

Resonancias

María Vera Ramos

Tutor: Javier Garcerá

Máster de Producción Artística Interdisciplinar
2016-2017

*Las hojas del plátano cubren el patio.
El musgo invade la celda solitaria.
El monje y el visitante, habiendo intercambiado palabras sublimes, se callan.
En el aire flora un aroma desconocido.*

Wang Tchang-ling

ÍNDICE

1. IDEA	5
2. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA	7
2.1 <i>RESONANCIAS</i>	7
2.2. <i>ABCISSIO</i>	9
3. INVESTIGACIÓN TEÓRICA	13
4. REFERENTES	17
4.1. OBSTACULIZACIÓN DE LA MIRADA Y REFERENCIA AL PAISAJE	18
4.2. EL GESTO Y LAS FORMAS ORGÁNICAS. DIÁLOGOS ENTRE FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN	19
5. APORTACIÓN DEL PROFESORADO	21
6. CONCLUSIONES	25
7. BIBLIOGRAFÍA	28
ANEXO	31

PALABRAS CLAVE: Pintura, grabado, taoísmo, vacío, lleno, monocromo, pincelada, estampación, naturaleza, paisaje, resonancias, muerte, descomposición, veladuras, silencio, percepción, belleza, fealdad, ocultamiento, figuración, abstracción...

1. IDEA

El título del proyecto hace referencia a lo que en la filosofía china se conoce como *chi*. Luis Racionero la describe como una serie de vibraciones armoniosas impercetibles a los sentidos que se encuentran en todos los elementos del universo. De este modo, he establecido un vínculo entre dichas vibraciones y aquella experiencia sensitiva producida durante la acción contemplativa del paisaje nocturno.

La concepción de lo sublime romántico, la experiencia sensorial del paisaje y de la naturaleza, así como su observación contemplativa, son algunos de los aspectos que sustentan el discurso y la poética de mi trabajo. Immanuel Kant, Edmund Burke, Alain Roger, Javier Maderuelo, Javier Arnaldo, Rafael Argullol y Eugenio Trías son algunos de los autores que profundizan en ésta materia y que he consultado para el desarrollo poético de este proyecto. Por otro lado, figuras como Juan Carlos Meana y Miguel Ángel Hernández-Navarro también me han suscitado gran interés ya que plantean la idea de la obstaculización de la visión del espectador como una interesante estrategia artística, de la misma manera que Luis Racionero, François Cheng y Lao Tsé reflexionan sobre la importancia del vacío y del lleno en los diferentes aspectos de la vida y de la cultura oriental. Por último, me he cuestionado

los límites de la belleza tras la lectura de *Historia de la fealdad* de Umberto Eco. En un pequeño apartado, el autor reconsidera la belleza intrínseca de la cultura y el arte perteneciente a la Antigua Grecia, un período donde la sociedad disfrutaba de lo que hoy en día sería desagradable. Inevitablemente, esto me hace reflexionar hasta qué punto consideramos la cualidad bella de las cosas y si esta cualidad se aplica en la estética contemporánea. Esto ha conducido la investigación a una búsqueda de la relación establecida entre la belleza occidental de la Antigua Grecia y las antiguas corrientes filosóficas orientales. Para ello, una figura que establece un perfecto paralelismo entre dichos pensamientos es Chantall Maillard en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*.

Todo esto, unido a una investigación práctica ha dado lugar a unas imágenes donde el alto contraste, la monocromía y el uso del gesto pictórico nos remite a ese sentido dormido capaz de percibir las armonías de la Naturaleza. Con éste último término no me refiero al carácter o la cualidad de las cosas o las personas sino a ese ente compuesto por las plantas, los animales y la geología que conforman la vida en todos sus aspectos, que inevitablemente, mantiene una relación con la idea de Muerte.

Mediante este proyecto planteo la paradoja entre lo representado velado mediante estrategias de reducción de lo que hay para ver y la pintura como

instrumento de representación pictórica. El resultado es un conjunto de imágenes configuradas por códigos y lenguajes dirigidos a la experiencia del ver y de la percepción y que se encuentra entre la figuración y la abstracción, entre lo visualmente reconocible y lo que queda oculto o velado generando así la producción que ahora presento.

