





Entornos Cruzados
donde los animales habitan

EVA FERNÁNDEZ DÍAZ

Entornos Cruzados

donde los animales habitan

EVA FERNÁNDEZ DÍAZ


TUTORA: MARÍA DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ

TRABAJO FIN DE GRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

2025



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



En primer lugar, gracias a mi familia por su esfuerzo y apoyo en este camino. A mis amigos de la facultad, que se han convertido en familia durante estos años. Aquellos que me han visto evolucionar, al igual que yo a ellos. Por último, gracias a Lola, por creer en mí desde el principio más de lo que yo misma lo hacía.



El ser humano aspira a dominar la naturaleza, aunque (esperemos) nunca lo hará por completo.

O. WILSON, 2021, P. 21

Índice

RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	14
TRABAJOS PREVIOS	15
I. LO PICTÓRICO COMO LENGUAJE ECOLÓGICO	18
1. Relación humanos con naturaleza	18
2. El engaño	23
2.1 La naturaleza muerta	27
3. Realismo mágico	29
4. La naturaleza de la pintura	33
II. EL CUADRO COMO LUGAR DE CRUCE	35
1. Expresividad	35
2. Desarrollo	36
2.1. Experimentación	36
2.2. Collage pictórico	38
2.3. Indagación de recursos	40
2.4 Lo de allí, ahora está aquí	43
2.5 Escuchando la mancha	44
MONTAJE Y EXPOSICIÓN	47
CONCLUSIÓN	51
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	52
ANEXOS	54
1. Cronograma	54
2. Presupuesto	55
3. Catálogo	56
DOSSIER	60





Resumen

Entornos Cruzados es un proyecto pictórico que nace de la preocupación personal por el mundo animal y por la conservación de sus hábitats. Explora nuestra relación con el entorno natural y en especial con el mundo salvaje del que estamos tan alejados.

Se muestran mundos oníricos, donde los animales habitan naturalezas muertas, convirtiéndolas así en naturalezas vivas y creando un escenario que oscila entre el paisaje y el bodegón. A través del lenguaje pictórico influenciado por el collage y del tratamiento del bodegón como un entorno habitable, el realismo mágico cobra fuerza en *Entornos Cruzados*.

La pintura sirve como puente entre el mundo salvaje y el mundo humano, revelando que, en el fondo, ambos pertenecen a una realidad compartida.

Palabras clave: arte contemporáneo, metapintura, entornos, collage, vacío, naturaleza viva.

Abstract

Entornos Cruzados is a painting project born from a personal concern for the animal world and the conservation of its habitats. It explores our relationship with the natural environment, and in particular, with the wild world from which we have become so distant.

The project presents dreamlike worlds, where animals inhabit still lifes, transforming them into living landscapes and creating scenes that shift between landscape painting and the traditional still life. Through a pictorial language influenced by collage, and by treating the still life as a habitable space, *Entornos Cruzados* embraces a form of magical realism.

Painting becomes a bridge between the wild world and the human world, revealing that, at the end, both belong to the same shared reality.

Keywords: contemporary art, metapainting, environments, collage, emptiness, living nature.



Introducción

Entornos cruzados nace de una acción simple: arrugar un papel. En las arrugas del papel, se encontraron cordilleras, peñones y estructuras del mundo natural. Allí, imaginé animales habitando esos relieves de papel. A través de un pequeño gesto los entornos se cruzaron y la naturaleza muerta cobró vida.

Desde el papel arrugado, comencé a entender la pintura como un lugar de experimentación en el que podía crear los mundos que quisiera a través de la mancha pictórica y un juego de composición.

Entornos Cruzados explora, desde la pintura, cómo la actividad humana afecta al resto de especies del planeta, tratándolas como recursos y no como seres con los que habitamos y compartimos el planeta.

Se origina un mundo en el que los animales han entrado en contacto con la actividad humana como nunca antes. Esta convivencia forzosa ha provocado que muchas especies evolucionen adaptándose a un entorno dominado por el ser humano, produciendo alteraciones en su comportamiento, su alimentación y vida.

El objetivo principal del proyecto es el de crear una obra pictórica que lleve a reflexionar sobre la destrucción del hábitat de los animales. De este objetivo derivan los siguientes:

- Acercar el mundo animal al ser humano
- Reflexionar y disfrutar del proceso pictórico
- No acomodarme en lo anterior, buscando siempre nuevos retos
- Hacer que el espectador recapacite sobre nuestra relación con el planeta
- Descubrir nuevos referentes

Para realizarlo, se ha seguido una metodología basada en arte: la investigación plástica de creación en el taller, determina la investigación teórica. A su vez, la profundización en la teoría nutre a la plástica, convirtiéndose en un proceso cíclico en el que cada descubrimiento práctico provocaba nuevas cuestiones conceptuales, y viceversa. De esta forma, la obra ha ido creciendo de una manera orgánica, cruzándose lo teórico con lo plástico, como los propios entornos.

La memoria que presento muestra el desarrollo que ha habido en el proyecto a nivel conceptual y práctico. Todos los cambios e influencias que se han presentado por el camino ya sean textos, referentes, artículos o libros que han hecho que *Entornos cruzados* haya crecido de esta manera, están aquí presentes. En primer lugar, se exponen los trabajos previos que han servido como punto de partida de este Trabajo Fin de Grado. Luego, comienza la investigación conceptual, donde se habla sobre las bases ecologistas que tiene el proyecto y nuestra relación como humanos con el resto del planeta. Seguidamente, se comentan los aspectos e influencias pictóricas que encontramos en el proyecto, desde los métodos de “engaño” que se encuentran en la historia del arte, hasta artistas contemporáneos que influyen en mi trabajo, pasando también por el arte oriental y su importancia en el proyecto. La siguiente parte la conforma la

investigación plástica, en la cual se desarrollará cómo la expresividad pictórica e investigación de registros han atendido al proyecto. Además, se muestra el proceso de montaje de la exposición *Entornos Cruzados*, primera exposición individual que se puede visitar desde el pasado seis de junio hasta el veintiuno de septiembre, coincidiendo con la presentación del Trabajo Fin de Grado y formando parte del mismo. En todo momento, se ha buscado poner en contacto el trabajo con el espectador. Las becas del *Curso de pintores pensionados de Segovia e Iniciarte* junto a otras exposiciones colectivas, han hecho posible esta difusión. Por último, se presentan unas conclusiones que lanzan una mirada al futuro.

Trabajos previos

Entornos Cruzados comenzó a gestarse durante los primeros años de formación en la facultad, concretamente en la asignatura de Proyectos I, cuando me enfrenté por primera vez al reto de desarrollar un proyecto propio.

En esta asignatura, se empezó a trabajar con la idea de mezclar el mundo animal con el humano, partiendo de la simpleza de un papel arrugado y transformándolo en un escenario habitable para los animales. Cada cuadro se planteaba de una forma distinta, con el objetivo de explorar nuevos métodos y formas sin alejarse demasiado de la idea inicial. La obra final realizada para la asignatura marcó un punto de inflexión entre lo producido hasta entonces y la dirección que deseaba seguir en Proyectos II.



Fig. 01. Fernández, E (2022) *Cabras*.
Óleo sobre lienzo. 120 x 100 cm



Fig. 02. Fernández, E (2022) *Buitres*. Óleo sobre lienzo.
100 x 130 cm

En Proyectos II, el trabajo continuó su desarrollo, esta vez desde otro enfoque. El descubrimiento de nuevos referentes presentados en clase permitió la comprensión de la pintura. A partir de ahí, comencé a tener mayor interés por los contrastes rotundos entre diferentes tipos de pinceladas.



Fig. 03. Fernández, E (2023) *Lémures*. Óleo sobre lienzo. 162 x 143 cm



Fig.04. Fernández, E (2023) *Cébras*. Óleo sobre lienzo. 90 x 162 cm

En Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, el proyecto adquirió mayor cuerpo. Se comenzó a trabajar con facturas más diversas entre sí y a experimentar con materiales como los pasteles y los lápices blandos, con el fin de lograr una mayor riqueza pictórica. También, se modificaron y exploraron nuevos métodos, como la utilización de imprimación coloreada para matizar mejor los cuadros. A lo largo de este proceso, se fueron descubriendo los diferentes caminos que ofrecía el proyecto, lo que me impulsó a crear composiciones más complejas y narrativas más interesantes.



Fig.05. Fernández, E (2023) *Pandas*. Óleo sobre lienzo. 100 x 130 cm

I. Lo pictórico como lenguaje ecológico

1. 1. RELACIÓN HUMANOS - NATURALEZA

El concepto de “pensamiento ecológico” que moldea esta memoria fue definido por Timothy Morton en el libro *El pensamiento ecológico* (2018).

El pensamiento ecológico imagina la interconectividad, a la que yo llamo “malla”. ¿Quién o qué está interconectado con qué o quién? La malla de elementos interconectados es enorme, tal vez inconmensurable. Cada entidad de la malla tiene un aspecto extraño. Nada existe por sí mismo, luego nada es plenamente “sí mismo. (Morton, 2018, p. 27)

A menudo, entendemos la ecología como cuidado de la naturaleza, como algo ajeno a nosotros y que tiene que ver con el medio ambiente y la contaminación. Pero lo cierto es que la ecología engloba todo. Tener un pensamiento ecológico, en el sentido en que lo define Morton en *El Pensamiento ecológico* (2018) significa, en una palabra: coexistencia. Tener en cuenta a cada uno de los seres y las cosas que habitan el planeta. Nuestro comportamiento y actitud con otros seres son cada vez más extraños y puntuales. El pensamiento ecológico se imagina una convivencia y aglomeración de todos los seres diferentes que hay en el planeta, afectando a todos los aspectos de la vida, la cultura y la sociedad. Por eso mismo, el calentamiento global no es problema de que una persona cambie o no la bombilla de su casa: todos estamos conectados. Como nos dice Morton, es una malla infinita en la que los animales se encuentran unidos tanto a sus ecosistemas como a nosotros. La muerte también entreteje esta malla, afectando cómo evolucionamos. Por eso, en *Entornos Cruzados*, los animales que habitan bodegones han evolucionado con el entorno. Entorno que ha transformado el ser humano. (pp. 11 - 12)

La reflexión profunda sobre la colaboración es un deber del pensamiento ecológico. Todos los extraños forasteros ya están colaborando. En la ciudad en la que vivo (Davis, California), hay miles de cuervos que utilizan los coches y las calles a modo de cascanueces. Las aves recogen nueces de los árboles que flanquean una carretera, levantan el vuelo y, cuando pasa un coche, sueltan las nueces con tanta precisión que caen justo delante de las ruedas. En Nueva Delhi hay monos que deberían pagar por sus frecuentes desplazamientos en autobús (¿con fruta, tal vez?). (Morton, 2018, p. 146, 147)

Este proyecto reflexiona sobre la posibilidad de la colaboración y coexistencia entre todos los seres del planeta. Los animales han entrado en contacto con la actividad humana y participan en nuestro entorno, pues también les pertenece.

La fauna y la naturaleza se presentan en nuestra sociedad desde una perspectiva idealizada y romántica, como si pertenecieran a un mundo singular, puro y armonioso. Sin embargo, esta visión dulcificada puede convertirse en una traba para una comprensión profunda de lo ecológico. Como señala Timothy Morton (2018): “la estética sentimental de los animales bonitos constituye obviamente un obstáculo para el pensamiento ecológico. Pero la estética sublime de lo impresionante también es un impedimento. Necesitamos evocar el medioambiente de una manera completamente nueva.” (p. 28). En *Entornos Cruzados*, los animales no aparecen como símbolos decorativos o entrañables, sino como presencias autónomas que conviven en un espacio compartido. Se han considerado sus comportamientos reales en el entorno natural, buscando una representación que no oculte su oscuridad. De este modo, la pintura no solo acoge lo visible, sino también aquello que permanece en sombra: la ambigüedad, el misterio y la oscuridad que, como el pensamiento ecológico, nos recuerda que no estamos por encima del mundo natural, sino inmersos en él.

