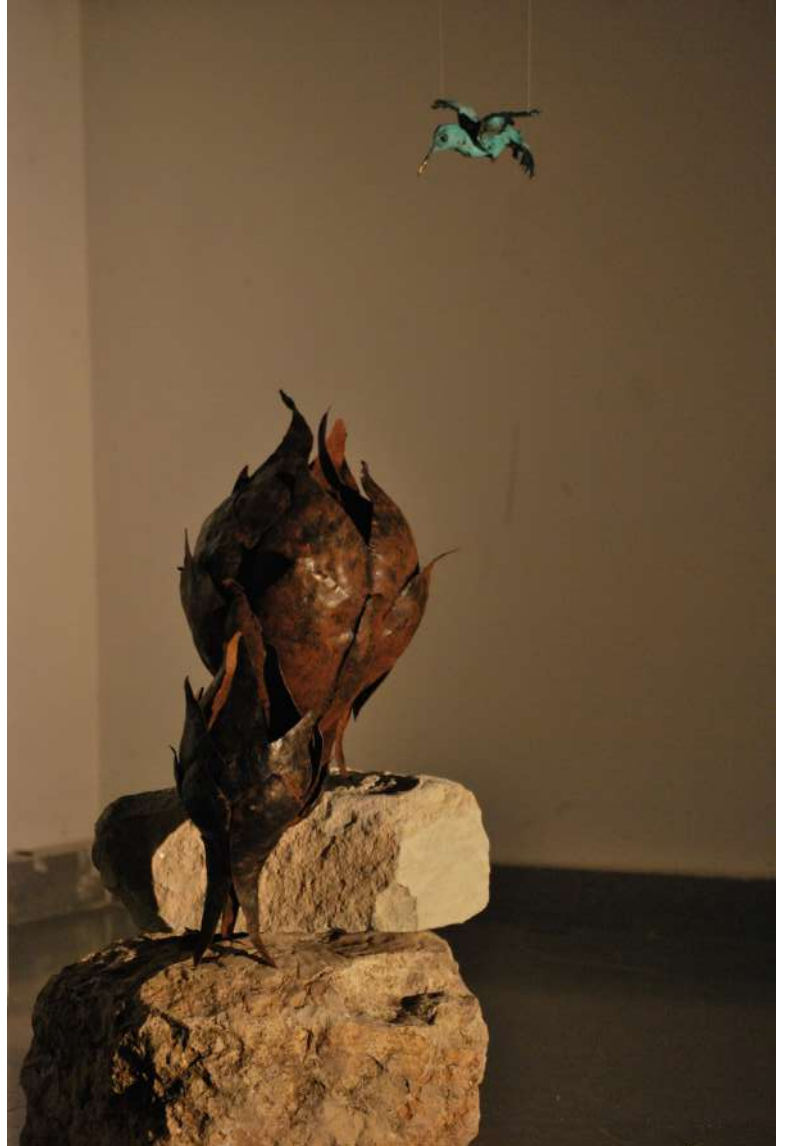


Fig. 89. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

Fig. 90. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases







Fig. 91. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



Fig. 92. *Paradisos d'immundícia*.  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

## 6. CONCLUSIONS

El treball que ací hem desenvolupat es planteja com un exercici obert, que pretén, a través de distintes pràctiques artesanals, i més en concret, realitzant la representació de la natura, reflexionar sobre la relació de l'humà amb aquesta.

Hem posat un fort èmfasi en l'aspecte performàtic del procés de producció artística en la seua totalitat. El projecte des d'un primer moment s'ha plantejat com un exercici o acte simbòlic, en el qual l'artista crea diferents éssers i formes orgàniques mitjançant la representació figurativa. D'aquesta manera, hem simulat la tasca primordial de la natura: donant a llum plantes, animals i altres organismes. Totes les peces realitzades en conjunt han sigut ideades des de la sensibilitat de crear, en un pla de ficció, un hàbitat, un ecosistema en el qual diferents criatures, objectes i formes humanes formen un continu, interrelacionades entre sí en l'espai expositiu.