El carácter íntimo del proyecto me exigía un análisis exhaustivo dedicado a la recolección, catalogación y observación del proceso de descomposición de las flores y hojas que se caen de las plantas que cultivo en mi estudio. La finalidad de dichos procesos era la de estudiar la relación establecida entre la planta y la flor en ritos religiosos, concretamente en los funerales. Dicho de otra manera, analizar el vínculo entre lo vegetal con la vida y la muerte de los seres humanos, estudiando así sus formas, texturas, vacíos y llenos que traslado más adelante a una imagen plástica a través de recursos formales como el alto contraste, monocromía del color y gestos pictóricos donde pretendo que el espectador se pare y observe, que intente resolver el misterio de la imagen pictórica, el secreto oculto de la imagen aparentemente bella.

En definitiva, planteo una reivindicación contra la consumición masiva de imágenes que sufre el individuo en la actualidad: para ello, empleo la pintura como instrumento que genere una serie de paradojas en la representación basadas en estrategias de obstaculización de la percepción.

2. INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Debido a cuestiones relacionadas con la técnica, la factura, la temática y la imagen, el proyecto que ahora presento ha acabado dividiéndose en dos líneas de investigación a las que he titulado *Resonancias* y *Abscissio*¹.

2.1. RESONANCIAS.

Por un lado el proyecto pictórico *Resonancias*² ha supuesto una continuación del trabajo realizado durante la asignatura del TFG al que titulé *Physis kryptesthai philei*³. Éste supuso una primera toma de conciencia de mis intereses: la naturaleza, la muerte, el arte, la vida. Más adelante se incorporarán los conceptos de lo onírico y lo imposible.

Si en el trabajo anterior empezó a madurar un proyecto que tenía como punto de partida la visión de lo que permanece oculto en el paisaje, este proyecto ha continuado ese camino extrayendo aquello que se

1 Ver Anexo, pág 28-40.

2 Debido a los límites de extensión de la memoria, he incluido un Anexo donde se encuentran la mayor parte de los trabajos realizados hasta el momento: he considerado necesario obviar algunas de las pruebas realizadas durante este período experimental ya que se trataban de ideas pasajeras que se alejaban demasiado de los objetivos iniciales.

3 Se puede decir que el proyecto mostraba esta zona escondida y en penumbra del paisaje en la que no se puede saber con exactitud qué se está viendo: aparecían formas reconocibles como el torso de un perro o algún elemento que nos evocase una hoja o ramificación, mientras que otras permanecían ocultas. En este sentido, no se mostraban o no llegaban a configurarse icónicamente dichos elementos representados, apareciendo sólo vacíos que provocaban en este plano una convivencia entre ocultamiento y desvelamiento, entre figuración y abstracción, potenciando así la idea de huella y el misterio de la escena.



Imagen 11. *Sin título 05* de la serie *Resonancias*.
Monotipo sobre papel.



Imagen 12. Serie *Resonancias*. (Detalle).
Monotipo sobre papel.

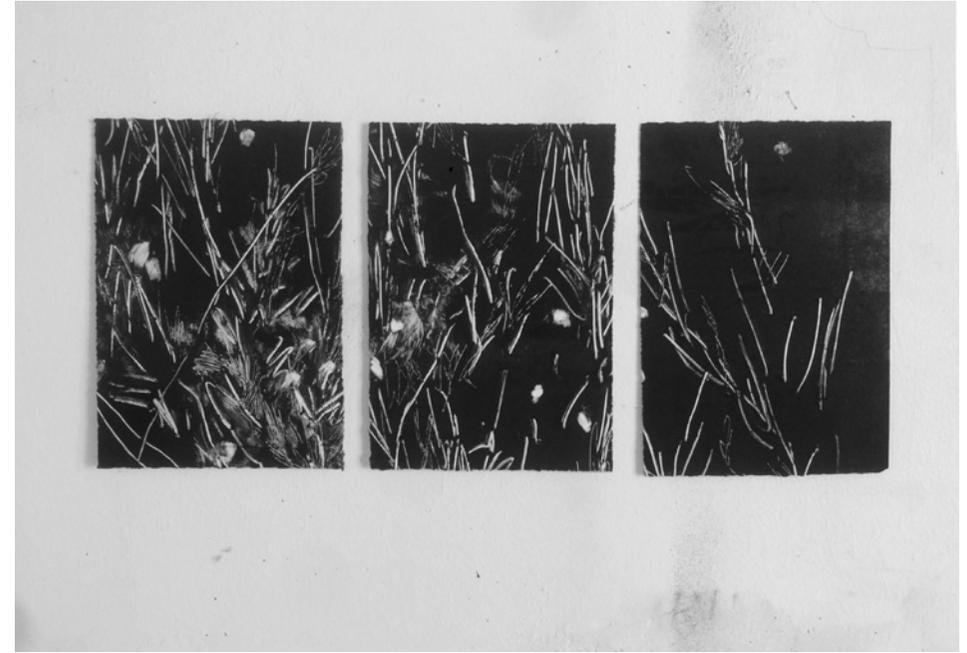


Imagen 13. *Sin título 07 (I, II y III)* de la serie *Resonancias*.
Monotipo sobre papel.

descompone en ese ambiente y cuestionando las posibilidades de la belleza.