Sólo quisiera decir que, a través del monte Lu, la Naturaleza, con toda su formidable presencia, se manifiesta al niño de siete u ocho años que soy, como un secreto inagotable, y sobre todo como una pasión irrefrenable. Parece llamarme a participar en su aventura, y esa llamada me trastorna, me fulmina. Por joven que sea, no ignoro que esa Naturaleza encierra también muchas violencias y crueldades, en particular entre los animales. Sin embargo, ¿cómo no oír el mensaje que resuena en mí? ¡La belleza existe! (Cheng, 2006, p.17)

¿Qué hacen unos animales salvajes en un salón de casa? Desde esta contradicción, *Entornos cruzados*, lleva al espectador a una reflexión sobre el impacto de nuestras acciones en el entorno natural. La pintura genera una imagen que capta al espectador y, a la vez, revela la violencia oculta del mundo natural y la del ser humano que lo modifica. Desde la pintura, este proyecto lanza un cuestionamiento hacia la destrucción del medioambiente y reflexiona sobre lo que se está haciendo con nuestro planeta y las fronteras que existen entre lo humano y lo salvaje.

Paul Theroux y otros autores urbanófilos consideran que los asentamientos humanos casi representan el mundo entero, y los hábitats naturales, barreras fastidiosas entre ellos. Pero en todos los lugares donde he estado - Sudamérica, Australia, Nueva Guinea, Asia- mi impresión ha sido justo la opuesta: las selvas y las praderas son los destinos lógicos, y las ciudades y granjas, los laberintos que la gente impuso entre ellos en algún momento del pasado. Venero los enclaves salvajes que por accidente se quedaron atrás. (O.Wilson, 2021, p. 17)

La naturaleza puede ser un obstáculo para el ser humano, como hace ver O.Wilson cuando habla de cómo autores urbanófilos ven los hábitats naturales como barreras.

Eliminamos el contacto que tenemos con lo natural a raíz de una necesidad de tocar y humanizar todo lo que esté a nuestro alcance. A su vez, es contradictorio, ya que nosotros mismos somos naturaleza. Las edificaciones aumentan y estos laberintos de los que habla O.Wilson empiezan a ser más enrevesados, perdiendo conexión con otros hábitats y haciendo que los animales queden aislados.

La idea de O. Wilson enlaza con la obra de Enar de Dios, *Ecotone* (fig. 06). En ella, se muestran diferentes formas de fronteras para hablarnos de cómo se controla y se separa el espacio con el fin de excluir y limitar. (*Proyector*, 2022) La artista, critica las formas contemporáneas del capitalismo, como el capitalismo de vigilancia o el biocapitalismo. (Rodríguez, 2022)

La palabra *ecotone*, se refiere al lugar donde dos mundos naturales se encuentran, como la orilla del mar, donde el agua y la tierra se tocan y transforman mutuamente. El ensayo de Enar nos invita a reflexionar: ¿Por qué dividimos los lugares? y ¿Qué ocurre cuando intentamos controlar esas divisiones? Vemos cómo todo, desde campos de cultivo hasta reservas naturales e incluso nuestro propio cuerpo, está delimitado y controlado por el ser humano.



Fig. 06. de Dios Rodríguez, E (2022) *Ecotone*. Ensayo audiovisual. 27:21 min

En *Entornos Cruzados*, se presenta cómo los animales han sufrido directamente las consecuencias de estas fronteras de las que Enar habla en su proyecto: la naturaleza ha sido completamente parcelada, y cada pedazo de tierra pertenece a alguien.

Por esta invasión del ser humano, otros seres vivos se han visto forzados a adaptarse a nuestra forma de vida, a nuestras construcciones y espacios. Como dice Bruno Latour (2008) “ya no se nos considera humanos endebles dominados por la “naturaleza”, sino, por el contrario, un gigante colectivo, que [...] ha crecido tanto como para convertirse en la principal fuente

geológica de las que modelan la Tierra.” (p. 68) Las fronteras que se construyeron en un inicio ahora se han roto con el paso del tiempo, siguiendo un proceso de evolución natural. El *ecotone* vuelve a estar presente en *Entornos cruzados*, dejando que se encuentren dos mundos: humano y animal. La naturaleza siempre sigue su curso.



Fig. 07. Udo, N (2005)
Bamboo nest

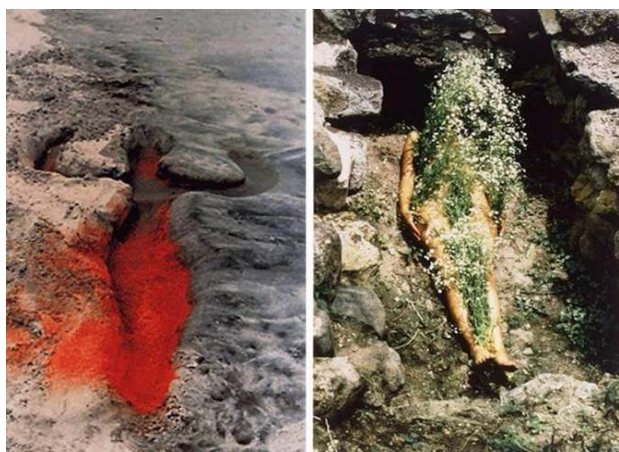


Fig. 08. Mendieta, A (1973 – 1980) *Siluetas*

Ana Mendieta explora su relación con lo orgánico y natural en *Siluetas* (fig. 08). En este proyecto, utiliza su cuerpo como construcción en medio de la naturaleza: una silueta hecha de polvo, de piedras o de barro que deja dialogar con el entorno que la rodea. Mediante esta obra establece una búsqueda de conexión con el mundo natural, integrando su cuerpo y haciendo que forme parte del paisaje. (Mendieta, 2018) *Entornos Cruzados* plantea el camino contrario: los animales se integran en nuestro entorno y, en ocasiones, se camuflan con él. Es una forma de hacer ver al espectador que, si nosotros no nos adaptamos a la naturaleza, la naturaleza acabará adaptándose a nosotros. Nils-Udo (fig. 07) trabaja con esta relación entre la naturaleza y el ser humano desde el *land – art*. Realiza intervenciones efímeras en la naturaleza hechas con materia natural, como hojas, ramas, piedras, etc. Elabora con la naturaleza, no sobre ella. Respetando su entorno y su forma, sin juzgar ni dominar.

Otra referencia clave para este proyecto son la pareja de artistas Allora & Calzadilla. Su trabajo aborda la desconexión humana con lo no humano desde una política ecológica. En la pieza de videoinstalación *The Great Silence*, un loro ubicado en Puerto Rico, que se encuentra en peligro de extinción, reflexiona sobre la paradoja de la obsesión humana por buscar vida inteligente en el universo mientras ignora la que ya habita en la Tierra, cuestionando la frontera entre humano y animal.

Timothy Morton (2018) señala que: “Las zonas silvestres son el inconsciente de la sociedad moderna: unos lugares a los que podemos ir para seguir teniendo dulces sueños. La propia forma de conciencia moderna en sí misma ese sueño.” (p. 20) Con esta afirmación, el autor pone en evidencia a una sociedad totalmente manipulada por la ilusión propia y colectiva. La idea que tenemos todos de “naturaleza” romántica es un constructo artificial, una invención del ser humano que separa aún más el entorno salvaje del humano. El romanticismo de la naturaleza, el pensamiento de que la naturaleza son árboles, animales o bosques, ha hecho que pensemos que es ajena a nosotros.

La disolución de las fronteras entre seres y entornos, y la comprensión de un mismo lugar donde el propio concepto de naturaleza se diluye, la observamos también en la obra de Cai Guo-Qiang, *Heritage* (fig. 09). Mediante una instalación de 99 réplicas realistas de animales bebiendo todos de un mismo lago, el artista muestra el poder de nuestra especie, tanto en su capacidad para destruir el medio ambiente como en su potencial para elevar la vida en la Tierra con creatividad e invención. A nivel visual, esta obra se asemeja a *Entornos cruzados* al introducir animales y un lago en un museo, un entorno humano a priori ajeno a ellos.

Decir que “los seres humanos son animales” te puede crear problemas. Igual que decir que los seres humanos no son animales”, pero por distintas razones. La palabra animal nos muestra que los seres humanos se vuelven intolerantes con lo extraño y con el extraño. Según las ideologías debemos llegar a ser, o parecer, “animales” (biocentrismo), o ellos deberían llegar a ser como nosotros, o al menos parecerse (antropocentrismo). (Morton, 2018, p. 65)

En *Entornos Cruzados* no se ven jerarquías. Los animales no son como humanos ni viceversa, sino que se unen en escenas donde ambos se cruzan sin un orden claro. Esto crea una sensación de inquietud, lo que nos hace plantearnos de qué forma nos relacionamos con lo no humano.



Fig. 09. Guo-Qiang, C (2014) *Heritage*

2. EL ENGAÑO

El método de encajar una imagen en otra, que en el siglo XVII desarrolló como forma habitual de exposición de ciertos iconos, es muy especial. Se trata de un caso límite de “la imagen en la imagen”: las imágenes que se encajan y las que se acogen en su interior son realidades distintas tanto desde un punto de vista físico como cultural. (Stoichita, 2000, p. 75)



Fig. 10. Rubens, P; de Velours, J y otros diez maestros, (1617 - 1618)
Alegoría de la vista y el olfato. Óleo sobre lienzo, 175 x 263 cm

Las lecturas paradójicas toman fuerza en *Entornos Cruzados*, siendo un recurso constante en la obra. El proyecto juega con la idea de la imagen dentro de la imagen y las distintas formas de realidad que han sido recurrentes durante la historia de la pintura. Por ejemplo: en *Alegoría de la vista y el olfato* (fig. 10), Brueghel y Rubens establecen una correspondencia entre la *Coronación de la Virgen* y la *Coronación de la imagen de la Virgen*. Se encuentran presentes los tres niveles de realidad de los que nos habla Stoichita en la *Inención del Cuadro*, a través del motivo floral. A la izquierda del cuadro, vemos un florero y un ángel portando una corona de flores, mientras que en la esquina opuesta se encuentra el cuadro *Virgen en Guirnalda*. Estos sistemas de representación, donde un mismo elemento es representado en diferentes formas, son recursos en *Entornos Cruzados*. Por ejemplo, en *Un ratón sobre la mesa* (p. 72), aparece la flor amarilla como motivo floral de un mantel y, a su vez, la vemos apoyada sobre la mesa del mismo cuadro. En *Tras la cortina I* (p. 90), observamos esa misma flor amarilla en el cuadro de naturaleza muerta que compone el propio bodegón de la obra completa. Un cuadro dentro de un cuadro.

En *Entornos Cruzados*, el uso constante de motivos florales y elementos decorativos es un recurso cargado de contradicción. Estas formas vegetales que a menudo encontramos en la decoración de nuestras casas (en manteles, sofás, cortinas o papel de pared), imitan la

naturaleza, pero al hacerlo, le quitan su sentido y su esencia de ser vivo. Esta transformación es clave: lo que una vez estuvo vivo, ahora constituye una superficie u ornamento. La representación de la naturaleza llena el vacío dejado por su ausencia.

Los animales salvajes que habitan en estas escenas se encuentran en una versión domesticada de su hogar; algo parecido a lo que ocurre en los zoológicos con los “hábitats” simulados. Los animales han sido desplazados de su entorno natural al salón de casa, que se convierte en un escenario que alude a la naturaleza sin que esté realmente presente. Esta contradicción, aparte de generar extrañeza, invita a reflexionar sobre la forma que tenemos de consumir la idea de lo natural.

