

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga

2025

PAISAJES DE POST-MUNDO

Salvador Santos Cortés

Trabajo de Fin de Grado

Tutor: Carlos Miranda

BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga

2025

PAISAJES DE POST-MUNDO

Salvador Santos Cortés

Trabajo de Fin de Grado

Tutor: Carlos Miranda



ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	8
INVESTIGACIÓN TEÓRICO-PLÁSTICA	10
<i>Planteamiento inicial</i>	10
<i>De imprimatura negra a blanca: cambio de una metodología aditiva a una de reservas.</i>	15
<i>De un no deseado horror vacui a la inclusión del vacío</i>	18
<i>Acontecimiento pictórico y liberación de la mancha</i>	22
<i>Mundo distópico - Lo hostil y lo inhóspito</i>	26
<i>Evasión de los modos tradicionales de representación del género de paisaje</i>	29
<i>Naturaleza en movimiento</i>	36
CONCLUSIONES	39
CRONOGRAMA	40
PRESUPUESTO	41
PROPUESTA DE EXHIBICIÓN	42
FUENTES REFERENCIALES	47
ANEXO	52

RESUMEN

Paisajes de post-mundo es un proyecto pictórico donde exploro espacios abiertos a la distorsión y fuera del sentido lógico, en el que planteo una liberación de los modos tradicionales de representación del género de paisaje. Temáticamente, me intereso por representar un contexto distópico donde no hay presencia humana, una aproximación ficticia donde lo hostil y lo inhóspito asumen la totalidad de los escenarios percibidos como lugares de “belleza tóxica”. Desde este enfoque, afronto unos modos de la pintura que priorizan la atención al acontecer de la materia, y me permiten manipularla de forma precisa y azarosa al mismo tiempo.

PALABRAS CLAVE

Pintura, Paisaje, Naturaleza distópica, Anomalías, Acontecimiento pictórico

ABSTRACT

Post-world landscapes is a pictorial project where I explore spaces open to distortion and outside the logical sense, in which I propose a liberation from the traditional modes of representation of the landscape genre. Thematically, I am interested in representing a dystopian context where there is no human presence, a fictitious approach where the hostile and the inhospitable assume the totality of the scenarios perceived as places of ‘toxic beauty’. From this approach, I approach painting in ways that prioritise attention to the occurrence of the material, and allow me to manipulate it in a precise and random way at the same time.

KEYWORDS

Painting, Landscape, Dystopian nature, Anomalies, Pictorial event

El encanto de lo lleno sólo se revela con el vacío. Tres décimas partes de la calidad de un cuadro residen en la apropiada disposición del cielo y tierra, y siete décimas partes, en la presencia discontinua de las nieblas-vapores.

Jiang He, *Vacío y plenitud* (2006).

INVESTIGACIÓN TEÓRICO-PLÁSTICA

Planteamiento inicial

Es conveniente comenzar tratando de situar el núcleo que ha marcado el proyecto desde sus orígenes. Así, el punto de partida reside en concebir el paisaje como recipiente donde sucede lo figural, es decir, anomalías dadas por el cómo se utiliza la pintura, de manera que ésta toma gran presencia en contraposición a lo representacional. En este sentido, he encauzado la investigación hacia la experimentación pictórica, el despliegue de recursos técnicos y los diferentes tipos de facturas que me permiten resaltar el cómo frente al qué, es decir, darle más valor al proceso metodológico que a lo que representa. Así, el presente Trabajo Final de Grado (a partir de ahora TFG) se articula como un relato acerca de la evolución metodológica que ha implicado mi investigación con esta disciplina artística, lo cual ha generado, como veremos, sucesivas fases y modos de comprender y abordar la construcción del plano pictórico. Esto, como no puede ser de otra manera, se ha ido apoyando en distintos referentes en cada momento: pintores/as, filósofos/as, historiadores/as del arte, escritores/as, antropólogos/as...

Por ende, con este enfoque, acabo jugando a trastocar los modos tradicionales de la representación del género de paisaje, tratando el espacio pictórico desde lo puramente formal. A raíz de esto, a través de la composición, la luz, el color, sucesiones de capas y gestos pictóricos diferentes, se alude a una espacialidad figurativa paisajística abierta a la distorsión o fragmentación que genera el propio método. No obstante, debo decir que este planteamiento ha sido el resultado de un largo transcurso previo que comenzó, concretamente, desde la asignatura Proyectos Artísticos I.

A este respecto, con el proyecto desarrollado entonces, buscaba realizar *paisajes de interior*¹, es decir, cuevas, donde la oscuridad tenía un gran peso en la composición y las zonas de luz se potenciaban por la penumbra. Dicho inicio se llevó a cabo bajo la pregunta, ¿cómo se origina la naturaleza?, o ¿desde dónde emerge la vida de los seres vivos? De ahí la conexión con la oscuridad, simbolizando lo que no se conoce porque no llegamos a percibirlo. Por consiguiente, para el humano, ese punto filosófico-metafísico acerca de dónde podría proceder la naturaleza, se puede aproximar a lo que no podemos ver; en otras palabras, aquello que no podemos percibir con los sentidos. Al fin y al cabo, es como si tuviéramos un manto opaco delante de los ojos que no pudiéramos apartar porque nuestra capacidad física y



Fig. 1. *Sin título*, 2023. Óleo sobre madera. 60 x 30 cm

1 Término con el que quiero referirme a lo que acontece en una cavidad, sin horizonte aparente, como si se tratase de un bodegón acotado por sus paredes.

mental nos lo impide, es decir, algo parecido a lo que cuenta Platón en el Mito de la caverna.² Esa oscuridad estaba involucrada en el plano pictórico mediante una imprimatura de color negro. En esta línea, la pintura estaba aplicada de forma sutil, con gestos repetitivos pero contruidos con diferentes facturas para contrastar la variedad de elementos, y así, poder levantar el tono apagado del fondo (Fig.1).

Esto último ha sido algo sustancial en todos los proyectos precursores, pero acabó desembocando en un agotamiento de este procedimiento. Por tanto, decidí generar un cambio que orienté hacia la expansión desorbitada de la naturaleza en las cuevas, en ese lugar tomado como punto de origen en el proyecto anterior. Así, quería reflejar el surgimiento poderoso y descontrolado natural tras un periodo de cambio abrupto en el medio ambiente o una extinción masiva planetaria. De hecho, para el humano, este poder ronda lo divino, ya que en la mayoría de las culturas se suele relacionar con el poder de Dios. Con todo esto, procuraba aludir a la supremacía de lo natural frente al falso poder humano visto como artificial. Este contexto donde hay una afloración de vida anómala y extraña, me permitía acumular numerosos tipos de registros pictóricos en un mismo cuadro. A *grosso modo*, consistía en destacar unos elementos frente a otros mediante contrastes, es decir, detalle sobre detalle que generaba un profuso *horror vacui* en los paisajes (Figs. 2 y 3). Sin embargo, este procedimiento, me implicaba al mismo tiempo una pérdida de la profundidad, algo contraproducente con la idea de generar una espacialidad propia en esos escenarios.

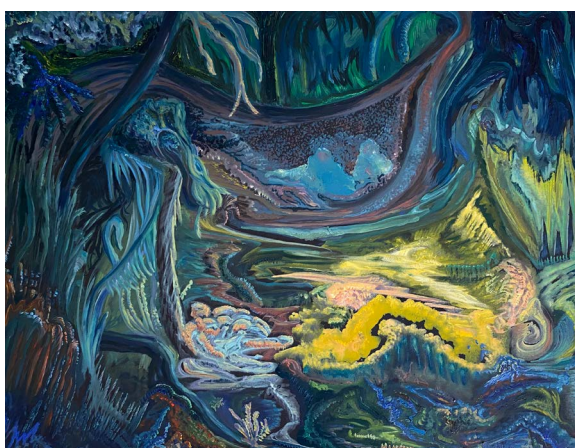


Fig. 2. *Criptobiosis I*, 2023. Óleo sobre lienzo. 70 x 100 cm

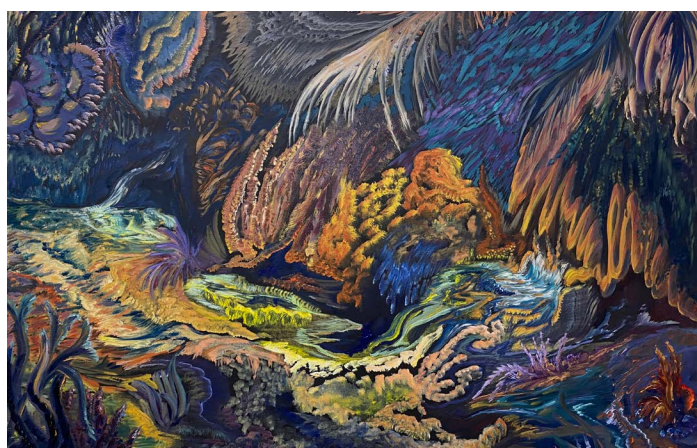


Fig. 3. *Reverberación*, 2023. Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm

Así mismo, el desarrollo teórico-plástico de ese momento, se ubicaba en la representación de una escena paisajística que, por su pérdida de horizonte en la mayoría de las ocasiones, se desplazaba de algún modo de la figuración a la abstracción. Básicamente, consistía en cambiar el contexto y el encuadre, un tipo de recurso que comenzaron a desarrollar un grupo de artistas catalanes que pintaban paisajes en las Islas Baleares. Pintores como Sebastià Junyer (Castellón de Ampurias, 1878 – Barcelona, 1966), Tito Cittadini (Buenos Aires, 1886 – Pollensa, 1960) y en especial Joaquim Mir (Barcelona, 1873 – Barcelona, 1940). Estos nuevos planteamientos de dichos pintores de finales del siglo XIX trastocaban la forma clásica de representación del paisaje, lo que me impulsó a explorar esos límites representacionales (Figs. 4, 5 y 6).

2
Solà.

Vid. Platón. *La República*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, 1990, trad. Carles Miralles

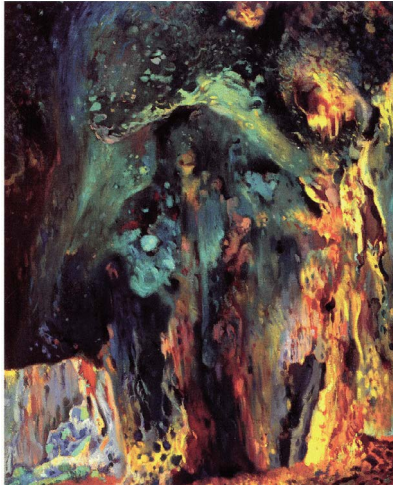


Fig. 4. Joaquim Mir. *La cueva verde*, 1903. Óleo sobre tela. 140 x 105 cm

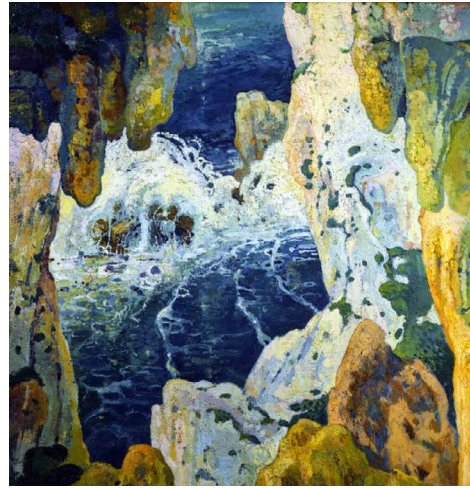


Fig. 5. Tito Cittadini. *Ventana de la gruta*. Óleo sobre lienzo. 74.93 x 74.93 cm

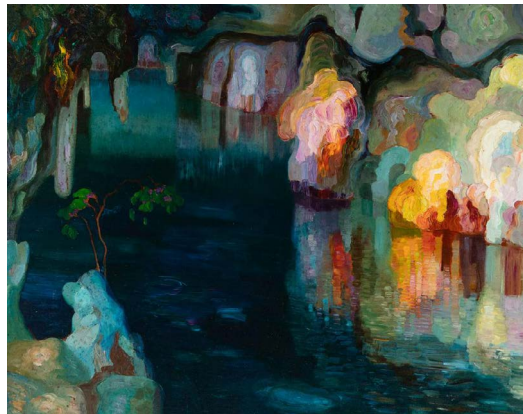


Fig. 6. Sebastià Junyer Vidal. *Costa mallorquina*. Óleo sobre tabla. 80 x 100 cm

Por ejemplo, pintar una vista paisajística exterior, era una forma muy superficial de mostrar al espectador una escena, ya que era de fácil reconocimiento. Sin embargo, como decía anteriormente, buscaba lo contrario, trastocar de alguna manera la representación clásica para introducir un punto de misterio a favor de lo sugerente, un tipo de resistencia al reconocimiento rápido de la imagen. Con este sentido, me fue reveladora la conferencia impartida *Imágenes tentativas* de Andrea Soto Calderón en la Cafetería de BBAA para la XI Jornadas de Prácticas Artísticas, cuando habló de este concepto³, al que precisamente dedica uno de sus libros:

*Imágenes que resisten en este sentido serían imágenes que logran sacar a la mirada de sus vidas habituales, que guardan un espacio de crecimiento donde germinan imágenes inesperadas y que resisten produciendo diferenciaciones en su estructura de superficie. [...] Se trata de un campo de visibilidad que desplaza con su presencia los sentidos de lo que muestra.*⁴

3 Soto Calderón, A., *Imágenes tentativas*. XI Jornadas de Prácticas Artísticas. Facultad de Bellas Artes de Málaga, 2023.

4 Soto Calderón, A., *Imágenes que resisten: la genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2023, pp. 68-69.

Como decía, se me planteaba la posibilidad de generar lugares que, a simple vista, el espectador no pudiera reconocer de modo cierto si es un interior, o bien un exterior. (Fig. 7)



Fig. 7. *Balsa de lo profundo II*, 2024. Acrílico sobre papel. 60 x 40 cm

contrario de la ventana: “Al igual que la naturaleza muerta, el paisaje nace por oposición. Pero si la naturaleza muerta se constituía en el *aquí* de la pintura, el paisaje, por el contrario, tiene su génesis en el *allí* del cuadro”.⁶

Entonces, podría tomar la hornacina como un elemento cueva que se enmarca en el aquí, como si fuera un *paisaje interior* —concepto expuesto anteriormente—, a veces abierto a una ventana, es decir, al *allí*, por ciertas ranuras (Figs. 8 y 9). La ventana la tomaría como lo que hay detrás de esa hornacina, el exterior, sólo sujeto por un marco que lo delimita, en su caso la cueva. Veamos, pues, cómo estas implicaciones del marco y la ventana, al mismo tiempo sitúan el plano representacional en un espacio liminal y, a su vez, generan cambios a nivel procesual.



Fig. 8. *Sobre la huella*, 2023. Óleo sobre lienzo. 80 x 130 cm



Fig. 9. *Inducción (morado)*, 2023. Óleo sobre lienzo. 130 x 180 cm

5 Stoichita, V., *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011, p.69.

6 Ibid, p.75.

En cuanto a la metodología, esta idea posibilita abarcar las piezas de dos formas: una donde se comienza por el fondo-paisaje, y otra que inicia en el primer plano, es decir, por el bodegón. En resumen, dos modos de tratar la pintura muy diferentes, de delante hacia atrás o viceversa; una por adición de capas como ocurre cuando hay un planteamiento inicial desde el fondo, y otra por reservas continuadas, realizando los cuadros como si fuera un *collage*.

Por otra parte, si nos centramos en lo representacional, estos espacios donde no se reconoce en qué lugar está envuelta la naturaleza, estimula una *dislocación*, en otras palabras, un *fuera de lugar*, además de un decrecimiento del grado de iconicidad de las piezas. Esto es algo que levemente se inició en ese proyecto pero que acabará eclosionando ahora en el (TFG).

Así, ahora, aunque haya ciertos patrones o formas orgánicas que guían al espectador a entender el espacio visto en el cuadro como paisaje, se introduce de algún modo en una temporalidad-espacial diferente, en la cual estos lugares desubicados se acercan a la idea de mundo distópico, una idea que se tratará más adelante.

Volviendo a lo anterior, donde se maneja el “entre” mediante dos planteamientos procesuales diferentes, he de hacer mención a los paisajes del pintor español Abraham Lacalle (Almería, 1962) que me dieron un camino desde donde tratar estos *espacios dislocados*. En este sentido, Lacalle introduce el bodegón *aquí* en el paisaje *allí*, desde un exterior. (Fig. 10) Esto quiere decir que hay elementos en el primer plano que se vinculan con la idea de bodegón y luego hay una espacialidad natural que fuga en la lejanía que lo orienta al paisaje⁷. Es como si montase un bodegón en el vano de una ventana. De esta manera, modifiqué el enfoque desde una posición interna a una externa, como se puede apreciar en figura 11. Este hecho, me permite tener más espacialidad donde poder trastocar elementos de los cuadros y contrastar más con la presencia de la lejanía. Asimismo, es una espacialidad, que fomenta más la desorientación y la destrucción del sentido lógico de los paisajes.

