



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Proyecto Negro: el proceso de asimilación de la muerte a
través de la investigación artística

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Abreu Cabrera, Marina

Tutor/a: Botella Mestres, Martina

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

RESUMEN

Partimos de la muerte física como hecho y de la vivencia propia de acompañamiento a lo largo del proceso de muerte de un familiar, para llevar a cabo una investigación artística de carácter teórico-práctico. A través del estudio de autores teóricos, referentes artísticos y la exploración a través de diversidad de materiales y técnicas, reflexionamos sobre nuestro modo de concebir la muerte y de relacionarnos con ésta. Nuestra intención es utilizar la investigación artística multidisciplinar para aproximarnos a una posible respuesta a la pregunta de qué es la muerte. Con tal fin profundizamos en conceptos como la vida, la muerte, el conflicto y la totalidad de la existencia y presentamos un conjunto de obras artísticas que se materializan a través de la pintura, la video-poesía, la escultura y la performance.

Palabras clave: Muerte, creatividad, performance, duelo, escultura, pintura

ABSTRACT

Starting from physical death as a fact and from the experience of accompaniment through the death process of a family member, we will carry out a theoretical-practical investigation. Through theoretical authors, artistic references and an exploration through a diversity of materials and techniques, we will observe our way of conceiving death and relating to it with the intention of answering the question of what death is. We will delve into concepts such as life, death, conflict and the totality of existence and we will present a set of artistic works that materialize through painting, video-poetry, sculpture and performance.

Keywords: Death, creativity, performance, grief, sculpture, painting

“La mort va i ve,
Va i ve,
Va i ve,
Com va i ve la tarda,
Com va i ve Galatea:
Va i ve.
¿Però a quina hora
va o ve,
ve o va
la Mort –o la tarda,
la tarda –o Galatea?
Va i ve,
simplement,
simplement,
Simplement.”

Vicent Andrés Estellés
Recomane Tenebres

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. MARCO CONCEPTUAL	8
3.1. La historia de la muerte	8
3.2. El miedo a la muerte	10
3.3. La muerte	11
3.3.1. <i>La muerte es movimiento</i>	11
3.3.2. <i>El conflicto</i>	12
3.3.3. <i>La muerte es un arte</i>	13
4. REFERENTES ARTÍSTICOS	16
5. PROYECTO NEGRO	19
5.1. Antecedentes	19
5.1.1. <i>Contexto y primeros bocetos</i>	18
5.1.2. <i>Origen 1 y 2</i>	20
5.1.3. <i>La Muerte es una Mudanza</i>	23
5.2. <i>Proyecto Negro</i> en el marco del TFG	24
5.2.1. <i>Proceso creativo</i>	24
5.2.1.1. <i>La Rueda Malévich</i>	25
5.2.2. <i>El Espacio Negro</i>	27
6. DIFUSIÓN	29
7. CONCLUSIONES	31
8. BIBLIOGRAFÍA	33
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	35

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una investigación de carácter teórico-práctico realizada en el contexto del Trabajo Final de Grado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. En este se tratan cuestiones en torno al concepto de muerte y a la forma en la que nos relacionamos con esta en nuestra cultura. Abarcaremos para ello otras cuestiones interrelacionadas como el orden del universo, el conflicto del ser humano y la función del arte.

El punto de partida que nos lleva a tratar este tema es la experiencia propia del acompañamiento a lo largo del proceso de muerte de un ser querido. Las principales intenciones de este trabajo son utilizar la práctica artística como forma de comprender el propio proceso de asimilación de la muerte; compartir experiencias y aprendizajes con las demás personas; y fomentar la expansión del espíritu creativo en pro de una sociedad más en armonía consigo misma y con la naturaleza. A continuación, expondremos brevemente el contenido y estructura del trabajo.

En primer lugar, observaremos los objetivos generales y específicos del trabajo junto con la metodología planteada para su realización.

Posteriormente nos sumergiremos en el tema en cuestión mediante el marco conceptual. En éste hablaremos primero de la historia de la muerte en la cultura occidental a través de la obra de Philippe Ariès. Continuaremos indagando concretamente en el miedo a la muerte y en su origen a nivel histórico y psicológico, para luego hablar, principalmente a través de la obra de David Bohm, sobre cómo el universo se estructura, el origen de los conflictos del ser humano, y de la función de la creatividad y el arte como herramientas para el desarrollo de la humanidad.

Después pasaremos a hablar sobre el marco referencial, en el cual nos centraremos en nuestro principal referente, John Cage, quien nos ha influido a la hora de direccionar la investigación práctica y nos ha servido a modo de puente entre los autores teóricos estudiados y el propio proceso de creación artística.

Procederemos entonces a exponer el desarrollo de la obra propia titulada *Proyecto Negro*, incluyendo primero las obras que valoramos a modo de antecedentes de la producción para luego exponer las obras propias del Trabajo Final de Grado.

En el sexto punto del trabajo hablaremos de la difusión de la obra, que nos muestra el alcance posterior del trabajo.

Concluiremos entonces con una reflexión sobre el impacto y significado del trabajo, los aprendizajes de la carrera de Bellas Artes que se ven recogidos en éste, el impacto de su recepción, las cuestiones a mejorar en futuros proyectos y hacia dónde me deriva esta investigación.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivos generales

- Visibilizar y concienciar sobre las problemáticas en torno al proceso de enfermedad y muerte.
- Comprender cuál es la función del arte e indagar en su relación con el proceso de asimilación de las experiencias que vivimos a lo largo de nuestra vida
- Aproximarnos a la pregunta de qué es la muerte y comprender qué es el miedo a la muerte y cuál es su origen

Objetivos específicos

- Producir una obra que acerque al público a una forma de pensar o vivir la muerte más natural y pacífica y fomentar una mirada creativa.
- Asimilar, a través de la práctica artística, la experiencia propia vivida en relación con la muerte de un ser querido.
- Reflexionar sobre el concepto de muerte a través de autores pertenecientes a campos como la física, la filosofía o la historia.

La metodología que planteamos trabaja con una convivencia complementaria entre la investigación teórica y la práctica. Ambas suceden paralelamente, se nutren e influyen, pero sin dirigirse o invadirse.

Por una parte, buscamos autores teóricos relacionados con el tema de la muerte y de artistas de diferentes áreas disciplinarias, especialmente de la pintura, escultura y arte de acción. En el trabajo, junto con la investigación teórica, realizamos una reflexión propia que pone en relación los descubrimientos teóricos con la observación directa de los hechos.

Respecto a la investigación práctica, trabajamos mediante la simultaneidad de procesos basados en la experimentación directa con los materiales y la fluctuación entre la intención y la no intencionalidad. Esto quiere decir que partimos desde la experimentación con diversidad de materiales, abriendo múltiples líneas y medios de investigación artística, y que vamos desarrollando, descartando, simplificando y potenciando diferentes aspectos dentro de este proceso hasta llegar a versiones concentradas de la experimentación. Estos puntos de concentración son los picos dentro de la honda procesual que llamaremos obras finales, no existiendo una separación tajante entre proceso y resultado. Según la obra a la que refiramos, la idea concreta puede venir en la etapa temprana de esta experimentación sin intención; puede venir casi al final

del proceso de experimentación; o puede también no llegar, siendo el propio proceso experimental el mismo resultado. En todo caso, la realización de bocetos y maquetas es una constante a lo largo de todo el proceso.

Por último, es de destacar el papel de la intuición y del azar dentro de un método que incluye la espontaneidad y la incertidumbre como partes esenciales de nuestro proceso creativo.

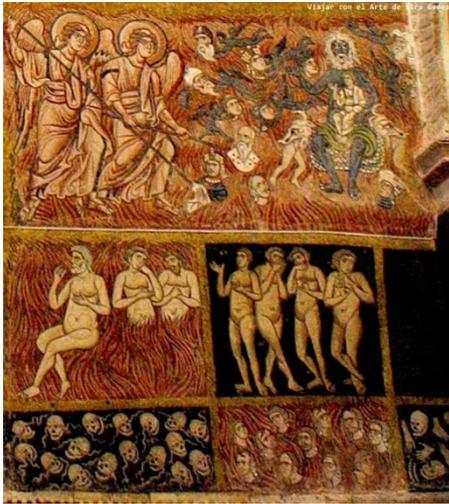


Fig. 1. El Infierno en el Juicio Final de la contrafachada de la basílica de Asunción de Torcello.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. LA HISTORIA DE LA MUERTE

Hubo un tiempo en el cual la muerte era parte de la cotidianeidad y se la trataba con familiaridad. Los moribundos presidían su propia muerte desde el lecho y se procedía con la ceremonia de despedida. En ésta el moribundo se despedía de sus familiares y amigos, pedía perdón, y recitaba sus últimas plegarias rodeado de sus seres queridos y vecinos. Era un acontecimiento público que sucedía en el espacio del hogar y al que asistían tanto adultos como niños. El moribundo tenía la capacidad de sentir cerca su muerte y, desde este sentimiento, dar pie a los protocolos correspondientes. Se esperaba a la muerte en la cama y acompañado. Hasta la Baja Edad Media la muerte era algo simple, que no resultaba dramática ni que generaba impresión, era banal y cercana. Como nos confirma Ariès, el ser humano no se veía a si mismo separado de la naturaleza, “La familiaridad con la muerte es una forma de aceptación del orden natural de la naturaleza” (Ariès 2000), y la muerte era aceptada como una etapa más de la vida de la cual no se pretendía huir.

A partir del siglo XII aparece una nueva iconografía que nos muestra el comienzo de la muerte entendida como juicio, despertando una atención hacia la biografía del individuo que antes no existía. “A la simpleza de la ceremonia familiar se le suma una situación de lucha entre el bien y el mal tomando así, a finales de la Edad Media, la muerte un carácter dramático y emocional” (Ariès 2000). Aparece también un nuevo sentido de lo macabro que contempla el cadáver y la descomposición física del muerto como “el signo del fracaso del hombre” (Ariès 2000).