Durante 2016 tuve la oportunidad de disfrutar de la beca Alfara Studio (Salamanca) y experimentar con la técnica del monotipo y su carácter espontáneo y efímero. A pesar de que ya había cursado con anterioridad la asignatura de grabado durante tercero y cuarto de carrera, no me había percatado de las cualidades que me ofrecía dicha técnica. El uso de ésta y no otras como agua fuerte, agua tinta o xilografía se debe a ese estrecho vínculo que mantiene con la pintura, ya que me otorga registros muy precisos de

la factura pictórica, un trabajo directo sobre la plancha y una prueba única irreproducible.

Intuitivamente, se empezó a configurar una imagen donde la luz, la sombra y el gesto evocaban aquella experiencia sensitiva del paisaje nocturno (Imagen 11, 12 y 13). Debido a mi inexperiencia con ésta técnica, he descubierto las numerosas cualidades que me ofrece esta disciplina: mediante el método sustractivo, extendiendo una mancha general de tinta negra sobre una plancha de acetato. A continuación, retiro la pintura mediante diferentes

instrumentos como trapos, elementos punzantes, aguarrás o tinta diluida. Para finalizar, se coloca la plancha de acetato sobre el tórculo y sitúo el papel encima, aplicando la máxima presión.

El estudio de algunos artistas como Carlos León y Julia Steiner ha contribuido al crecimiento de ésta línea de investigación ya que trabajan el registro de la factura pictórica y composiciones complejas mediante la monocromía y el alto contraste en una gran diversidad de soportes.

El próximo objetivo que llevaré a cabo durante el transcurso del próximo año, consistirá en aumentar la dimensión de los soportes, incluso cuestionarme éstos mismos y experimentar el estampado sobre tela u otras superficies.

2.2. ABCISSIO.

Por otro lado, y simultáneamente al anterior proyecto, he desarrollado una segunda línea de investigación a la que he titulado *Abcissio*. Ésta ha comprendido una fase experimental y reflexiva que, sin haberlo premeditado, ha abarcado casi la totalidad del año y ha dado lugar a una gran diversidad de pruebas plásticas con el objetivo de obtener otra visión, otro punto de vista del proyecto: una visión enfocada al desconocimiento. Con éste último término no me refiero a una ignorancia del trabajo, si no más bien a un desapego de aquello realizado durante cuarto de carrera en la asignatura del TFG, con la intención de desaprender así los procedimientos y técnicas ya conocidos y evitar caer en el virtuosismo de la técnica.



Imagen 1. Estudio de spray con plantilla. (Detalle).
Acrílico y spray sobre lienzo.



Imagen 2. Estudio de la repetición de pincelada. (Detalle).
Óleo y acrílico sobre lienzo.



Imagen 3. Estudio de formas vegetales. (Detalle).
Acrílico, óleo y spray sobre lienzo.

En un primer momento, decidí continuar con la idea de la imagen doble o imagen desplazada ya que se trataba de la línea de investigación que me encontraba desarrollando en el TFG. Para llevarla a cabo, decidí utilizar la técnica del spray y plantilla. (Imagen 1). Aunque los resultados me atraían como imagen y eran interesantes, acabé descartándolos ya que podrían valorarse por el simple efectismo de la técnica y además los encontraba aún demasiado cercanos a los referentes artísticos estudiados anteriormente.

Así pues, decidí investigar de nuevo esta idea a través de la repetición de la pincelada. Este tipo de procedimiento al que acabé refiriéndome como “pincelada de-constructiva”, construía la imagen pictórica y, a su vez, la destruía mediante la repetición del motivo. La imprimación, ahora de color blanca, me permitía una mayor variedad de grises lo que acrecentaba así el contraste visual.

Aunque el resultado comenzaba a encontrarse mucho más cercano a la idea que planteaba desde el primer momento (Imagen 2), ahora me enfrentaba a otro problema diferente: extrañaba la presencia de profundidad. Los cuadros parecían fondos y se quedaban planos. Más adelante rescataría esta idea que ahora me resultaba problemática, ya que precisamente encontré aquí un enfrentamiento entre lo figurativo y lo abstracto.