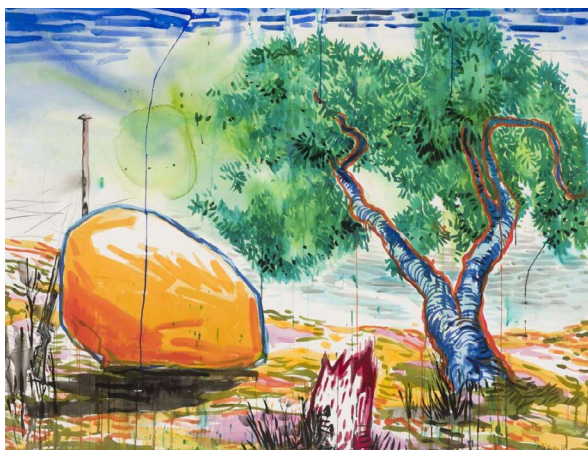


Fig. 10. Abraham Lacalle. *Mástil*, 2018. Acuarela sobre papel. 166 x 215 cm

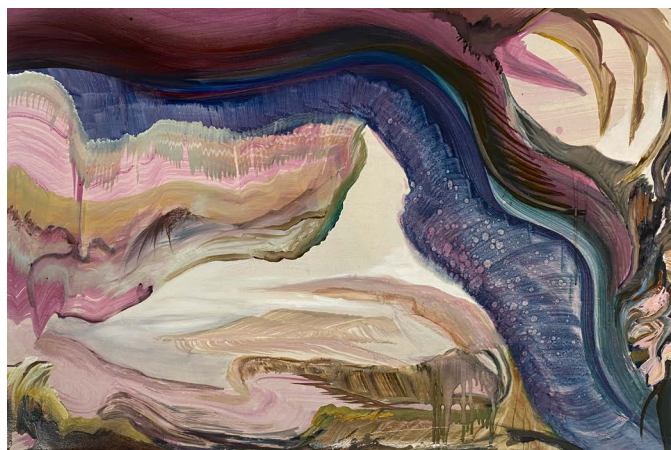


Fig. 11. *En vísperas de un mañana*, 2024. Óleo sobre lienzo. 60 x 90 cm

7 De la Torre Amerighi, I., “Abraham Lacalle y la reinención del paisaje como género pictórico y mecanismo crítico-ecológico”. *Boletín de Arte*, núm. 43. Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, con la colaboración de UMA Editorial/Vicerrectorado de Investigación y Transferencia, 2022, pp. 101-112. Disponible en <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14356>. [Consultado el 25 de noviembre 2024]

De imprimatura negra a blanca: cambio de una metodología aditiva a una de reservas.

Respecto a este cambio anteriormente mencionado, era sustancial replantearse la forma de construcción de los paisajes. En este sentido, ya no era favorable la utilización de una imprimatura de color negro porque buscaba alcanzar una mayor profundidad, propia de los paisajes exteriores. Asimismo, esa lógica donde debía aplicar luz sobre el soporte mediante el empleo de una sucesión de capas yuxtapuestas para levantar la penumbra del negro no estaba terminando de funcionar. Este hecho hacía que buscara resaltar elementos cada vez más, prácticamente rotulándolos, como si se tratasen de letras de grafiti, para contrarrestar los colores apagados. Por consiguiente, sucedía que al tener que resaltar prácticamente todo, los cuadros se veían muy saturados y con menos contraste aún (Fig. 12). En consecuencia, la profundidad se veía truncada.

Por lo tanto, para solventar esta problemática, modifiqué el color oscuro de la imprimatura por un color claro, en este caso un blanco roto, para poder intensificar alguna luz en el caso que lo necesitase. Además, gracias a este cambio, comencé a utilizar la mancha con presencia como recurso pictórico cosa que, anteriormente, era casi imposible debido al color del fondo, ya que éste precisaba más carga de pintura. El uso de la mancha arregló ciertos problemas con la profundidad, aparte de la introducción de un cromatismo más suave. Ahora, era más fácil dar la sensación de lejanía a través de superposiciones de capas veladas, frente al uso de pinceladas opacas (Ver Fig. 13). Por otra parte, esta nueva técnica me dio la oportunidad de jugar físicamente con la pintura líquida, dicho de otra manera, mezclar densidades diferentes, utilizar imprimaciones mezcladas con pigmentos casi sin disolver o, por ejemplo, mezclar magro con graso (Fig. 14). En cualquier caso, esta variedad de soluciones se desarrolló gracias al soporte de color claro empleado en el inicio de cada cuadro ya que, desde la primera mancha, cualquier comportamiento inusual de la materia se podía apreciar fácilmente y, a su vez, generaba perturbaciones que se acercaban a las mutaciones que pretendía representar.



Fig. 12. *Bajo los límites de un mal presagio*, 2024. Óleo sobre lienzo. 200 x 140 cm



Fig.13. *En un valle de crudeza*, 2024. Óleo sobre lienzo. 100 x 170 cm

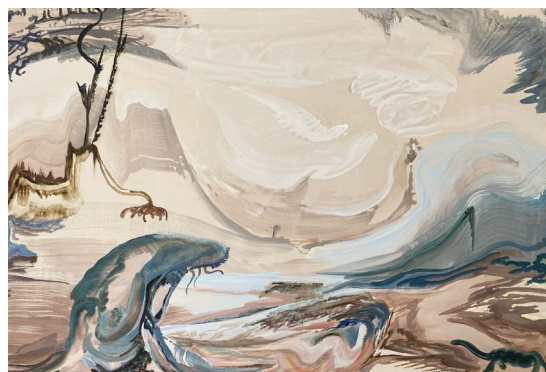


Fig.14. *Bajo dos mundos*, 2024. Óleo sobre lienzo. 80 x 116 cm

Fue entonces cuando le proporcioné más valor al acontecer de la materia, o sea, a lo que *sucede* frente a lo que *impongo*. En esta línea, la idea de ir reservando la claridad del fondo fue evolucionando hacia la reserva de primeras manchas, mediante el juego experimental de las mismas al comienzo de las obras; así, consecuentemente, había zonas que funcionaban mejor por la fluidez de la pintura revelada al quitar la reserva. En concreto, es un recurso muy habitual del pintor alemán Matthias Weischer (Rheine, 1973), quien emplea la reserva de primeras manchas de manera que, una vez se ha avanzado el cuadro y, habiendo quitado la reserva, se generan fuertes contrastes con el resto de los recursos del lienzo. En mi caso, esta metodología, a la vez de generar contrastes en el plano pictórico, también me permitía traer elementos al primer plano o retroceder otros hacía un segundo o tercero en función del interés compositivo de la pieza. De esta forma, observé que se empezaba a notar una fragmentación de la espacialidad en las obras (Figs. 15 y 16), lo cual me llevaría a estudiar el trabajo de otro pintor alemán que me influenció de manera notable: Daniel Richter (Eutin, 1962).



Fig. 15. Matthias Weischer. *Baracke*, 2004. Óleo sobre lienzo, 140 x 220 cm



Fig. 16. *Veneno bajo los brotes de un bonsái*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 120 x 146 cm

Richter, a partir de ese recurso de adelantar o atrasar elementos sobre el plano pictórico, se permite generar profundidad y emplear la mancha seccionada a su favor. Por ejemplo, en ocasiones reserva primeras manchas del fondo, para luego, poner pinceladas oscuras sobre ellas. Así, lo claro, que debería estar detrás por su condición de primera mancha, avanza hacia delante, creando una contraforma. Este recurso me ha sido útil para experimentar con la espacialidad dentro del plano pictórico a mi antojo y, así, aumentar el grado de extrañeza de las composiciones (Figs. 17 y 18). Además, otro procedimiento que rescato de la obra de Richter, es cómo utiliza el color mediante el manejo de las intensidades y la cohesión de una amplia variación tonal que potencia así lo enigmático.

Por último y para finalizar este apartado, veo necesario evidenciar la incorporación de otro recurso pictórico, esta vez de la mano del pintor británico Peter Doig (Edimburgo, 1959). En este sentido, aprecié que sus paisajes oníricos estaban contruidos no sólo por pinceladas aditivas, sino también por reservas. Sin embargo, es complicado apreciarlo durante la visualización de sus obras, puesto que las integra de forma orgánica e imperfecta y, así, pasa desapercibidas. De hecho, utiliza, por ejemplo, recortes de cinta de papel sin pegar, para que contorneando se filtre parte de la pintura por debajo de lo reservado, de tal forma que genera una especie de borde de apariencia natural (Fig. 19). De este modo, incorporé este recurso, aunque en los comienzos in-

tentaba disimularlo como hacía Doig, para luego, con el avance de mi investigación pictórica, evidenciar esos recortes e incluso reparar o contornear zonas que han sido reservadas, a favor de conseguir extrañeza (Fig.20).



Fig. 17. Daniel Richter. *La victoria incuestionable del Salvador sobre la cultura centroeuropea* (detalle), 1997. Óleo y barniz sobre lienzo, 295 x 230 cm

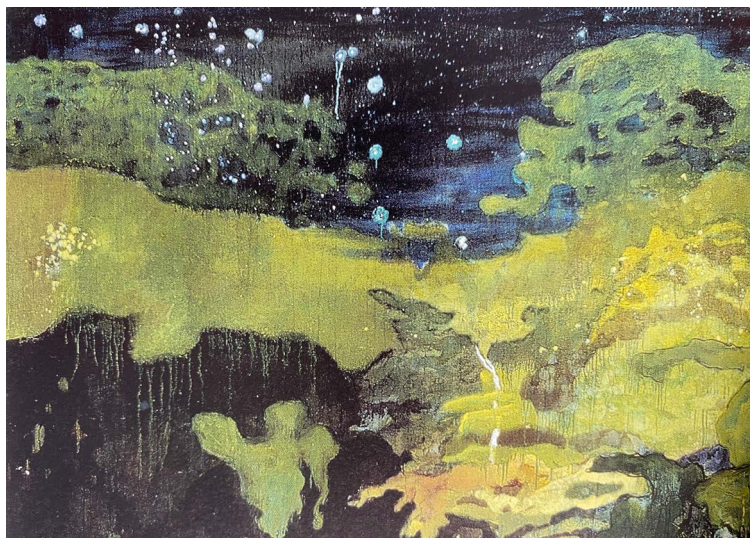


Fig. 19. Peter Doig. *Grand riviere* (detalle), 2002. Óleo sobre lienzo. 228,8 x 358,4 cm



Fig. 18. *La bellota perdida* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 200 cm



Fig. 20. *Las franjas de agua templada* (detalle), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 61 x 89 cm

De un no deseado horror vacui a la inclusión del vacío

Como contaba previamente, utilizaba gestos pictóricos diferentes para realzar el contraste, articulando traslpos, que consistían en aplicar una sucesión de facturas, unas sobre otras, para crear la sensación de espacialidad. Sin embargo, esto propició que repetidamente tendiese a “rellenar” el cuadro, problematizando mi pretendida búsqueda de la profundidad para, al contrario, caer constantemente en un “horror vacui”. Esto, en consecuencia, genera una ruptura de los ritmos internos de los cuadros debido al ruido visual que se percibe casi como una barrera bidimensional.

A esta conclusión, llegué tras el curso de extensión universitaria de *Pintura y silencio* impartido por los profesores Lola Sánchez y Javier Garcerá. En concreto, fue un curso que me abrió las fronteras hacia lecturas orientales, más centrado en el acto meditativo del proceso y en el vaciar para construir. Por ende, debo destacar una lectura de crucial importancia en el desarrollo teórico-plástico que se titula *Vacío y Plenitud* del escritor chino François Cheng (Nanchang, 1929). Este libro me aportó ciertas claves acerca de las problemáticas recién detalladas como, por ejemplo, la necesidad de incluir partes calmadas para que otras zonas del cuadro destacasen. En otras palabras, vaciar de ruido para que el lleno no se apodere del todo; como dice François Cheng:

*Sin el vacío, en pintura lo mismo que en el universo, no circularían los alientos, no operaría el ying-yang. Sin él, la pincelada, que implica volumen y luz, ritmo y color, no podría manifestar todas sus virtualidades. [...] El vacío interviene en todos los niveles [...] Es el signo de los signos, que le asegura al sistema pictórico su eficacia y su unidad.*⁸

De esta manera, la importancia del vacío está presente en las obras de artistas como Nico Munuera o los japoneses del periodo Edo, Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige. En el caso particular del pintor murciano Nico Munuera (Murcia, 1974), me ha interesado cómo introduce el aire en sus paisajes a través de la simplicidad de la pincelada suelta pero extendida (Fig. 21). De esta manera, adopté este modo de hacer, mayoritariamente, en el último plano de las composiciones, para aumentar la sensación de profundidad y calmar partes para evidenciar otras (Fig. 22).



Fig. 21. Nico Munuera. *Boneless XIX* (detalle), 2015. Acrílico sobre lino. 245 x 190 cm.



Fig. 22. *En el valle de la despiadada Metamorfosis* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 146 x 120 cm.

Por otro lado, lo que he podido integrar de las xilografías de Hokusai (Edo, actual Tokio, 1760 – Tokio, 1849) e Hiroshige (Edo, actual Tokio, 1797 - Edo, actual Tokio, 1858) es la utilización de las tintas planas para crear atmósferas. En su mayoría, utilizaban degradados que aportaban profundidad gracias a la variación tonal, y ya no solo en los fondos de los cielos, sino también en montañas o cascadas, por ejemplo (Figs. 23 y 24). Al fin y al cabo, es un recurso para contrastar de una manera simple las otras formas más detalladas, a favor de la idea de “abrazar el vacío” de la cultura oriental. A su vez, la integración de los degradados como tipo de factura, me ayudó a proporcionar respiros a ciertas áreas de los cuadros y, de esta forma potenciar la profundidad (Figs. 25 y 26).



Fig. 23. Hiroshige. *La entrada a las cuevas*, 1853. Xilografía. 34,29 x 22,86 cm

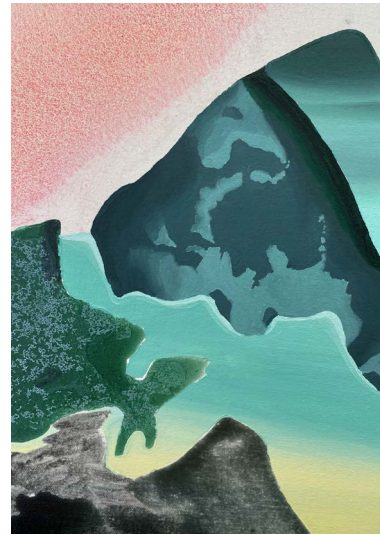


Fig. 25. *Las pieles de la ruina* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



Fig. 24. Hokusai. *Las cataratas de Amida en los confines de la carretera Kisokaidō*. Xilografía; tinta y color sobre papel. 37,5 x 26 cm

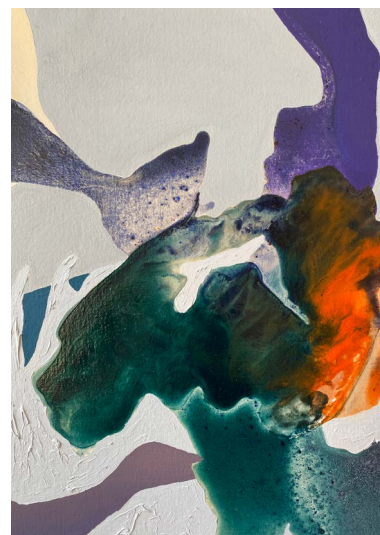


Fig. 26. *La expansión del oasis* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

Por último, a favor del control del vacío y el lleno, ha sido fundamental la integración de una estructura clara y jerarquizada en las composiciones, y para ello, ha sido muy relevante apreciar las obras del pintor suizo Félix Vallotton (Lausana, 1865 – Neuilly-sur-Seine, 1925) o la artista coreana Jin Jeong (Seúl, 1993). La idea de planos o bloques conectados como si fueran una especie de puzzle, están presentes en sus piezas de una manera sencilla y marcada (Figs. 27 y 28). Así pues, esta herramienta ha sido clave durante el desarrollo de las obras, ayudando a establecer un orden claro y estructural. De este modo, se aleja del caos que, en muchas ocasiones, me ha llevado hacia la imposición del lleno y, por ende, a la pérdida de profundidad (Figs. 29 y 30).

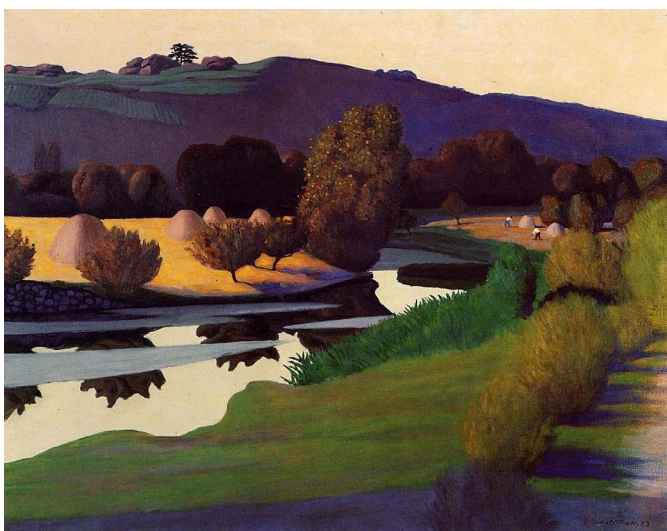


Fig. 27. Félix Vallotton. *Tarde en el Loira*. 1923

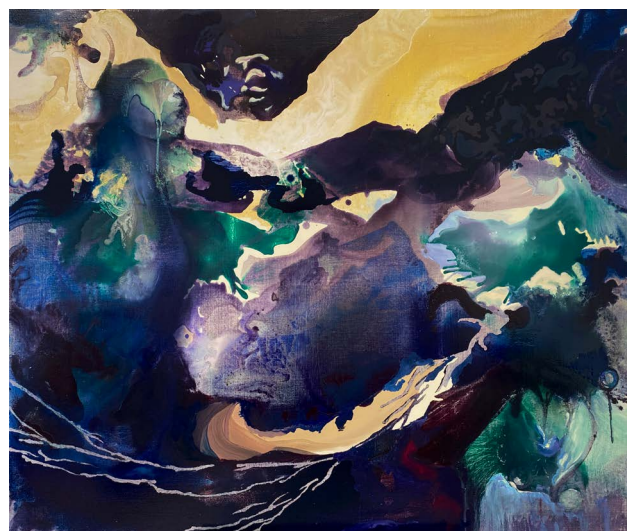


Fig. 29. *Penumbra envenenada*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 120 x 146 cm



Fig. 28. Jin Jeong. *Golden Drift*, 2024. Óleo sobre lino. 208.3 x 172.7 cm.