A partir del siglo XVI surge un nuevo sentido erótico de la muerte que llevará a la formación de un imaginario dónde ésta supone una ruptura. “Como el acto sexual, la muerte es a partir de ahora considerada – cada vez más -, como una trasgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono, para someterlo a un paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel. Como el acto sexual en el Marqués de Sade, la muerte es una ruptura” (Ariès 2000). A la hora de pasarse este erotismo a la vida éste quedará reducido a la Belleza - “el muerto será admirable por su belleza” (Ariès 2000) – y surge a finales del siglo XVIII, como uno de los rasgos del romanticismo, un sentimiento de complacencia en la idea de la muerte.

En el siglo XIX, una tendencia a la exageración del luto, junto con un nuevo culto a las tumbas y los cementerios, nos revelan una nueva intolerancia a la separación por parte de los supervivientes. La ceremonia familiar se verá privada de su banalidad y se verá empapada de una nueva expresión apasionada del dolor. A su vez, comienza a suceder que el entorno del moribundo tiende a proteger a éste de su propio estado, en un principio con la intención de hacerse

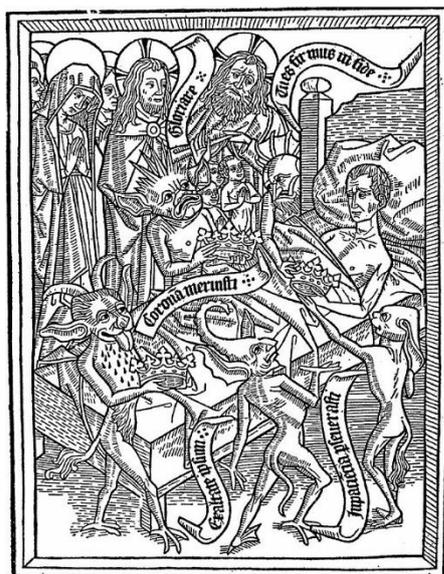


Fig. 2. Grabado número 7 de las Artes Moriendis. Países Bajos. 1460.



Fig. 3. *Sátira del suicidio romántico*.
Leonardo Alenza. 1839.

cargo de su agonía, pero convirtiéndose luego en una forma de querer evitar la agonía a la sociedad misma, ya que ahora la muerte, con la emoción insostenible que provoca, supone la irrupción de la felicidad de la vida.

Entre 1930 y 1950 tiene lugar un desplazamiento del lugar de la muerte. A partir de ahora es el hospital el lugar al que se va a morir, ya que aquí se pueden procurar cuidados que en casa no. El hospital comienza a ser considerado como “el lugar privilegiado de la muerte” (Ariès 2000) y morir en casa se convierte en un inconveniente. La familiaridad de la ceremonia es desterrada, y la muerte pasa a ser un “fenómeno técnico” (Ariès 2000) del cual el moribundo ya no es consciente. “La muerte ha sido descompuesta, dividida en una serie de pequeñas etapas, de las cuales, en definitiva, no sabemos cuál constituye la muerte auténtica: aquella en la que se ha perdido la conciencia, o bien aquella otra en la que se ha perdido el último aliento. Todas esas pequeñas muertes silenciosas han reemplazado y difuminado la gran acción dramática de la muerte, y ya nadie tiene la fuerza o la paciencia de esperar durante semanas un momento que ha perdido una parte de su sentido” (Ariès 2000). Podemos relacionar esta visión de la muerte con algunas afirmaciones hechas por Elisabeth Kübler Ross en su libro *Sobre la muerte y los moribundos*: “Creo que hay muchas razones por las que no se afronta la muerte con tranquilidad. Uno de los hechos más importantes es que, hoy en día, morir es más horrible en muchos aspectos, es decir, es algo solitario, mecánico y deshumanizado; a veces, hasta es difícil determinar técnicamente en qué momento se ha producido la muerte” (Kübler Ross 1993).

La idea de preservar una sociedad dichosa en la cual la felicidad ha de mantenerse, aunque sea simulada, hace de la muerte un tabú que da pie a la dificultad de vivir un duelo decente por la represión y la soledad que se le atribuye. Este tabú por necesidad del optimismo nace en Estados Unidos en el siglo XX, lugar donde va a resurgir también a finales del siglo XIX la práctica del embalsamamiento, una de las características del *American Way of Death* (Ariès 2000). El sentido del embalsamamiento podría interpretarse como una forma de rechazo hacia la muerte, dando lugar a una muerte maquillada.

Este optimismo que mencionamos hace de la muerte una farsa, “todo sucede como si nadie supiera que alguien va a morir, ni la familia más cercana ni el médico” (Ariès 2000). Incluso el enfermo debía de simular a menudo no saber por piedad a su entorno. El moribundo se ha convertido en el que no debe saber, pero, incluso sabiendo, ni él ni el médico conocen en cuánto tiempo llegará la muerte, pues los progresos de la medicina han alargado el proceso de ésta. Junto con los avances médicos surge una deshumanización del paciente y se dejará de hablar sobre muerte para hablar sobre diagnóstico.

El moribundo, que antiguamente sentía su propia muerte y la presidía desde el lecho, es ahora tratado como a un niño, despojado de su responsabilidad, de su capacidad de reflexión, observación y decisión. La capacidad de sentir la



Fig. 4. Fotograma del anuncio ficticio de fluido para embalsamar de la serie de televisión estadounidense *Six Feet Under*. 2001.

llegada de la muerte se sustituye por el deseo de no sentirse morir y toma lugar “un estilo de muerte en el que la discreción aparece como la forma moderna de la dignidad” (Ariès 2000).

Hasta el siglo XIX la tarea principal del tratamiento médico era aliviar los síntomas de los pacientes. Durante el siglo XX la medicina depositará su enfoque en el descubrimiento de causas y curas de las enfermedades, provocando una relegación del manejo sintomático, llegando éste a ser incluso despreciado por la comunidad médica (del Río 2007). A partir de la década de los 60 surge lo que ahora conocemos como cuidados paliativos, cuidado activo e integral de pacientes cuya enfermedad no responde a terapéuticas curativas (del Río 2007).

A pesar de haberse recogido los cuidados paliativos en la medicina académica como medicina paliativa, sigue sucediendo en el siglo XXI una orientación de la medicina que se fundamenta en la prolongación de la vida en lugar de velar por la calidad de ésta como objetivo en sí. “La visión integral del paciente ha sido reemplazada por la aplicación sistemática de tratamientos indicados por especialistas diferentes, fenómeno que se observa incluso en la atención de pacientes terminales. Esta visión parcelada del enfermo puede conducir a lo que actualmente se conoce como encarnizamiento terapéutico, en lugar de dar pie a un apoyo de calidad para atender las necesidades de aquellos pacientes que simplemente se encuentran fuera del alcance terapéutico curativo.” (del Río 2007).



Fig. 5. Jean Noblet de Paris, Arcano XIII del Tarot de Marsella, Triunfo de la Muerte, diseño hecho hacia 1650 y repetido hasta la actualidad.

3.2. EL MIEDO A LA MUERTE

Cuando la muerte era algo cotidiano, no era aún temida. A partir de la nueva conciencia del individuo del siglo XV y el concepto de muerte como juicio, ésta se empieza a relacionar con un sentimiento de fracaso que se ha trasladado hasta las mentalidades contemporáneas. “Hoy en día la mayoría de personas experimentamos en nuestras vidas el sentimiento de fracaso, ya sea fracaso familiar, profesional... La gran parte de la población occidental alimenta ambiciones desde la juventud, pero llega el día en el que uno se da cuenta de que jamás llegará a esas metas soñadas. Esto da lugar a un profundo sentimiento de desilusión que a menudo conduce a conductas destructivas. Este tipo de sentimientos se observa en generaciones cada vez más jóvenes, y tiene generalmente lugar antes de la decadencia fisiológica de la edad y la muerte” (Ariès 2000).

La muerte se ha desligado de la vida y, de la misma manera, el miedo a la muerte se ha desligado de ésta. Pero si esto ha sido posible es porque el miedo

a la muerte no corresponde a la muerte física, sino a la psicológica, a la muerte del <<yo>>.

Este miedo surge como una respuesta a la creación de expectativas de vida por la conciencia del ser como individuo, que para poder realizarse requiere de continuidad y, por ello, se ve amenazada por la muerte, que es la ruptura de esa continuidad. Cuando hablamos de temer la muerte de lo que hablamos es de un miedo hacia el fin del individuo, con las ideas que conforman lo que el individuo es y lo que debería ser y, por lo tanto, el cómo debería vivir la vida. El miedo a la muerte es el miedo al fracaso, “es el miedo a desprenderse de lo que conocemos” (Krishnamurti 2013).

3.3. LA MUERTE

3.3.1. *La muerte es movimiento*

Según el físico cuántico estadounidense David Bohm, la totalidad del universo se compone por órdenes que se estructuran de forma jerárquica, “la estructura es en esencia una jerarquía de órdenes, en muchos planos” (Bohm 2002). Por ejemplo, un ladrillo es un orden estructurado que, al juntarse con más ladrillos forman un orden estructurado mayor que es la pared, formando a su vez el conjunto de paredes un orden mayor, que es la casa.

“La naturaleza es un proceso creativo” (Bohm 2002) donde están constantemente surgiendo nuevos órdenes de estructura. Estos órdenes pueden tener una relación de cooperación, dando lugar a la armonía, o pueden contradecirse en sus funciones, dando lugar al conflicto. Por ejemplo, un tumor cancerígeno es un orden bien estructurado cuya función entra en contradicción con la función de supervivencia del orden estructurado del cual nace, que es el cuerpo. De una forma similar funciona la mente humana, pues existe una constante evolución del orden y la estructura de nuestro conocimiento en una creciente jerarquía de órdenes que conforma la manera en la que comprendemos el universo.

Todas las cosas, en su descomposición estructural última, acaban por disolverse en el movimiento general del campo universal. “Deberemos describir los átomos, electrones, protones, mesas, sillas, seres humanos, planetas o galaxias en términos de orden, estructura y formas en el movimiento. Hemos de abandonar la noción de una sustancia o entidad separada o, como mucho, recordarla como parte de una antigua visión del mundo” (Bohm 2002).

No hay un componente fundamental que provoca el movimiento, sino que “el movimiento tiene la función esencial” (Bohm 2002). Es de esta manera que

podemos considerar la totalidad del universo como movimiento. La noción de cosas y entidades separadas es una forma de abstracción conveniente del pensamiento que se ha de ajustar al marco limitado de éste, teniendo en cuenta que esta visión no es una expresión de lo que es.