Los patrones florales que William Morris o Walter Crane popularizaron en el S.XIX con el movimiento *Arts & Crafts* y que siguen utilizándose hoy en día, sirven como ejemplo de cómo lo natural se transforma en decoración. Morris ideaba estos diseños partiendo de la observación al natural para adaptarlos a espacios domésticos. En *Entornos Cruzados*, estos mismos códigos visuales se reactivan: al colocar a los animales dentro de este artificio, se enfatiza la distancia que separa al ser humano del mundo salvaje. En la actualidad, artistas como Anna María Horner, Kaffe Fassett o Timorous Beasties diseñan y trabajan con telas y papeles pintados con motivos florales con un tono surrealista, que nos recuerdan a los tapices ornamentales de Morris.

Como menciona Gracia (2017), René Magritte es uno de los impulsores de estas dobles lecturas, así como de la metapintura, o pintura que se auto-representa como mecanismo reflexivo de sí misma.

En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia. (Magritte, 1983, como se citó en García, 2017)

En *La llave de los campos* (fig. 13), uno de los cuadros más reconocidos por el artista, el cristal de la ventana se rompe junto con el propio paisaje que se veía tras él, recurriendo con frecuencia a estos juegos ópticos propios del surrealismo que no atienden a las reglas de la realidad. En esta obra, encontramos un plano intermedio entre el interior y exterior de la ventana, que plantea numerosos interrogantes. ¿Es una ventana, o es un espejo? ¿El “cristal” era una imagen de un paisaje? ¿Por qué se sigue viendo el paisaje si se supone que se ha caído? En la obra de *Entornos Cruzados: Un ratón sobre la mesa* (p. 72), se analiza este lenguaje y se pone en práctica. Algunas de las hienas que aparecen en el cuadro se camuflan con el patrón ornamental que hace de pared. Una de ellas está pintada como el negativo del fondo, mientras que en la otra, el estampado se enlaza mejor con el realismo de la hiena. Este tipo de juegos también lo encontré en *La Vuleta* (fig. 11), de Magritte, donde una paloma es visible por ser un



Fig. 11. Magritte, R (1940) *La Vuelta*. Óleo sobre lienzo.

cielo de día en mitad de la noche. Magritte trabaja partiendo de la realidad cotidiana y la altera con tan solo un pequeño cambio en los objetos de su escena.

Si, fuera de nosotros, cada cual sufre la tiranía del fluir del tiempo, en su conciencia íntima, gracias a la memoria, las vivencias, los imaginarios, pero también los elementos que forman parte de su conocimiento constituyen una duración orgánica que trasciende, por así decirlo, los cortes los hiatos, las separaciones en el tiempo y en el espacio. Los componentes de esta duración permanecen en una “contemporaneidad” burlando la cronología y convergiendo siempre hacia un presente. Un presente que, de hecho, abre siempre a un pasado y a un futuro. La imagen de una melodía que no está formada de una simple suma de notas y en la cual cada nota dimana de la anterior y tiñe la siguiente. (Cheng, 2006, p. 37)



Fig. 12. Madoz, C (2000)
Sin título. Fotografía.



Fig. 13. Magritte, R (1940) *La llave de los campos*. Óleo sobre lienzo.
80 x 60 cm



Fig. 14. Landers, S. (2014) *The Urgent Necessity of Narcissism for the Artistic Mind (Jaguar)*. Óleo sobre lino. 127 x 161, 5 cm



Fig. 15. Lermo, S. (2024) *Detalle de Mamíferos*. Óleo sobre 200 lienzos (20 x 20) . 200 x 400 cm

En *Entornos cruzados*, esta ambigüedad hace que se creen escenas con narrativas que las conectan, planteando así un uso de la temporalidad. Por ejemplo: si una taza aparece llena en un cuadro y derramada y rota en otro, queda claro que algo ha ocurrido entre ambas escenas, aunque no sepamos exactamente qué. Se genera un lapsus en el que se juega con el tiempo presente y el ausente. Al igual que ocurre al poner los mismos animales en distintos cuadros, pero con la escala o el comportamiento alterados. De esta manera, la obra transita entre pasado, presente y futuro, dejando abierta su interpretación.

En la obra de Peter Doig, vemos cómo mediante la repetición de elementos y paisajes, consigue generar un “universo” entre sus cuadros en el que se perciben cambios sin que sean explícitamente contados. Por otro lado, Silvia Lermo, nos adentra en un mundo donde los seres humanos aparecen constantemente en diálogo con el resto de los habitantes del planeta. Un ejemplo de esto es su obra *Mamíferos* (fig. 15), donde animales, personas y plantas se reúnen en torno a una mesa cubierta con un mantel en el que están dibujados los mismos animales que vemos representados en la escena. Además, los personajes humanos llevan tatuajes con esas mismas figuras. Estos recursos de metalenguaje refuerzan el sentido de unidad dentro de la obra: todo está conectado, cada elemento se refleja y dialoga con los demás, creando un universo cerrado y misterioso donde las fronteras entre lo real, lo simbólico y lo representado se disuelven.

2. 1. La naturaleza muerta



Fig. 16. Snyder, F. (1645) *Cocinar en una despensa*.
Óleo sobre lino. 228 x 162 cm

Entornos cruzados parte de bodegones que, a través del habitar de los animales, se convierten en paisajes. La obra, transita entre la naturaleza muerta y el paisaje, sin llegar a ser del todo uno de los dos.

Desde sus inicios, la naturaleza muerta tal y como la conocemos hoy en día se ha visto envuelta en los mecanismos de ilusión y engaño a través de la pintura. Tal como señala Víctor I. Stoichita, el verdadero placer que provoca este tipo de imágenes no reside tanto en el objeto representado, sino en su capacidad para engañar al ojo: “¿En qué consiste ese “placer infinito” (consumata voluptas) que brindan estas pinturas? La respuesta la da implícitamente el propio Plinio: el carácter engañoso, ilusorio de la representación (y no su objeto) es lo que provoca placer.” (Stoichita, 2000, p. 28) *Entornos cruzados* recoge estas formas de representación del bodegón clásico, así como: el falso marco, las alegorías o el cuadro dentro del cuadro. De esta forma, la pintura se vuelve autorreflexiva.



Fig. 17. Gysbrechts, C. N. (1664)
*Trompe l'oeil Studio Wall with a
Vanitas Still Life*. Óleo sobre tela.
87 x 70 cm



Fig. 18. Gysbrechts, C. N. (1664)
Trompe l'oeil Studio Wall with a Vanitas Still Life. Óleo
sobre tela. 87 x 70 cm

Cornelis Norbertus Gysbrechts destaca por el uso del trampantojo y las ilusiones ópticas. De forma que hace creer al espectador que caen cartas de la superficie del cuadro, o en el caso de *Trompe l'oeil Studio Wall with a Vanitas Still Life* (fig. 17) que parece que la tela del lienzo se está despegando. Gysbrechts ha sido una referencia directa para algunas de las composiciones en *Entornos cruzados*, donde la tela tiene bastante fuerza compositiva. En Gysbrechts aparece frecuentemente una cortina que oculta o revela elementos, generando una tensión visual creada por el trampantojo.



Fig. 19. Chardin, J. S. (1728)
Bodegón con gato y raya. Óleo
sobre lienzo. 79,5 x 63 cm



Fig. 20. Chardin, J. S. (1791)
La cesta de fresas silvestres. Óleo sobre lienzo.
38 x 46 cm

Los bodegones de Jean-Simeón Chardin, aunque aparentemente sean sencillos, logran que los objetos cotidianos se revaloricen mediante la pintura y la composición. Chardin hace un gran uso de la grisalla para conseguir una atmósfera y realismo únicos en el bodegón. Al igual que otros artistas de bodegón de la historia del arte barroco-europea, así como Peerter Boel, Jan Fyt o Frans Snyders, utiliza el animal muerto como parte del bodegón. Según explica Ethan García (García, 2025), estos animales, aparte de ser símbolo de riqueza, reforzaban el tema de la naturaleza muerta, reiterando el género pictórico. Además, responden a una gran habilidad técnica por parte del artista que, en este proyecto, ha servido de referencia para entender de qué forma pintar el pelaje y las formas de los animales.

Un desarrollo interesante del principio anterior se puede estudiar en el arte de Cézanne. Sus escenas de pesebre a menudo contienen objetos inclinados, utilizando la inestabilidad de la forma como lo hace Degas en sus escenas de ballet. Sin embargo, dado que el jarrón y la mesa no pueden enderezarse por sí solos como una bailarina, los objetos de Cézanne se ven obligados a adoptar actitudes incompatibles con su naturaleza. Estas actitudes son los comportamientos de los seres vivos. Como resultado las cosas parecen haber cobrado vida como en un cuento de hadas. (Gottlieb, 1958, p. 22, 23)



Fig. 21. Montalvo, A. (2024) *La tetera roja*. Detalle.
Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm



Fig. 22. Barrientos, M (2019) *Montaje II*.
Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm

En *Entornos cruzados*, el que haya una taza caída, una fruta a medio pelar o un huevo roto en un bodegón, no es coincidencia. Estos elementos, generan un misterio y una inestabilidad en la imagen que los hace aún más interesantes. La inestabilidad genera movimiento en la composición. Algo ha pasado para que esos elementos estén de esa manera. Esto también se genera con la mancha pictórica: objetos que no están pintados según su naturaleza rompen la realidad y forjan inestabilidad en el cuadro.

Antonio Montalvo (fig. 21) es un artista contemporáneo que también trabaja con la sutileza y los objetos cotidianos de una forma similar a cómo lo hace Chardin. Sus pinturas a menudo están realizadas al natural, buscando con lo cotidiano el encuentro y el estar presente, destacando lo que de normal es desatendido (*Espacio mínimo*, 2024). Marcos Barrientos (fig. 22), sin embargo, plantea el bodegón como un escenario en el que investiga las estrategias barrocas y neobarrocas que se analizaron anteriormente, ya que *Entornos cruzados* también se nutre de ellas. Barrientos trata de provocar la paradoja en la representación, devolviendo así la mirada hacia el soporte y su materia. (Barrientos, 2020)

3. REALISMO MÁGICO



Fig. 23. Carrington, L. (1953) *Are you really Syrious?*
Óleo sobre tela. 76 x 120 cm

En la literatura, el realismo mágico funciona de forma que los sucesos fantásticos se integran a la vida cotidiana como si fuese algo normal, no se explican ni se disputan. Esto hace que tampoco haya una línea clara que explique qué es lo real y lo imaginario. El lector duda de si lo que lee es real o no. Sin embargo, para los personajes, todos los sucesos y acciones tienen el mismo peso. Un claro ejemplo es *Cien Años de Soledad* (Márquez, 1967) donde Mauricio Babilonia es constantemente perseguido por unas mariposas amarillas, Remedios la Bella asciende al cielo mientras tendía la ropa o llueve durante cuatro años, once meses y dos días. Estos sucesos no se presentan como algo raro o inexplicable, simplemente ocurren. En la pintura funciona de la misma manera. Con la llegada de la cámara fotográfica, la pintura quedó liberada del realismo: “El arte ya no tiene por qué reflejar fielmente la realidad externa. En lugar de describir el mundo real, puede la pintura construir un mundo posible.” (Shorokhova, 2019) Así lo vemos en la obra de Leonora Carrington (fig. 23) que parte de temas familiares para crear un nuevo lugar entre lo extraño y onírico. En su pintura, los acontecimientos iniciales son algo absurdos y sobrenaturales, sin embargo, generan en los personajes unas respuestas realistas y coherentes. Esto provoca una mayor intriga e inquietud en el espectador. Remedios Varo, lo hace en un tono más científico: “intentaba encontrar un punto de conexión entre lo místico y lo científico”, (Boxxone, 2021).