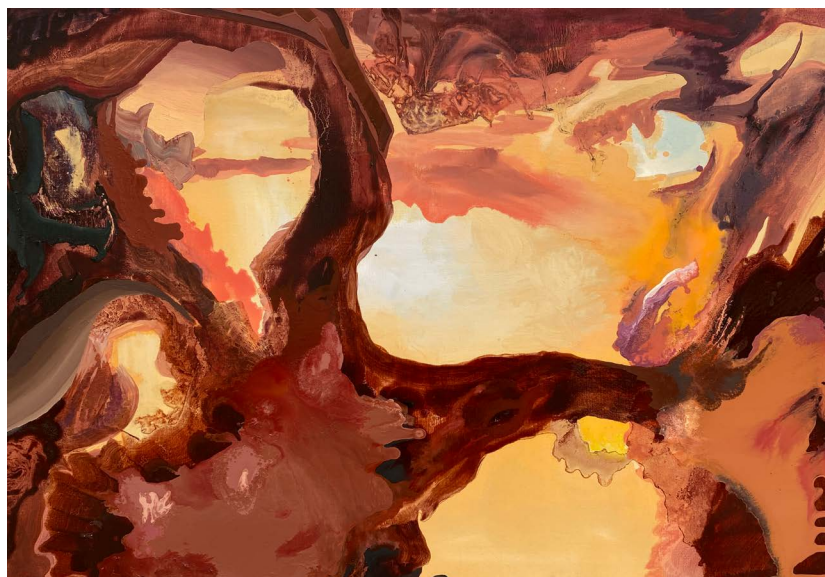


Fig. 30. *Entre polvo y sedimentos*, 2025. Óleo sobre lienzo. 100 x 146 cm

Por supuesto, la relación con la corriente oriental tuvo su origen en *Vacío y plenitud*, como se ha mencionado, dando paso a una manera más libre y menos dominante del hacer característico del ideal occidental; sin embargo, no ha sido la única lectura de notable relevancia, sino que hubo otra titulada *Zen en el arte del tiro con*

arco de Eugen Herrigel (Lichtenau, 1884 – Garmisch-Partenkirchen, 1955) que tuvo gran peso en el proyecto. De hecho, transformó el despliegue técnico de la pintura hacia la desvinculación del control absoluto, aspecto que me permite dar paso al siguiente bloque: *Acontecimiento pictórico y liberación de la mancha*.

Acontecimiento pictórico y liberación de la mancha

Como decía en el anterior apartado, la metodología empezó a cambiar a causa de la nueva visión oriental. En este sentido, entendí la pintura como algo más espiritual donde era tan importante el control de la técnica como su liberación, como bien desarrolla el citado Eugen Herrigel en *Zen en el arte del tiro con arco*:

Este estado, en el que no se piensa, proyecta, busca, desea o espera nada definido, que no apunta en ninguna dirección en especial y que se sabe sin embargo capaz de lo posible y lo imposible, tan indomeñable es su poder, este estado que en el fondo es ausencia de propósito y de ego, era llamado por el Maestro un estado verdaderamente “espiritual”. Una auténtica presencia del espíritu.⁹

Además, en dicho libro hay un breve diálogo entre un maestro chino y su aprendiz de origen occidental, que clarifica muy bien la tendencia hacia la inclusión e imposición del detalle, propio de nuestra cultura:

- ¡Deje de pensar en el tiro! -exclamaba el Maestro-. De ese modo está condenado a fallar.

-No puedo evitarlo -contestaba-; la tensión se vuelve demasiado dolorosa.

-La siento solo porque no ha conseguido desprenderse realmente de sí mismo.¹⁰

De hecho, en este fragmento, el maestro aconseja sobre la liberación del pensamiento respecto al tiro y al “yo”; así, acerca la destreza técnica a un acto de control de la atención donde lo aprendido se muestra si no hay prejuicios o imposiciones en el proceso. Aunque la historia del libro narra un aprendizaje de la técnica del tiro con arco, me parece innegable que se pueda extrapolar hacia la disciplina artística. Por otra parte, en correspondencia con esta nueva mirada más liberada, cambié la metodología del proyecto de forma radical.

Con esta senda, libero lo figural sobre lo representacional, y especialmente, en los orígenes del proceso. Este término de lo “figural”, lo desarrolla de buena manera el filósofo francés Guilles Deleuze (París, 1925) en el ensayo *Francis Bacon: Lógica de la sensación*:

La pintura no tiene ni modelo por representar, ni historia por contar. De ahí que no tenga más que dos vías posibles para escapar a lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia el puro figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será entonces para oponer el ‘figural’ a lo figurativo.¹¹

Estas palabras sugieren posicionar o destacar la pintura como materia propia, en obras con cierto carácter figurativo. En este sentido, es muy clarificador en lo que respecta, sobre todo, a la aparición de esta condición en esta nueva manera de proceder, donde lo experimental de pictórico es lo más importante.

9 Herrigel, E., *Zen en el arte del tiro con arco*. Móstoles (Madrid): Gaia Ediciones, 2022, p.36.

10 Ibid, p.45.

11 Deleuze, G., *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013, p.5.

De hecho, me permite estar abierto a lo que pueda acontecer en el despliegue de la pintura por el soporte. Así, se generan formas e interacciones fuera del sentido lógico humano. A su vez, se potencia el dinamismo de las composiciones y, gracias al azar pictórico, visto como natural, surgen anomalías representacionales. Por lo tanto, la introducción de la mancha, en este caso, ha sido crucial como también lo ha sido la contemplación de obras y formas procesuales de diferentes artistas.

En primer lugar, debo destacar al artista y escritor chino (ganador del Premio Nobel de Literatura en el año 2000) Gao Xingjian (Ganzhou, 1940). En su caso, mediante el uso de la mancha aplicada de forma liberada y en planos grandes, genera escenarios paisajísticos sutiles donde el manejo de la materia, en particular la tinta, cobra tanta importancia como lo que representa. Este hecho hace que sus piezas rondan la abstracción y la figuración al mismo tiempo. En resumen, la perspicaz manera de aplicar este recurso por parte de Xingjian, me ha facilitado la comprensión e incorporación de la mancha en los cuadros a través de pintura arrojada, a veces extendida con brochas de gran tamaño (Figs. 31 y 32). En este punto, es pertinente acudir a palabras del pintor y poeta Albert Ràfols-Casamada (Barcelona, 1923) en su ensayo *Sobre pintura*, que reflejan muy bien la incertidumbre del acontecer pictórico: “[...] sabemos dónde queremos llegar, pero no exactamente cómo será el sitio donde llegaremos. [...] La casualidad, el azar del encuentro inesperado, juegan también muchas veces un papel importante”¹²



Fig. 31. Gao Xingjian. *Ruinas de civilización*, 2011. Tinta china sobre lienzo. 146 x 114 cm



Fig. 32. Gao Xingjian. *Noche blanca*, 1991. Tinta sobre papel. 67 x 92 cm

Posteriormente, el visionado de una exposición llamada *El territorio portátil* del pintor chileno Germán Tagle (Santiago, 1976) en la Galería Daniel Cuevas, durante un viaje a Madrid, me supuso un impacto significativo en el desempeño de la mancha y del acontecer pictórico fluido. De hecho, en esta serie de cuadros Tagle utiliza la mancha y, por consiguiente, el acontecer pictórico, de diferentes formas: fusionados, manchas movidas, grietas pequeñas que integran los colores, densidades diferentes de pintura que generan perturbaciones...; todo esto contrastándolo con reservas empastadas o pinceladas orgánicas por sus gestos dinámicos (Fig. 33).

Por ende, incorporé de algún modo, poco a poco, esa amalgama de registros, porque me parecía muy interesante dicha unión de recursos de forma integrada y armónica (Fig. 34). Además, integra la profundidad de la mancha, al mismo tiempo que genera jerarquías de elementos y, a su vez, potencia lo figural; es más, esto último hace que se eleve el grado de extrañamiento en las composiciones por las anomalías que se generan en la representación.

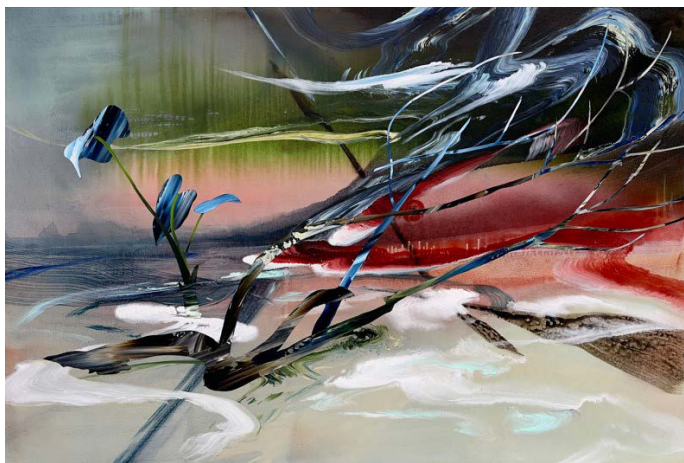


Fig. 33. Germán Tagle. *Cuando el Río Suena*, 2024. Acrílico sobre tela. 122 x 182 cm



Fig. 34. *Las pieles de la ruina*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm

Además, otro artista relevante es el pintor británico Nigel Cooke (Mánchester, 1973), quien a través de la mancha distorsiona la forma, es decir, pervierte figuras reconocibles previamente pintadas con la pintura líquida. De esta manera, en ocasiones, difumina zonas húmedas mediante el uso de trapos y, otras veces, fusiona manchas líquidas o retinta figuras que por el uso de la mancha quedaban imperceptibles (Figs. 35 y 36).

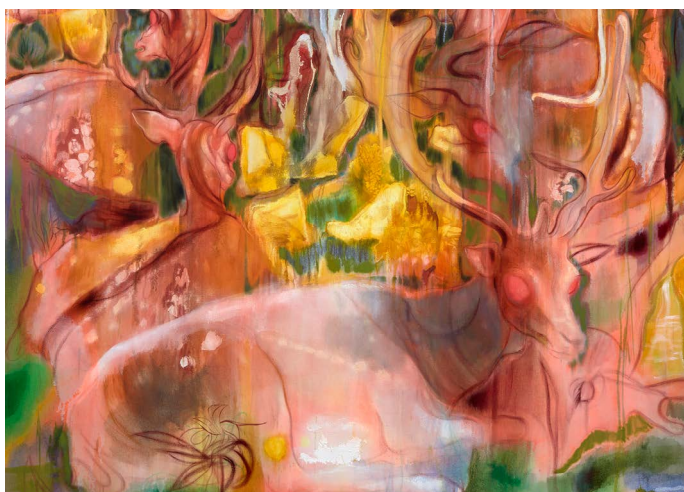


Fig. 35. Nigel Cooke. *Deer in Fall* (detalle), 2018. Óleo sobre lino. 232 x 180 cm

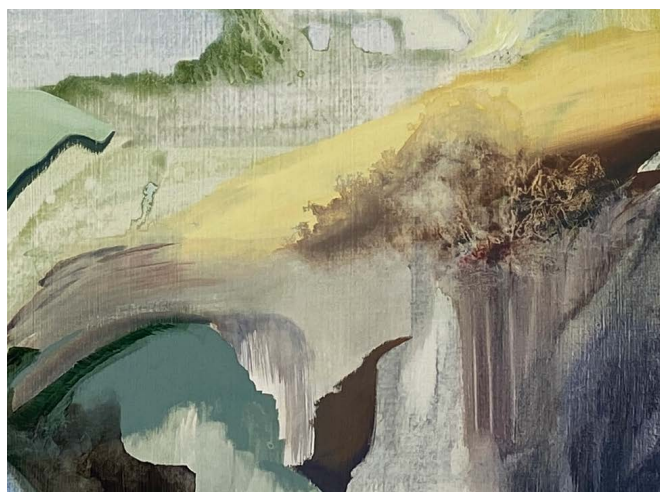


Fig. 36. *Una semilla descontrolada* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 100 x 180 cm

Por último, debo de mencionar a la artista María Acuyo (Granada, 1972). En sus pinturas parte de la abstracción hacia la figuración, como explica en una entrevista: “[...] hago un cuadro abstracto que luego voy tapando

y va quedando el resto de la abstracción con la incorporación de la figuración [...]”¹³. En efecto, esta idea de plantear las piezas de un inicio como si fueran abstracciones, para luego, ir tapando y remitir a la figuración, fue relevante en mi trabajo. De hecho, ocurre prácticamente lo mismo en el proceso de mis cuadros, conforme añado capas sobre lo anterior, voy superponiendo reservas, pinceladas, empastes..., sobre las manchas iniciales y, por ende, la idea de paisaje va creciendo (Figs. 37 y 38). Por otra parte, las piezas de María Acuyo, a nivel conceptual, también han tenido peso en mi obra, puesto que introduce mundos fantásticos que no existen, es decir, escenarios ficticios entre la abstracción y figuración como se mencionaba anteriormente. Ejemplo de ello fue la exposición *En el refugio del asombro*, una muestra realizada en la galería Espacio Líquido en Gijón, donde realizó una serie de obras en las que se dejaba guiar por lo onírico y la extrañeza, presentando la naturaleza como algo inalcanzable e incontrolable¹⁴ (Figs. 39 y 40). Con este sentido, se acerca a la hostilidad de la naturaleza salvaje en un contexto ajeno al humano, lo cual me interesa tratar en el siguiente apartado: *Mundo distópico - Lo hostil y lo inhóspito*.



Fig. 37. *Erupciones de vida salvaje* (proceso). Óleo y acrílico sobre lienzo. 114 x 150 cm



Fig. 38. María Acuyo en pleno proceso de creación con Alicia Romay para el periódico *La Razón*.

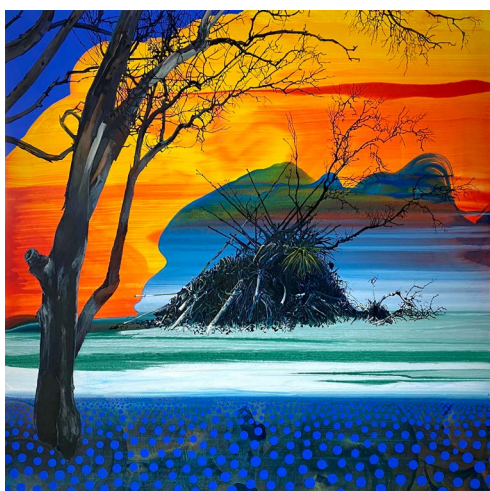


Fig. 39. María Acuyo. “*Sin título*”, 2021. Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cm



Fig. 40. *Erupciones de vida salvaje*. Óleo y acrílico sobre lienzo. 114 x 150 cm

13 Romay, A., “María Acuyo, hay que oírla para comprender cuando se nace artista y se vive como pintora”, 11 de septiembre, 2024, *La Razón*, podcast, 12:27 min. Disponible en <https://youtu.be/g1qXAebh7Dc?si=bVKasiH-B96BJ4TZ> [Consultado el 20 de marzo 2025]

14 La Gran, “El refugio del asombro”. Disponible en <https://www.lagran.eu/el-refugio-del-asombro> [Consultado el 20 de marzo 2025]

Mundo distópico - Lo hostil y lo inhóspito

Comenzaré este apartado haciendo referencia a palabras del filósofo francés Michel Foucault (Poitiers, 1926 – París, 1994) que mencionan cómo los humanos percibimos la anormalidad, y cómo ésta se acerca a lo hostil: “Digamos que el anormal es en el fondo un monstruo cotidiano y trivializado. [...] lo que define al monstruo es el hecho de que, en su existencia misma y su forma, no solo es violación de las leyes de la sociedad, sino también de las leyes de la naturaleza”.¹⁵

A propósito de esta idea de la anormalidad o la salida de los monstruos de una cotidianidad comienza a relacionarse, de alguna manera, con un contexto ajeno, más concretamente con uno distópico. De este modo, se potencian conceptos buscados en la investigación como *lo inhóspito*, *lo hostil*, *lo liminal* y *lo extraño*, para crear espacios sugerentes con cierta peligrosidad y, a su vez, atractivos para el humano. Así, en esta línea hubo dos películas de ciencia ficción que fueron relevantes para afrontar esas nuevas realidades ficticias y con ese punto de naturaleza salvaje: *Avatar* (2009) del director James Cameron y *Viaje al centro de la tierra* (2008) de Eric Brevig (Figs. 41 y 42). Ambos son filmes que se enmarcan en la exploración de una naturaleza exaltada y anómala, y donde, como se decía anteriormente, los entornos paisajísticos son atractivos o incluso bellos, pero a su vez peligrosos. Además, me aportaron una nueva visión cromática hacia los colores más ácidos para generar contrastes y, así, jugar con una paleta más amplia y menos común.



Fig. 41. James Cameron. *Avatar* (2009). Fotograma



Fig. 42. Eric Brevig. *Viaje al centro de la tierra* (2008). Fotograma, min. 42:55

Por otro lado, en el libro publicado con motivo del seminario “De animales y monstruos” realizado en el MACBA en el año 2010, se explica cómo desde el siglo XIX se ha comenzado a relacionar el monstruo con lo criminal, como apunta, en este caso, el filósofo Xavier Antich (La Seu d’Urgell, 1962): “Animal y monstruo en este contexto se encuentran en un punto exteriorizado liminal de lo humano, un entorno donde el ser humano se desquita de lo que no reconoce como suyo”¹⁶. En esta línea, clarifica muy bien la percepción humana como espectador de ese contexto en el que se alude a un rechazo de lo irreconocible o de lo que se sale de la norma.

15 Foucault, M. *Los anormales*, (Madrid: Akal, 2001), 57-59.

16 Xavier Antich, “Introducción. En torno a la cuestión del animal y del monstruo. Visita a los archivos de la alteridad”. Antich, X. et al. *De animales y monstruos*. Barcelona: Museu D’art Contemporani de Barcelona, 2012, p.21.

Sin embargo, como se ha comentado previamente, aunque exista un rechazo por parte del humano, esta puede percibir belleza o atracción de lo que rodea a esa realidad adversa para su propia vida.

En este sentido, en mis obras existen dos tipos de percepciones dependiendo del punto de vista del espectador en cuanto a la monstruosidad. Por un lado, desde una visión humana, la monstruosidad se rige por la catástrofe natural o por la percepción de formas mutadas en el paisaje. Sin embargo, desde otro punto de vista, por el lado de la mirada de la naturaleza, el o los sujetos que han provocado ese cambio abrupto en el medio, es decir, los humanos, serían en ese caso el monstruo. Así, esas anomalías en un contexto reconocible como es el paisaje, dan paso a la reflexión sobre la monstruosidad, tanto de las acciones humanas como las acciones naturales.