Podemos considerar la vida como una forma especial de organización del movimiento en la cual distintas funciones trabajan juntas para crear y mantener un organismo mediante una especie de “energía organizadora” (Bohm 2002). Comprender la vida de esta manera nos ayuda a entender también lo que es la muerte: “La actividad de esta energía organizadora es lo que conduce al crecimiento y a la conservación de la vida en cada organismo y a la evolución de formas de organismos siempre nuevas. Cuando muere un organismo, el movimiento de su “energía organizadora” cesa y se disuelve de nuevo en la materia inorgánica (“desorganizada”)” (Bohm 2002).

Podemos ver entonces que la separación entre vida y muerte es meramente conceptual, pues todo es parte de un mismo movimiento. Todo lo vivo está también muriendo: la muerte es movimiento.

3.3.2. El Conflicto.

Bohm nos habla de cómo la fragmentación que provoca el conflicto en la humanidad tiene su origen en el apego a formas de pensamiento que ya no concuerdan con el hecho per se.

Mucho de lo que nos rodea proviene del pensamiento: “Casas, mesas, sillas, coches, carreteras, granjas, fábricas y, de hecho, casi todo lo que vemos en nuestra vida cotidiana son extensiones del pensamiento. La naturaleza se puede considerar como aquello que adopta forma por sí misma, mientras que la actividad humana conduce a la creación de artefactos, modelados por la participación humana en el proceso natural, ordenado y guiado por el pensamiento” (Bohm 2002). El pensamiento es la memoria y el lenguaje, es lo conocido y, por tanto, también la repetición de antiguas formas de orden y estructuras de orden. El pensamiento es continuidad.

El pensamiento tiene su funcionalidad útil para el ser humano, que nos permite, por ejemplo, abstraer y fragmentar las cosas para investigarlas. Por otro lado, debemos tener en cuenta que el pensamiento no está separado de su función. Los sentimientos, las emociones, los impulsos y las acciones no están separadas del contenido del pensamiento. La noción de fragmentación entre las diferentes partes es una ilusión, pues realmente nuestra forma de vivir, sentir y actuar está relacionada e influenciada por la manera en la que pensamos.

Una forma de percepción basada en la fragmentación nos lleva a perder la perspectiva de totalidad, perdiendo así la conciencia sobre la interrelación entre

las cosas y actuando desde esa fragmentación. “La enfermedad esencial del ser humano de hoy en día es su sentimiento de fragmentación de la existencia” (Bohm 2002). Solemos concebir la sociedad como un conjunto de fragmentos independientes, pero, como ya sabemos, todo forma parte de una totalidad indivisible. Esta concepción de fragmentación nos lleva a los conflictos con los que el ser humano se encuentra. “Debido a nuestra forma de percibir, experimentar y actuar, generalmente fragmentaria, el mundo se enfrenta al exceso de población, al agotamiento de los recursos naturales, a la contaminación general del entorno y a la interferencia en el equilibrio ecológico de la vida sobre nuestro planeta” (Bohm 2002).

En el caso concreto de la muerte vemos, por un lado, cómo la visión fragmentaria de la medicina genera encarnizamiento terapéutico y dificulta el proceso de muerte. Por otro lado, el desplazamiento del morir del hogar al hospital aleja la muerte de la vida cotidiana haciéndose invisible para la población fuera del entorno hospitalario. Esto genera un distanciamiento entre la vida y la muerte, reforzando, a su vez, la tendencia de existir la muerte primordialmente en un plano conceptual y no real. Gracias a esta fragmentación, junto con la creciente prolongación de la vida, las personas somos cada vez menos conscientes de nuestra propia muerte y de la del otro, fortaleciendo la visión de que ella supone una ruptura. Las personas ya no sabemos cómo reaccionar y proceder ante la presencia de la muerte, pues ella se ha convertido en un evento inusual, extraordinario. Todo ello hace de la muerte un evento más difícil de asimilar, dando lugar a dificultades para la aceptación y alejando la posibilidad de vivir la muerte con tranquilidad, tanto para el moribundo como para los familiares de éste.

3.3.3. La muerte es un arte

La percepción creativa es cuando vemos el hecho per se sin la imposición del contenido del pensamiento, pudiendo así percibir lo nuevo. A través de la percepción creativa se generan nuevos órdenes y estructuras de orden en la jerarquía de nuestro entendimiento. “En la creación percibimos un nuevo conjunto fundamental de diferencias similares que constituyen un orden genuinamente nuevo (y no meramente una relación entre dos o más órdenes ya conocidos). Este nuevo orden conduce jerárquicamente a una amplia gama de nuevos tipos de estructuras.” Esta percepción libre de las ideas acumuladas es lo que nos permite cambiar la forma en la que vemos y nos relacionamos con el mundo. Es una forma de renovación que implica poner fin a la continuidad, es una muerte a la vez que un nacimiento. “¿No es esencial que haya una constante renovación, un renacimiento? Si el presente está cargado con la experiencia de

ayer, no puede haber renovación” (Krishnamurti 1996). Esto concuerda con la perspectiva anteriormente expuesta sobre el miedo a la muerte. El miedo a poner fin a la continuidad del yo, que es el pensamiento, tiene como solución la percepción creativa, que es en sí el fin de la continuidad y, por tanto, la creación de algo nuevo: nuevas formas de percibir, pensar y actuar. “Cuando uno ya no tiene miedo, porque hay un morir a cada instante y, por lo tanto, una renovación, entonces se halla abierto a lo desconocido. La realidad es lo desconocido. La muerte es también lo desconocido” (Krishnamurti 1996).

Entendiendo la creatividad como este movimiento de renovación inherente al ser humano podemos comprender mejor la función del arte y del artista.

En los tiempos primitivos, la ciencia, el arte y la religión eran los medios por los cuales el ser humano llevaba a cabo el proceso de asimilación de la experiencia. La función de la asimilación es para nosotros una necesidad fundamental que nos ayuda a comprender la realidad en la que vivimos. De la misma manera que el cuerpo necesita asimilar los alimentos en el proceso de digestión, también la mente requiere de una asimilación de la experiencia. Cuando ésta no sucede tiene lugar un efecto de acumulación llamado efecto “bola de nieve” (Bohm 2002), que conduce a la desarmonía y el conflicto. “La cuestión de la asimilación es siempre la de establecer una totalidad de relaciones estructurales armoniosamente ordenadas” (Bohm 2002).

Esta red de estructuras de relación armoniosa tiene como característica el sentido de la concordancia. La percepción creativa es el arte de ver la concordancia. Percibir la concordancia nos ayuda a percibir las relaciones de conflicto y de armonía, acercándonos al entendimiento de la existencia como totalidad indivisible. Bohm nos habla de cómo es posible que el artista tenga una sensibilidad especial hacia el sentido de armonía que refleja una relación de concordancia. “El artista no sólo tuvo que observar la naturaleza con cierta objetividad que se podría considerar el germen de la actitud “científica” (a fin de obtener el tipo de imágenes y patrones ornamentales que deseaba), sino también es muy probable que tuviera una sensibilidad inusual a la belleza de las formas y estructuras naturales. Al expresar esta percepción en forma de objetos creados artísticamente, también ayudó a otras personas a observar con mayor sensibilidad” (Bohm 2002).

Podemos ver entonces que la creatividad es un ciclo:

Percepción creativa ➡ materialización de la percepción (obra) ➡ percepción de la obra (público) ➡ percepción creativa

Es de esta manera que el arte funciona como una especie de virus que propaga la percepción creativa. El artista es un agricultor que cultiva el espíritu

creativo, ayudando a otros a crear también diferentes formas de ver el mundo y asimilar la propia experiencia. Es por ello por lo que la función del arte no es necesariamente la de representar o servir de símbolo, sino que es la de ayudar al ser humano a asimilar la realidad y a crear redes de estructuras armoniosas.

El movimiento de renovación es un proceso creativo que incluye la muerte, un movimiento donde el nacimiento y la muerte son la misma cosa. En el fin de la continuidad del yo, donde nace lo nuevo, podemos ver la muerte como un proceso de creación. En la creación de algo nuevo habita también la muerte, lo que nos lleva a ver que la muerte es un arte.



4. REFERENTES ARTÍSTICOS

En los comienzos del Proyecto Negro, los referentes en los que nos fijamos en la fase inicial previa al contexto del Trabajo Final de Grado pertenecían al movimiento del Informalismo y el Art Brut, como son Burri y Dubuffet. En la continuación de nuestra investigación y dentro del marco académico, diversos artistas fueron considerados en la búsqueda de referentes para el desarrollo de la investigación práctica. Entre ellos se encuentran Lygia Clark, Rebecca Horn y Jana Sterbak. Sin embargo, consideramos que el único referente de verdadera relevancia e influencia para nuestro trabajo es John Cage, cuya perspectiva creativa y obra conectaron inmediatamente con la dirección de nuestro proceso creativo e influenciaron directamente en la toma de decisiones. Es por ello por lo que en el presente apartado dedicaremos el espacio para observar su perspectiva y obra, al igual que los hilos que lo entrelazan con nuestra investigación teórica propia, sirviéndonos a modo de aglutinante entre ésta y la investigación práctica que veremos a posteriori. También en el epígrafe 5.2.2. *La Rueda Malévich* haremos referencia a Kazimir Malévich para exponer la relación entre su obra *Cuadrado Negro* con la obra propia.

John Cage, nacido en Los Ángeles en 1912, fue uno de los compositores musicales más influyentes del siglo XX. Alumno de artistas como Henry Cowell y Arnold Schönberg, emprendió un camino creativo que reinventó la manera de entender el sonido, influyendo al desarrollo de la música experimental, la música electrónica y la música aleatoria. Él traspasa las barreras del instrumento, entendiendo la música como la “organización del sonido” (Cage y Pardo 1999). En 1938 crea el *Piano preparado*, que consiste en la modificación del piano mediante la colocación de objetos como tornillos y tuercas en sus cuerdas, alterando así el sonido que produce. Por otro lado, cuando en 1951 visita la cámara anecoica de la Harvard University, Cage se da cuenta de la imposibilidad de escuchar el silencio absoluto. Fascinado por esa relatividad del silencio, utiliza éste como material sonoro en sus composiciones, siendo la pieza *4'33* (1952) la máxima apreciación del silencio, entendido éste como un espacio donde aparecen los sonidos ambientales del lugar.