Així, hem creat un espai, a manera d'exercici d'imaginar altre món possible, en el qual es produeix el relat que correspon a eixe altre relat de la natura i l'humà, basat en el fet relacional i en la simbiosi, en allò que permet la vida. El relat escultòric com una concavitat, expansiu, funcionant a mode d'oasi o paradís dins de les barreres físiques i culturals del món humà.

Aquesta tasca ha suposat un dur i molt extens procés de producció, ja que s'ha intentat recrear uns processos naturals, que si analitzem a fons, igual que qualsevol cosa de la natura, és d'una complexitat infinita. En el procés, l'artista ha d'encarnar la capacitat de la natura per a recrear-la amb la tècnica, una àrdua pràctica que fa que aquest acabe doblegant-se davant la complexitat d'ella, perquè mai es podrà recrear aquesta d'una manera totalment versemblant.

La dificultat d'aquest projecte ha recaigut en que intentem racionalitzar uns processos naturals que ocorren de manera simultània, múltiple i automàtica. I ho hem fet amb tècniques que precisen de moltes hores de treball i en les que s'ha de tenir en compte i planificar moltes particularitats i aspectes tècnics. A més, hem hagut de mantindre la cohesió de totes les peces en conjunt, ja que han estat destinades a conformar una instal·lació. Per aquesta banda, també, el projecte evidencia la impossibilitat de col·laborar amb la natura o bé de redempció amb ella, perquè com hem dit anteriorment, aquesta és d'una complexitat pràcticament infinita i les produccions humanes, encara i seguint els patrons de la natura, mai arribaran al nivell d'exelència que aquesta en té.

Per tant, hem fet de la pràctica artística o artesanal una alternativa a la idea de La Tècnica, com allò que ens va permetre separar-nos de la natura, doblegant-la, fent-nos un espai en ella. El relat de violència i exclusió. Ací les pràctiques artesanals, es mostren precisament com un coneixement o impuls que tenim en comú amb espècies no humanes que també construeixen formes, i que en tot cas responen al criteri o consciència que té la natura en el seu constant acte de creació. Per tant, entenem la manufactura com un fenomen biològic. Un concepte que hem abordat desenvolupant un llenguatge escultòric, basat en el funcionament de processos naturals.

Realitzant un assaig filosòfic sobre La Tècnica, en el que fem una revisió del mite de Prometeu i el robatori del foc, hem utilitzat tècniques relacionades amb la indústria i la producció en massa, com és el cas de la forja i la fosa, per a produir, amb la realització de les escultures, una forma de naturalesa.

Com hem dit anteriorment, Prometeu va robar les arts del foc a Atenea i Hefest per a concedir avantatge als humans front a les virtuts dels animals i les bèsties del món natural. L'obra que hem produït en aquest projecte, ja des del procés de producció, planteja performar una reversió d'aquest mite, on, precisament, aquestes arts del foc, es fan servir per a fer d'elles un lligam amb la natura.

Ací, les mateixes tècniques que van permetre el desenvolupament de ferramentes i armes capaces de fer front a les bèsties i forces incontrolables de la natura, han sigut utilitzades per a fer-les sorgir de nou.

Del fred i estèril metall, hem fet ressorgir els cossos de tots aquells éssers vius que han sigut obviats en la construcció del nostre món humà, i que l'impetuós avanç de la tecnologia i la civilització ha passat per damunt d'ells aplastant-los, arribant fins als processos d'extinció que es donen hui dia. L'art del foc (que és la fosa i la forja), ens ha permès fer ressorgir els éssers que les primeres flames dels humans van reduir a cendres. Per tant, es planteja com una espècie d'homenatge a totes eixes víctimes no humanes que els processos civilitzatoris i globalitzadors han ocasionat.

A la vegada, també és una celebració de la natura, de la seua força inabastable quant a generació de vida, formes i harmonia, de la qual, la seua principal qualitat és la resistència. La natura, encara i tots els esforços humans per eliminar-la, pot perdre diversitat (parlem de l'extinció d'espècies), pot reduir el seu espai (parlem de la desforestació i col·lapse d'ecosistemes), però, mentre quede una mínima porció de vida, aquesta sempre podrà tornar a ocupar el lloc que li correspon i regenerar o bé produir de nou tota la diversitat que la caracteritza.