De esta forma, en otro de los textos del libro citado anteriormente, en particular el de la filósofa francesa Anne Sauvagnargues (Francia, 1961), se da visibilidad al tratamiento de este tipo de temáticas comunes en variadas obras contemporáneas:

El arte de la contemporaneidad se enfrenta al animal para desactivar la individualidad, acabar con las fronteras y desplazar nuestros umbrales de tolerancia. No significa que se haga arte animalista, sino que se desatan prácticas donde se profundiza en las materias, produciendo nuevas sensibilidades en cuanto a las fronteras, tránsitos, monstruosidad... Ocurre una asociación entre arte, animal y monstruosidad.¹⁷

En efecto, esta tendencia se puede apreciar, por ejemplo, a través del trabajo de la artista estadounidense Emma Webster (Encinitas, 1989). Ella crea imágenes ficticias en las que representa mundos artificiales mediante la utilización de esculturas tradicionales y digitales, para luego pintarlas. Así, juega con aspectos reales que ocurren en lo digital pero que en lo tangible aparecen como irreales. De esta forma, se permite ir más allá de la lógica física y generar mundos imaginados, con acceso únicamente al ver las pinturas de la artista. Lugares reales e irreales al mismo tiempo, como dice Emma Webster en una entrevista para el Berggruen Institute: “Hay un punto dulce, cuando hablamos de ciencia ficción, donde necesitamos ser capaces de reconocer el mundo para enfrentarnos a él, pero tiene que haber algo raro, extraño”.¹⁸ En su caso, explora la ciencia ficción mediante la representación de personajes, árboles y en general, formas de vida “ligeramente diferentes”, parecidas a lo real sin llegar a serlo, lo que ella llama “fallos”. Eso hace que el espectador se pregunte qué y qué no es real; en una era de lo digital donde se intenta enmascarar la falsedad, ella lo expone.

Además, esa idea de “fallo” de lo supuestamente real en aras de potenciar la idea de paisaje ficticio me pareció interesante. Tal fue esa curiosidad que quise desvirtuar a gran escala los paisajes mediante “fallos”, concebidos como lo que no debería estar en un paisaje. De esta manera, podía jugar a través de registros pictóricos como planos bidimensionales o formas recortadas, que incrementan la fragmentación de la espacialidad (Figs. 43 y 44).

17 Anne Sauvagnargues, “El arte, el animal, el monstruo”. Antich, X. et al. *De animales y monstruos*, p.27.

18 Studio B Originals, “Los artistas: Emma Webster”, publicado el 9 de abril, 2025. *Berggruen Institute*, video, 3:04 min. Disponible en <https://youtu.be/mJnv9535J4E?si=pyKsQH-8Ao54h0cs> [Consultado el 20 de abril 2025]



Fig. 43. Emma Webster. *El mundo material* (detalle), 2025. Óleo sobre lienzo. 259 x 483 cm



Fig. 44. *¡Ya está aquí! Se acerca* (detalle), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 50 x 70 cm

En esta línea, encuentro también necesario mencionar el trabajo del artista español Pablo Álvarez Cuesta (Madrid, 1994), en particular, su proyecto *Despiste virtual*. En él, explora mundos ficticios entre lo mental y lo físico, recopilando recursos afines a lo digital. Así, propone estos escenarios como espacios de evasión respecto a la cantidad de información recibida día a día en la era digital. Además, en sus piezas introduce elementos de distorsión del color, el fallo digital reconocido como *glitch*, patrones repetitivos o, incluso, la deformación de la imagen¹⁹ (Fig. 45). Por supuesto, este tipo de planteamientos acerca de la concepción del paisaje como escenario ficticio o la integración del fallo, me han influenciado a la hora de dinamizar y desvirtuar la idea de paisaje clásico.



Fig. 45. Pablo Álvarez Cuesta. *Atlas*, 2022. Óleo sobre lienzo. 110 x 190 cm

Por último, veo necesario ahondar nuevamente en la obra de Germán Tagle, más concretamente, por su implicación con la crisis climática a través de representaciones de paisajes inventados, así como respecto a una naturaleza desligada de lo humano. De hecho, recrea paisajes mediante injertos de plantas diferentes que, de forma natural, no pueden cohabitar en un mismo terreno (Fig. 33). Con ello consigue aludir a la ineficiente cohabitación del ser humano en el planeta, e incita a la reflexión sobre el arduo trabajo de revertir esta situación.²⁰ Toda esta pesquisa sobre la idea de injerto de elementos para, de algún modo, trastocar la idea de paisaje, y así potenciar la representación de la idea de alteración climática, son claves que me han ido surgiendo, como vemos con el propio proceso de desarrollo de las obras.

19 Álvarez Cuesta, P., “Despiste virtual”. Disponible en <https://pabloalvarezcuesta.com/proyectos/despiste-virtual/> [Consultado el 20 de febrero 2025]

20 Arribas Roldán, V., “El territorio portátil, de Germán Tagle, en la galería Daniel Cuevas”. Plataforma de arte contemporáneo, 17 de septiembre de 2024. Disponible en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/el-territorio-portatil-de-german-tagle-en-la-galeria-daniel-cuevas/> [Consultado el 30 de noviembre de 2024]

Evasión de los modos tradicionales de representación del género de paisaje

Antes de nada, creo que es certero introducir este apartado mediante unas palabras del pintor ceutí Jesús Zurita (Ceuta, 1974), que expresan lo que le sucedió en el devenir de su proceso:

Al principio intenté hacer algunos paisajes de un modo ortodoxo, es decir, a partir de una lógica descriptiva, para situar lo que estaba haciendo. Cuando los realicé me di cuenta de que eso no era lo que quería, no me interesaba establecer el sol como única fuente de luz. De hecho, todos los paisajes que he pintado tienen en común que no hay una lógica lumínica, no hay ambiente, sino que son partes independientes imbricadas en una totalidad, una consecuencia, que es el paisaje.²¹

En realidad, eso que nos explica Zurita, me sirve como modelo clarificador de las conclusiones que fui teniendo en mi desarrollo procesual. Primeramente, pretendía alejarme del condicionante mimético estructural de lo que se ve a simple vista (Figs. 46 y 47), para luego, embarcarme en una lógica despegada de lo común, más dada a generar misterio en un posible paisaje ficticio (Figs. 48 y 49). Con anterioridad, quizás estaba anclado en respetar una cierta lógica que sustentara la figuración desplegada en el soporte, pero a través de la ruptura de este paradigma, los paisajes empezaron a cobrar más extrañeza y, por consiguiente, aumentaron su capacidad para connotar misterio.



Fig. 46. Jesús Zurita. *Después* (detalle), 2008. Acrílico sobre lienzo. 38 x 46 cm



Fig. 47. *Donde habito, habitarán* (detalle), 2024. Óleo sobre lienzo. 27 x 42 cm



Fig. 48. Jesús Zurita. *Aurora* (detalle), 2013. Acrílico sobre lienzo. 200 x 200 cm



Fig. 49. *Las lágrimas del pájaro perdido* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 80 x 100 cm

En resumen, me desvinculo de los modos tradicionales del género de paisaje en cuanto a que hay una clara desvirtuación del plano representacional de la pintura, y donde la espacialidad del entorno está alterada por



Fig. 50. *Senderos de un renacer*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm

la propia formalidad de la materia. En este caso, la incorporación de recursos técnicos diferentes en un mismo soporte hace que la iconicidad pase a segundo plano, para dar protagonismo a la propia configuración de la pintura. Además, otra ruptura con los modos tradicionales es la fragmentación de la espacialidad, como he explicado en apartados anteriores. De esta forma, ahora lo importante no es cómo alcanzar la profundidad espacial, una luz ambiental determinada o generar gestos que, por así decirlo, imiten a las hojas de un árbol, sino que, en este caso, lo importante son las tensiones que se crean entre las diferentes zonas del paisaje y cómo contrastan entre sí los diferentes procedimientos pictóricos que lo constituyen (Fig. 50).

Por otra parte, una tutoría con el profesor Javier Garcerá tuvo una fuerte relevancia en el desarrollo inmediato del proyecto. De hecho, en ese momento, hubo algo que se me grabó, que cito textualmente: “hace falta que te vuelvas más loco”. Palabras que pueden parecer algo trivial o evidente en la práctica artística, pero que me calaron y que siempre estuvieron en mi mente, potenciando lo experimental. En consecuencia, siempre he estado reflexionando en cómo ir más allá y así buscar una radicalización de mi lenguaje. Además, Garcerá me dejó una pregunta abierta: “¿cómo puedes romper la lógica, o llevarlo a algún lado que salga de esa lectura actual?”

De cualquier modo, si quería separarme de los modos tradicionales y, a su vez, “volverme más loco” como me dijo Garcerá, debía de conocer exhaustivamente lo que se hacía tradicionalmente. Así, hice un estudio sobre pintores paisajistas a lo largo de la historia de la pintura. De este modo, pretendía extraer recursos pictóricos de interés y pervertir otros y, bajo esta premisa, contemplé numerosos catálogos dedicados al paisaje exclusivamente.

A raíz de esta investigación, tomé como referencia a artistas del clasicismo como Claude de Lorain (Chamagne, 1600 – Roma, 1682) o Tobias Verhaecht (Amberes, 1651 – Amberes, 1631), y otros románticos del S.XIX como Thomas Cole (Bolton le Moors, 1801 – Nueva York, 1848), John Constable (East Bergholt, 1776 – Hamps-tead, 1837) o John Martin (Haydon Bridge, 1789 – Isla de Man, 1854) (Figs. 51, 52, 53, 54 y 55). Esta selección está dirigida hacia un entendimiento del paisaje más orientado hacia lo ficticio, la ambientación lumínica con foco en la lejanía y composiciones más forzadas y dinámicas. Por ello, mi tutor de TFG, Carlos

Miranda, me recomendó que visualizara las obras de estos pintores de manera invertida, de manera que pudiera contemplarlos como si fueran una abstracción donde, únicamente, observar rasgos pictóricos como la luz y la penumbra, la estructura interna compositiva, o los gestos no vistos como forma, sino como pincelada. Es decir, en vez de mirarlos como temática representacional, más bien vislumbrarlos como estructuras técnicas. Un ejemplo de esto consistió en utilizar un cuadro de Thomas Cole llamado *Expulsión del jardín del Edén*, al que le di la vuelta, y mediante edición digital, fusioné con un cuadro de John Martin. Así, le modifiqué tonalidades e hice recortes. El resultado, que se puede ver en la figura 56, dio paso a una obra que cambió el paradigma de mi metodología en su momento (Fig. 57). De hecho, al tomar distancia de la representación, la pintura comienza a tomar más relevancia y, por consiguiente, la espacialidad característica del paisaje comienza a trastocarse.



Fig. 51. Claudio de Lorena. *Paisaje con las tentaciones de San Antonio*, 1637. Óleo sobre lienzo. 159 x 239 cm



Fig. 52. Thomas Cole. *Expulsión del jardín del Edén*, 1828. Óleo sobre lienzo. 100,96 x 138,43 cm



Fig. 54. John Martin. *Sadak en busca de las aguas de Oblivion*, 1812. Óleo sobre tela.



Fig. 55. John Constable. *El molino de Dedham*, 1820. Óleo sobre tela. 53,7 x 76,2 cm.



Fig. 56. Tobias Verhaecht. *Paisaje alpino*, 1600-1615. Óleo sobre lienzo. 106 x 267 cm

En concreto, debo destacar estos dos últimos pintores, ya no solo por las composiciones sino también por su temática o el tratamiento de *lo hostil*. En el caso de John Martin, propone escenarios prácticamente teatrales donde la tormenta cobra importancia y los contrastes fuertes irrumpen en el paisaje para otorgarle una sensación de elevada peligrosidad. Por otro lado, Thomas Cole, como relata la historiadora del arte Barbara Dayer Gallati en el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje*, “tradujo su experiencia en prosa, en poesía y en una pintura cuyos temas se centran en viajes a través de territorios peligrosos, en los que el viajero solitario a menudo se encuentra al borde del caos y de la oscuridad total”.²² Así, mientras Martin induce a interpretar la hostilidad mediante lo siniestro en el paisaje, Cole representa vistas que a priori se pueden percibir como naturaleza en estado de belleza, pero que, sin embargo, tiene ese punto de salvajismo que la exalta y, a su vez, minimiza el poder del humano frente a lo que ve. Ambos, por lo tanto, fueron relevantes a la hora de introducir *lo hostil* en mis obras. De hecho, hubo un momento donde los cuadros se percibían como una especie de “tormenta invertida”, consistente en que la tempestad no ocurría en el cielo sino en la tierra, en toda esa maraña de anomalías representacionales. Sin embargo, este planteamiento fue también evolucionando. Lo que al principio podía parecer un patrón donde existía esa partición contundente entre el fondo sosegado y la contundencia del primer y los medios planos desplegados en su mayoría bajo la línea del horizonte, luego, se iría modificando... Así, de forma intuitiva, el devenir del *hacer* me llevó a plantear las piezas de forma más liberada, donde ocurrían cosas por todo el plano pictórico, sin seguir unos patrones estrictos, y esto generó lo que yo denominé “escenarios de belleza tóxica”. De esta manera, estaba realizando obras en las que aparentemente ocurren *perturbaciones* figurativas, facturales, figurales y cromáticos para remitir a un paisaje que aparentemente se puede percibir bello, pero que manifiesta una atmósfera de toxicidad, de veneno (Fig. 58).



Fig. 56. ‘Cole’ del revés, 2025. Óleo sobre lienzo. 130 x 160 cm

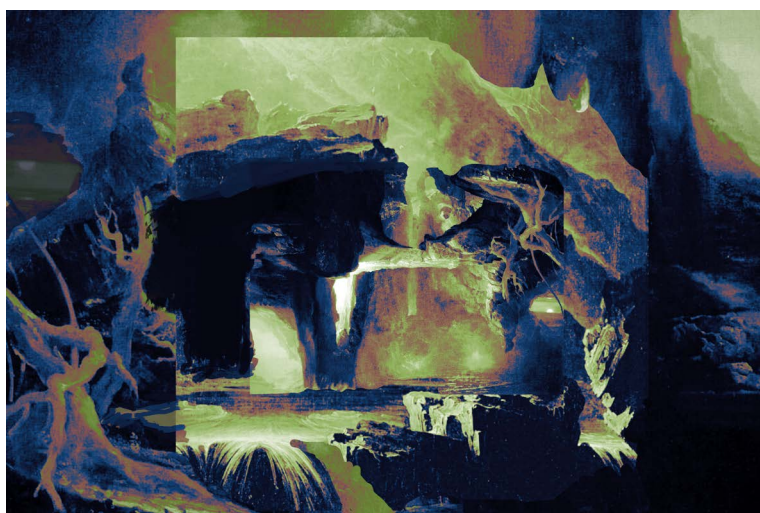


Fig. 57. ‘Cole’ del revés, 2024. Collage digital.



Fig. 58. *La expansión del oasis*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

Por otra parte, volviendo al punto donde lo importante ya no es mantener la espacialidad típica del paisaje, aparecen otros referentes que hacen lo contrario de los hasta ahora citados: fragmentar. Aquí, surgen nombres como Maciej Kościński, Jaclyn Conley, Teresa Murta o Katherine Qiyu Su.

En cuanto a la obra del joven artista polaco Maciej Kościński (Lodz, 2001), debo decir que lo descubrí en la exposición *Velvet Dawns* en la Veta Gallery de Madrid. En ella reunía una serie de retratos de animales, normalmente roedores, mostraban la expresión de sus emociones rodeados de paisajes románticos.²³ En cuanto a la técnica, se rige por la pulcritud del aerógrafo y la suavidad de los fondos a pastel. Sin embargo, lo que me interesó más fue la incorporación de esos elementos como si fueran pegatinas, recortes de elementos que fracturan el paisaje mediante el uso de la reserva (Figs. 59 y 60).

23 Veta Gallery. "Maciej Kościński: Velvet Dawns". Disponible en <https://vetagaleria.com/es/exhibitions/65-maciej-kosci-velvet-dawns/> [Consultado el 12 de septiembre 2025]



Fig. 59. Maciej Kość. *Un volcán quieto, vida, que parpadeaba en la noche*, 2024. Acrílico sobre lienzo. 200 x 240 cm (foto tomada en la galería)



Fig. 60. *La bellota perdida*, 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 110 x 200 cm

Bajo esta misma lógica del uso de la reserva, una artista llamada Jaclyn Conley (New Haven CT, 1979) me dio pistas para llevar ese registro al extremo y conectar e integrar mi empleo de dicho procedimiento de forma dinámica. Sin embargo, no me interesaba una sobreacumulación de reservas y pinceladas que al final generase, como ya expliqué al principio un ‘horror vacui’, sino el propio recurso en sí mismo, para generar diferentes tipos de micromundos dentro de los paisajes (Figs. 61 y 62).



Fig. 61. Jaclyn Conley. *After Haymaking* (detalle), 2023. Óleo sobre lino. 152,4 x 182,88 cm



Fig. 62. *Volcán, principio y final* (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

En relación a la generación de contrastes a través del uso de facturas diferentes, quiero mencionar a la artista portuguesa Teresa Murta (Lisboa, 1993) y a la artista china Katherine Qiyu Su (Beijing, 1999). En ambos casos, lo particular es que trabajan en su mayoría por contrastes de tintas planas con pinceladas más matéricas. A

través de este método, consiguen romper con la espacialidad típica del paisaje a favor de una deconstrucción de la naturaleza, donde la gestualidad mezclada con la quietud de la tinta plana incita a destacar las formas en movimiento (Figs. 63, 64, 65 y 66). Esta forma de utilizar las tintas planas la he incorporado en las composiciones de forma *táctica*, es decir, cuando algo no funciona lo tapo con una capa plana, cuando quiero destacar elementos cubro parte de alrededor o, incluso, si quiero que algo cobre más dinamismo, tapo con contraformas. A raíz de esta estrategia que busca amplificar el dinamismo y generar perturbaciones en la naturaleza, daré paso al siguiente apartado: *Naturaleza en movimiento*.