Además de la utilización de instrumentos musicales modificados y el silencio como elemento sonoro, el artista muestra un interés especial por el ruido y los sonidos azarosos producidos por objetos y elementos del espacio. Él decía: “Dondequiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, no molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a cincuenta millas por hora. La estática entre emisoras. La lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, y usarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales” (Cage y Pardo 1999). Cage dota de

Fig. 6. Cage y el *Piano preparado*. 1947.

importancia los sonidos de la vida cotidiana valorándolos como música, como se nos muestra en la performance *Water Walk* (1960), en la cual objetos como una bañera, una olla o un patito de goma son los instrumentos sonoros que conforman la composición.

Fig. 7. *Water Walk*. John Cage. 1960.



El estudio del budismo Zen que Cage realizó por dos años le aportó el interés por liberar su trabajo de sus gustos propios y le lleva a recurrir a métodos como el I-Ching que le permitían crear con una base de azar. Carmen Pardo nos habla de cómo “el azar permite a Cage una disciplina sin intencionalidad y un acercamiento al modo en que opera la naturaleza” (Pardo 1999). Un ejemplo del empleo del azar es *Indeterminacy*, una serie de anécdotas aleatorias sin relación ninguna entre ellas y leídas en formato de conferencia con la duración de un minuto cada una, variando el ritmo de la lectura para ajustarlas a ese marco temporal. A estas charlas se le añadió música, interpretada por David Tudor, que acontecía simultánea e independientemente de las anécdotas. Estas historias, que formarían parte luego de su primera reunión de escritos *Silence*, serían también utilizadas posteriormente para la pieza *How to Kick, Pass, Fall and Run*, en colaboración con Merce Cunningham.

Cage y Cunningham trabajaron muchos años juntos, haciendo el primero las composiciones sonoras para las piezas coreográficas de danza del segundo. Ellos querían crear una obra en la que la música y la danza coexisten como dos “identidades separadas” (Cage y Cunningham 1981), sin ser una la que dirige a

la otra. En una entrevista realizada a ambos, Cunningham nos habla de cómo el “denominador común entre las dos artes es el tiempo” (Cage y Cunningham 1981), y de que previamente acordaban ciertos puntos estructurales si era necesario, pero que cada uno tenía una libertad total para crear, no sabiendo muchas veces incluso qué es lo que el otro había compuesto hasta el momento del estreno.

Cage habla de que el punto de partida no es la idea ni la expresión de un sentimiento, sino que simplemente consiste en “estar juntos en el mismo lugar y tiempo, y dejando espacio alrededor de cada arte.” (Cage y Cunningham 1981). Visibiliza también el valor del espectador como elemento activo de la obra: “cuando tienes la independencia de la música y la danza que nosotros tenemos, entonces el observador se convierte en el tercer punto de un triángulo y hace lo que Marcel Duchamp decía, completa el trabajo, y cada triángulo es un triángulo distinto” (Cage Cunningham 1981). En relación con este empleo de la simultaneidad de acciones que él y Cunningham llevan a cabo, Cage nos habla sobre cómo la capacidad de poner atención a varias cosas de forma simultánea tiene una utilidad práctica, pues esa estimulación de la sensibilidad que nos permite tener una atención multidireccional nos conduce hacia un uso complejo de nuestras facultades que nos sirve para la vida del día a día.

Cage elimina las fronteras entre el sonido y el silencio, y entre el ruido y la música. Redescubre lo cotidiano a través de la escucha y libera al sonido de las antiguas concepciones de armonía al valorar el sentido de la belleza en todo sonido. A través del azar y la no intención busca salir de las estructuras condicionantes del pensamiento y descubrir lo inesperado, dando lugar a propuestas innovadoras.



Fig. 8. *How to Pass, Kick, Fall and Run*. John Cage y Merce Cunningham. 1965.

5. PROYECTO NEGRO

Proyecto Negro es nombre que le hemos dado al conjunto de obras que conforman el cuerpo de la investigación artística. Partiendo desde el contexto que detonó el inicio del proyecto, expondremos ahora el desarrollo de la obra propia, primero enmarcando las obras previas al Trabajo Final de Grado a modo de antecedentes, para luego continuar con las propias de éste.

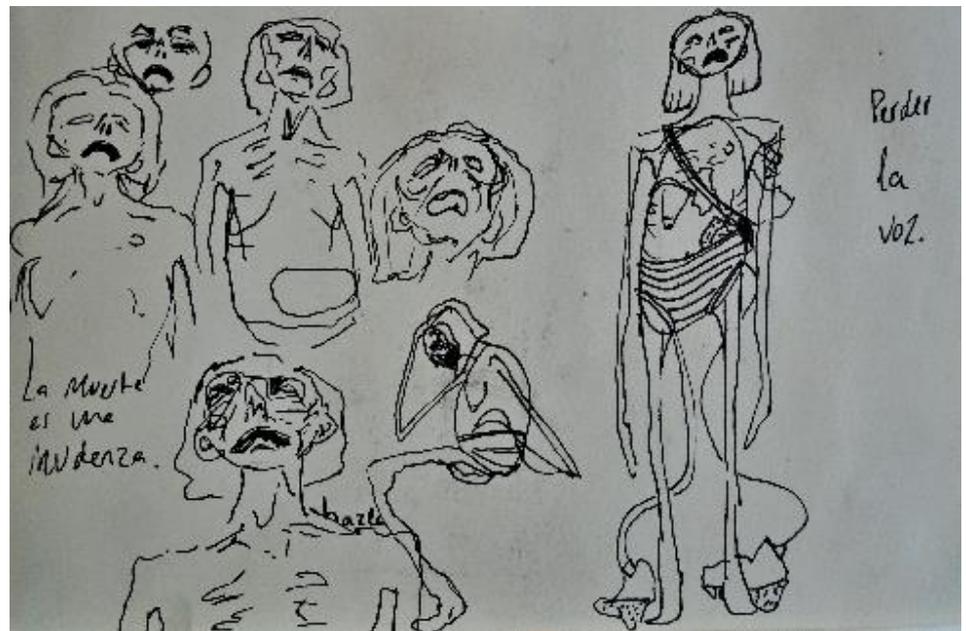


Fig. 9 y 10. Primeros dibujos. Marina Abreu. 2021.

5.1. ANTECEDENTES

5.1.1. Contexto y primeros bocetos

En el caótico 2020 en el cual fuimos azotados por la pandemia, se descompuso la trayectoria de mi vida. Tras llegar a un punto límite, dejé la carrera de Bellas Artes en la UPV ese mismo año, cuando cursaba el tercer curso. Volví a mi casa en Gran Canaria y estuve dos años sin estudiar. Entre las cosas que viví en este período, se encuentra la vivencia de acompañamiento a lo largo de la enfermedad de mi tía, Esther.

Esther tenía un cáncer de colon bastante avanzado y, tras haber salido de una operación, necesitaba una ayuda de 24 horas. En ese momento yo ni estudiaba ni trabajaba, de manera que era la solución perfecta. A lo largo de unos meses estuve viviendo con ella de lunes a viernes, haciendo labores del hogar, manejando las curas y medicamentos, acompañando a mi tía psicológica y físicamente. Entre la familia, los enfermeros y médicos, que venían de vez en





Fig. 11. *Rostro*. Acrílico sobre lienzo, 46 x 37,8 cm. Marina Abreu.

cuando a comprobar el estado de la paciente, acompañamos y cuidamos de Esther en su hogar hasta su muerte. El cáncer de colon es una enfermedad que lleva a la muerte de una forma especialmente lenta, pues va arrasando con los órganos poco a poco y no acaba con la persona tan rápidamente. Ella caminaba arrastrando múltiples bolsas que servían de sustituto a sus órganos inutilizados, con un dolor constante. Ella fue desapareciendo poco a poco hasta caer en un estado de coma seguido de su muerte poco después.

La experiencia de acompañamiento a lo largo del proceso de muerte no fue una experiencia pacífica y hogareña. Fue una experiencia llena de incertidumbre, contradicción y sufrimiento. Mi tía se resistió mucho a la aceptación de su muerte, y muchas veces fantaseaba con curarse cuando se sabía que la curación era ya un imposible. Los médicos, que se encargaban cada uno de una parte del cuerpo separada, no le mencionaron nunca la posibilidad de morir ni le hablaron de su cercanía a la muerte. No fue hasta poco más de un mes antes de morir que alguien le dijo francamente que estaba en la recta final. La falta de honestidad y la frialdad de los médicos sumada a la falta de aceptación de la muerte por parte de mi tía hizo de su muerte una angustia. La negación de la realidad provocó la imposibilidad de comunicación, dando lugar a un cierre atropellado.

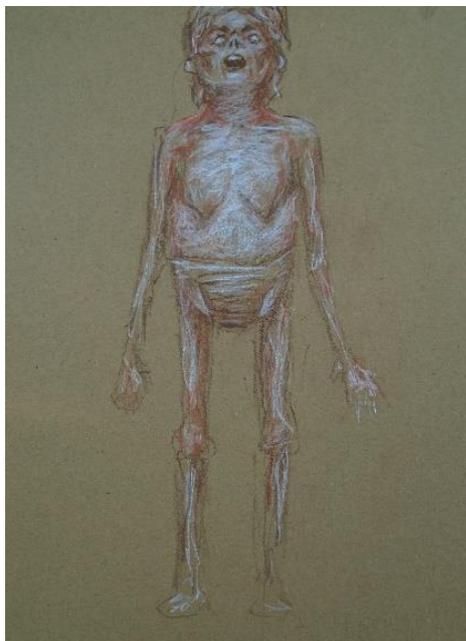
Durante esta experiencia empezaron a florecer en mí ciertas preguntas y reflexiones sobre la vida y el morir. Después de morir Esther, tuve una primera etapa de duelo de emociones intensas en la cual en mi mente se repetían en bucle ciertas imágenes y sensaciones de la vivencia. Un día probé a dibujar estas imágenes y, al encontrar la imagen en el papel, los sentimientos que se habían ido acumulando y habían quedado tupidos en mi interior erupcionaron. Más adelante pinté *Rostro*, un cuadro que en el momento me produjo gran frustración por la invasión que aquella experiencia había hecho a mi mente, pero que retomé, junto con todos los dibujos previos, como bocetos para realizar *Origen 1* y *2*.