Para la búsqueda de esa profundidad perdida, encontré necesario la presencia de una la figura más o menos reconocible dentro del imaginario que nos aporta la Naturaleza, como pueden ser formas rizomáticas, membranosas o vegetales. Tras una serie de pruebas no conseguía mis objetivos (Imagen 3) y no fue a partir de una puesta en valor de los procesos de imprimación, -tan importantes en mi proceso de investigación y que, inconscientemente, quedan relegados a un segundo plano- por lo que empezó a interesarme la representación de la tela en suspensión.

Este repentino interés, proporcionó al proyecto un valor instalativo ya que la investigación propició el montaje de una cortina realizada mediante hilo negro que se encontraría justo delante de la obra, ocultándola y obligando así al espectador a retirar parte de la pieza para poder apreciar la que permanece oculta detrás de ésta (Imagen 4). Decidí conservar esta idea para un futuro montaje expositivo aunque no descarté la idea de aplicarla a la pintura como elemento que silencia la luz.

Continuando con éste propósito, realicé una serie de pruebas en gran formato persiguiendo la representación de la tela como elemento figurativo dentro de un espacio pictórico menos reconocible. (Imagen 5 y 6). Ahora el problema se encontraba en la reconocible similitud entre la imagen que estaba realizando y las conseguidas por uno de los artistas de referencia,

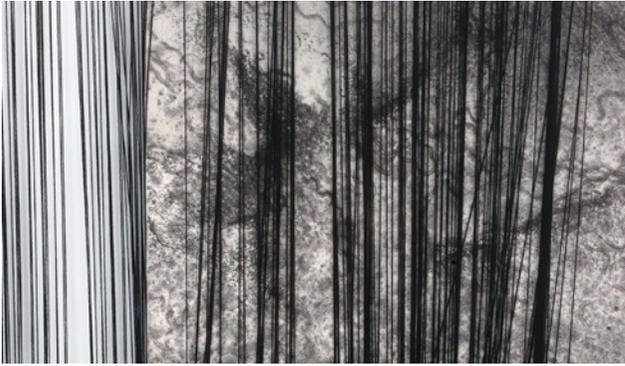


Imagen 4. Estudio de cortina. (Detalle).
Hilo.



Imagen 5. Estudio de la tela. (Detalle).
Óleo y acrílico sobre lienzo.

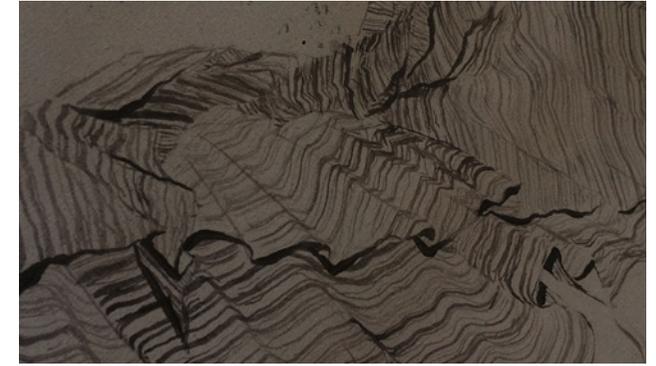


Imagen 6. Estudio de la tela. (Detalle).
Óleo y acrílico sobre lienzo.

como Jesús Zurita y, además, empecé a apreciar un acercamiento a la disciplina del dibujo. Por un lado, consideré interesante abordarlo desde el campo pictórico aunque en este caso no resultaba beneficioso ni productivo, por lo que conservé la idea para poder llevarla a cabo más adelante.

Me encontraba durante este período en un punto de inflexión en mi proyecto: no me sentía a gusto con lo conseguido hasta aquel momento, aparecieron miedos a la hora de enfrentarme a la obra y, por lo tanto, un posterior bloqueo a la hora de pintar. El continuo enfrentamiento por el distanciamiento visual y formal que hasta entonces estaba estableciendo con los artistas de referencia estaba significando una considerable ampliación de esta fase, extendiéndola mucho más de lo que había planteado en un primer momento. El interés en desvincularme de todo el trabajo hasta entonces

realizado y encontrar así una nueva vía en la que sentirme plenamente identificada suponía un continuo rechazo de la obra realizada.