Fig. 63. Katherine Qiyu Su. *Abril, en cuyos fuegos agudos, nuestro mundo se quemará*, 2024. Óleo, carboncillo y tinta sobre lino. 100 x 80 cm

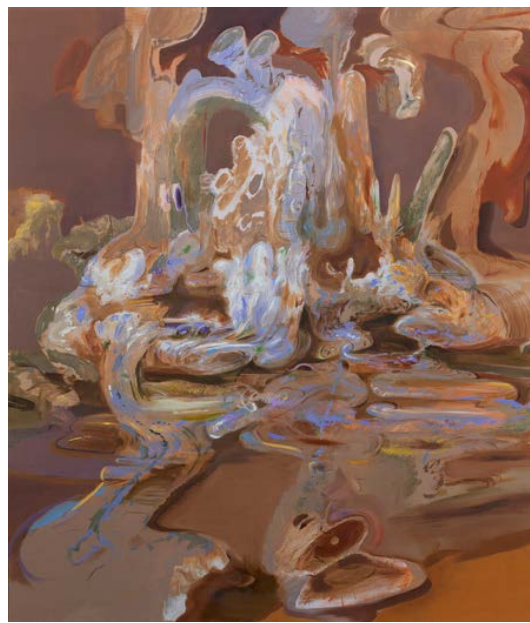


Fig. 64. Teresa Murta. *Baño de burbujas*, 2023. Óleo y acrílico sobre lienzo. 140 x 120 cm

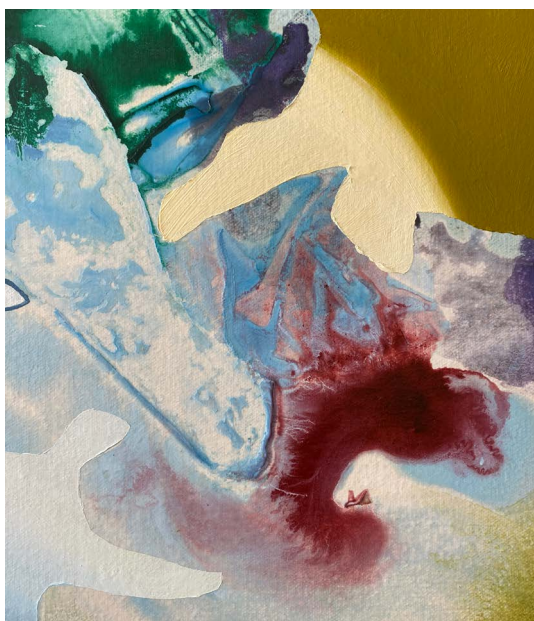


Fig. 65. *Senderos de un renacer (detalle)*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



Fig. 66. *La bellota perdida (detalle)*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 200 cm

Naturaleza en movimiento

Para desarrollar esta idea de naturaleza en movimiento, veo necesario acudir a la obra titulada *Volcán, principio y final* (Fig. 67). Esta pieza marcó un antes y un después en el desarrollo práctico, ya que fue el inicio de la integración de la fragmentación espacial mediante la sinuosidad de las alteraciones de registros pictóricos diferentes, la direccionalidad de las facturas e incluso por los sobresaltos de color. Asimismo, con estos cambios el paisaje comenzaba a perder su condición estática: en suma, manifestaban una especie de elasticidad de la naturaleza vibrante. En este sentido, las manchas recortadas se introducen por toda la composición, sin importar el arriba o abajo, pues ahora lo importante será su maleabilidad y su adhesividad, como expresa el artista alemán Albert Oehlen (Krefeld, 1954) en el catálogo *The Spiral of Painting*:

La propiedad más importante de los objetos utilizados en los cuadros, tanto técnicamente como en lo relativo a su recepción, es su adhesividad. Este aspecto tiene gran importancia, ya que esos elementos pueden ser sobrepintados -aunque tampoco es imprescindible- y, por tanto, han de poder sostener y soportar la pintura.²⁴



Fig. 67. *Volcán, principio y final*, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

Esta nueva idea de *adhesividad* sugería nuevas formas y soluciones para desarrollar en el proceso de las obras. ¿Cómo unificar un elemento representado en dos dimensiones con uno de tres? ¿Cómo puedo integrar una mancha recortada con otra que no lo está? De esta manera y con numerosos interrogantes, orienté la nueva lógica a favor de buscar una radicalización del lenguaje a través de la fluidez de la naturaleza, y comencé a investigar nuevos referentes que siguieran esta línea.

En primer lugar, debo hablar del pintor catalán Alan Sastre (Barcelona, 1977). En sus obras, el mecanismo utilizado para dejar a un lado la representación y darle prioridad a la presentación de la propia materia gestual, se acerca a una *fotografía de la pintura* y, a su vez, gracias a la utilización de recursos formales de carácter orgánico, propicia la aparición de paisajes. En su caso, introduce desvanecimientos de pintura, fluidez de manchas arrojadas, pinceladas inacabadas..., unos procedimientos desplegados que remiten a vibraciones de la naturaleza (Figs. 68 y 69).



Fig. 68. Alan Sastre. *Galante (after Watteau)*, 2025. Óleo y resina sobre lienzo. 250 x 200.



Fig. 69. *Las franjas de agua templada*, 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 61 x 89 cm

Así mismo, he atendido también a dos artistas que plantean la pintura como ritmos naturales y espontáneos, y con una radicalidad del lenguaje marcada por el gesto. Son la artista británica Flora Yukhnovich (Norwich, 1990) y al pintor ceutí Carlos León (Ceuta, 1948). Ambos, me sirvieron para asimilar ejemplos prácticos sobre procedimientos de efectos que nos sitúan entre la abstracción y figuración, además de conseguir unas atmósferas generalizadas en cada obra mediante diferentes tipos de gestos claramente integrados (Figs. 70 y 71).

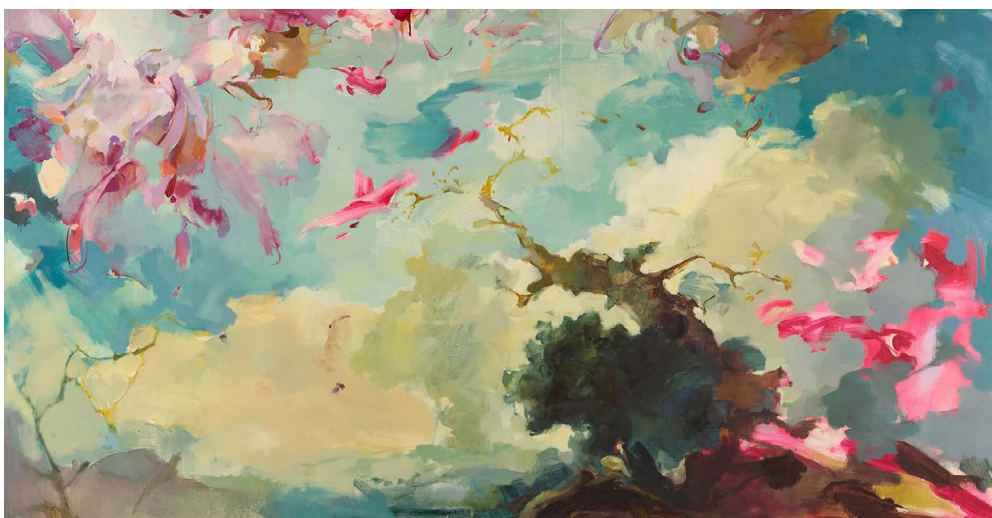


Fig. 70. Flora Yukhnovich. *Gracias al cielo por las niñas (detalle)*, 2019. Óleo sobre lino. 220 x 190 cm



Fig. 71. Carlos León. *El Jardín químico V (detalle)*, 2022. Acrílico sobre madera. 122 x 168 cm

Por último, veo conveniente destacar al artista danés Per Adolfsen (Dinamarca, 1964) quien mediante lápices de color, grafito y tizas recopila formas y texturas propias de la naturaleza (Fig. 72). De hecho, en una entrevista para la revista *Dans les yeux d'Elsa*, cuenta su experiencia de la realización de sus dibujos en el entorno natural: “Noté que las estructuras y patrones de todos los elementos de la naturaleza estaban conectados de una forma fluida y completa. El cielo, el agua, los árboles... como si todos los elementos estuvieran contruidos sobre una misma estructura y estuvieran interconectados”.²⁵ Al final, esa conexión es la que andaba yo buscando, pero no de una manera forzada, sino, de algún modo, mediante el devenir del proceso manejando disparidades de recursos.

Volviendo la vista atrás, me doy cuenta de que lo que indagaba es que esos recortes estuviesen *articulando naturaleza*. Una naturaleza que está viva, que se mueve, algo alejado de la exploración de una vista estática del paisaje. Asimismo, iba entendiendo que la forma procesual en transcurso tiende al movimiento, hacia la exploración de una pintura en expansión junto a elementos de calma que potencian esa fluctuación de elementos. En este sentido, los acontecimientos pictóricos -figurales- perviven en ese bodegón inicial y en esa relación pervertida de fondo/figura que permite tejer todo el plano pictórico cómo si se tratase de fluidos móviles conectados. Sin ir más lejos, ahora entiendo que para mí es la mejor forma de generar espacios vivos y fuera del sentido lógico, sin perder la atmósfera paisajística. De tal modo, en esta línea, hablamos de transformaciones o mutaciones cambiantes, rondando la idea de naturaleza en movimiento que persiste en el contexto de un mundo distópico extremadamente cambiante.



Fig. 72. Per Adolfsen. *Árboles rizados*, 2024.
Lápiz de color sobre papel Hahnemühle. 91,1 x 66,4 cm

25 Galería Elsa Meunier, “Dans les yeux d’Elsa: Per Adolfsen”. Entrevista realizada el 10 de julio 2020. Disponible en <https://danslesyeuxdelsa.com/per-adolfsen>. [Consultado el 3 de mayo 2025]

CONCLUSIONES

Antes de acabar, veo conveniente subrayar la evolución radical de mi lenguaje pictórico en un periodo de tiempo no muy extendido, donde la experimentación ha sido el pilar de la investigación. En este sentido, han sido clave los diferentes cambios metodológicos a favor de la fragmentación, de la ruptura de los modos tradicionales de representación del género de paisaje y de la incorporación del *acontecimiento pictórico*. Al respecto, la modificación procesual de aditivo a reserva, lo valoro como un cambio muy oportuno en el proyecto. En especial, me ha permitido experimentar con la mancha y, a su vez, con la reserva, dos recursos bastantes dispares que al unirse generan una gran potencia visual.

También creo que ha sido muy relevante la influencia de las menciones pictóricas orientales. En concreto, tales obras me han ayudado a percibir el vacío como lo que le da la vida a lo lleno. De este modo, me han solventado la problemática inicial acerca del *horror vacui* y la profundidad. Además, he comprendido que se puede llenar con vacío, como ocurre cuando hay una mancha compleja desplegada que, lindante a un plano degradado o con una mancha plana a su lado, se calma.

Por otro lado, considero que ahondar en una distopía donde la supremacía de la naturaleza mutada está descontrolada, en conjugación con la ausencia del humano, me ha permitido profundizar en las anomalías representacionales en busca de evidenciar una hostilidad de lo salvaje. Así, he podido descubrir interacciones de la pintura que nunca antes había probado, y, de hecho, noto que con ello se me ha abierto una vertiente de investigación donde profundizar proyectos futuros, en los que el movimiento de esa naturaleza extraña y descontrolada se desarrolle hacia territorios aún por descubrir.

CRONOGRAMA

2024-2025

Mar Abr May Jun Oct Nov Dic Ene Feb Mar Abr May Jun Jul

Investigación teórico-conceptual

Experimentación pictórica

Producción final

Memoria

Montaje

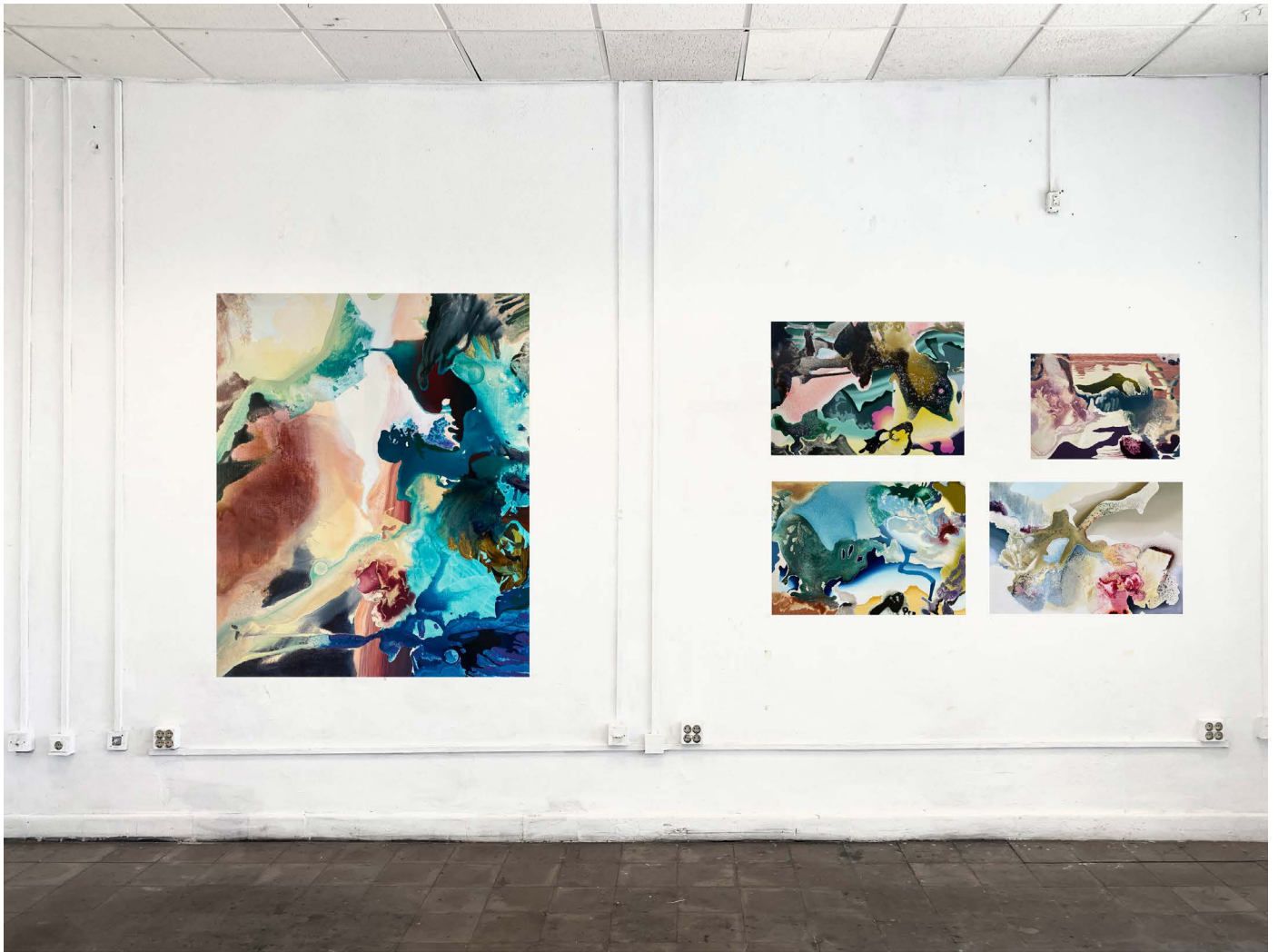


PRESUPUESTO

Óleos	500€
Acrílicos	200€
Pigmentos	15€
Botes de espráis	10€
Pinceles, brochas y espátulas	200€
3 botes de Liquin 250 ml	48€
2 botes de líquido de enmascarar 75g	20€
6 botes de aguarrás puro 1L	35€
6 botes aguarrás símil	17€
3 botes de médium para óleo secativo	57€
Herramientas	70€
16 bolsas de Blanco de España	48€
3 botes de acetato de polivinilo 5L	108€
Cintas de carrocerero, de papel y de plástico	40€
Recipientes de plástico	15€
Bastidores	542€
3 rollos de tela	330€
Guantes y mascarillas	10€
25m de plástico fino	50€
4 bolsas de cubretodo	15 €
Total	2330€



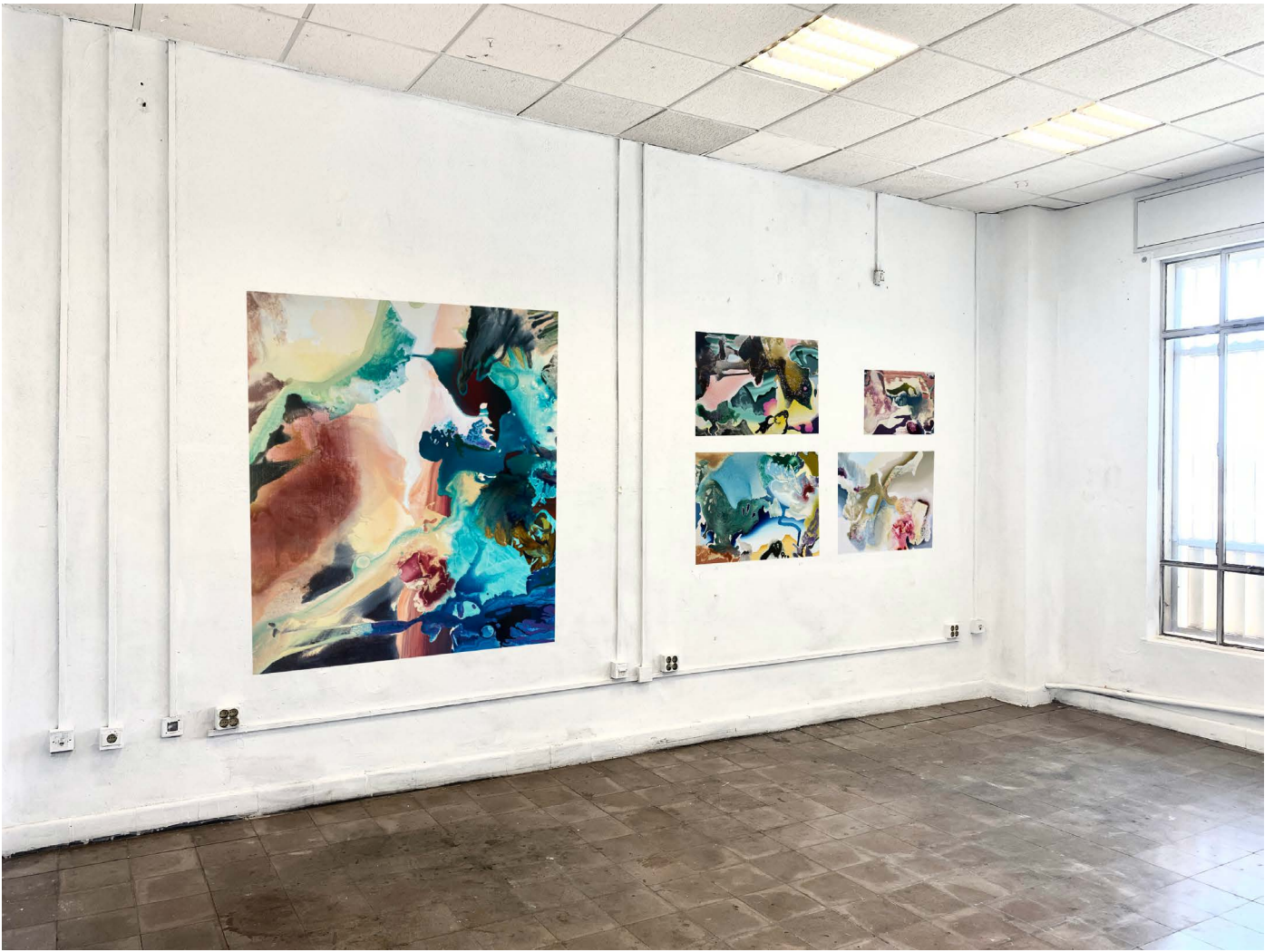
PROPUESTA DE EXHIBICIÓN











FUENTES REFERENCIALES

Bibliografía

- Antich, X. et al. *De animales y monstruos*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona, 2012.
- Cheng, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 2016.
- Ciseri, I. *El Romanticismo 1780 – 1860: El nacimiento de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Electa, 2004.
- Deleuze, G. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2013.
- Foucault, M. *Los anormales*. Madrid: Akal, 2001.
- Gurney, J. *Luz y color*. Madrid: Ediciones Anaya Multimedia (Grupo Anaya, S.A.), 2015.
- Herrigel, E. *Zen en el arte del tiro con arco*. Móstoles (Madrid): Gaia Ediciones, 2022.
- Liotard, J. *Discurso, figura*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2014.
- Platón. *La República*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions, 1990.
- Ràfols Casamada, A. *Sobre pintura*. Santander: Sur Ediciones, 1985.
- Soto Calderón, A. *Imágenes que resisten: la genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2023.
- Stoichita, V. *La invención del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2011.