5.1.2. *Origen 1* y *2*.

Cuando comencé a recuperar un poco mi persona, decidí participar en el certamen de artes plásticas ATRIUM 2022, de la Fundación Mapfre Guanarteme. De las ideas que se me ocurrieron para pintar un cuadro la que más sentí cierta era la imagen de mi tía en coma. Entonces decidí hacer dos cuadros. Por un lado, realizaría un cuadro figurativo ilustrando aquella imagen que se repetía en bucle en mi cabeza. Por otro lado, realizaría un cuadro abstracto que me permitiera experimentar libremente con materiales y texturas, sin la limitación de la representación. Es así como surgieron *Origen 1* y *Origen 2*, como dos versiones de una misma cosa.



Fig. 12. *Boceto 1*. Cera sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.



A pesar de no haber sido seleccionada en el certamen, sentí que el proceso de creación me sugirió nuevas líneas de investigación, quedándose pendiente un deseo de profundizar por esos caminos que se abrían. A su vez, la forma de pintar *Origen 1* me hizo cambiar la perspectiva sobre aquella imagen. La escena que yo pintaba era una imagen de sentimientos oscuros y horror, pero la manera en la que me nació pintarla fue desde un profundo amor, con delicadeza y atención. La imagen que se repetía en mi mente como una pesadilla se había convertido en un tesoro.



Fig. 13. *Boceto 2*. Cera sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 14. *Boceto 4*. Pastel sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 15. *Boceto 5*. Acrílico sobre tabla, 29,9 x 23,9 cm. Marina Abreu. 2022.



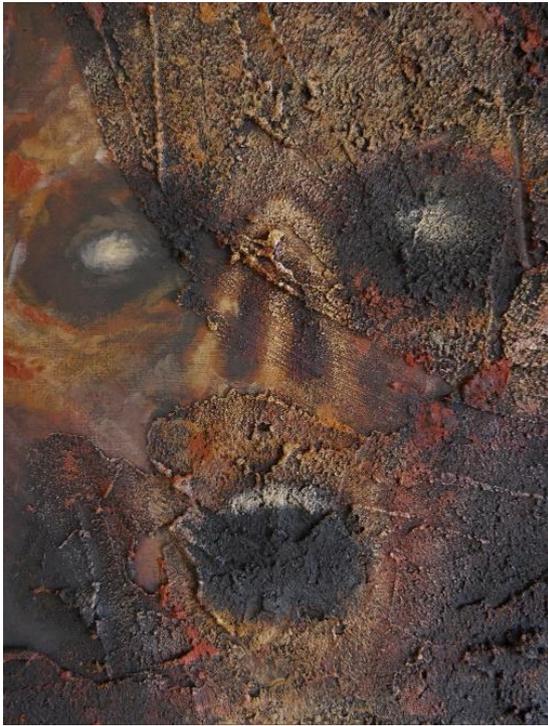
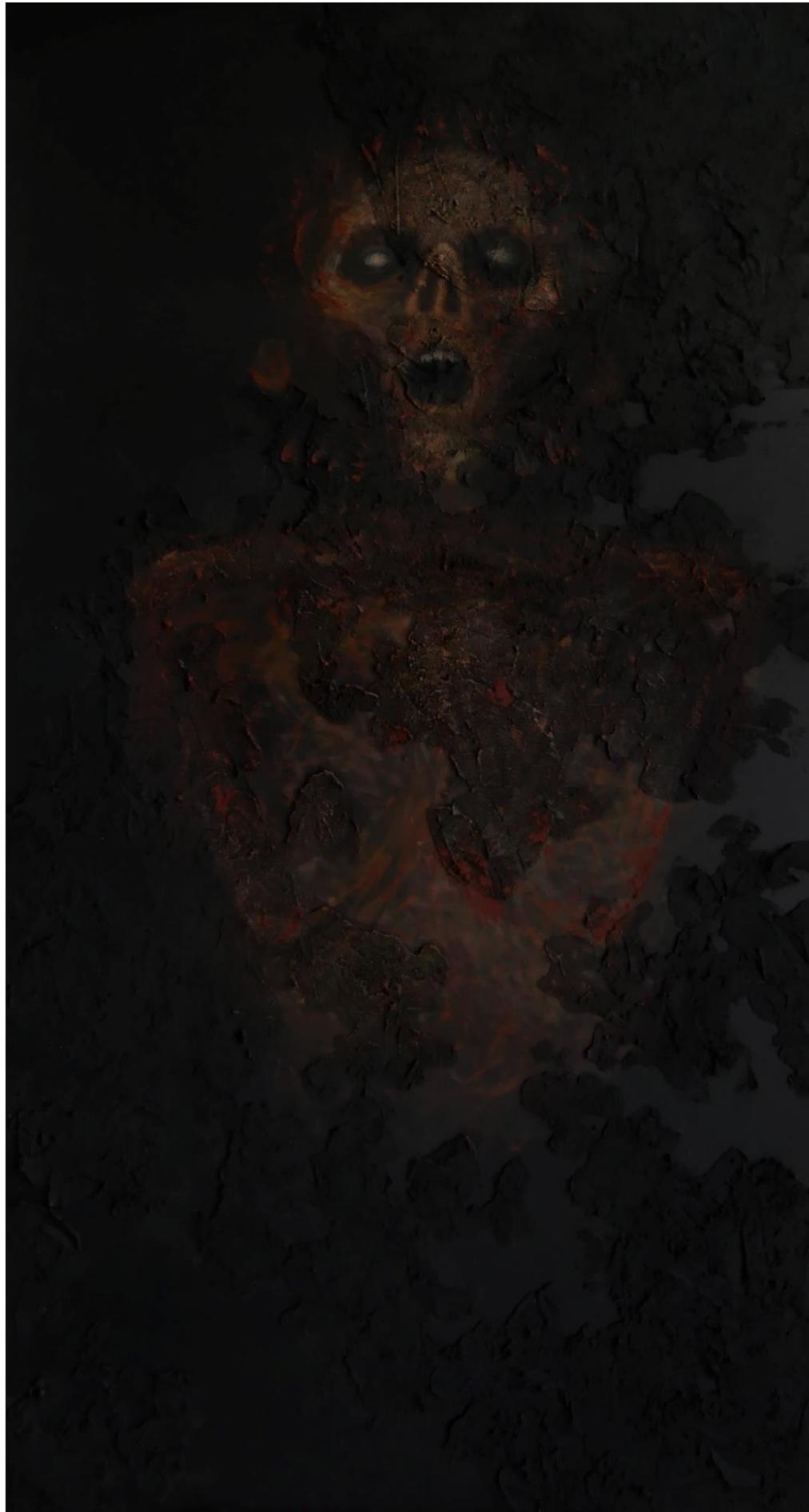


Fig. 16 y 17. Detalles de *Origen 1*.

Fig. 18. *Origen 1*. Acrílico y tierra sobre tabla, 130 x 70 cm. Marina Abreu. 2022.



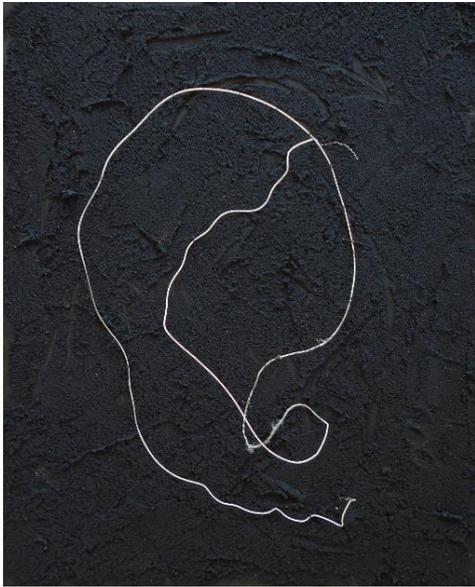
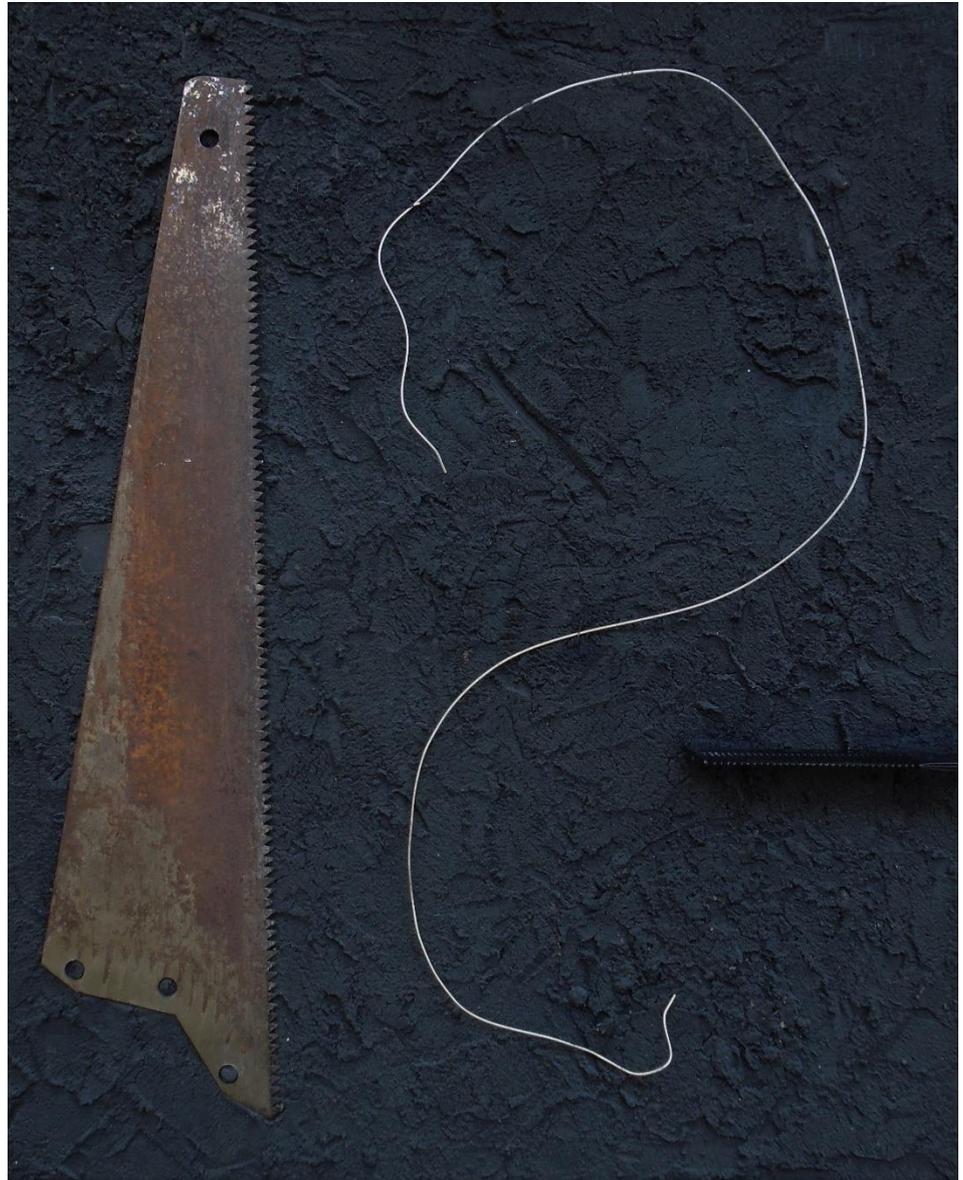