El realismo mágico se encuentra muy presente en *Entornos cruzados*. Los animales salvajes conviven en un salón de casa, dando el aspecto de algo habitual, como si siempre hubiesen estado ahí. Los cambios que se presentan en el proyecto respecto a la realidad no acontecen como escenas de fantasía o sueños, sino como algo cotidiano y orgánico, sin romper el orden lógico del mundo. El tiempo del que he hablado antes aparece fuera de una línea temporal: el tiempo no tiene cortes, sino que se conecta y se suma a experiencias anteriores. El espectador se naturaliza con lo que está viendo: imágenes, escenarios y elementos reales que pueden parecer habituales, pero que sorprenden con sucesos misteriosos.

Llanera define el realismo mágico en comparación y relación con lo “real maravilloso”, proponiendo que en el realismo mágico la solidaridad entre narrador y personajes es estrecha en cualquiera de sus grados o maneras [...] Como quiera que en ese “compromiso” del narrador que se encamina a naturalizar lo extraordinario (o viceversa), en esa actitud hacia la realidad que percibe sin juicios, con neutralidad, acontecimientos perturbadores, se encuentra uno de los más firmes valores de la perspectiva mágico realista, y una de , y una de las radicales diferencias con respecto LRMA (‘lo real maravilloso’). (Eugenio, 2020, p. 156)

Ingrid Weyland, explora la fragilidad y resiliencia de la naturaleza intervenida con técnicas escultóricas (Weyland, 2025). Sus fotografías de paisajes muestran una parte arrugada, como si de repente un bosque fuese un trozo de papel, y simboliza así la huella humana en el medioambiente. Además de compartir una carga medioambiental similar a la de *Entornos*

cruzados, visualmente también utiliza el recurso del papel arrugado como parte del escenario. A veces, en *Entornos cruzados*, el fondo con estampado se convierte en papel arrugado, formando parte del bodegón, como ocurre en *El limonero* (p. 96).



Fig. 24. Weyland, I. (2020) *Topographies of fragility*

Por otro lado, Guillermo Lorca García (fig. 25) muestra una pintura con un carácter barroco contrapuesto a unas escenas oníricas también protagonizadas por animales. Sugiere una nueva mitología muy influenciada por el realismo mágico, donde en ocasiones recurre al cambio de escala de elementos o animales. A través de un hiperrealismo minucioso, Antonio Santín (fig. 26) juega también con el misterio ocultando algo detrás de sus alfombras. De una cosa tan cotidiana como una alfombra, origina una ambigüedad inquietante.



Fig. 25. Lorca, G. (2020 - 2023) *The bird of paradise*.
Óleo sobre lienzo. 180 x 300 cm



Fig. 26. Santín, A. (2022) *Rara Avis*.
Óleo sobre lienzo. 180 x 250 cm

En *Entornos Cruzados* “lo familiar se vuelve extraño” (Morton, 2018, p. 131) La familiaridad que nos transmite el bodegón se ve afectada por el extrañamiento que nos produce ver a los animales conviviendo en ese espacio. Trastocar lo más común, lo más cercano a nosotros y modificarlo con algo irreal mediante el collage es lo que nos hace repensar nuestra relación con lo cotidiano y abrirnos a nuevas formas de mirar. A su vez, vuelve a demostrarnos lo poco conectados que estamos al resto del planeta, ya que estos otros seres nos resultan extraños.

Las formas de arte tienen algo que contarnos acerca del entorno, pues son capaces de hacernos cuestionar la realidad. Me gustaría permanecer todo el tiempo posible en un modo abiertamente interrogativo. Este modo abierto es inherente a lo que incorrectamente llamamos “entorno” o “[medio]ambiente”. (Morton, 2018, p. 19)

Entornos Cruzados evoca un mundo que no existe, no solo por las escenas imposibles que representa, sino también por las formas que no acaban de aparecer, formas ocultas o irreconocibles que se presentan en los cuadros. De esta manera, se ofrece una imagen pictórica abierta al mundo donde todo se cuestiona, haciendo que el espectador se mantenga en un modo constante de interrogación. Mamma Andersson (fig. 28) es un ejemplo de esto. La artista crea escenas figurativas donde hay partes que no llegamos a reconocer del todo y que hacen que no sepamos qué está pasando. Así, la mancha pictórica genera una extrañeza donde lo onírico y lo real conviven.



Fig. 27. Pomet, P. (2023) *Charm*. Óleo y rotulador acrílico sobre lienzo. 130 x 170 cm



Fig. 28. Andersson, M. (2023) *Travelling in the Family*. Acrílico sobre óleo en panel. 92 x 162 cm

Paco Pomet (fig. 33) presenta un realismo mágico más irónico y absurdo. En sus escenas, imita la realidad con un tono de archivo fotográfico a las que les da un carácter irreal a través de la integración de elementos o personajes de dibujos animados que no tienen nada que ver con la realidad ni el carácter de la escena. De esta forma, mantiene la tesitura entre realidad y fantasía.

4. LA NATURALEZA DE LA PINTURA

Entornos Cruzados habla de naturaleza, la naturaleza de la que estamos tan alejados y que tanto necesitamos para entender que nosotros también pertenecemos a ella.

El arte ecológico en la medida en que está hecho de materiales y existe en el mundo. Existe por ejemplo a modo de poema escrito en una página hecha de papel obtenido de los árboles, que sujetas con la mano mientras estás sentado en una silla de la habitación de una casa situada en una colina a las afueras de una ciudad contaminada. Pero su condición ecológica es algo más que eso. La forma de las estrofas y la longitud de las líneas determinan tu apreciación del papel en blanco que las rodea. Leer la poesía en voz alta te hace tomar conciencia de la forma y tamaño del espacio que te rodea a ti. (Morton, 2018, p. 22, 23)

La pintura al igual que el papel del poema al que se refiere Morton tiene unas propiedades naturales que deben ser comprendidas para entender que nosotros nos situamos dentro de su misma naturaleza. Entender la pintura como materia sensorial nos hace conscientes de nuestro entorno, el cual compartimos con ella. Para que la obra funcione es necesario tener presente tanto la naturaleza de la pintura como la del propio gesto que la origina, es decir, nuestra naturaleza. La intención es permitir que el trazo y la materia entren en armonía, dejando que la pintura sea pintura; es decir, permitiendo que su naturaleza construya la imagen sin forzarla, atendiendo a sus propias transformaciones sobre el lienzo.

Construir desde el vacío, en lugar de eliminarlo, aporta sentido a la obra. El lienzo comienza como una superficie blanca o matizada, y desde ese blanco se construye, sin intención de cubrirlo por completo. Esta actitud permite que la pintura respire, que se revelen sus capas y su proceso. Entiendo el espacio en blanco no como un vacío a llenar, sino como una presencia a respetar, tal y como lo transmite François Cheng (2016). El vacío no solo compone la imagen, sino que le otorga profundidad, ritmo y posibilidad de transformación a los elementos representados. En *Entornos Cruzados* se trabaja desde la comprensión de que el “espacio blanco” forma una parte esencial de la composición y marca el ritmo de la obra.

Tal como plantea Byung-Chul Han (2009) “las cosas se destruyen y se mata el tiempo. La demora contemplativa concede tiempo. Da amplitud al Ser, que es algo más que estar activo. La vida gana tiempo y espacio, duración y amplitud, cuando recupera la capacidad contemplativa.” (p. 162) Desde esta perspectiva, la pintura necesita de atención y contemplación por parte del artista para que la naturaleza de la misma esté presente. A veces no hace falta más que un mínimo gesto para realizar una obra. Como afirma Luis Racionero (2016) “lo que más se debe evitar al pintar objetos es esta preocupación de realismo en la superficie y el color; la obra queda elaborada, pero pierde espontaneidad”. (p.178) En este sentido es más importante el proceso de observación y de estar presente cuando se está pintando que lo que queremos pintar. El “cómo” lo hago está por encima del “qué voy a pintar”.



Fig. 29. S. Olalla, J. (2023) Tríptico: *Vega Painting, Awning, Shoes*
Óleo sobre lino. 70 x 50 cm

Un claro ejemplo de esta idea es la artista Julia Santa Olalla (Olalla, 2021): “Pienso mucho antes de poner la pintura en cómo hacerlo y procuro que mis cuadros no tengan demasiada insistencia, que no se me hagan muy densos pero que tampoco se queden excesivamente fríos o calculados.” En sus obras, vemos claramente cómo resuelve el cuadro con gestos mínimos, a pesar de representar escenas figurativas. Esto implica un proceso fundamental de atención ante lo que sucede en el lienzo. En este proyecto, la forma de pintar y atender al lienzo tal y como la describe Olalla, es esencial.

En la obra de Pablo Merchante, presenciamos una pintura muy formal que le da especial importancia a la calidad matérica de la pintura. Cuando observamos de cerca los cuadros de Merchante, vemos cómo las manchas son tratadas de diferentes formas y se entrelazan con otras que insinúan bodegones de flores. Yéndonos aún más a la abstracción, Nuria Mora, Allan Villavicencio, José Dean o Donna Huanca, son un claro ejemplo de cómo la pintura no necesita nada más que su propia naturaleza para funcionar.



Fig. 30. S. Mora, N. (2025) *Terra Incognita II*. Acrílico, óleo y arena sobre lienzo. 150 x 100 cm



Fig. 31. S. Dean, J. (2023) *Donna nel Jerte*. Acrílico sobre lienzo. 180 x 180 cm

II. El cuadro como lugar de cruce

1. EXPRESIVIDAD

Fue en el verano de 2024 cuando *Entornos Cruzados* comenzó a tomar fuerza. El curso de pintores pensionados de Segovia fue clave a la hora de desarrollar el lenguaje pictórico de este proyecto. El hecho de salir al campo a pintar en una tarde hacía que no se tomaran bocetos previos, ya que el objetivo principal consistía en pintar el paisaje al natural. Siguiendo la naturaleza de la pintura mencionada en el anterior apartado, busqué recursos más espontáneos y orgánicos que liberasen la pintura y que respondiesen a la acción del gesto.



Fig. 32. Fernández, E. (2024) *Fuente César*.
Óleo lienzo. 50 x 41 cm



Fig. 33. Fernández, E. (2024) *Fuente César*.
Óleo lienzo. 50 x 41 cm

El objetivo principal que me marqué fue llevar la mancha espontánea a la pintura de estudio. Para ello, observé la pintura de artistas como Germán Tagle. Su pintura es puramente expresionista pero no deja de lado la figuración. Precisamente ese es el juego que hace en su obra, nos demuestra que para que un sofá parezca un sofá, no hace falta pintarlo académicamente como un sofá. El contraste del objeto figural con la mancha pictórica nos genera una extrañeza y un impacto visual. Además, en algunas de sus series, pinta sobre papel o tela que ya tienen de por sí una imagen: mapas, flores, fotografías, etc. La mancha muy expresiva se contrapone con lo extremadamente figurativo, creando una imagen con gran potencia estética.

Tomo registros de internet, fotografías y dibujos y hago carpetas de elementos que generalmente se contradicen o no se topan con lo que denominamos “la realidad”. Creo en la ficción como algo real y en la imaginación como algo palpable. [...] Además, me permite nuevamente pintar de manera libre, creando una suerte de cuadros abstractos atrapados en una forma figurativa con el fin de narrar una historia. (Tagle, 2023)



Fig. 34. Tagle, G. (2020) *XXMM*.
Acrílico sobre tela impresa. 200 x 310 cm.