Pense, que aquesta capacitat de resiliència, queda palès amb les cinc extincions massives que com a mínim ha patit el nostre planeta. I això en realitat i essencialment, és allò que entenem per natura, resiliència davant de qualsevol esdeveniment, la pulsio eterna de continuar la vida.

## 7. BIBLIOGRAFIA

**Joseph Campbell.** *El héroe de las mil caras.* Atalanta. 2020. ISBN 9788412213003

**Félix Duque.** *Arte público, espacio político.* Ediciones Akal. Madrid. 2001. ISBN 84-460-1461-0

**Félix Duque.** *Habitar la tierra.* Abada editores. Madrid. 2008. ISBN 9788496775220

**Scott Gilbert.** *Todos somos líquenes. Una visión simbiótica de la vida.* Hifas editoriales. Santiago de Chile. 2022. ISBN 978956097404

**Donna Haraway.** *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno.* Traducción de Helen Torres. Ed. Consonni, Bilbao 2019. ISBN 9788416205417

**Katya Mandoki.** *El indispensable exceso de la estética.* Siglo veintiuno editores. Buenos Aires. 2013. ISBN 9786070304705

**Richard Senett.** *El artesano.* Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Ed. Anagrama. Barcelona. 2009. ISBN 9788433960917

**Friedrich Schiller.** *Cartas sobre la educación estética del hombre.* Traducción por Martín Zubiria. Universidad Nacional de Cuyo. Argentina. ISBN 978-987-575-139-2

**Margarett Wertheim.** *Crochet coral reef.* The institute for figuring. Los Angeles. 2015. ISBN 9780977962235

## WEBGRAFÍA

**Paul Crutzen.** *Are We Now Living in the Anthropocene?* Geological Society of America. 2008.  
<https://rock.geosociety.org/net/gsatoday/archive/18/2/pdf/i1052-5173-18-2-4.pdf>

**Beatriz Colomina.** *El lento arte de la acupuntura.* 2015.  
<https://cristinaiglesias.com/es/conceptos/puertas-y-pasajes/>

**Enrique Dussel.** *ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN LATINOAMERICANA CLASE 1-2,* (Enrique Dussel) 6 de mayo de 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ewNYP9py2rE>