Fig. 19. *Boceto 6*. Acrílico, tierra y cuerda de guitarra sobre tabla, 29,9 x 23,9 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 20. *Origen 2*. Acrílico, tierra, sierra, peine y cuerda de guitarra sobre tabla, 49,9 x 40 cm. Marina Abreu. 2022.



5.1.3. *La Muerte es una Mudanza*

En el 2022 decidí volver a Valencia a acabar la carrera. En este periodo realicé un video-poema llamado *La Muerte es una Mudanza*. Las imágenes utilizadas son vídeos que grabé en aquellos fines de semana del 2021, cuando volvía a mi casa para descansar de ayudar en casa de Esther. El poema que acompaña estas imágenes son fragmentos de mis diarios de la etapa que transcurre desde que estoy viviendo la experiencia de acompañamiento hasta el periodo de duelo. *La Muerte es una Mudanza* es una reflexión sobre lo cotidiano, sobre cómo la enfermedad y la muerte, que parecen algo tan alejado, de repente es nuestra vida cotidiana, y la normalidad con la que sucede el horror, a la vez que es el darse cuenta de que en realidad la muerte es algo cotidiano. Se materializa en



Fig. 21. Fotograma de *La Muerte es una Mudanza*. Marina Abreu. 2023.



ella las sensaciones que experimenté en aquella época, la sensación de estar en una nube, lejos de la realidad, como una especie de disociación debida a la acumulación de sensaciones de las experiencias que vivía y que no me daba tiempo de asimilar.

Ver *La Muerte es una Mudanza* en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KWPvePbgUO>

5.2. PROYECTO NEGRO EN EL MARCO DEL TFG

La investigación práctica del Trabajo Final de Grado la comenzamos retomando aquellos hilos que surgieron del proceso de creación de *Origen 1* y 2. El resultado será la producción de dos obras finales: *La Rueda Malévich* y *El Espacio Negro*.

5.2.1. Proceso creativo

El proceso comenzó con la exploración entre el cuerpo y la materia mediante la plastilina. Ésta registraba movimientos y formas corporales mostrando la presencia del cuerpo en su ausencia. La utilización de cajas de cartón recicladas para percibir estas pequeñas esculturas dentro de un espacio dónde pudiera manipular la luz me llevó a descubrir en el interior de las cosas la relatividad del espacio. Al observar por una rendija la escultura en el interior de la caja se creaba la ilusión de que éstas tenían dimensiones de tamaño humano. Entonces empecé a jugar con los espacios y con la creación de diferentes espacios y elementos en su interior. Me interesaba cómo la monocromía creaba una sensación de unión entre los elementos y empecé a buscar la forma de hacer que los elementos aparecieran del propio espacio y desaparecieran luego en el mismo, como el movimiento de nacer y morir. El interés por el punto de vista y la percepción me llevó a un interés por percibir el espacio también desde su interior y a jugar con el concepto de interior y exterior. Todo ello ya nos llevaba a una propuesta entre la escultura y la acción. En el proceso de esta exploración descubrí el sonido de la rueda de bicicleta, una rueda que iba a ser desechada y de la que me apropié. En seguida sentí que concordaba, que conectaba con aquellos hilos con relación al objeto que *Origen 2* había abierto. Empecé a buscar la forma de amplificar el sonido de la rueda para hacer con ella la acción y decidí que tuviera su propia amplificación natural. Basándome en instrumentos como el diapasón, el cajón



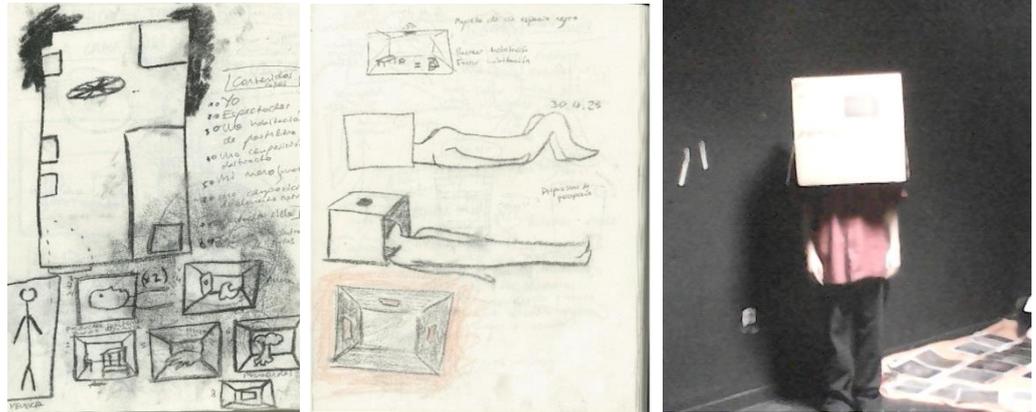
Fig. 22, 23 y 24. Experimentaciones con plastilina, cuerpo y espacio del proceso creativo. Marina Abreu. 2023.

flamenco y el xilófono, y con los consejos técnicos del profesor de arte sonoro Stefano Scarani construí la caja de resonancia para la rueda. Este instrumento recibe el nombre de *Rueda Malévich*.

Fig. 25, 26 y 27. Bocetos e imagen del proceso creativo. Marina Abreu. 2023.

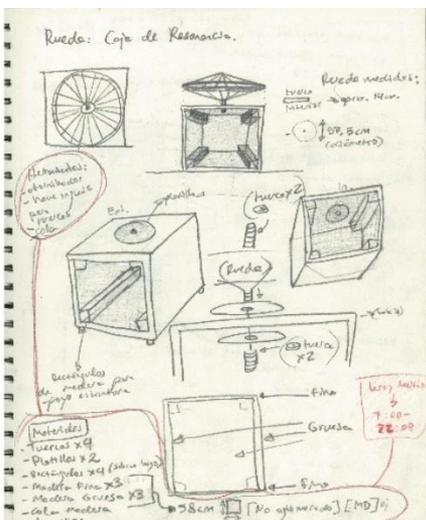
Fig. 28. *Cuadrado Negro*. Malévich. 1915.

Fig. 29. Bocetos del diseño de la Rueda Malévich. Marina Abreu. 2023.



5.2.2. La Rueda Malévich

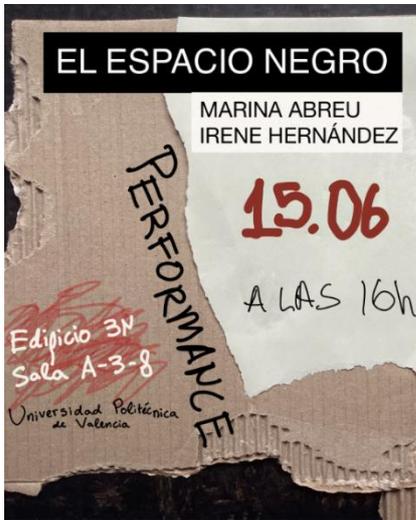
La *Rueda Malévich* es una escultura sonora que sirve a modo de instrumento musical. La rueda de bicicleta es un objeto cotidiano que es aquí otorgado una nueva función y contexto, el de servir para crear sonido. A su vez, es una reinterpretación del *Cuadrado Negro* de Malévich.



El *Cuadrado Negro* de Malévich, emblemático icono que rompe con la figuración y la necesidad de representación en el arte, es aquí reinterpretado como expresión de un espacio. De pronto nos parece que este cuadrado no es un simple plano negro, sino que es, en realidad, una ventana. Es una apertura que nos muestra el interior de un espacio o, quizás, es el espectador el que, desde el interior de un espacio, contempla a través de esta ventana un espacio exterior. Esta visión del *Cuadrado Negro* como ventana fue ya señalada por Sonia Tarazona, y concuerda, a su vez, con las notas autobiográficas de Malévich que muestran su afán de infancia por mirar la noche a través de la ventana y contemplar apasionadamente el “cambio del día a la noche y viceversa” (Malévich 1993).



Fig. 30, 31 y 32. *Rueda Malévich*. Rueda de bicicleta, metal, madera, acrílico y aceite de linaza, 70 x 53 x 53 cm. Marina Abreu. 2023.



5.2.3. El Espacio negro

El Espacio Negro es una performance realizada con la colaboración de Irene Hernández y realizada públicamente en la Universidad Politécnica de Valencia. La acción se compone por dos elementos de acción que suceden de forma simultánea, inspirada en el *modus operandi* de Cage y Cunningham. Mientras yo tocaba la *Rueda Malévich*, Irene realizaba la acción correspondiente al juego con el cuerpo con relación al espacio. La acción está basada en una práctica espontánea donde la improvisación con los elementos conforma la mayor parte de la acción, salvando ciertos elementos preestablecidos como el comienzo y el fin.