Una de las piezas donde se ven los primeros indicios de la expresividad que necesitaba el proyecto es *Un ratón sobre la mesa* (fig. 35). La mancha más espontánea del fondo, en la que el aguarrás descontrola la pintura, contrapuesta con otras manchas mucho más controladas, hizo que me diese cuenta de los mecanismos que necesitaba emplear para desarrollar el proyecto.



Fig. 35. Fernández, E. (2025) *Un ratón sobre la mesa*. Detalle. Óleo sobre lienzo 70 x 100 cm

2. DESARROLLO

2.1. Experimentación:

Entornos Cruzados se inicia a partir de la experimentación con tablillas pequeñas intervenidas con papel estampado, pintura y la propia textura de la madera. Cada elemento responde a su propia naturaleza y provoca un contraste visual. Este juego en las tablillas de madera fue un punto de inflexión clave en el proyecto para comprender de qué forma abordar los cuadros de gran formato.



Fig. 36. Fernández, E. (2025)
Tablilla proceso I. 20 x 20 cm



Fig. 37. Fernández, E. (2025)
Tablilla proceso II. 20 x 20 cm

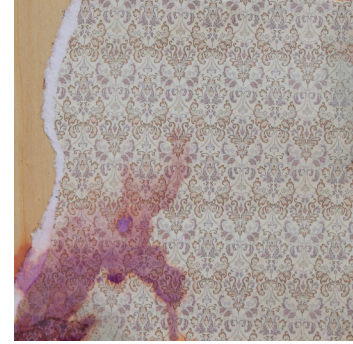


Fig. 38. Fernández, E. (2025)
Tablilla proceso III. 18 x 18 cm

Se entendió la superficie del cuadro no como un espacio a rellenar sino como un lugar de reflexión en el que cada mancha responde a la anterior y cada espacio en blanco no necesita ser rellenado, sino que participa en el conjunto de la obra. Para ello, se comenzaba con una mancha general más expresiva.



Fig. 39. Fernández, E. (2025) *La Polilla,*
proceso I. 120 x 100 cm



Fig. 40. Fernández, E. (2025) *Bosques morados,*
proceso I. 114 x 180 cm

Los bocetos en *Entornos cruzados* toman importancia en el desarrollo de la obra. Se construyen bodegones reales mediante el juego de objetos que me voy encontrando en el espacio de casa. Planteo una composición y unos tonos que responden a la primera mancha que se hizo en el lienzo. A partir de ahí, voy fusionando la fotografía del bodegón, la mancha pictórica y los nuevos elementos a través de una combinación digital. Se juega con el espacio, el dinamismo de los objetos y la superposición de elementos. La composición queda planteada en el boceto digital, pero se vuelve a transformar en el proceso pictórico, que cambia según como responda cada una de las manchas.



Fig. 41. Fernández, E. (2025) *La Polilla ,proceso II*. 120 x 100 cm



Fig. 42. Fernández, E. (2025) *Bosques morados, proceso II*. 114 x 120 cm

Entiendo que la pintura habla desde sí misma y que los procesos de la pintura cobran especial importancia para mostrar aquello que me interesa. Me fascinan los diferentes registros que las propiedades de la pintura nos ofrecen. El contraste visual que éstos generan me llevó al collage. En *Entornos cruzados*, las manchas de diferentes naturalezas coexisten en un mismo espacio, del mismo modo que lo hacen el mundo salvaje y el humano.

2. 2. El collage pictórico

El *collage* comúnmente se conoce como una técnica artística en la que se compone con recortes de diferentes materiales, esto genera un extrañamiento visual causado por esos diferentes elementos puestos en común que componen una misma imagen. En este proyecto, las primeras tablillas realizadas responden a esta lógica del collage material. Sin embargo, también es posible la creación de un collage desde el tratamiento de la propia pintura. Artistas contemporáneos como Dexter Dalwood, Mathias Weischer, Carlos Sagrera, Nacho Martín Silva o José Antonio Chavinet construyen un lenguaje pictórico único que recurre al collage.

La pintura de Dexter Dalwood (fig. 43) se asemeja a la forma de trabajo que he usado en *Entornos cruzados*. Dalwood parte del collage no solo en la pintura, sino también en el boceto previo a ella. En *Entornos cruzados*, se compone con collage digital como proceso de pensamiento anterior a la pintura. En la obra del artista las manchas tratadas de diferentes formas se yuxtaponen unas con otras, haciendo que se genere una estética fragmentaria con total coherencia.

José Antonio Chavinet, construye el collage de otra forma. En vez de modificar los objetos con las diferentes propiedades de la pintura, utiliza de primera mano elementos con

naturalezas diferentes: unos planos, otros más tridimensionales, otros con transparencias, etc. De esta manera crea unas composiciones muy rotundas mediante la contraposición de elementos muy distintos, acercándose más a la manera tradicional de hacer collage con diferentes materiales. Nacho Martín Silva (fig. 44), por otro lado, hace un collage más pictórico. Silva divide la imagen en lienzos de diferentes tamaños y cada cuadro lo trata de una forma diferente, dejando ver un despliegue de registros pictóricos en la misma obra.

En definitiva, hay muchas formas de abordar el collage dentro de la pintura y todas ellas han nutrido a este proyecto para su desarrollo.



Fig. 43. Dalwood, D. (1999) *Room 100. Chelsea Hotel*. Óleo sobre lienzo. 183 x 213 cm



Fig. 44. Martín Silva, N. (2024) *Extraño Paraíso 9*. Óleo sobre lino. 260 x 230 cm

Roger señala que (como se citó en Stoichita, 2000) “la verdadera pintura es aquella que nos llama (y por así decirlo) nos sorprende: y ello ocurre únicamente por la fuerza del efecto que produce y que nos obliga a acercarnos a ella, como si tuviera algo que decirnos.” (p. 67) Este poder de atracción no solo reside en el collage plástico, también se encuentra en el collage conceptual, donde la combinación de diferentes contextos resignifica la naturaleza muerta tradicional.

La aparición de animales en un espacio doméstico intensifica la descontextualización propia del collage. Esta técnica hace posible que imaginemos mundos nuevos y extraños. En este caso, el collage pictórico enfatiza la contraposición del mundo salvaje y el humano. La pintura no busca coherencia literal, sino hacer reflexionar al espectador desde una ambigüedad alejada de la imagen idealizada del animal.

2. 3. Indagación de recursos

Para generar este collage, concluí en la necesidad de experimentar con las propiedades de la pintura. Pensar “de qué forma voy a resolver esta parte”, me llevó a una búsqueda de diferentes registros.

En *Entornos cruzados*, se puede ver un uso constante de telas formando parte del bodegón. Al igual que Gybrechts (fig. 18), Ana Pavón trabaja con lo que está oculto a través de las telas. La artista no hace uso de veladuras ni de diferentes registros, sino que hace del tratamiento de la pincelada, su lenguaje. La forma de trabajar las telas de Pavón se ve en *Entornos cruzados*, donde este tipo de pintura tan controlada contrasta con otras manchas más sueltas. Un ejemplo claro es *La hora del té* (fig. 47), donde una tela cae desde arriba y se integra con el resto de los elementos del cuadro. Las telas, además de ser un elemento compositivo importante en el cuadro, generan misterio en la obra. En *Entornos Cruzados* se utilizan telas estampadas, las cuales me permiten generar paradojas o jugar con las diferentes representaciones del estampado. Por ejemplo: en *Si el gallo cantase* (fig. 46), el mismo estampado de la tela de *La hora del té* (fig 47) aparece participando en la escena haciendo de rama real para un guepardo y por tanto deja de ser una cortina. En *Granada* (fig. 45), un pájaro que ha salido del mismo estampado está a punto de posarse sobre la granada ¿Ahora el pájaro de la tela ha cobrado vida?



Fig. 45. Fernández, E. (2024) *Granada*. Detalle



Fig. 46. Fernández, E. (2024) *Si el gallo cantase*. Detalle



Fig. 47. Fernández, E. (2024) *La Hora del té*. Detalle

El degradado, que es un recurso muy utilizado por Matthias Weischer (fig), lo utilicé para resolver zonas del cuadro sin insistencia, contrastándolas con lo más figurativo (fig). Este recurso le da a la obra una sensación de movimiento en su totalidad. De una forma más alejada a la figuración, Jorge Vulve (fig), crea unas composiciones con formas y manchas de diferentes naturalezas. El trabajo de Vulve se ve reflejado en *Entornos Cruzados*, donde se busca ese juego de diferentes manchas yuxtapuestas componiendo una imagen.



Fig. 48. Weischer, M. (2004) o. T. Óleo sobre lienzo. 48 x 48 cm



Fig. 49. Julve, J. (2021) *Fondo blanco*. Óleo sobre tela. 190 x 260 cm

Las capas del proceso pictórico son visibles en *Entornos Cruzados*: lo que parece que estaba detrás, ahora está delante. Lo que debería estar en primer plano, se resuelve con las primeras manchas del lienzo. Mediante la naturaleza de la pintura, se engaña el ojo del espectador de forma que la paradoja se reitera no sólo en los mecanismos de representación sino en el propio proceso pictórico. Por ejemplo, en *Bosques Morados* (fig. 52), los patrones de la cortina se resuelven pintando la parte de la tela que no es estampado, dejando que la mancha del fondo venga hacia adelante y viceversa. A su vez, en este cuadro, un paisaje se revela dentro del estampado vegetal de la cortina. Lo que parecía simplemente una cortina con entramados morados, ahora es también una ventana que da un paisaje exterior que es aparentemente natural. Además, unos pájaros que se encuentran dentro del bodegón parecen volar hacia ese paisaje, como si atravesaran la frontera entre lo artificial y lo real. El paisaje natural se encuentra incrustado sobre una flor artificial, acentuando la confusión entre los dos mundos y enfatizando el realismo mágico que envuelve la obra.



Fig. 50. Fernández, E. (2024) *Vistas al patio*. Detalle



Fig. 51. Fernández, E. (2024) *La Polilla*. Detalle



Fig. 52. Fernández, E. (2024) *Bosques morados*. Detalle



Fig. 53. Fernández, E. (2024) *Bosques morados, proceso III*



Fig. 54. Fernández, E. (2024) *Bosques morados, proceso IV*

En la obra de Estefanía Martín Sáenz, las telas estampadas cobran protagonismo como soporte y lenguaje. En ellas interviene creando un mundo con seres y personajes que habitan entre las cenefas. Esta forma de utilizar el diseño textil dialoga directamente con *Entornos cruzados*, donde las telas que se utilizaron únicamente para realizar fotografías de los bodegones, se convirtieron también en cuadros. Es decir, pintar sobre la tela que se había usado como representación de una imagen en otro cuadro. En este caso de *La polilla* (fig. 55), nace *Chin chin* (fig. 56). El aspecto acabado y rígido del estampado de la tela en *Chin Chin* juega con la pintura roja que fue aplicada con espátula de forma más espontánea, para precisamente generar ese collage que nace de la contraposición de dos elementos con naturalezas totalmente diferentes.



Fig. 55. Fernández, E. (2024) *La Polilla, proceso III*



Fig. 56. Fernández, E. (2024) *Chin chin, proceso I*

En *Chin chin*, los “problemas” que tuve con la imprimación que hacían que la pintura se desconchase, se convirtieron en lenguaje. Aproveché lo que había pasado para acentuar el efecto desconchado que estaba buscando. En este caso, fue imprescindible la observación de lo que ocurría, la atención al proceso y la materia para entender que lo que había pasado respondía a su naturaleza y se podía generar discurso con ella, aunque al principio no fuese lo deseado.

2.4. Lo de allí, ahora está aquí

La tela que funcionó en otro cuadro como parte del bodegón, funciona ahora como soporte en *Chin Chin* (fig. 56). De esta forma, la materia y los conceptos se transforman, dando lugar a nuevos escenarios que nacen del proceso de otros cuadros. Así, se intensifica la narratividad metapictórica. Estos mecanismos de representación están presentes durante todo el proceso. Los elementos se piensan en función a lo que se hizo anteriormente.