## 8. ÍNDEX DE FIGURES

Fig.1. Camille Claudel, "Clotho". 1883.	p10
Fig.2. Louise Bourgeois. "Cumul I". 1968.	p10
Fig.3. Julio González. Crisantemo. 1890-1900.	p10
Fig.4. Joies trobades en la tomba de la reina Puabi, en el jaciment arqueològic del cementiri d'Ur. 2500 A. C. Iraq. (recreació).	p11
Fig.5. Cristina Iglesias, "Hondalea", 2021.	p11
Fig.6. Margaret i Christine Wertheim, Crochet Coral Reef, Museu de Frieder Burda, Baden-Baden. 2019.	p11
Fig. 7. Glykon d'Atenes, "Ercole farnese", s.III. D.C.	p16
Fig.8. Rubens, "Lluita de Sant Jordi i el drac", 1606.	p16
Fig.9. Tiepolo Battista, "Immacolata concepció", detall, 1768.	p17
Fig. 10. Anònim, Potnia Theron representada en un plat. British Museum.	p20
Fig.11. Anònim, Kalathos d'Azaila amb representació de l'arbre de la vida. Segle II A.C.	p21
Fig.12. Niu de l'au Orthonomius sutorius.	p23
Fig. 13. Niu de l'au Ploceus Cucullatus.	p23
Fig.14. Dibuix o mandala en l'arena del fons marí, realitzat per el mascle de peix globus del gènere Torquigener.	p23
Fig. 15. Estructura ritual, semblant a una pèrgola que construeixen els mascles de la espècie Amblyornis inornata. Al voltant d'aquesta ordenen elements que troben en el seu entorn segons colors.	p23
Fig.16. Colònia de bellota de mar, creixent sobre la superfície d'una ampolla de plàstic.	p25
Fig. 17. Closca de bellota de mar que hem reproduït per a utilitzar de manera modular en la construcció d'aquestes peces.	p25
Fig. 18. Motlles en bloc de silicó que vam utilitzar per al positiu en sèrie. 2023. Samuel Cases.	p25
Fig.19. Procés d'assamblatge dels mòduls o positius de cera. 2023. Samuel Cases.	p25
Fig.20 "El llenguatge de la natura I". Cera. 2023. Samuel Cases.	p25
Fig.21."El llenguatge de la natura II". Cera. 2023. Samuel Cases.	p25
Fig. 22. "El llenguatge de la natura II". Cera. 2023. Samuel Cases.	p25
Fig. 23. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p26
Fig. 24. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p26
Fig. 25. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p26
Fig. 26. Esbossos per a la construcció de les peces en forja. 2023. Samuel Cases.	p26
Fig. 27. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p27
Fig. 28. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p27
Fig. 29. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p27
Fig. 30. Procés d'assamblatge en forja. 2023. Samuel Cases.	p27
Fig.31."Concavitat I" (detall). Acer forjat i patinat. 93X42x33cm. 2023. Samuel Cases	p28
Fig.32. "Concavitat I" (detall). Acer forjat i patinat. 2023. Samuel Cases	p28
Fig.33. "Concavitat I". Acer forjat i patinat. 2023.Samuel Cases.	p28
Fig. 34. "Concavitat I" (detall). Acer forjat i patinat.2023. Samuel Cases	p28
Fig. 35. "Concavitat II". Acer forjat i resina epoxi. 2023. 23x27x15cm. Samuel Cases	p29

Fig. 36. "Concavitat II" (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases.	p29
Fig. 37. "Concavitat II". Acer forjat i resina epoxi. 23x27x15cm. 2023.Samuel Cases.	p29
Fig.38. "Concavitat III". Acer forjat i resina epoxi.43x35x35cm. 2023. Samuel Cases .	p30
Fig. 39. "Concavitat III". Acer forjat i resina epoxi. 43x35x35cm. 2023.Samuel Cases.	p30
Fig.40. "Concavitat III" (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel CaseS.	p30
Fig.41. "Concavitat IV". Acer forjat i resina epoxi. 41x15x15cm. 2023. Samuel Cases.	p31
Fig. 42. "Concavitat IV". Acer forjat i resina epoxi. 41x15x15cm2023.Samuel Cases.	p31
Fig. 43. "Concavitat IV" (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases.	p31
Fig. 44. "Niu de l'ocell teixidor". Acer forjat i resina epoxi. 17x15x15cm. 2023. Samuel Cases.	p32
Fig. 45 "Niu de l'ocell teixidor". Acer forjat i resina epoxi. 17x15x15cm2023.Samuel Cases.	p32
Fig. 46. "Niu de l'ocell teixidor" (detall). Acer forjat i resina epoxi. 2023. Samuel Cases.	p32
Fig. 47. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p33
Fig. 48. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p33
Fig. 49. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p33
Fig.50. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p34
Fig. 51. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p34
Fig. 52. Procés de modelatge en cera. 2023. Samuel Cases.	p34
Fig. 53. Procés de modelatge en cera, en aquest cas, unes ales que més tard es reproduirien amb motles de silicona per a ensamblar unes escultures d'inectes. 2023. Samuel Cases.	p34
Fig. 54. Peça en el seu arbre de colada. 2023. Samuel Cases.	p35
Fig. 55. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel caseS.	p35
Fig. 56. Peça en el seu arbre de colada. 2023. Samuel Cases.	p35
Fig.57. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases.	p35
Fig.58. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases.	p36
Fig. 59. Procés de pàtines. 2023. Samuel cases.	p36
Fig.60. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel Cases.	p36
Fig.61. Procés de mecanitzat. 2023. Samuel cases.	p36
Fig. 62. Organisme residual I. Llautó. 33x25x28. 2023. Samuel Cases.	p37
Fig. 63. Organisme residual II. Llautó. 31x24x29. 2023. Samuel Cases.	p37
Fig. 64. Proves de modelat en fang. 2023. Samuel Cases.	p38
Fig. 65. Proves de modelat en fang. 2023. Samuel cases.	p38
Fig. 66. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases.	p38
Fig. 67. Modelat en cera. 2023. Samuel Cases.	p39
Fig. 68. Modelat en cera. 2023. Samuel Cases.	p39
Fig. 69. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases.	p39
Fig. 70. Esbossos de la idea. 2023. Samuel Cases.	p39
Fig. 71. Arborescència I. 2023. Samuel Cases.	p40
Fig. 72. Arborescència II. 2023. Samuel Cases.	p40
Fig. 73-92. "Paradisos d'immundícia". Cera, llautó, acer i resina epoxi. Dimensions variables. 2023. Samuel Cases	p41-48