La acción tiene lugar en una habitación completamente negra en la cual se ha colocado previamente una caja de cartón de nevera en el centro del espacio y, en una esquina, la *Rueda Malévich*. Una vez el público se ha introducido en la habitación y se ha cerrado la puerta, comienza la performance con el sonido de la *Rueda Malévich*. Luego, desde dentro de la caja, Irene procede a abrir, uno a uno, aperturas cuadradas utilizando cuchillos metálicos. Con cada apertura que abre va sacando partes de su cuerpo, explorando espontáneamente esas nuevas ventanas. Llega un punto en el cual Irene sale por fin de la caja, como si de un parto se tratase, y se arrastra hasta levantarse. Una vez erguida, utiliza sus dedos para abrir su boca de una forma más o menos cuadrada, dejando ver el interior de su boca, que es negra.

Esta performance, además de ser la primera muestra pública de la *Rueda Malévich*, es la materialización de la visión del mundo como movimiento que se organiza jerárquicamente para formar las cosas, incluyendo aquí el cuerpo humano y la vida.

El color negro y el cuadrado son elementos pictóricos utilizados para señalar que diferentes elementos u objetos son la misma cosa. La caja de resonancia, la caja de cartón de nevera, el cuerpo de Irene. Todos estos elementos tienen en común en la acción que son negros por dentro y que sus aperturas tienen forma cuadrada. La acción es una transición, un desplazamiento del cuerpo del interior de un espacio al interior del espacio que lo contiene, que es a su vez espacio exterior en relación con el primero. La boca negra en su interior nos revela que el cuerpo es también un espacio que contiene otros espacios, a la vez que el espacio negro donde sucede la acción es un espacio dentro de otro espacio. Se trata de un juego con la dicotomía del dentro y el fuera que vimos ya gestándose en *La muerte es una mudanza*. A su vez se materializa ese juego de jerarquías de orden en la cual cada estructura es la base para otras estructuras de orden y así sucesivamente. La acción muestra un cuerpo que sale de otro cuerpo, como un nacimiento o una muerte, un cuerpo que transiciona de un orden al otro, pero viéndose que al final todo es la misma cosa, que todo es un mismo cuerpo y que todo es dentro y fuera a la vez.



Fig. 33. Cartel de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu. 2023.

Fig. 34. Fragmento de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu con la colaboración de Irene Hernández. 2023.



Fig. 35 y 36. Fragmentos de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu con la colaboración de Irene Hernández. 2023.



Ver vídeo-resumen de la performance *El Espacio Negro* en:
<https://www.youtube.com/watch?v=p7TQS67U-Ws>

6. DIFUSIÓN

La Muerte es una Mudanza fue seleccionado por el I Premi ULL Ferrotge de Videopoesía Vociferio 2023 y proyectado en la Sala carne Teatre de València, al igual que en el Festival Voix Vives de Toledo del 2023 y en la muestra de videopoesías del encuentro con Carmen Berasategui del proyecto Poesía en Camino en Las Palmas de Gran Canaria en el 2024.



Fig. 37. Exposición Proyecto Negro. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.



Fig. 38. Cartel del evento.

Fig. 39. Flyers colocados a la entrada de la exposición. Marina Abreu.



Proyecto Negro fue expuesto en la totalidad de su cuerpo en marzo del 2024. El evento tuvo lugar en la asociación cultural Atlas Gran Canaria, dónde se mantuvo la exposición abierta al público por un total de tres días. El tercer día coincidió en el mismo espacio un concierto del grupo musical Lula Mora, en el cual la *Rueda Malévich* tuvo una participación espontánea como instrumento en una de las canciones.

La exposición en sí contenía todos los bocetos y dibujos preparatorios que formaron parte del proceso de creación de *Origen 1* y *2*, incluyendo estos últimos y *Rostro*. Había un panel donde fueron colgadas imágenes de la performance *El Espacio Negro* y, en medio de la sala, la *Rueda Malévich*. Había también un televisor con auriculares inalámbricos dónde se proyectaba el video-poema *La Muerte es una Mudanza*. Finalmente, incluí una mesita que simulaba el espacio de creación de la autora con la finalidad de acercar el proceso al público. Para la exposición se hicieron flyers de regalo a los asistentes, hice una presentación de la exposición en la inauguración y los asistentes fueron invitados a introducir sus cabezas en la *Rueda Malévich* para apreciar la sonoridad del instrumento desde dentro. El montaje y flyers los realicé yo mientras que del cartel y la difusión se encargó Atlas.



Fig. 40. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Simulación de la mesa de la artista, donde se muestran elementos del proceso. Marina Abreu. 2024.

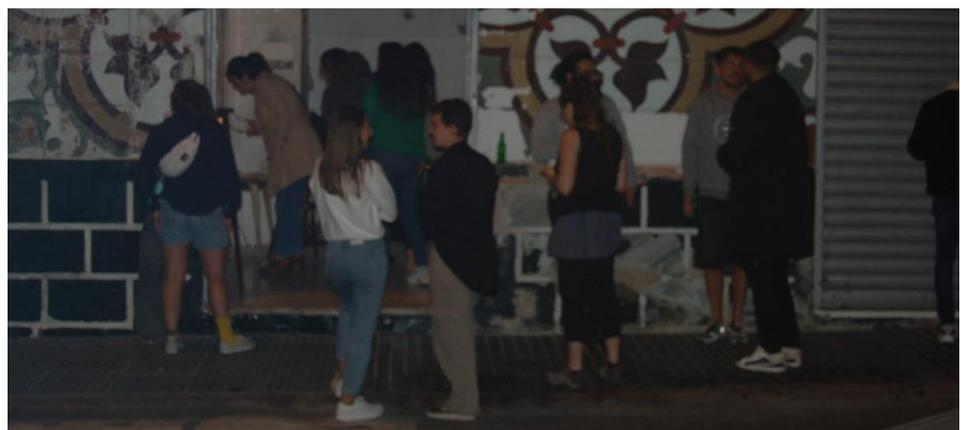
Fig. 41. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.

Fig. 42. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.



La asociación Atlas es un lugar multidisciplinar en el que frecuentan en su mayor parte los eventos de tipo musical. Este evento era una propuesta poco común para el espacio y por ello trajo un público generalmente poco habituado a las artes plásticas. La asociación se encuentra en La Isleta, un barrio donde conviven la precariedad y la gentrificación. Este contexto también favoreció tener un acercamiento inesperado a un público muy alejado de la galería de arte, dando lugar a una recepción sorprendente, como por ejemplo la de un hombre que pasando por delante del lugar se acercó para decirme que había visto la última cara de su hijo antes de morir en mi cuadro *Rostro*. El hombre me agradeció profundamente diciéndome que le había ayudado.

Descubrir lo que las personas con una mirada quizás más genuina respecto al arte visual veían en mi obra destapó cuestiones esenciales de la propia obra que yo misma aún no había comprendido. En este caso, comprendí el motivo por el cual aquella imagen de mi tía me parecía ser ella y al mismo tiempo no serlo, pues gracias a este hombre me di cuenta de que yo había pintado efectivamente a mi tía, pero que ese rostro no era solo el de Esther, sino que era el rostro de toda persona que ha pasado por ese estado, por esa última pincelada de aire entre la vida y la muerte.



7. CONCLUSIONES

Este trabajo ha sido un proceso de necesidad vital para mí. Me siento enormemente agradecida especialmente por haber tenido la suerte de tener el privilegio del tiempo. He tenido el tiempo de parar, el tiempo de vivir el proceso de muerte de una persona a la que quiero, el tiempo de vivir la experiencia junto con mi familia, mis tías, mi madre, mi primo. El tiempo de escuchar a Esther, de compartir con ella antes de irse, de entenderla. He tenido el privilegio de conocer a la muerte en persona, y el tiempo de asimilar haberla conocido de aquella forma. He tenido el tiempo para hacerme preguntas como qué es la muerte, de aprender y de crear. Realizar este trabajo no era tanto una transacción académica para mí, como lo era el servirme como espacio de investigación de algo que me interesaba genuinamente.

A lo largo de la carrera he aprendido muchas cosas que puedo ver reflejadas ahora en mi trabajo. El aprendizaje de técnicas me ha permitido sentirme en casa a la hora de tomar cualquier tipo de material y explorarlo creativamente, al igual que permitirme a mí misma ser interdisciplinar y dejar que las disciplinas se nutran entre sí y se fundan. Pero han sido profesores como Martina Botella o Bartolomé Ferrando los que definitivamente me han aportado perspectivas sobre el proceso de creación y el arte que me han descubierto la profundidad de éste y su relación intrínseca con la vida.

Con este trabajo me he iniciado en mis primeros pasos hacia el mundo fuera de la academia. La valoración de la video-poesía *La Muerte es una Mudanza* por parte de festivales de poesía y otros eventos culturales me ha alentado positivamente para continuar produciendo. Por otro lado, la recepción de la exposición de *Proyecto Negro* fue especialmente gratificante. Algunas personas conectaron profundamente con la obra expuesta y me resultó inesperadamente interesante el realizarla en un espacio no convencional con un público diverso. Por ejemplo, que la *Rueda Malévich* pudiera participar en calidad de instrumento en una de las canciones del grupo *Lula Mora*, o la experiencia de compartir mi creación con otras personas fuera de mi círculo, o que aquel hombre del barrio me comunicara lo que *Rostro* le generó... Supongo que simplemente ver que mi obra genera cosas y tiene un valor fuera de la burbuja académica es una sensación de verdadera satisfacción que me inspira y me hace tener fe en que quizás exista verdaderamente un huequito para una en éste mundo a veces tan alienante.

A su vez, estos primeros pasos han tenido, como todo primer paso, sus torpezas. Especialmente con las fases de planificación, gestión, difusión y documentación, hemos visto posibles mejorías para eventos futuros. Sin embargo, consideramos que, con los recursos de los que disponíamos en el momento, hemos cumplido satisfactoriamente los objetivos propuestos y que la función esencial del presente trabajo se ha completado exitosamente.