En *La Polilla* (fig. 57), nos encontramos un “paisaje” de cabras donde en el fondo hay una polilla Atlas enmarcada. Sin embargo, en *Tras la cortina II* (fig. 58), la misma polilla aparece viva apoyándose sobre un bastidor. A su vez, también vemos una polilla en *El Peñón* (fig. 59) pero esta vez en un primer plano cenital, dando la sensación de que está apoyada sobre el propio soporte del cuadro. Este recurso fue propio en los bodegones barrocos durante la historia del arte para generar trampantojos, que dan la sensación de que la imagen representada formaba parte de la realidad.



Fig. 57. Fernández, E. (2025) *La Polilla*. Detalle II

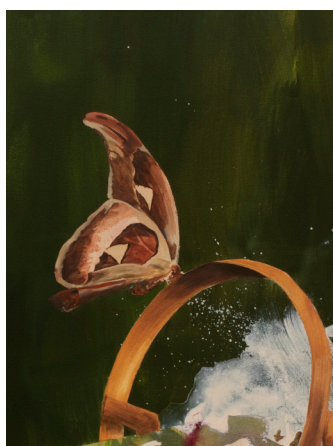


Fig. 58. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina II*. Detalle I



Fig. 59. Fernández, E. (2025) *El Peñón*. Detalle I

Por otro lado, en *Tras la cortina I* (fig. 60), se observa un cuadro de un bodegón con flores dentro del propio cuadro que, a su vez, es también un bodegón. Esta idea del cuadro dentro del cuadro es propia de lo que Víctor Stoichita (2000) se refiere como “imagen desdoblada”, cuando la imagen no solo representa una escena, sino que se duplica o se refleja dentro de sí. Al mismo tiempo, una de las flores se sale del cuadro y se superpone por encima del otro marco que está por delante. Este juego se vuelve aún más complejo cuando también se puede ver una abeja sobrevolando las flores, lo que plantea la duda: ¿Estamos viendo una pintura de flores o son flores reales? ¿Está la abeja dentro del cuadro, o también es un engaño producido por el trampantojo?

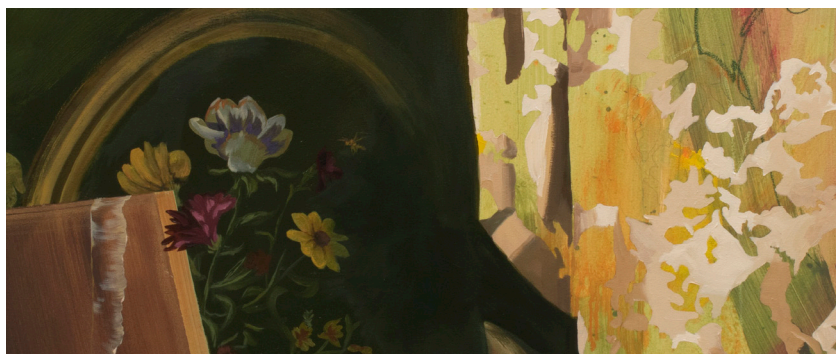


Fig. 60. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina I*. Detalle I



Fig. 61. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina I*. Detalle II

Estos sistemas componen *Entornos cruzados*, donde se busca que el espectador divague por el cuadro, se extrañe y se vuelva a extrañar sobre lo que está ocurriendo buscando una mirada atenta a nuestra forma de percibir la realidad.

2.5 Escuchando a la mancha



Fig. 62. Fernández, E. (2025) Proceso I de *Tras la cortina*. I y II

Al igual que en el lienzo, los elementos y acciones se van respondiendo de un cuadro a otro. En el proceso pictórico ocurre de la misma manera, las manchas dialogan unas con otras y el cuadro se va componiendo mediante la superposición de diferentes manchas.

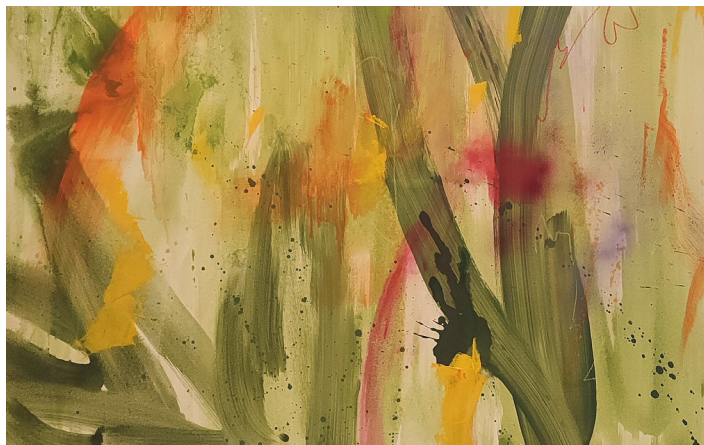


Fig. 63. Fernández, E. (2025) Proceso II de *Tras la cortina. I y II*

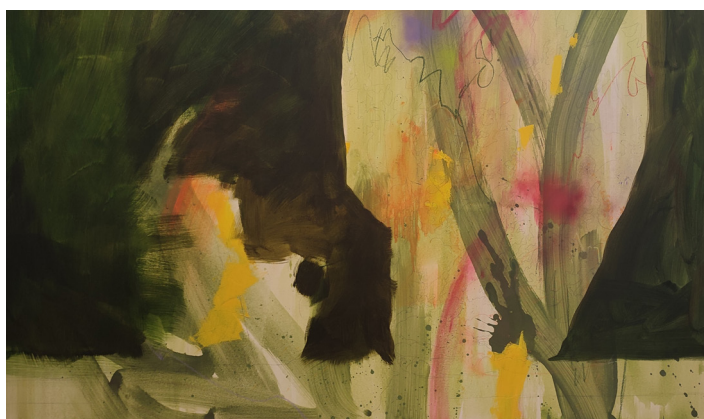


Fig. 64. Fernández, E. (2025) Proceso IV de *Tras la cortina. I y II*



Fig. 66. Fernández, E. (2025) Proceso V de *Tras la cortina. I y II*



Fig. 65. Fernández, E. (2025) Proceso III de *Tras la cortina. I y II*

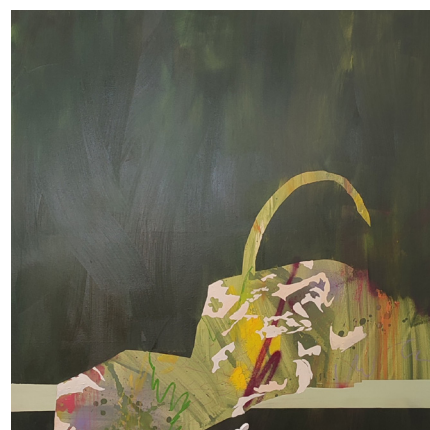


Fig. 67. Fernández, E. (2025) Proceso VI de *Tras la cortina. I y II*



Fig. 68. Fernández, E. (2025) Proceso VII de *Tras la cortina*. I y II



Fig. 69. Fernández, E. (2025) Proceso VIII de *Tras la cortina*. I y II

El entendimiento de que la observación y atención ante lo que ocurre en el lienzo son claves en el desarrollo de la obra, se ve reflejado en los últimos cuadros que realicé para *Entornos cruzados*, donde se acentúan todas estas cuestiones que buscaba desde un inicio: el contraste de la mancha expresiva con la figuración realista y la presencia del vacío. Entendí que los cuadros no necesitaban estar cargados de fauna. En la naturaleza puede haber paisajes en los que encontramos manadas de animales y otras escenas en las que un solo animal protagoniza la escena. Con la pintura ocurre lo mismo, no es necesario llenarlo todo de animales para que se entienda que es un paisaje ni tampoco llenarlo todo de diferentes registros. Con el más mínimo gesto, es suficiente. En el caso de *Tras la cortina* (fig. 112), basta con el realismo del bodegón y el carácter expresivo de la tela que cae, para que el cuadro se llene de presencia y dinamismo.

Montaje y exposición

1. Atendiendo al entorno

Este proyecto concluye con una exposición individual titulada: *Entornos cruzados*. Esta exposición ubicada en el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, pone el punto final a este trabajo fin de grado.

El montaje de la sala fue un proceso de toma de decisiones. Se contaba con un plano de la sala, en el que se podían ver las medidas de cada pared. Con este plano ya se podía tener una idea sobre qué cuadros podrían ir en las paredes. Se concibió el espacio de la sala como un elemento más de la obra.

PLANO DE LA SALA ÁTICO DE EXPOSICIONES. PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA

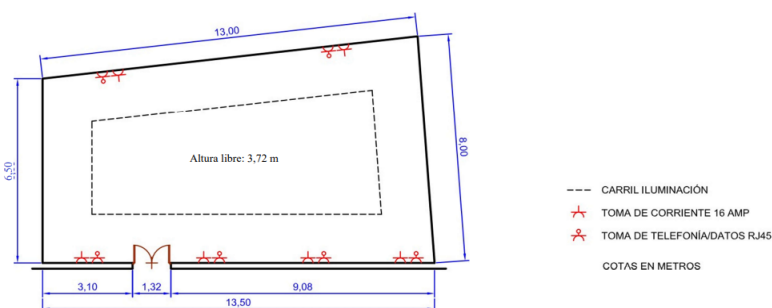


Fig. 70. (2025) Plano de sala Ático, Palacio de los Condes de Gabia.

La decisión de la disposición de cada obra se hizo respondiendo a cómo se relacionaban entre ellas en la sala expositiva. Para ello, fue fundamental el movimiento de los cuadros por toda la sala y observar cómo dialogaban entre sí, procurando que cada uno mantuviera su propia presencia sin que otros lo eclipsaran. El tamaño de los formatos fue determinante: no se percibe del mismo modo una obra pequeña junto a una de gran tamaño, que dos obras grandes compartiendo el mismo campo visual. Aquí entra en juego el vacío de los espacios en blanco, que funcionan como pausas necesarias entre las obras. Estos silencios permiten que cada una de las obras respire, se exprese por sí misma y transmita su mensaje sin interferencias.

Los cuadros ya cuentan con mucha información visual y conceptual, por lo que cargar la sala con más cuadros habría debilitado la fuerza narrativa y visual de las obras y, por tanto, de la exposición. Disponer de formatos pequeños y grandes, ayudó a generar un recorrido con diferentes ritmos que reflejaban el propio proceso pictórico, donde los cambios de registros y la presencia del vacío generan el ritmo que necesita la obra. Así, el montaje de la exposición no solo organiza el espacio, sino que también potencia el contenido de la obra, construyendo un relato visual coherente.



Fig. 70. Fernández, E. (2025) *Montaje I*



Fig. 71. Fernández, E. (2025) *Montaje II*



Fig. 72. Fernández, E. (2025) *Montaje III*



Fig. 73. Fernández, E. (2025) *Montaje IV*



Fig. 74. Fernández, E. (2025) *Montaje V*

En el mismo sentido que el montaje, las luces se colocaron buscando realzar cada pieza. La intensidad y el tipo de luz acentuaron ese misterio que tienen las obras en la atmósfera de la sala.