Es por ello que decidí empezar de nuevo, esta vez trabajando sobre la representación de los farolillos japoneses en suspensión (Imagen 7 y 8). En este punto encontré necesario reflexionar profundamente sobre todo el trabajo realizado hasta entonces lo que me llevó a replantearme los objetivos establecidos para éste máster, llegando a una serie de ideas que van enfocando poco a poco la imagen plástica, así como mis propios intereses. La primera fue el descubrimiento de dos líneas de investigación con diferentes intereses: una más personal, relacionada con los conceptos de lo onírico, lo imposible o la noche⁴, y otra más cercana al estudio de la

⁴ Un ejemplo de este trabajo fue el desarrollado en tercero de carrera (Imagen 9) o durante éste máster a través de la representación pictórica de la idea del farolillo japonés (Imagen 7 y 8).

Naturaleza y el romanticismo alemán, donde se aprecia más claramente la influencia de los artistas referentes. A partir de cuarto de carrera comencé a sentirme más atraída por ésta última línea, lo que ha producido un continuo rechazo hacia la obra que he estado produciendo hasta este momento.

La segunda idea tiene que ver con la metodología de trabajo. Si bien sabemos que existen diferentes formas de llevar a cabo un proyecto, ya sea a través de una investigación teórica y un posterior desarrollo práctico o viceversa, el trabajo intuitivo resulta el método con el que me siento más cómoda y con el que alcanzo mejores resultados. Resulta necesario aclarar que posteriormente a éste, realizo una investigación teórica que me ayuda

tanto a comprender el trabajo que se está llevando a cabo, como a estructurar y documentar el proyecto. Cuando altero el orden de la metodología, la base teórica acaba afectando negativamente al proyecto ya que no se alcanza un nivel de experimentación sino, una ilustración de aquello que se ha leído.

Actualmente continúo la investigación práctica, no sólo enfocándome en la pintura y en lo que ésta me ofrece, sino también observando a mi alrededor, orientando el proyecto hacia esa idea más personal, relacionada con lo onírico y lo imposible.



Imagen 7. *Sin título 02*, de la serie *Abcissio*. Acrílico sobre lienzo, (detalle).



Imagen 8. *Sin título 03*, de la serie *Abcissio*. Óleo y acrílico sobre lienzo. (detalle).

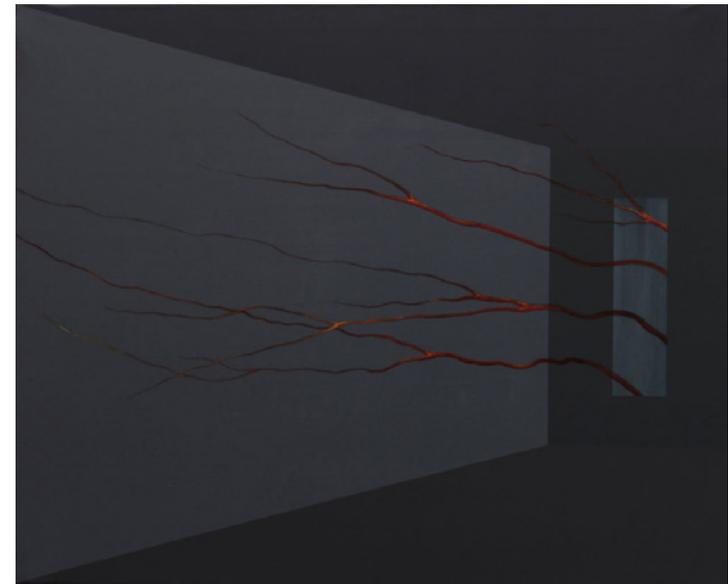


Imagen 9. *Sin título*, técnica mixta sobre tela, 130x97 cms. 2013. (Taller de pintura contemporánea)

3. INVESTIGACIÓN TEÓRICA

Como punto de partida del proyecto, se han tenido en cuenta los escritos y las imágenes de autores dentro del contexto histórico del Romanticismo y su aproximación a la Naturaleza. Principalmente me he centrado en el estudio del concepto de lo Sublime romántico a través del ensayo de *Lo bello y lo sublime*⁴ de Kant. El autor plantea aquí la diferencia entre ambas categorías estéticas y, considera lo Sublime como aquello que se distancia de lo bello por su capacidad de crear una sensación agradable a la par de terrorífica. “Lo sublime conmueve, lo bello encanta”⁵.

Es la contemplación de la vegetación ínfima en la noche la que me produce un doble sentimiento de inseguridad y placer. Encuentro, en cierta medida, una relación entre éste y un pequeño fragmento de *La atracción del abismo*⁶ en el que Rafael Argullol describe la noche y la niebla como elementos evocadores del Romanticismo:

“La noche, el tema más empleado para mostrar la primacía del inconsciente. En la noche todo se halla sin ataduras: el espacio sin límites, el fondo sin forma”⁷.