La investigación teórica sobre la muerte y todas las conexiones fundamentales que descubrimos en el proceso nos han ayudado a asimilar la experiencia vivida y comprender mejor todo lo que respecta a la existencia en sí. Aprender sobre la historia de la muerte me ayudó a entender el origen de la forma en la que vivimos, mi familia y yo, la muerte de mi tía. Me ayudó también a comprender la muerte en sus diferentes planos y el origen del miedo a la muerte. Todo este proceso ha sido un proceso de reflexión constante y de crear nuevas conexiones entre cosas que comparto ahora en este trabajo con auténtica ilusión.

La investigación práctica me ha permitido investigar todos aquellos conceptos alrededor de la muerte de una forma más intuitiva y natural, más física y perceptual, y menos racional. La producción artística me permite comprender las cuestiones desde la experiencia directa de éstas, y no en su abstracción pues, en la investigación artística, la reflexión es una vivencia, y no necesariamente pensamiento. La combinación entre la teoría y la práctica me hace ser capaz de comprender mejor lo que hago a nivel artístico y poder reflexionar y comunicarme sobre ello de formas más complejas y profundas, a la vez que la práctica se ve influenciada por las cosas que descubro a partir de los autores del ámbito teórico.

Este trabajo tiene como intención la búsqueda de una sociedad más coherente, sostenible, respetuosa, consciente y armoniosa con respecto a sí misma y a su entorno, y creemos que visibilizar las conexiones fundamentales entre las cosas y el concienciar sobre el origen de nuestras problemáticas nos acerca a estos objetivos generales de desarrollo. Además, como ya sabemos, en sí el hecho de crear nuevas formas de relacionarnos con las cosas, como son en este trabajo el espacio, el cuerpo o el objeto, nos estimulan la capacidad creativa que nos permite ver lo nuevo y que nos ayuda a crear una forma de vida más armoniosa.

Este trabajo me ha abierto ya nuevas puertas hacia una producción creativa propia independiente, ahora queda en mis manos cultivar y seguir acurrucando ese huequito propio en el mundo. A parte de eso, solo me queda la esperanza de poder morir bien, y de morir, si puedo, mejor un poco cada día.

8. BIBLIOGRAFÍA

BOHM, D. y NICHOL, L., 2002. *Sobre la creatividad*. Barcelona: Kairós. ISBN 8472455262.

ARIÈS, P., 2000. *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado. ISBN 8495359170.

KRISHNAMURTI, J., 1996. *El libro de la vida*. Madrid: EDAF. ISBN 8441401071.

KRISHNAMURTI, J., 2013. *¿Qué estamos haciendo con nuestra vida?* Ediciones Obelisco. ISBN 9788415968160.

KÜBLER-ROSS, E., 1993. *Sobre la muerte y los moribundos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. ISBN 8425324459.

CAGE, J. y PARDO, C., 1999. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Murcia. ISBN 848988210X.

SCHOPENHAUER, A., 1999. *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid tc: Edaf. ISBN 8471662647.

BACHELARD, G. y CHAMPOURCIN, E. de, 2020. *La poética del espacio*. Tercera edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 9786071664273.

HORN, R., FERGUSON, B.W., COOKE, L., AHRENS, C., DRATHEN, D. von, HAENLEIN, C. y SCHMIDT, K., 1997. *Rebecca Horn : the glance of infinity*. Zürich [etc: Scalo. ISBN 3931141659.

AZNAR ALMAZÁN, S., 2000. *El arte de acción*. Hondarribia: Nerea. ISBN 8489569428

BROOK, P., 1999. *La puerta abierta : reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. 4ª ed. Barcelona: Alba. ISBN 8488730616.

SIMMEN, J. y KOHLHOFF, K., 2000. *Kasimir Malevich : vida y obra*. Colonia: Könemann. ISBN 3829029551.

ESTELLÉS, V.A., 1978. *Recomane Tenebres*. Eliseu Climent. ISBN 8485211685.

STERBAK, J., 1995. *Velleitas : [Exposición Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, 23 juny-17 setembre 1995 : Fundació Antoni Tapies Barcelona, 6 octubre-10 desembre 1995...]*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. ISBN 8488786077.

CLARK, L., 1998. *Lygia Clark : [Exposición] Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 octubre-221 diciembre 1997...* Barcelona: Fundació Antoni Tàpies. ISBN 8488786204.

MALEVICH, K.S., 1993. *Malevich : colección del Museo estatal ruso, San Petersburgo. [Exposición] IVAM Centre Julio González, junio-julio 1993*. Madrid ; Valencia: Fundación Juan March. ISBN 8470754408.

TARAZONA, S., 2017. *La muerte del mujic: El color negro y su asociación con la muerte y el tiempo*. [en línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. [consulta: 25/06/2024] Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/97382>

DEL RÍO, M. I. y col., 2007. Cuidados Paliativos: Historia y desarrollo. Boletín Escuela de Medicina U.C., Pontificia Universidad Católica de Chile. Vol. 32, N.º 1.

WALKER ART CENTER, 2009. Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage. En: *Youtube* [video en línea]. 2009 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy&index=7>

HENI TALKS, 2018. The Revolution of the Black Square. En: *Youtube* [video en línea]. 2018 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=lozGR-z2Sck&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy>

ADRIAN FOPPIANO LUTHIER, 2022. cómo hacer un BASS CAJÓN PERUANO / Tutorial de LUTHERÍA // flamenco snare. En: *Youtube* [video en línea]. 2022 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=NPj7_EbJQ7A&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy&index=5

LA CUEVA BOREAL, 2012. John Cage (subtítulos español). En: *Youtube* [video en línea]. 2012 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=Hj7rq-gEzgo&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy&index=9>

NAVE FOR EVA, 2014. John Cage "Water walk". En: *Youtube* [video en línea]. 2014 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy&index=8>

JOEL HOCHBERG, 2010. John Cage's 4'33". En: *Youtube* [video en línea]. 2010 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&list=PLnXPY0exY7b3hDlPLjIV907wVbV2rEsRy&index=10>

HOLLAND FESTIVAL PARELS, 2017. How to pass, kick, fall and run van John Cage en Merce Cunningham, Holland Festival 1970. En: *Youtube* [video en línea]. 2017 [consulta: 25/06/2024]. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=mJtD8vdl4Ec>

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. El Infierno en el Juicio Final de la contrafachada de la basílica de Asunción de Torcello.

Fuente: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/10/el-juicio-final-en-el-medieval.html>

Fig. 2. Grabado número 7 de las *Artes Moriendis*. Países Bajos. 1460. Fuente:

https://www.wikiwand.com/es/Ars_moriendi

Fig. 3. *Sátira del suicidio romántico*. Leonardo Alenza. 1839.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/satira-del-suicidio-romantico>

Fig. 4. Fotograma del anuncio ficticio de fluido para embalsamar de la serie de televisión estadounidense *Six Feet Under*. 2001.

Fuente:

https://www.netflix.com/watch/81703848?trackId=14170287&tctx=2%2C1%2C3d2bc37f-1d87-482f-a16a-06d4ffe44ec1-241370660%2CNES_79978406B6D53C24BFB2C1E61AA127-B9F225DDE3A711-2BBAA7B331_p_1719149134142%2C%2C%2C%2C%2CVideo%3A70180080%2CdetailsPagePlayButton

Fig. 5. Jean Noblet de Paris, Arcano XIII del Tarot de Marsella, Triunfo de la Muerte, diseño hecho hacia 1650 y repetido hasta la actualidad.

Fuente: <https://pin.it/7JnMmUAx0>

Fig. 6. Cage y el *Piano preparado*. 1947.

Fuente: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/searching-for-silence>

Fig. 7. Fotograma de la acción *Water Walk*. John Cage. 1960.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/water-walk>

Fig. 8. *How to Pass, Kick, Fall and Run*. John Cage y Merce Cunningham. 1965.

Fuente: <https://x.com/aarondayrxtx/status/1118523175380373504>

Fig. 9 y 10. Primeros dibujos. Marina Abreu. 2021.

Fig. 11. *Rostró*. Acrílico sobre lienzo. 46 x 37,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 12. *Boceto 1*. Cera sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 13. *Boceto 2*. Cera sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 14. *Boceto 4*. Cera sobre papel, 29,3 x 20,8 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 15. *Boceto 5*. Acrílico sobre tabla, 29,9 x 23,9 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 16 y 17. Detalles de *Origen 1*.

Fig. 18. *Origen 1*. Acrílico y tierra sobre tabla, 130 x 70 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 19. *Boceto 6*. Acrílico, tierra y cuerda de guitarra sobre tabla, 29,9 x 23,9 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 20. *Origen 2*. Acrílico, tierra, sierra, peine y cuerda de guitarra sobre tabla, 49,9 x 40 cm. Marina Abreu. 2022.

Fig. 21. Fotograma de *La Muerte es una Mudanza*. Marina Abreu. 2023.

Fig. 22, 23 y 24. Experimentaciones con plastilina, cuerpo y espacio del proceso creativo. Marina Abreu. 2023.

Fig. 25, 26 y 27. Bocetos e imagen del proceso creativo. Marina Abreu. 2023.

Fig. 28. *Cuadrado Negro*. Malevich. 1915.

Fuente: <https://historia-arte.com/obras/cuadrado-negro-sobre-fondo-blanco-de-malevich>

Fig. 29. Bocetos del diseño de la Rueda Malevich. Marina Abreu. 2023.

Fig. 30, 31 y 32. *Rueda Malevich*. Rueda de bicicleta, metal, madera, acrílico y aceite de linaza, 70 x 53 x 53 cm. Marina Abreu. 2023.

Fig. 33. Cartel de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu. 2023.

Fig. 34. Fragmento de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu con la colaboración de Irene Hernández. 2023.

Fig. 35 y 36. Fragmentos de la performance *El Espacio Negro*. Marina Abreu con la colaboración de Irene Hernández. 2023.

Fig. 37. Exposición Proyecto Negro. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.

Fig. 38. Cartel del evento.

Fig. 39. Flyers colocados a la entrada de la exposición. Marina Abreu.

Fig. 40. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Simulación de la mesa de la artista, donde se muestran elementos del proceso. Marina Abreu. 2024.

Fig. 41. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.

Fig. 42. *Exposición Proyecto Negro*. en Atlas GC. Marina Abreu. 2024.