Conclusión

Entornos cruzados me ha permitido conectar más con mis pasiones, traduciendo mi carácter e inquietudes a la pintura a través del gesto y la representación. He pintado desde el respeto que siento hacia la naturaleza. Me he encontrado y me he perdido una y otra vez en el proceso, lo que pensaba que podían ser fallos se volvían imprescindibles para entender el comportamiento de la pintura. Observar los acontecimientos que ocurrían en el lienzo, me motivaba a seguir probando cosas nuevas. He entendido que la pintura no es un camino fácil y rápido. Sin embargo, no acomodarme a métodos ya conocidos ha hecho que disfrute de la experimentación, lenta pero muy necesaria. Esa actitud de búsqueda activa ha hecho que la investigación siguiese en constante cambio y transformación

A partir de aquí, comienza una nueva vía de investigación y aprendizaje que continuará fuera de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, en lugares donde la pintura seguirá creciendo, nutriéndose de su entorno... y de aquellos que se crucen con él.

Bibliografía

- Andersson, K. M., Hentschel, M., Jelinek, E. (2012). *Mamma Andersson: dog days*. Kerber Verlag.
- Buratti-Hasan, S., Jarbouai, L. (2022). *Rosa Bonheur (1822-1899)*. Musée d'Orsay.
- Chardin, J. B. S., & Rosenberg, P. (1963). *Chardin*. Skira.
- Cheng, F (2016). *Vacío y plenitud*. Ediciones Siruela.
- Cheng, F. (2006). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Ediciones Siruela.
- Derieux, F., Clark, M., Juncosa, H., Dalwood, D., Tate Gallery St Ives. (2010). *Dexter Dalwood*. Tate Pub.
- García Márquez, G. (2024). *Cien años de soledad*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Gottlieb, A. (1958). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* . Wiley Subscription Services, Inc.
- Koester, O. (2000). *Painted illusions : the art of Cornelius Gijssbrechts*. National Gallery.
- Lauricella, M. (2023). *Anatomía artística 9 Mamíferos: morfología comparada*. GG.
- Morton, T. (2018). *El pensamiento ecológico*. Paidós.
- O.Wilson, E. (2021). *Biofilia*. Errata naturae.
- Pomet, P., Serrano Alba, F. J. (2012). *Contra la inercia = against inertia : [exposición] pinturas = paintings 2004-2011*. Diputación de Granada.
- Racionero, L. (2016). *Textos de estética taoísta*. Alianza Editorial.
- Roldan Eugenio, D. (2020). Intermedialidad y realismo mágico en la obra Varo. maravillosa de Leonora Carrington. *Ciberletras*.
- Rosenberg, P., Temperini, R. (1999). *Chardin*. Prestel.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro*. Ediciones del Serbal, S.A.
- Weischer, M., (2008). *Matthias Weischer : in the space between : [exposición], CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 19 septiembre -16 de noviembre 2008 ; Kunsthalle Mainz, 13 marzo - junio 2009*. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Weischer, M., Stegmann, M., Hardmeier, D. (2007). *Matthias Weischer : Malerei = painting*. Hatje Cantz.

Webgrafía

- Barrientos, M. (2020). *Interludio: la pintura como escenario de sí* [Trabajo Fin de Máster, Universidad de Málaga]. Recuperado 26 de enero de 2025, de <https://hdl.handle.net/10630/19309>.
- Bozzone, J. (1 de octubre de 2021). *Entre lo místico y lo científico: el auge de las obras de Remedios Varo*. The New York Times. Recuperado 6 de abril de 2025, de <https://www.nytimes.com/es/2021/10/01/espanol/remedios-varo-vida-obra.html>
- Castillo, M (21 de septiembre de 2018). *Ana Mendieta, una artista cubana que sobrepasó los límites*. The new york times. Recuperado 5 de mayo de 2025, de <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html>
- Proyector (2025). *Enar de Dios Rodríguez: Ecotone*. Proyector. Recuperado 10 de abril de 2025, de <https://proyector.info/profile/enar-de-dios-rodriguez-ecotone/>
- García, E. (24 de febrero de 2023). *El simbolismo de los objetos bodegones*. 1st Art Gallery. Recuperado 10 de abril de 2025, de <https://www.1st-art-gallery.com/es/article/the-symbolism-of-still-life-objects/?srsltid=AfmBOorwNngd3Q4o7PzGBwrlledXIKwvKcDOjZnbV-qyhu-6xaWwWxnKjF>
- Latour, B. (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política. *Cuadernos de otra parte*. Recuperado 5 de mayo de 2025, de https://ivam.es/wp-content/uploads/Latour_Esperando-a-Gaia.pdf.
- Valverde Espejo, L. & López Fernández, Ó. (6 de abril de 2024). *Antonio Montalvo: Lo real*. Espacio Mínimo. Recuperado 11 de junio de 2025, de <https://espaciominimo.es/antonio-montalvo-lo-real/>.
- de Dios Rodríguez, E. (2022). *Ecotone*. Enar de Dios Rodríguez. Recuperado 5 de mayo de 2025, de <https://enardediosrodriguez.com/>
- Shórokhova, A. (2019). La magia de lo real. Realismo mágico en la pintura post expresionista según *La Albolafia: revista de humanidades y cultura*. Recuperado 28 de marzo de 2025, de <http://albolafia.com/numcomplet.html>
- Fundación actual (23 de mayo de 2023). *Germán Tagle: Entre dos aguas*. Fundación actual. Recuperado 6 de abril de 2025, de <https://fundacionactual.org/noticia/german-tagle-entre-dos-aguas/>
- von Touceda, M. (24 de mayo de 2021). *Julia Santa Olalla: «Hago construcciones visuales en las que la técnica tiene mucho peso*. elemental. Recuperado 11 de junio de 2025, de <https://elemental.com/2021/05/24/entrevista-julia-santa-olalla/>
- Weyland, I. (2025). *Statement*. Ingrid Weyland. Recuperado 5 de mayo de 2025, de <https://www.ingridweyland.com/statement>

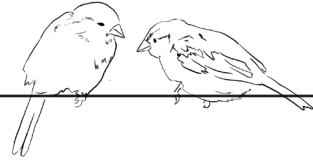
Anexos

1. CRONOGRAMA

OCT NOV DIC ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL



2. PRESUEPUESTO



Telas	200 €
Bastidores	569 €
Tablas de madera	28 €
Listones de madera	35 €
Óleos y acrílicos	177 €
Pinceles, brochas, utensilios, etc	45 €
Papel estampado	41 €
Cinta de carrocerero	20 €
Barnices, aguarrás, etc	55 €
Material de imprimación	67 €
Proyector	70 €
Herramientas	87 €
Total	1.394 €