Catálogos y revistas

- Calza, G.C. *Hokusai*. Londres: Phaidon, 2003.
- Clarkson, J. *Constable*. Barcelona: Phaidon, 2010.
- De la Torre Amerighi, I., “Abraham Lacalle y la reinención del paisaje como género pictórico y mecanismo crítico-ecológico”. *Boletín de Arte*, núm. 43. Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, con la colaboración de UMA Editorial/Vicerrectorado de Investigación y Transferencia, 2022.
- Derieux, F. *Dexter Dalwood*. Zurich: JRP | Ringier, 2010.

Francés, F. *Daniel Richter: Die Palette 1995-2007*. DuMont Buchverlag y Gestión Cultural y Comunicación S.L. - CAC Málaga, 2008.

Francés, F. *Matthias Weischer: In the Space Between*. Gestión Cultural y Comunicación S.L. y CAC Málaga, 2008.

Fundación Juan March. *La abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, 2007.

Fundación “La Caixa”. *Joaquim Mir, itinerari vital*. Barcelona, 1997.

Jiménez, J. *Julie Mehretu, Alber Oehlen, Luis Gordillo: The Spiral of Painting*. Madrid: carlier | gebauer, 2024.

Kornhauser, E. *Thomas Cole's Journey: Atlantic crossing*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2018.

Munuera, N. y De los Ángeles, Á. *Nico Munuera 2003 – 2023*. Fundación Belondrade.

Nesbitt, J. *Peter Doig*. Londres: Tate Enterprises Ltd., 2008.

Philipp Fröhlich: Beachy head. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2007.

Schlombs, A. *Hiroshige*. Colonia: Taschen, 2007.

Zurita, J. *El olor perfecto*. España: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2007.

Webgrafía

Álvarez Cuesta, P. “Despiste virtual”. Disponible en <https://pabloalvarezcuesta.com/proyectos/despiste-virtual/> [Consultado el 20 de febrero 2025]

Arribas Roldán, V. “El territorio portátil, de Germán Tagle, en la galería Daniel Cuevas”, Plataforma de arte contemporáneo, 17 de septiembre de 2024, Disponible en <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/el-territorio-portatil-de-german-tagle-en-la-galeria-daniel-cuevas/> [Consultado el 30 de noviembre de 2024]

La Gran. “El refugio del asombro”. Disponible en <https://www.lagran.eu/el-refugio-del-asombro> [Consultado el 20 de marzo 2025]

Veta Gallery. “Maciej Kości: Velvet Dawns”. Disponible en <https://vetagaleria.com/es/exhibitions/65-ma->

[ciej-kosc-velvet-dawns/](#) [Consultado el 12 de septiembre 2025]

Webs de artista

Alan Sastre

<https://www.alansastre.com/>

https://www.instagram.com/alan_sastre/

Carlos León

<https://www.instagram.com/carleonarte/?hl=es>

Emma Webster

<https://www.emmawebster.com/>

https://www.instagram.com/emma_webstah/?hl=es

Flora Yukhnovich

<https://www.florayukhnovich.com/>

https://www.instagram.com/flora_yukhnovich/

Germán Tagle

<https://germantagle.com/>

<https://www.instagram.com/germantagle/>

Jaclyn Conley

<https://jaclynconley.com/>

<https://www.instagram.com/jaclynconley/?hl=es>

Jesús Zurita

<http://www.jesuszurita.com/>

https://www.instagram.com/jesuszurita_oficial/?hl=es

Jin Jeong

https://www.instagram.com/jinjeong_art/?hl=es

Katherine Qiyu Su

<https://www.katherine-qiyu-su.com/>

<https://www.instagram.com/kskatherine/?hl=es>

Maciej Kość

<https://www.instagram.com/maciej.kosc/>

Matthias Weischer

<https://matthiasweischer.de/paintings/>

Nico Munuera

<https://nicomunueraprojects.com/>

<https://www.instagram.com/nicomunuera.nm/?hl=es>

Nigel Cooke

<https://www.instagram.com/nigelcookestudio/?hl=es>

Pablo Álvarez Cuesta

<https://pabloalvarezcuesta.com/>

<https://www.instagram.com/pablo.alvarez.cuesta/>

Per Adolfsen

<https://www.per-adolfsen.com/>

https://www.instagram.com/per_adolfsen/?hl=es

Peter Doig

https://www.instagram.com/peterdoig/?locale=es_us&hl=en

Teresa Murta

<https://teresamurta.com/>

<https://www.instagram.com/teresa.murta/>

Webs de galerías

Carlier / Gebauer

<https://www.carliergebauer.com/>

Daniel Cuevas

<https://galeriadanielcuevas.com/>

Galería Fernando Pradilla

<https://www.galeriafernandopradilla.com/artist/artworks/carlos-leon/7839/>

Galería Senda

<https://galeriasenda.com/>

Grimm Gallery

<https://grimmgallery.com/>

Hauser Wirth

<https://www.hauserwirth.com/es/viewing-room/flora-yukhnovich-fast-and-loose/>

MPA

<https://galeriampa.com/>

Pace Gallery

<https://www.pacegallery.com/>

Perrotin Gallery

<https://www.perrotin.com/>

Stems Gallery

<https://www.stemsgallery.com/>

Veta Gallery

<https://vetagaleria.com/>

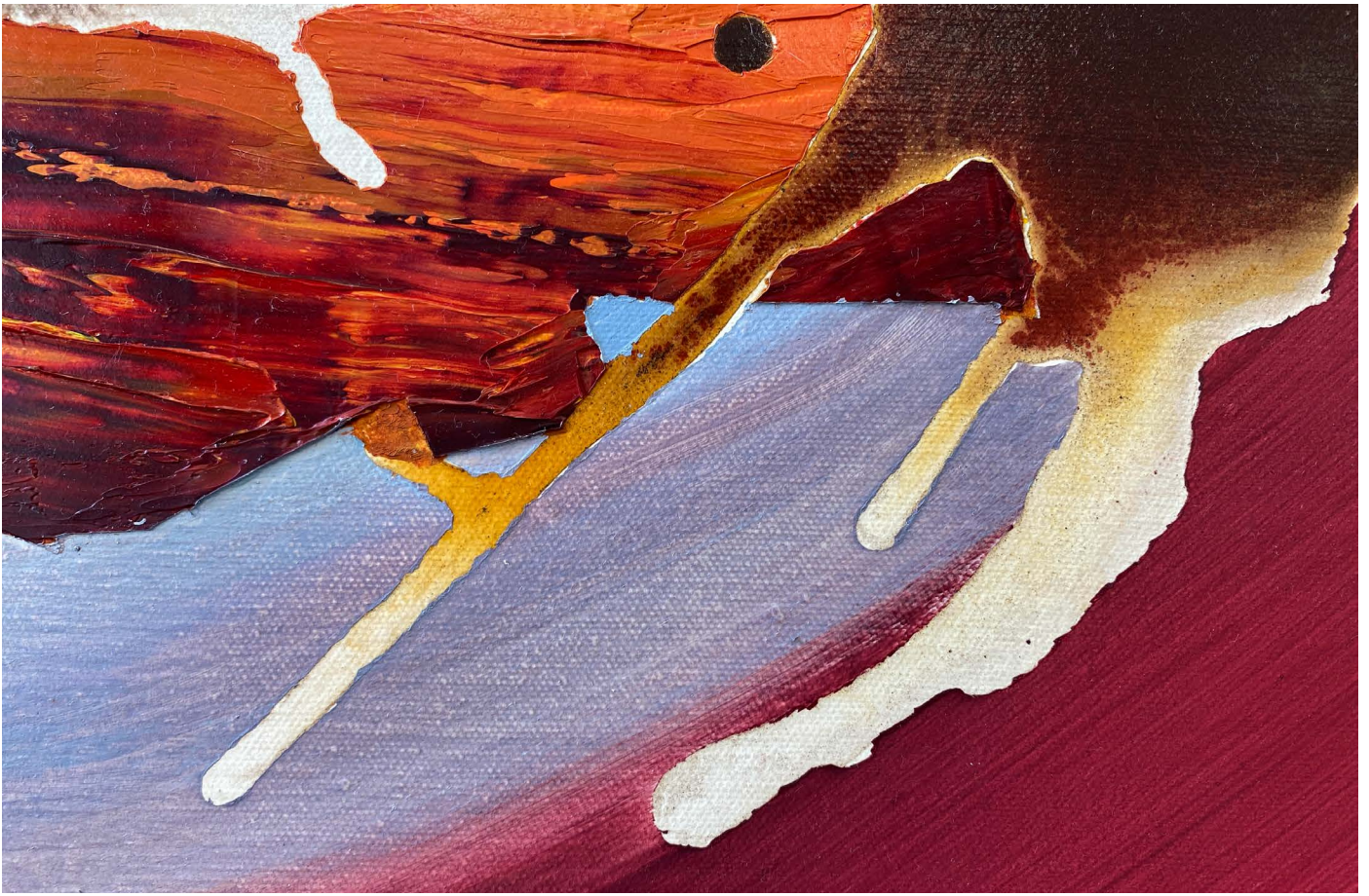
Videografía

Romay, Alicia, “María Acuyo, hay que oírla para comprender cuando se nace artista y se vive como pintora”, 11 de septiembre, 2024. *La Razón*, podcast. 12:27 min. Disponible en <https://youtu.be/g1qXAebh7Dc?si=b-VKasiH-B96BJ4TZ> [Consultado el 20 de marzo 2025]

Studio B Originals. “Los artistas: Emma Webster”, 9 de abril, 2025. *Berggruen Institute*, video. 3:04 min. Disponible en <https://youtu.be/mJnv9535J4E?si=pyKsQH-8Ao54h0cs> [Consultado el 20 de abril 2025]



Volcán, principio y final, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



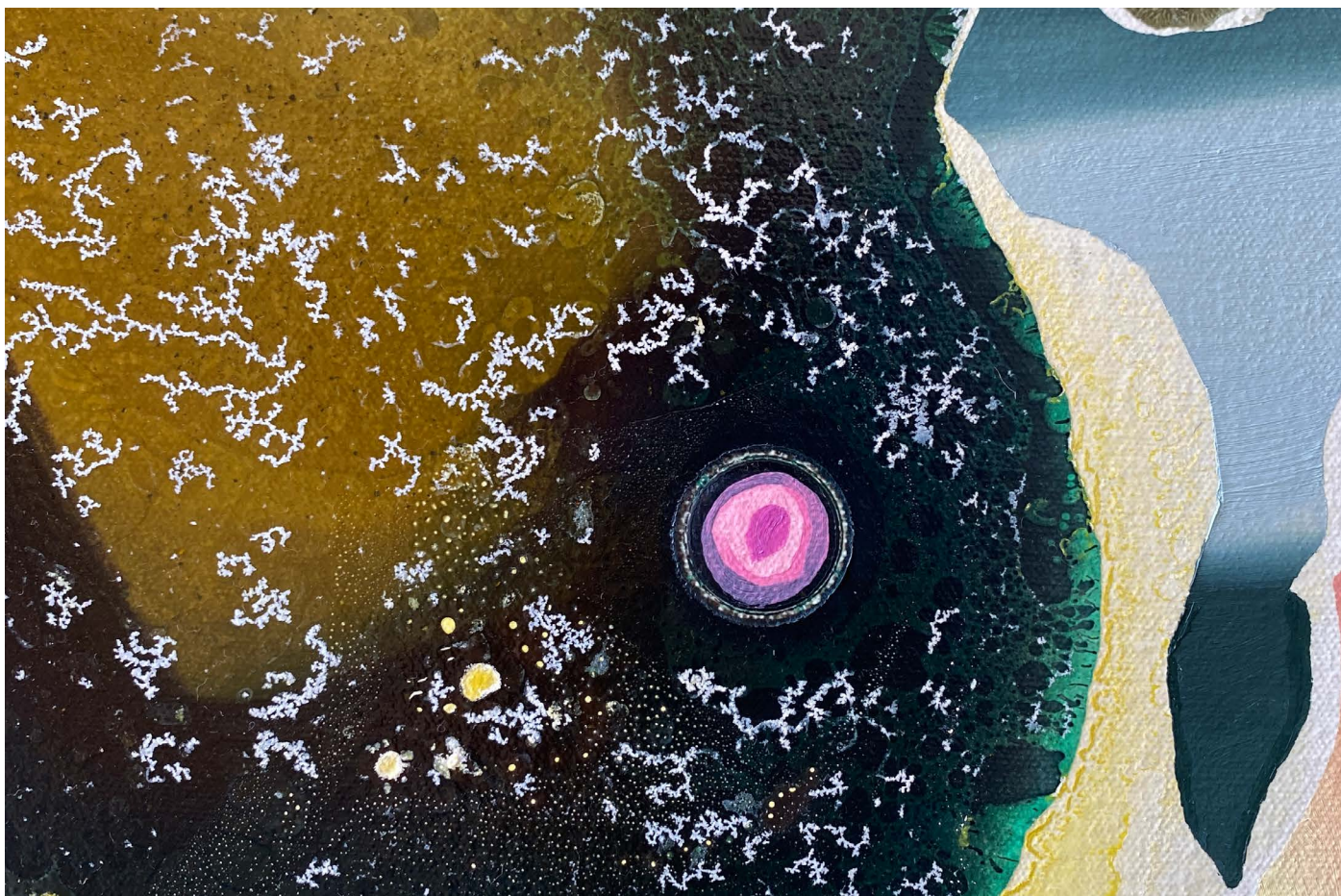
Volcán, principio y final (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



Volcán, principio y final (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



Las pieles de la ruina, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



Las pieles de la ruina (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



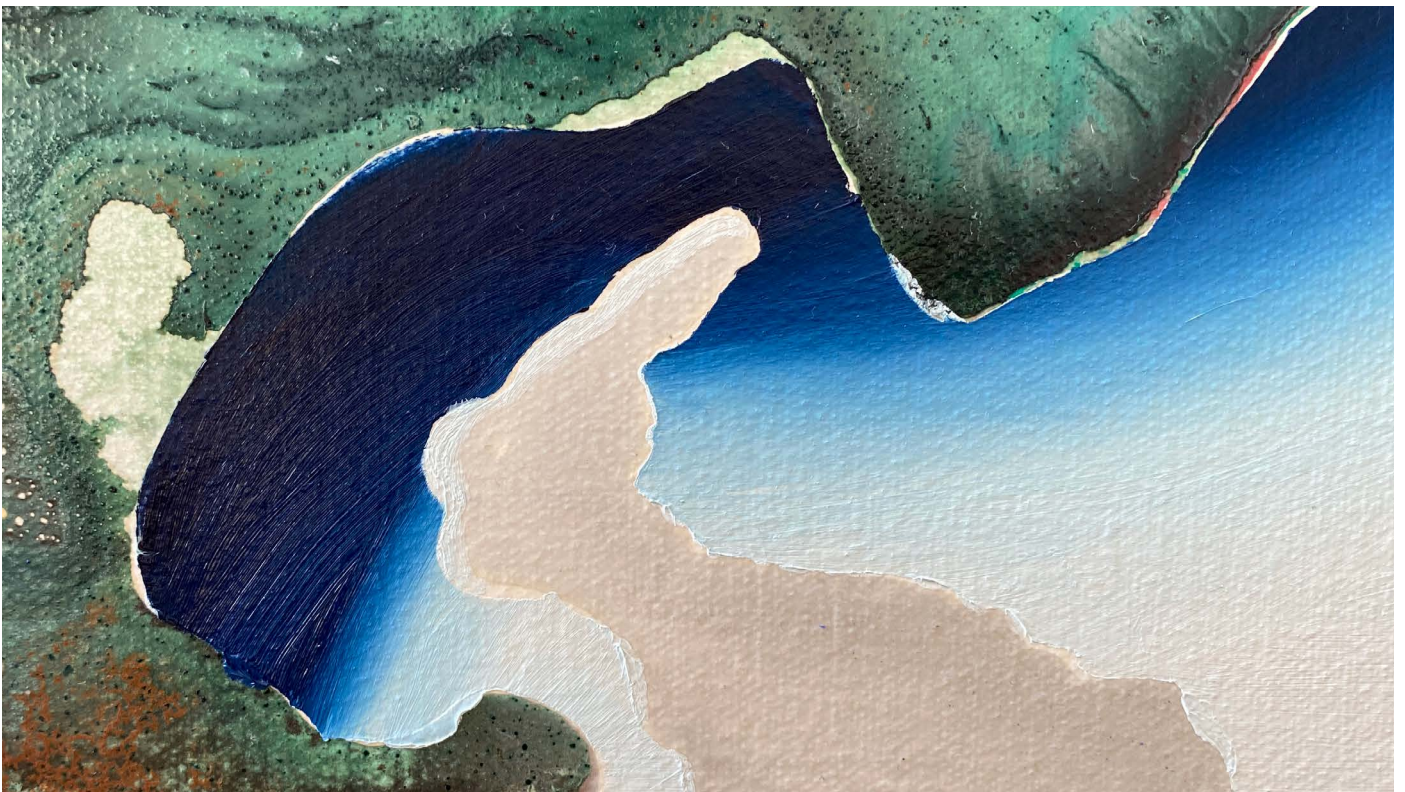
Las pieles de la ruina (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