## 9.ANNEX I.

### Fotografies de la instal·lació.

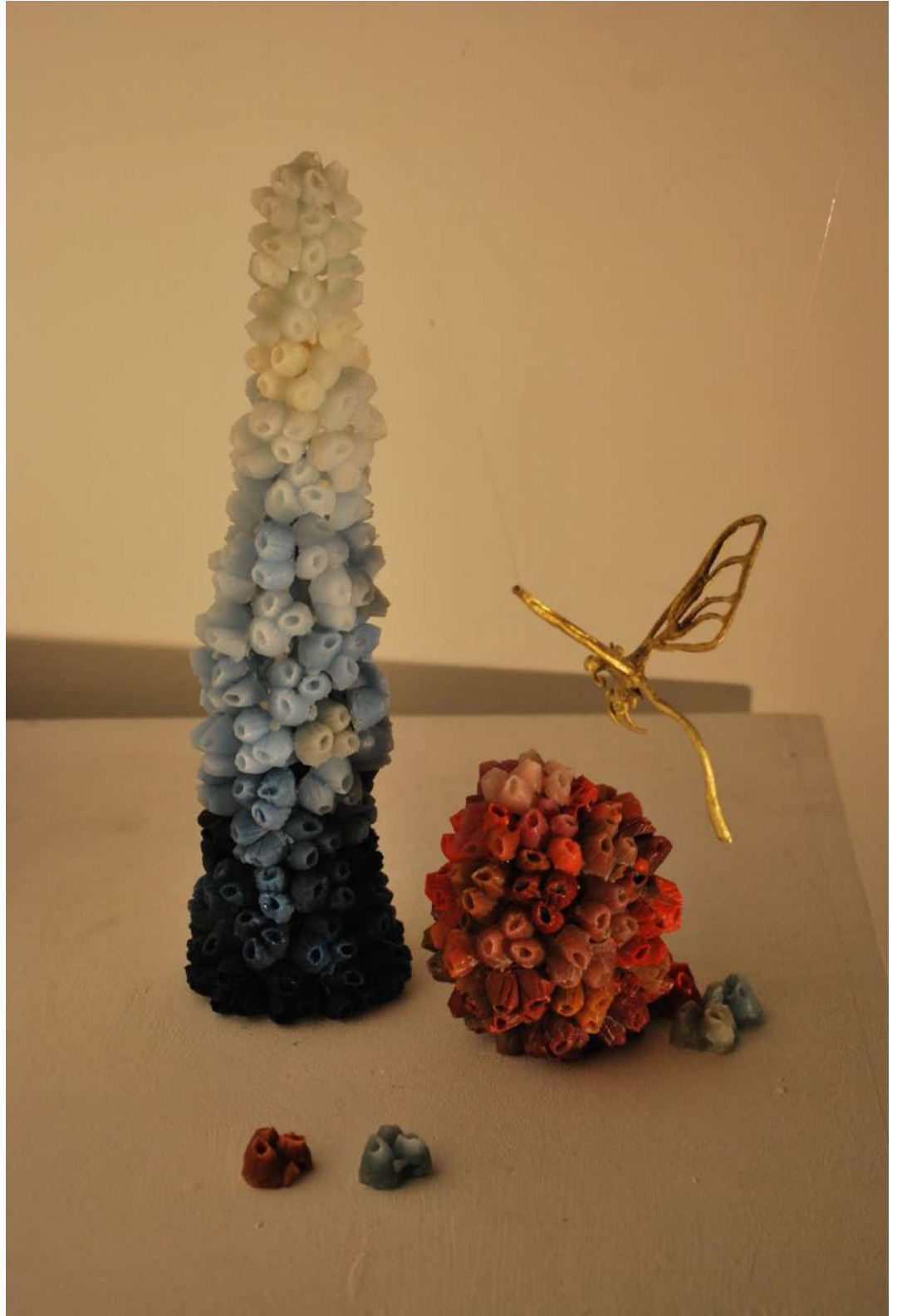


***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases







***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



**Paradisos d'immundícia.**

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

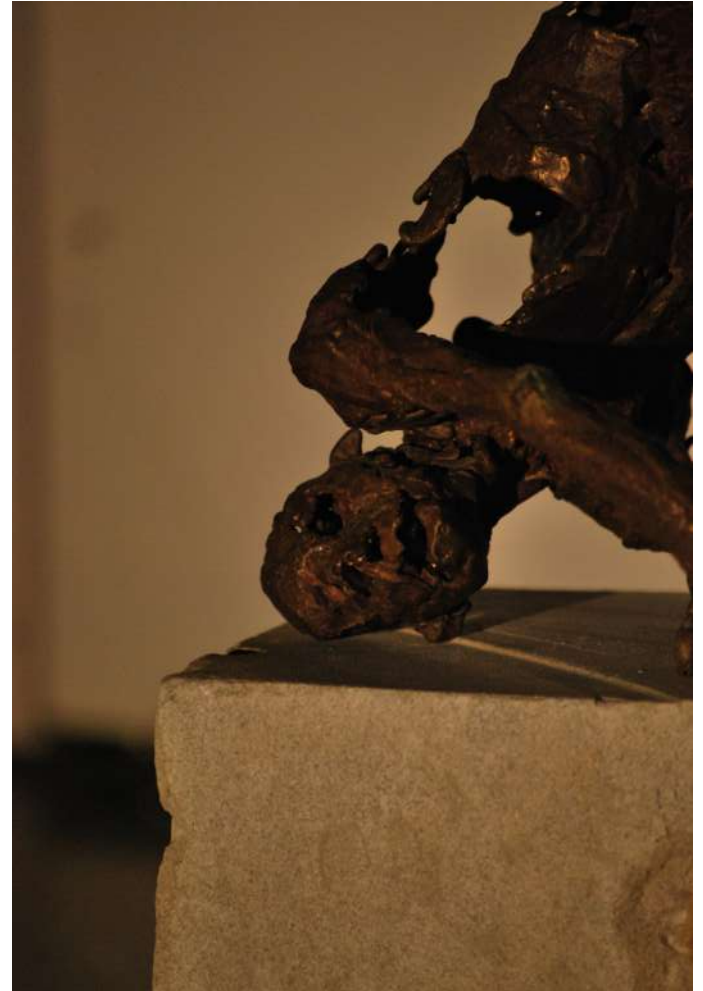
**Paradisos d'immundícia.**

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



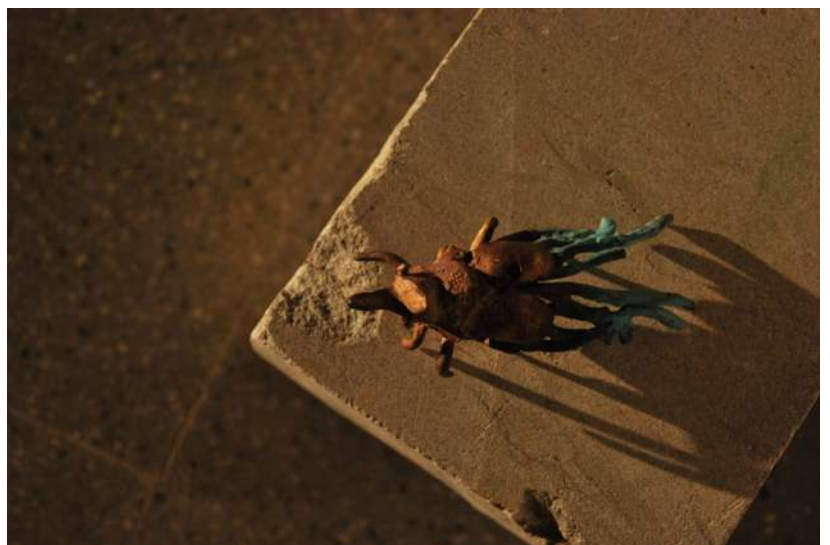