3. CATÁLOGO

Enlace para ver catálogo online: <https://heyzine.com/flip-book/03ac210e47.html>



Fig. 75. Fernández, E. (2025) *Catálogo I*



Fig. 77. Fernández, E. (2025) *Catálogo III*



Fig. 78. Fernández, E. (2025) *Catálogo IV*



Fig. 79. Fernández, E. (2025) *Catálogo V*



Fig. 80. Fernández, E. (2025) *Catálogo VI*



Fig. 81. Fernández, E. (2025) *Catálogo VI*



Fig. 76. Fernández, E. (2025) *Catálogo II*

Dossier



Fig. 82. Fernández, E. (2025) *Foto de sala I*

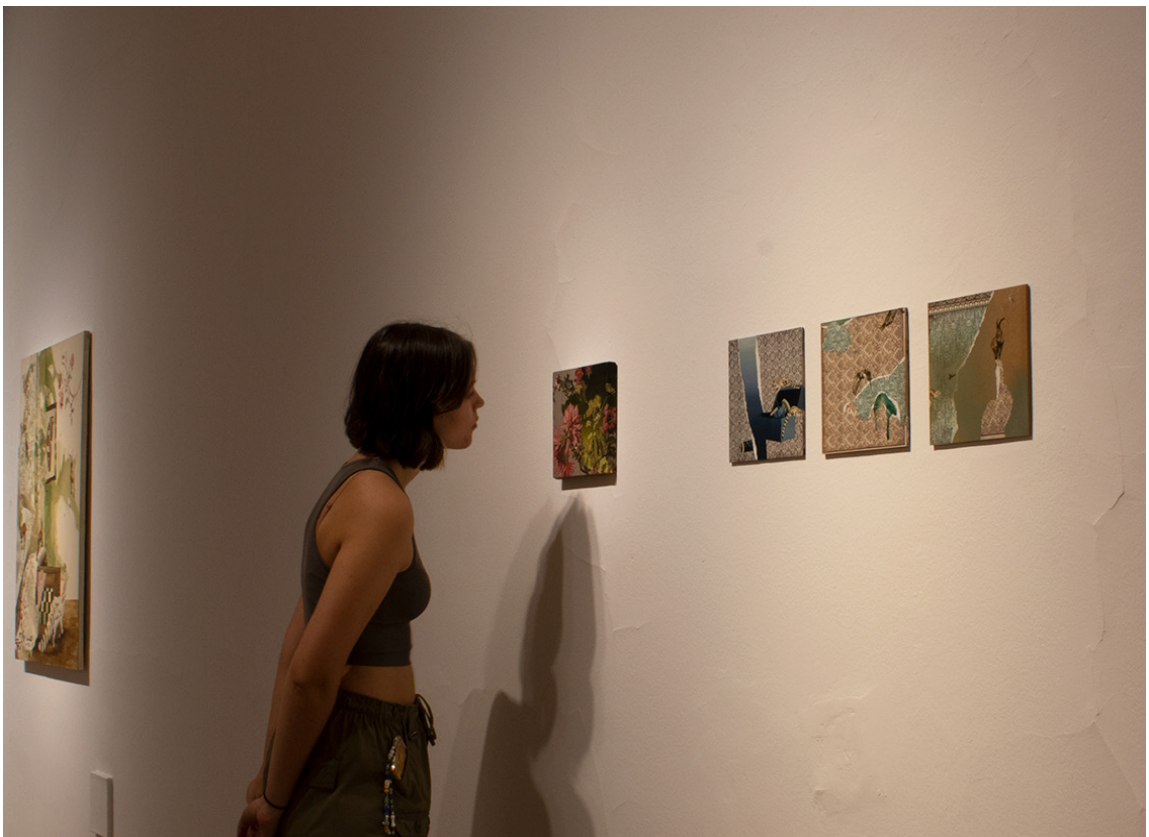


Fig. 83. Fernández, E. (2025) *Foto de sala II*



Fig. 84. Fernández, E. (2025) *Foto de sala III*

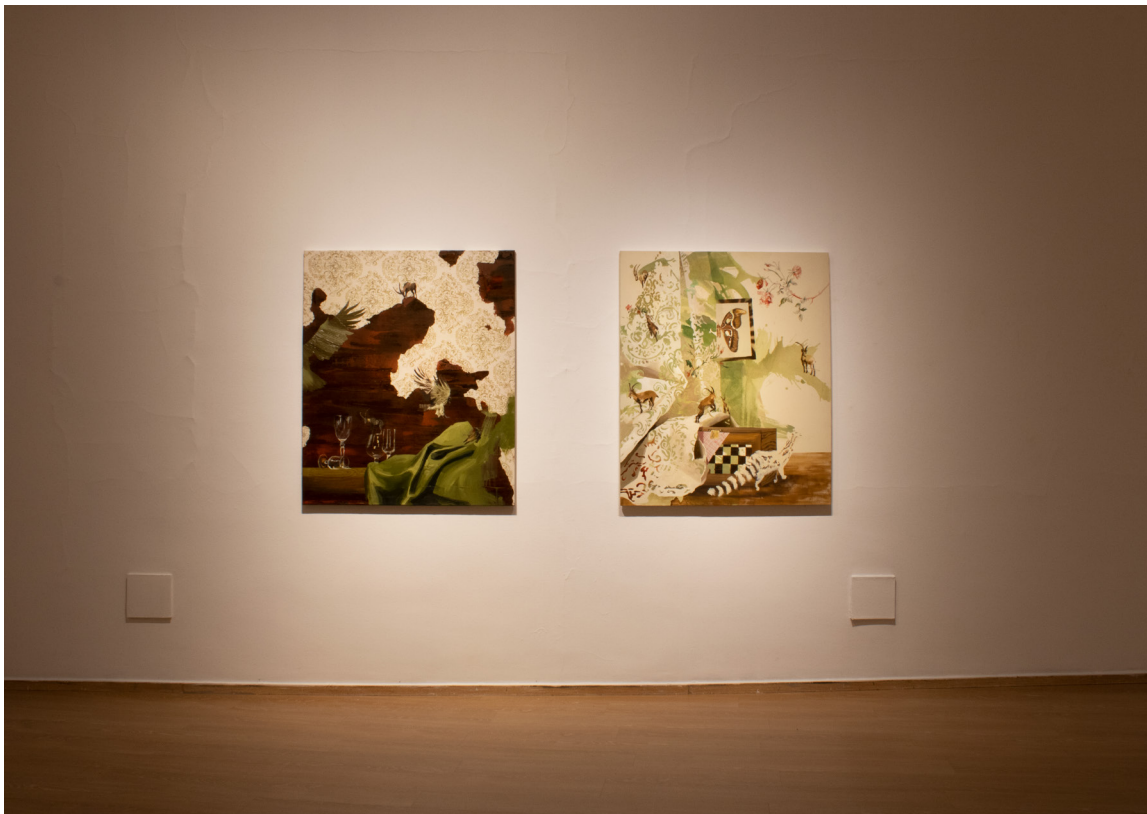


Fig. 85. Fernández, E. (2025) *Foto de sala IV*



Fig. 86. Fernández, E. (2025) *Foto de sala V*



Fig. 87. Fernández, E. (2025) *Foto de sala VI*



Un nido en mi salón, 2023

Óleo sobre lienzo

120 x 180 cm



Fig. 88. Fernández, E. (2023) *Un nido en mi salón*.
Detalles I

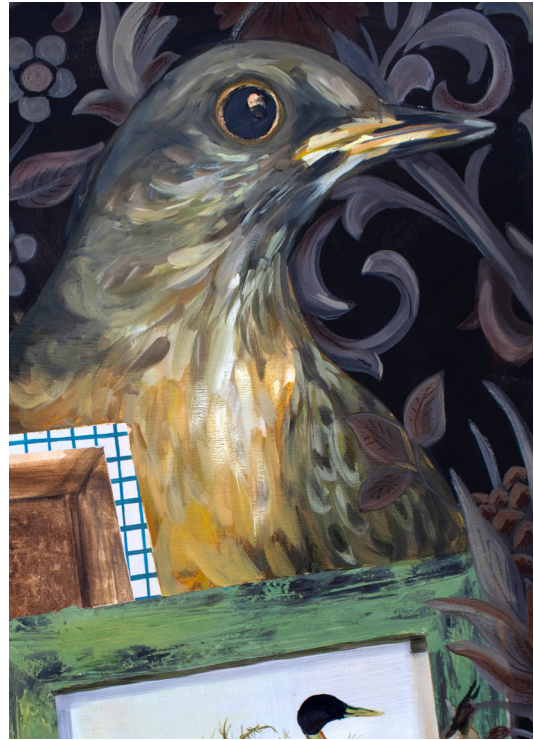


Fig. 89. Fernández, E. (2023) *Un nido en mi salón*.
Detalles II

Fig. 90. Fernández, E. (2023) *Un nido en mi salón*. *Detalles III*





La sabana del pimiento rojo, 2023

Óleo sobre lienzo

98 x 162 cm



Fig. 91. Fernández, E. (2023) *La sabana del pimiento rojo. Detalles I*



Fig. 92. Fernández, E. (2023) *La sabana del pimiento rojo. Detalles II*

Fig. 93. Fernández, E. (2023) *Un nido en mi salón. Detalles II*





Amenaza en el costurero, 2024

Óleo sobre lienzo

162 x 150 cm



Fig. 94. Fernández, E. (2024) *Amenaza en el costurero*.
Detalles I



Fig. 95. Fernández, E. (2024) *Amenaza en el costurero*.
Detalles II

Fig. 96. Fernández, E. (2024) *Amenaza en el costurero*. Detalles III





Vistas al patio, 2024

Óleo sobre lienzo

70 x 100 cm



Vistas al patio, 2024

Óleo sobre lienzo

70 x 100 cm



Un ratón sobre la mesa, 2024

Óleo sobre lienzo

70 x 100 cm

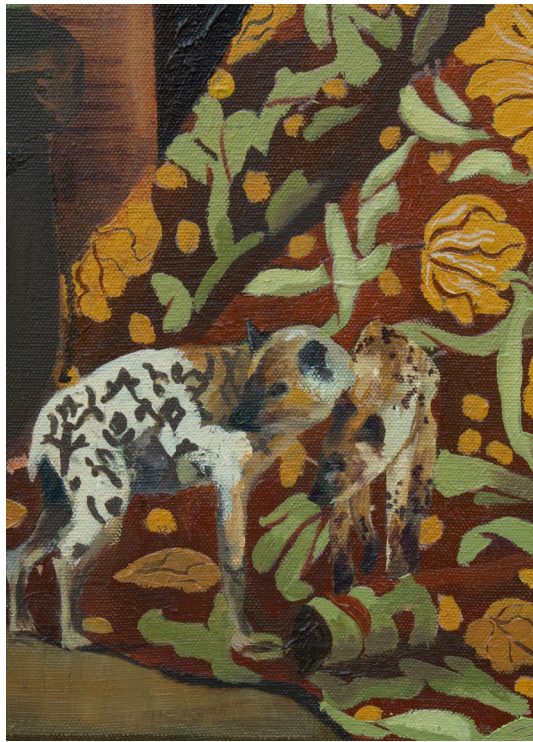


Fig. 97. Fernández, E. (2024) *Un ratón sobre la mesa*. Detalles I



Fig. 98. Fernández, E.(2024) *Un ratón sobre la mesa*. Detalles II

Fig. 99. Fernández, E. (2024) *Un ratón sobre la mesa*. Detalles III





Granada, 2024

Óleo sobre papel estampado

20 x 20 cm



Si el gallo cantase, 2024

Acrílico y óleo sobre lienzo

60 x 50 cm



La hora del té, 2024

Óleo, acrílico y spray sobre lienzo

100 x 120 cm



Fig. 100. Fernández, E. (2024) *La hora del té*. Detalles I



Fig. 101. Fernández, E. (2024) *La hora del té*. Detalles II

Fig. 102. Fernández, E. (2024) *La hora del té*. Detalles III





El Peñón, 2025

Óleo, espray y papel sobre madera

20 x 20 cm



Nido de águilas, 2025

Tinta, óleo y papel sobre madera

20 x 20 cm



La polilla, 2025

Óleo y acrílico sobre lienzo

120 x 100 cm



Fig. 103. Fernández, E. (2025) *La Polilla* Detalles I



Fig. 104. Fernández, E. (2025) *La Polilla* Detalles II

Fig. 105. Fernández, E. (2025) *La Polilla* Detalles III





Cajita de hilos, 2025

Óleo y papel estampado sobre madera

20 x 20 cm



Arándanos, 2025

Óleo, tinta y papel estampado sobre madera

20 x 20 cm



Bosques morados, 2025

Acrílico, óleo y espray sobre lienzo

114 x 180 cm



Fig. 106. Fernández, E. (2025) *Bosques morados*. Detalles I



Fig. 107. Fernández, E. (2025) *Bosques morados*. Detalles II

Fig. 108. Fernández, E. (2025) *Bosques morados* Detalles III





Chin chin, 2025

Óleo sobre tela estampada

120 x 100 cm



Fig. 109. Fernández, E. (2025) *Chin chin*. Detalles I

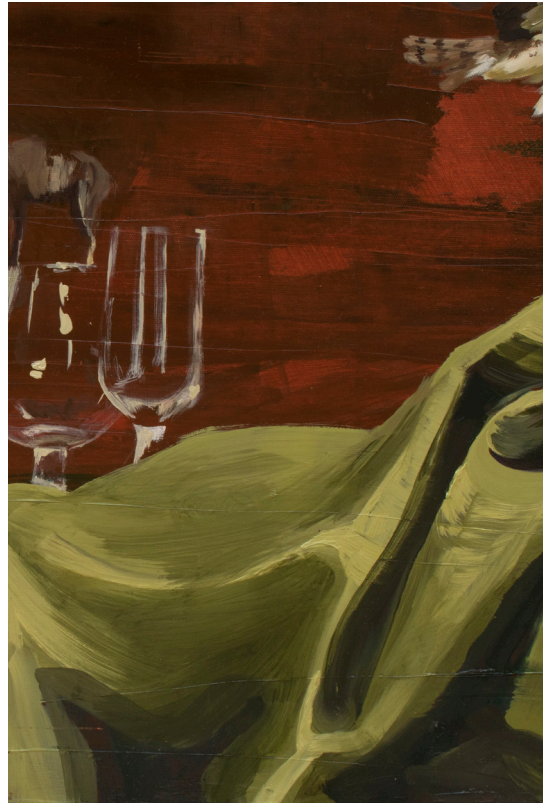


Fig. 110. Fernández, E. (2025) *Chin chin*. Detalles II

Fig. 111. Fernández, E. (2025) *Chin chin*. Detalles III







Fig. 112. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina*. Díptico completo



Tras la cortina I, 2025

Acrílico, óleo y espray sobre lienzo

130 x 195 cm



Fig. 113. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina I*. Detalles I



Fig. 114. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina I*. Detalles II

Fig. 115. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina I*. Detalles III





Tras la cortina II, 2025

Acrílico, óleo y espray sobre lienzo

130 x 130 cm



Fig. 116. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina II*. Detalles I

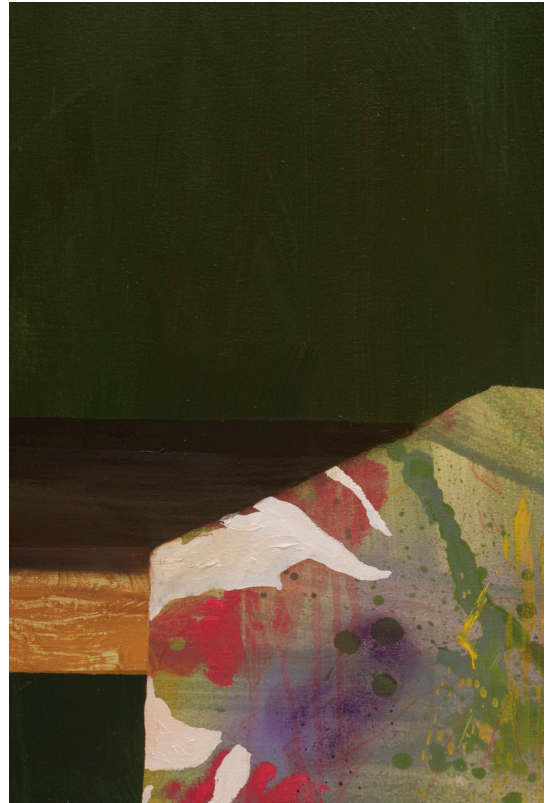


Fig. 117. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina II*. Detalles II

Fig. 118. Fernández, E. (2025) *Tras la cortina II*. Detalles III





Monos, 2025

Óleo sobre tela de lino estampada

20 x 20 cm



Bandada de gorriones, 2025

Papel estampado y óleo sobre madera

30 x 30 cm



El limonero, 2025

Acrílico y óleo sobre lienzo

114 x 164 cm



Fig. 119. Fernández, E. (2025) *El limonero*. Detalles I



Fig. 120. Fernández, E. (2025) *El limonero*. Detalles II

Fig. 121. Fernández, E. (2025) *El limonero*. Detalles II