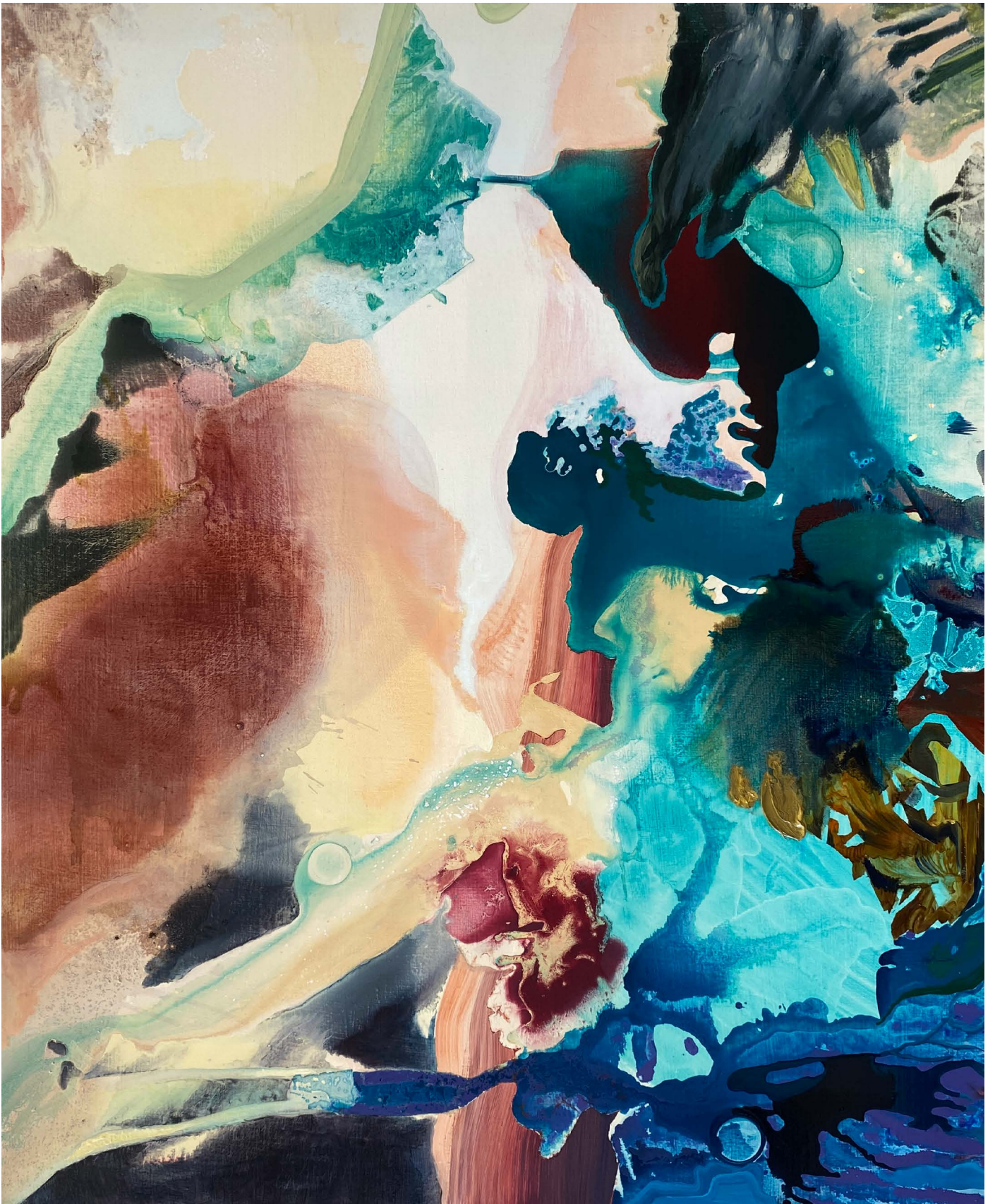
Senderos de un renacer, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



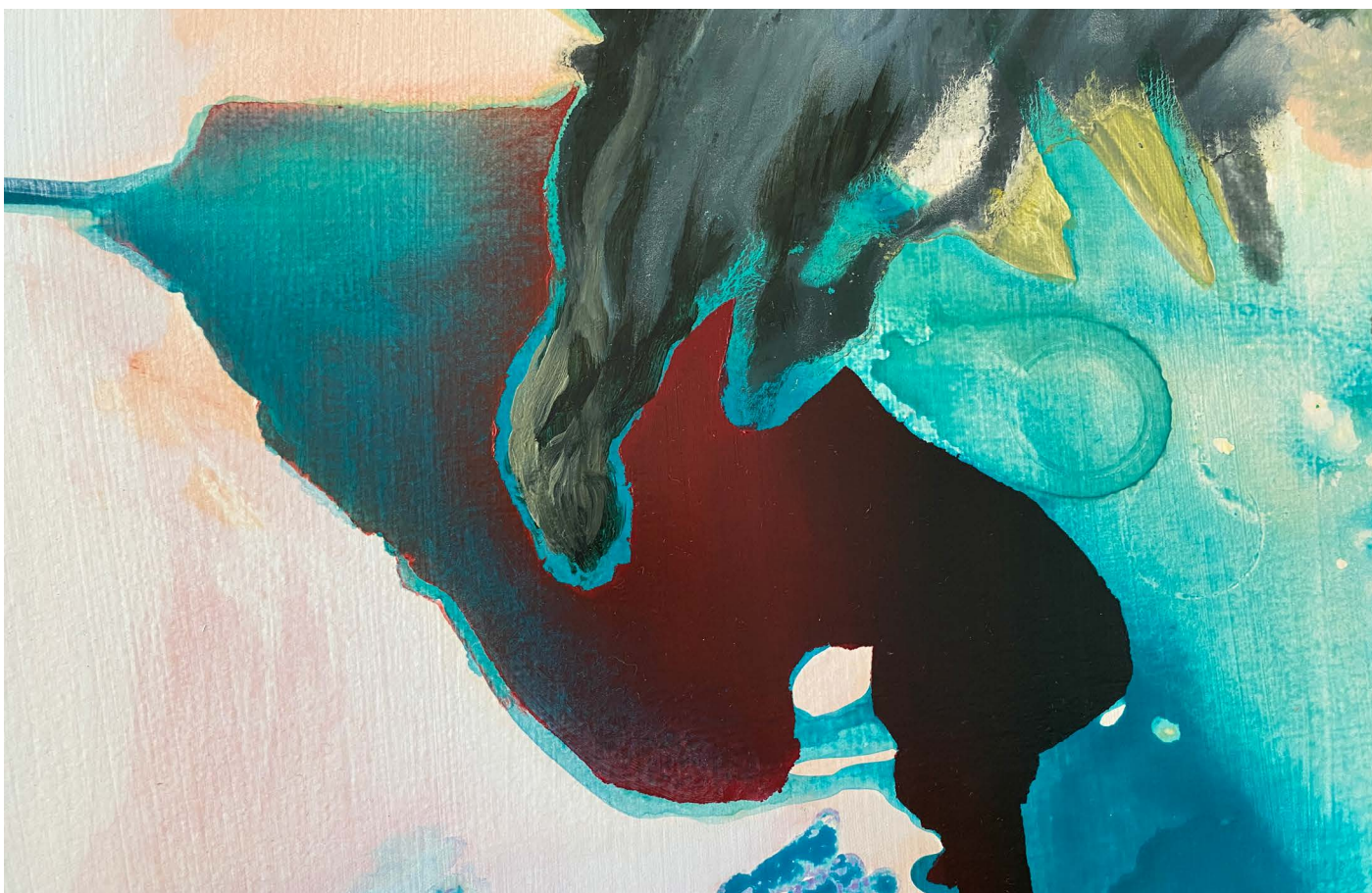
Senderos de un renacer (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



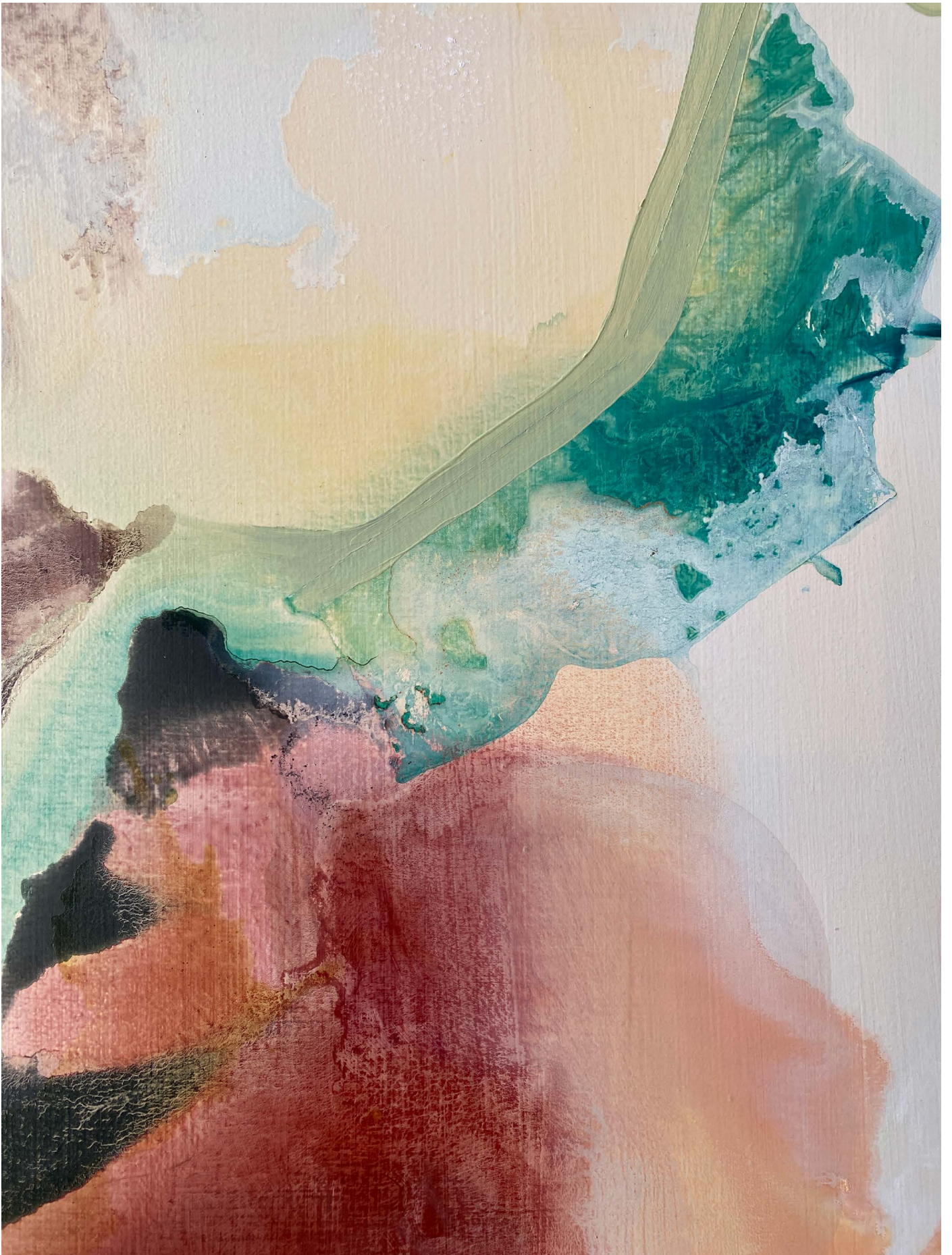
Senderos de un renacer (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 61 x 89 cm



En el valle de la despiadada Metamorfosis, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 146 x 120 cm.



En el valle de la despiadada Metamorfosis (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 146 x 120 cm.



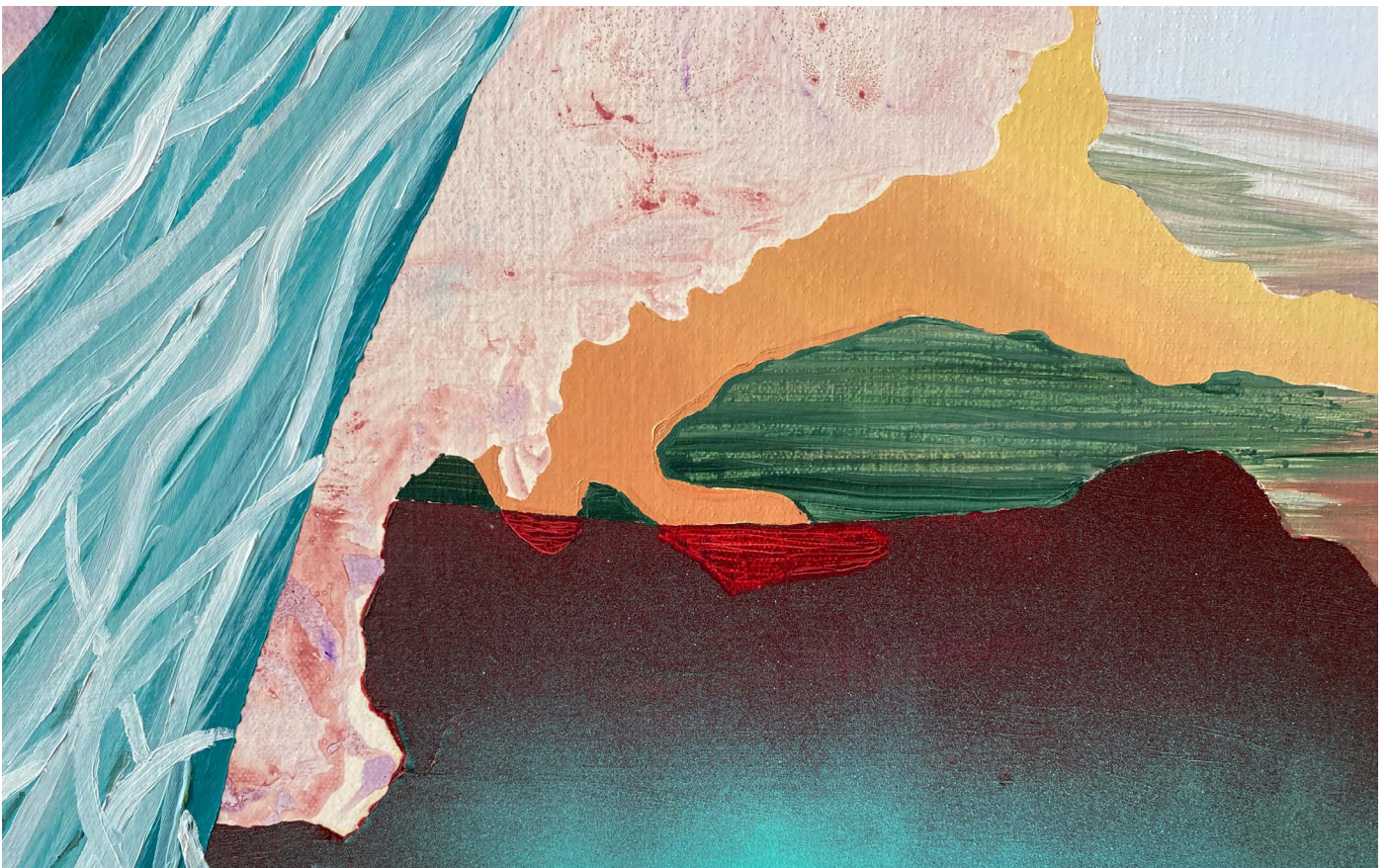
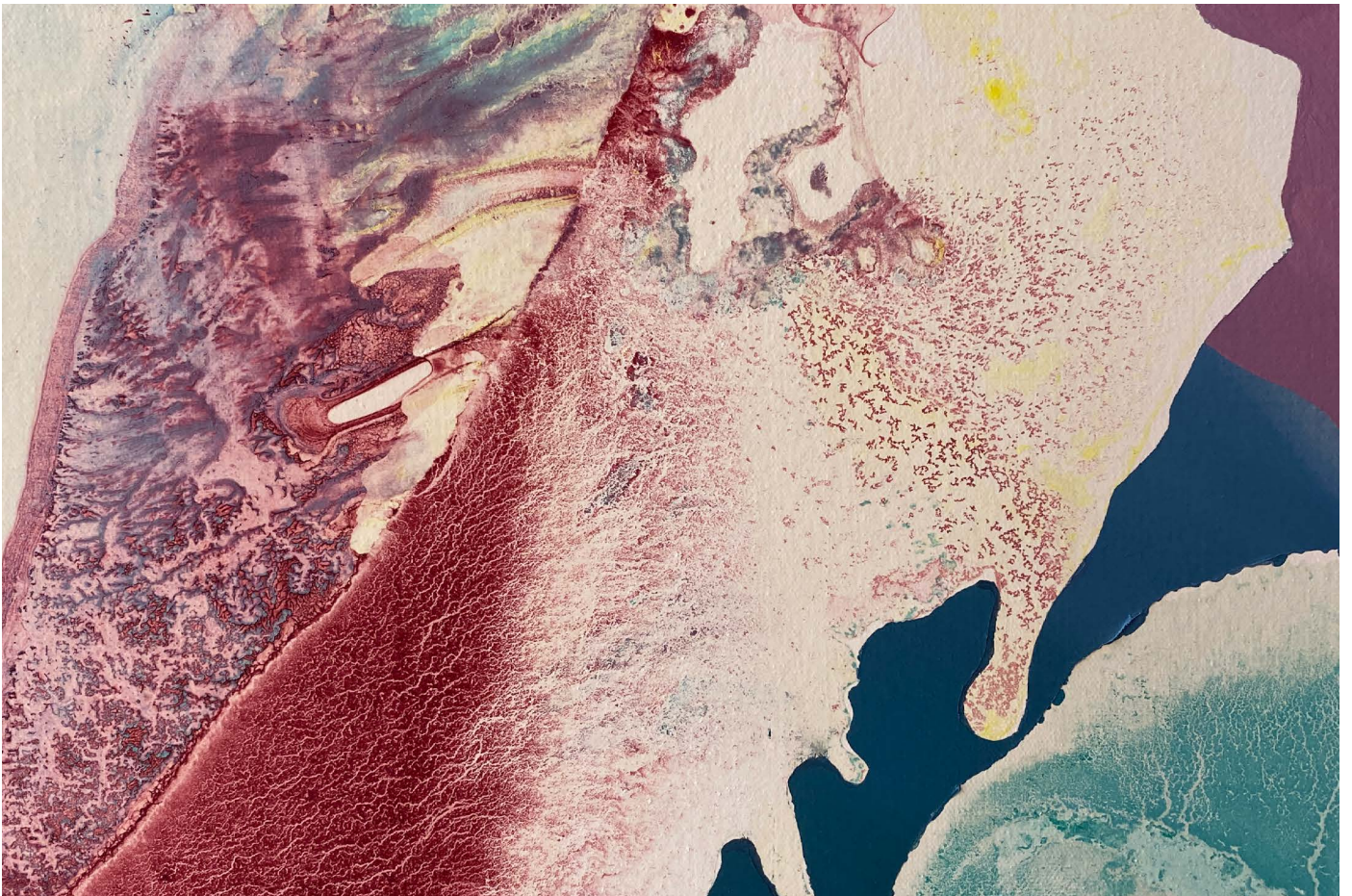
En el valle de la despiadada Metamorfosis (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 146 x 120 cm.