***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases







***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

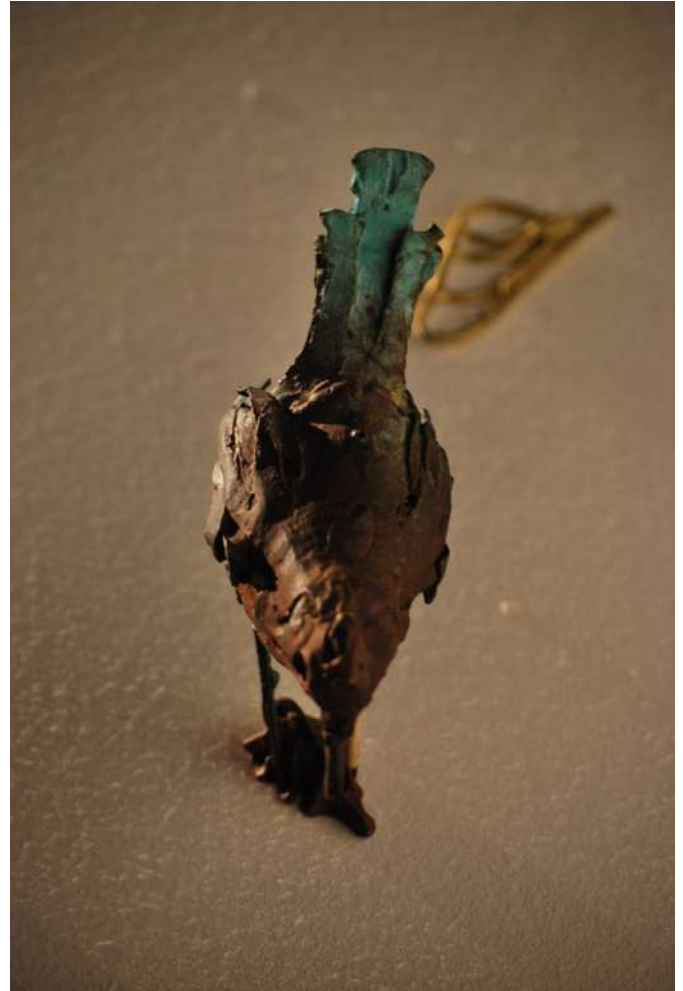


***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



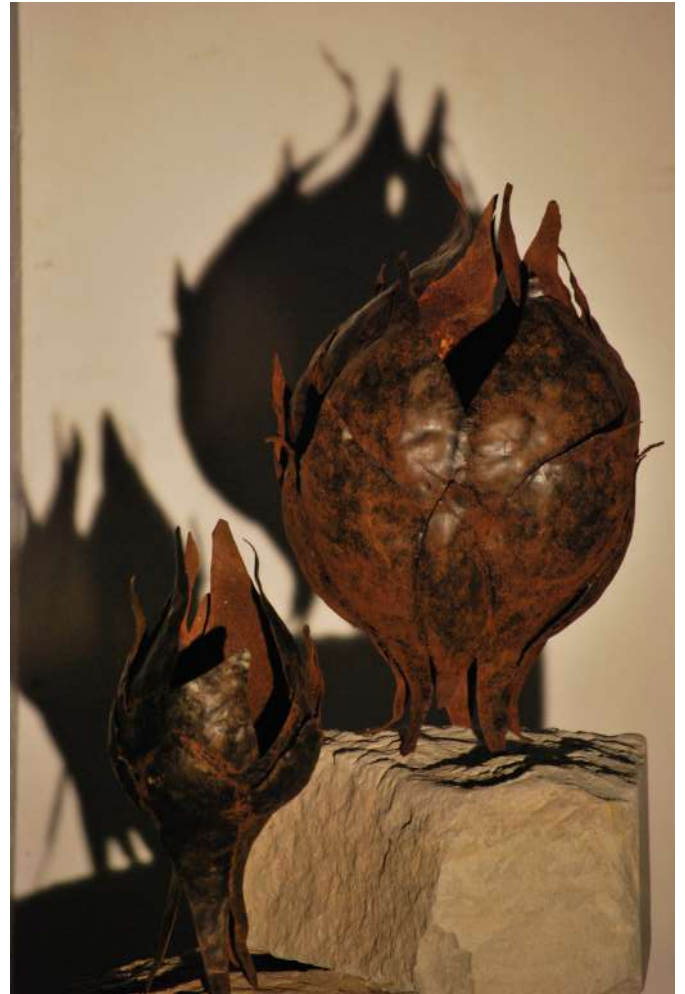


**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

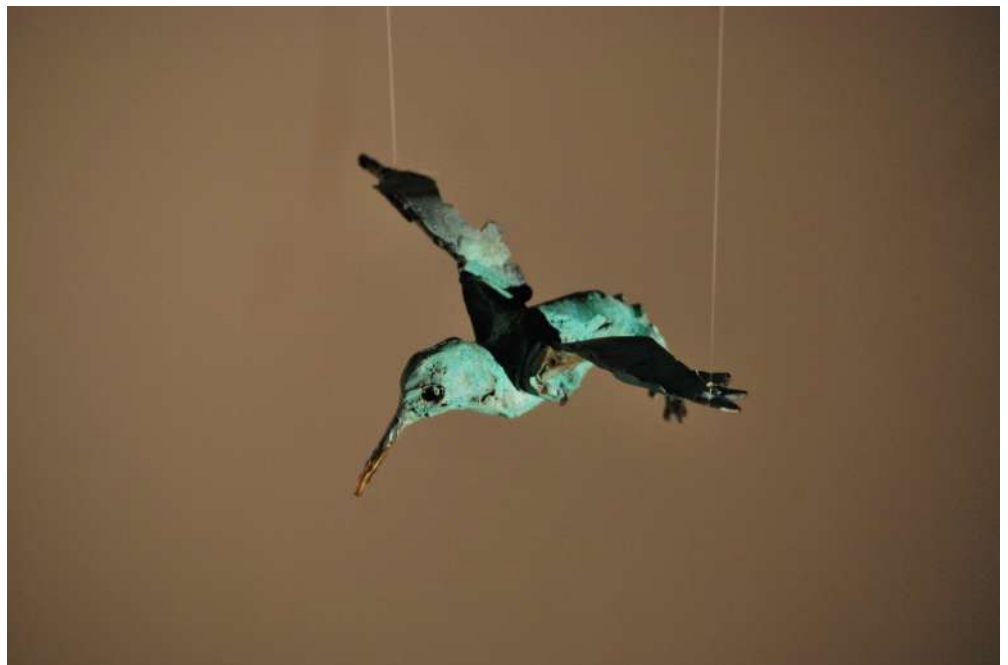
***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***

Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





**Paradisos d'immundícia.**  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases





***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases

***Paradisos d'immundícia.***  
Cera, llautó, acer i resina epoxi.  
Dimensions variables. 2023.  
Samuel Cases



## 10. ANNEX II. ODS



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

### ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los  
Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:  
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Aquest projecte és una producció artística que ens convida a reflexionar sobre les relacions de la societat amb la natura i el medi ambient. Posant el focus en l'acció pel clima, la recuperació d'ecosistemes i moltes altres qüestions dins del problema ecològic que patim hui dia.

Tant la memòria com la producció artística, aborda aquestes ODS dins del plànol de la ficció. El projecte pretén estimular al públic a pensar en nous models de societat i economia més sostenibles i respectuosos amb la natura.