La bellota perdida, 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 110 x 200 cm



La bellota perdida (detalle), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 110 x 200 cm



La bellota perdida (detalles), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo. 110 x 200 cm



Veneno bajo los brotes de un bonsái, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 120 x 146 cm



Veneno bajo los brotes de un bonsái (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 120 x 146 cm



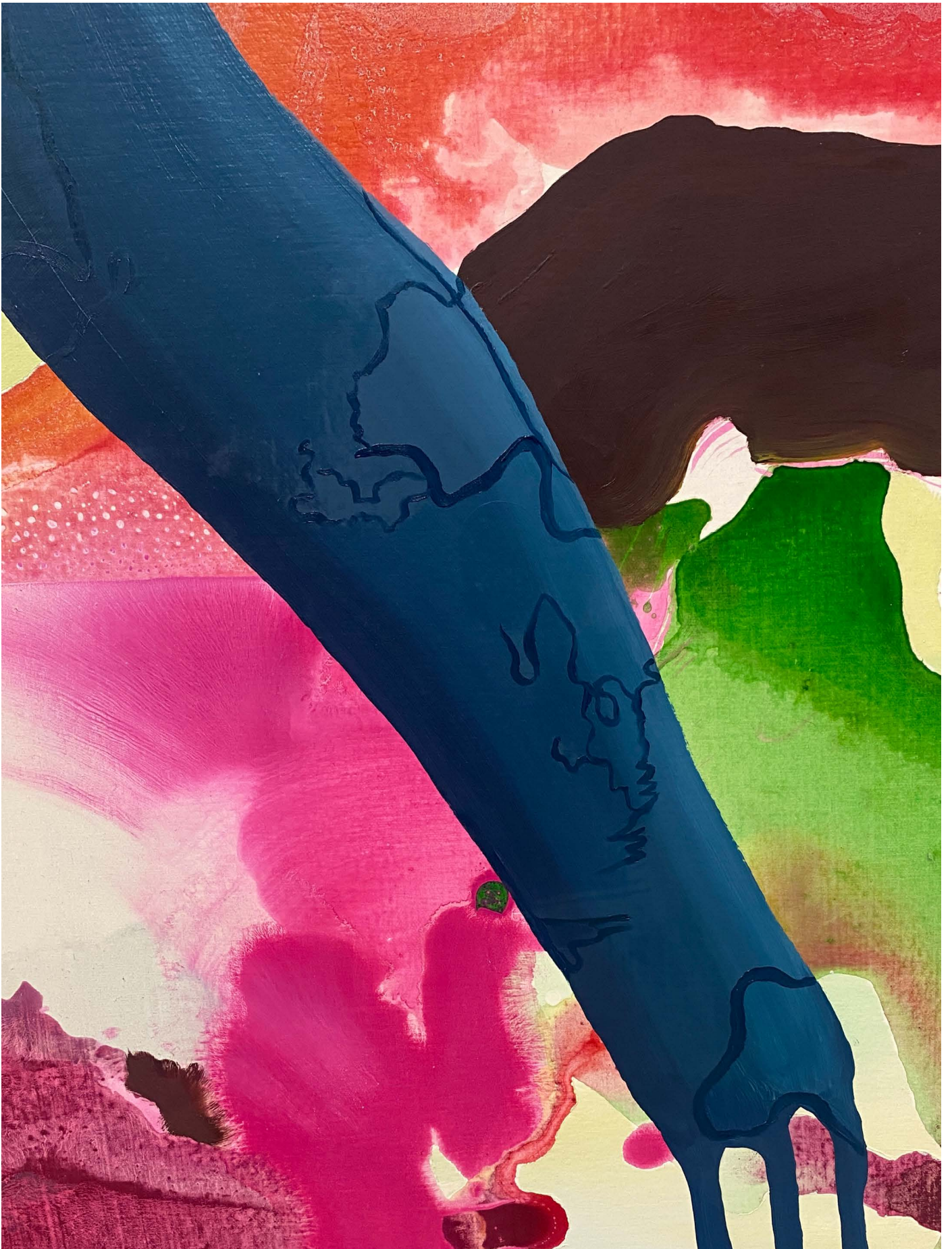
Veneno bajo los brotes de un bonsái (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 120 x 146 cm



Erupciones de vida salvaje. Óleo y acrílico sobre lienzo. 114 x 150 cm



Erupciones de vida salvaje (detalles). Óleo y acrílico sobre lienzo. 114 x 150 cm



Erupciones de vida salvaje (detalle). Óleo y acrílico sobre lienzo. 114 x 150 cm



Las franjas de agua templada, 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 61 x 89 cm



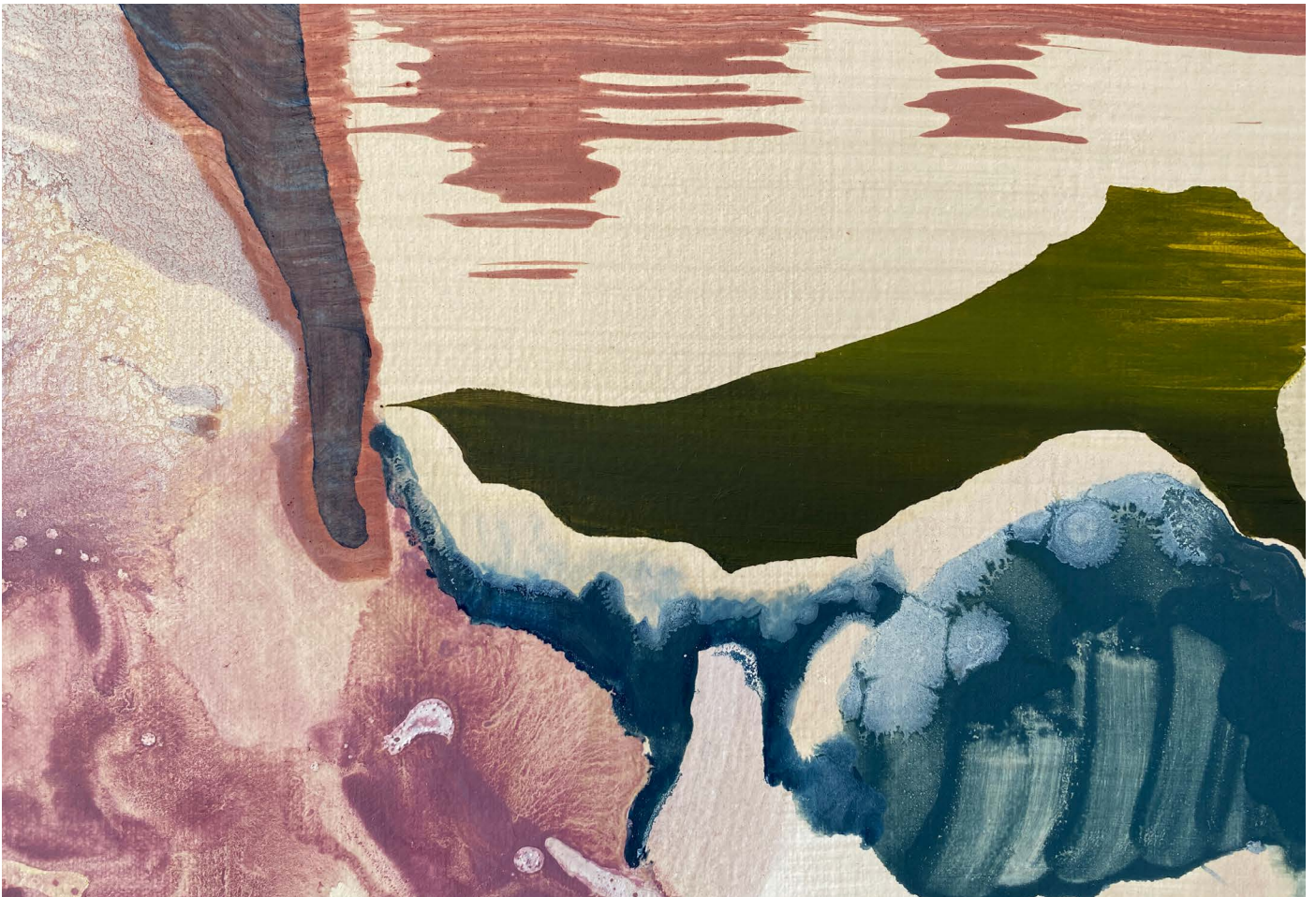
Las franjas de agua templada (detalle), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 61 x 89 cm



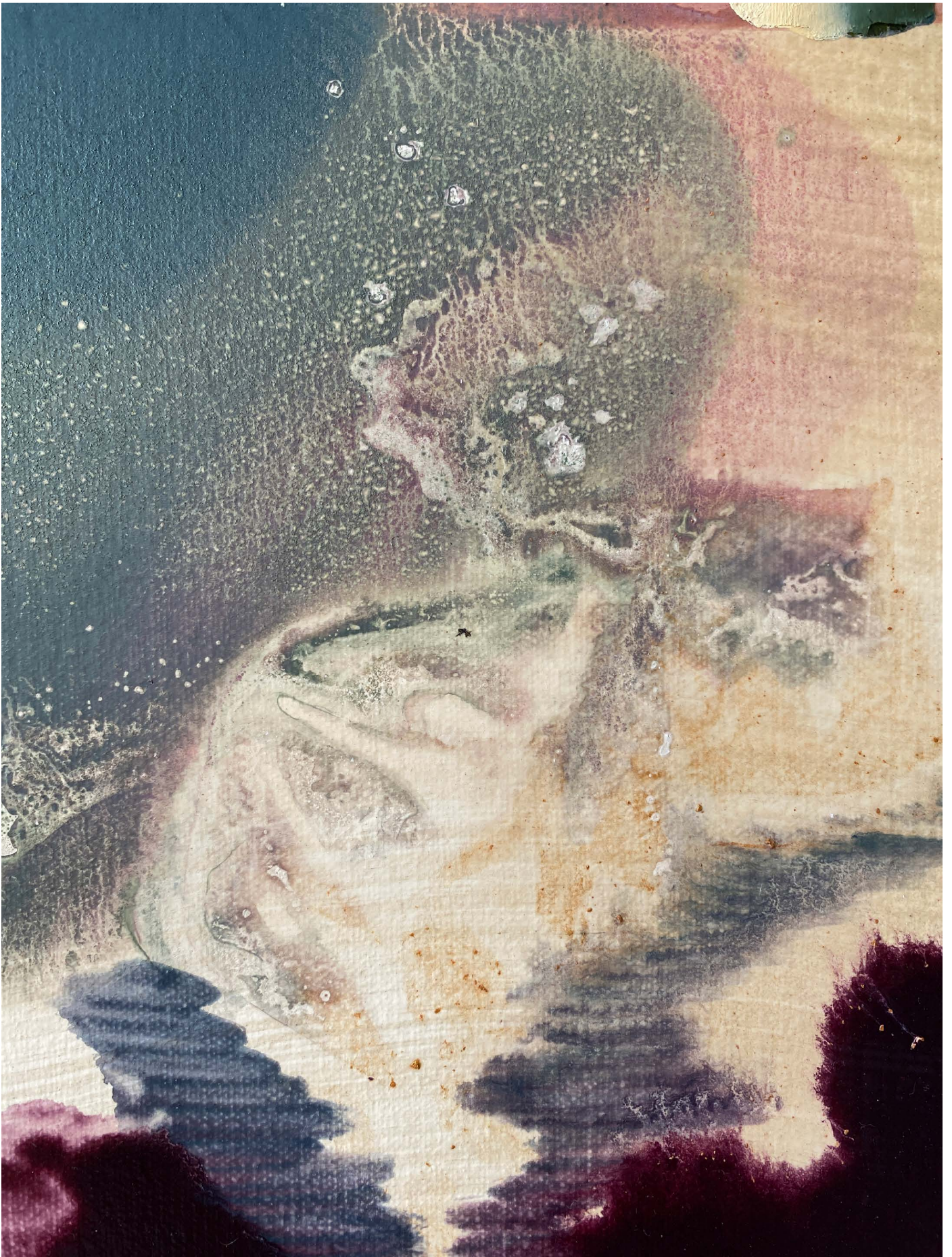
Las franjas de agua templada (detalles), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 61 x 89 cm



¡Ya está aquí! Se acerca, 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 50 x 70 cm



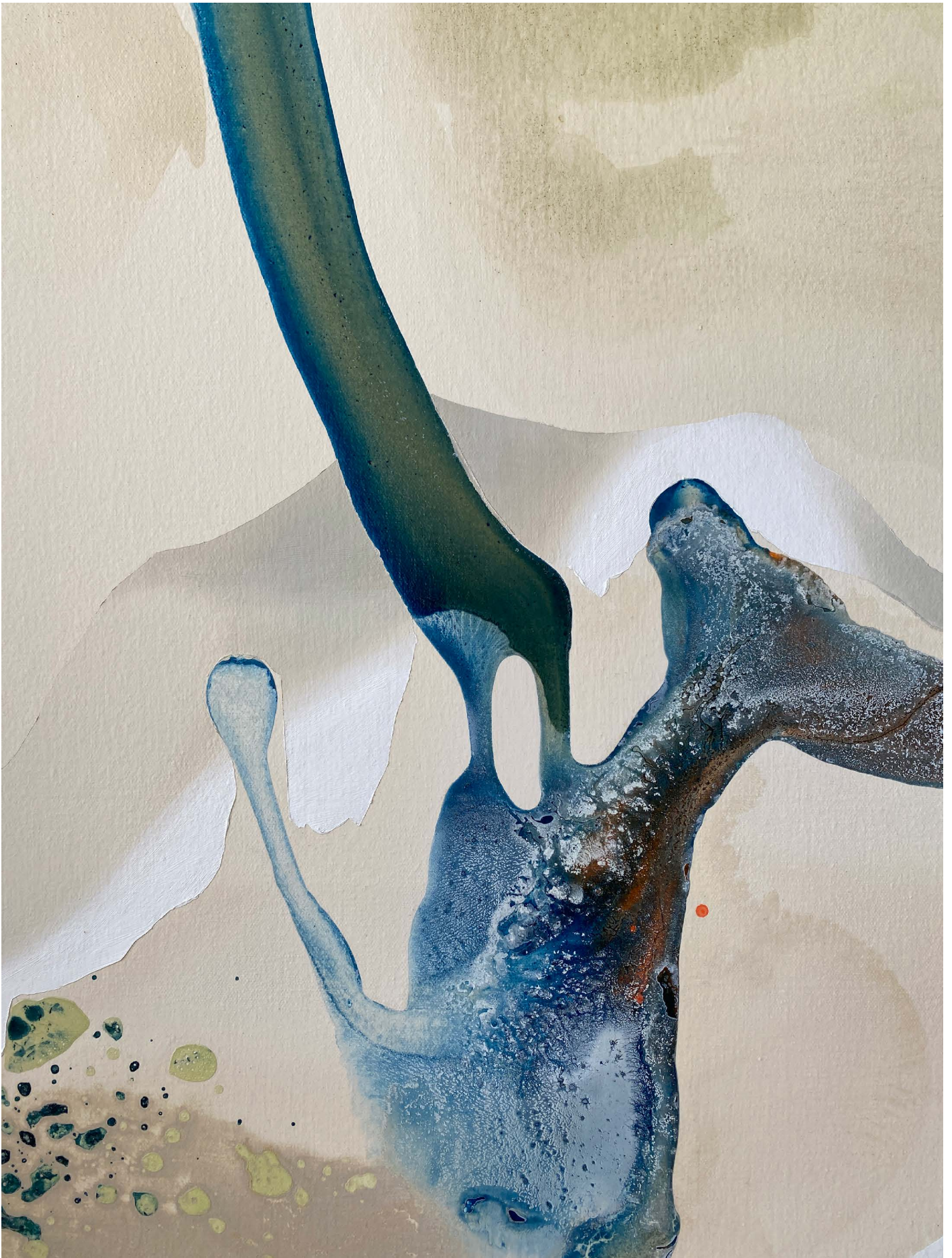
¡Ya está aquí! Se acerca (detalles), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 50 x 70 cm



¡Ya está aquí! Se acerca (detalle), 2025. Óleo, acrílico y espray sobre lienzo, 50 x 70 cm



La expansión del oasis, 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



La expansión del oasis (detalle), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm



La expansión del oasis (detalles), 2025. Óleo y acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