4 Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid 2008.

5 Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo, Barcelona 2011, pág. 63.

6 Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona 2006

7 *Íbid.* pág. 45.

O en la pequeña metáfora que Chantall Maillard emplea en *La sabiduría como estética*⁸ para describir la doctrina del Tao:

“Las formas, todas, emergen de la oscuridad del abismo donde, sin luz, todo permanece ignoto. La Hembra misteriosa da luz a las formas, permite la visibilidad”⁹.

Refiriéndome a aquella experiencia personal citada anteriormente, durante aquel momento de inseguridad y placer en esa oscuridad donde todo lo visible se vuelve imperceptible, donde la mirada no encuentra escapatoria, resulta necesario, o más bien ineludible, acudir al resto de los sentidos en busca de esa identificación de los acontecimientos y elementos que me rodean. Este suceso es el que encuentro más cercano a la experiencia de las resonancias.

Me interesa la comprensión de este último término dentro del contexto de la filosofía oriental, concretamente del taoísmo. Luis Racionero lo describe como una especie de vibración que se encuentra en todas las cosas que componen el universo, “armonías hechas de materiales más sutiles que las partículas u ondas electromagnéticas”¹⁰, imperceptibles a los sentidos.

8 Maillard, Chantall. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal, Madrid 2008.

9 *Ibid*, pág.34.

10 Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Alianza, Madrid 2016, pág. 49.

Esta percepción del paisaje como experiencia sensitiva ya se había producido con anterioridad al Romanticismo en territorio oriental. En palabras de Laurence Binyon:

“Se cuenta que el maestro del paisajismo Wu Tao-tzu salió un día por encargo del emperador a pintar unos bambúes junto al río. Permaneció allí todo el día y regresó sin haber dado una sola pincelada. «Lo tengo todo aquí», dijo, señalando su corazón”¹¹.

O el aforismo de Zhang Zao, de la dinastía Tang:

“En el exterior, tomar como modelo la creación; en el interior, dejarse guiar por las fuentes del alma”¹².

Éstas reflexiones reflejan tanto la actitud del pintor paisajista taoísta como mi experiencia frente al paisaje. Aunque mi trabajo no consista en la representación de mis estados de ánimo, me llama la atención esta observación de la Naturaleza para luego, no copiarla miméticamente sino más bien, comprenderla como una exploración de códigos sensitivos que se traducen más adelante en lenguajes pictóricos. En palabras de François Cheng:

“La idea de que la verdadera pintura debe superar la exclusiva preocupación de la semejanza formal y aspirar a la transmisión del espíritu. En una pincelada, este aliento rítmico tan sólo se obtiene mediante la calidad del vacío que la pincelada contiene o implica”¹³.

11 Citado en Laurence Binyon, Robert. *The Flight of the Dragon*. Grove Press, Nueva York, 1961.

12 Citado en Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid 2016, pág.140.

13 *Ibid*, pág. 142.

En este sentido, el estudio del taoísmo ha supuesto un crecimiento del proyecto a través de textos como el *I Ching*¹⁴, *Tao te Ching*¹⁵ de Lao Tsé, *Vacío y plenitud*¹⁶ de François Cheng y *La sabiduría como estética*¹⁷ de Chantall Maillard. Me llama la atención la importancia del vacío tanto en aspectos metafísicos como bajo la concepción del “vacío interior”, es decir, su ética. Estos conceptos se manifiestan también en el arte, concretamente en la pintura a través de códigos formales como puede ser la pincelada o el gesto pictórico, recurso que empleo en mi proyecto y que adquiere vital importancia a la hora de configurar la imagen a nivel formal y conceptual.

Por otro lado, también me ha interesado el estudio que Maillard realiza entre la filosofía oriental y occidental y como occidente, desde el nacimiento de la Antigua Grecia hasta la contemporaneidad, se influenció del pensamiento oriental. Si bien se sabe que figuras como Buddha, Confucio y Lao Tsé fueron coetáneos a algunos presocráticos e incluso al propio Sócrates, también somos conscientes de la situación geográfica y de cómo Grecia llegó a extenderse hasta Asia menor. Indudablemente, la filosofía oriental contribuyó al pensamiento occidental y la autora procura establecernos paralelismos entre ambos. En el caso del confucianismo

14 Wilhelm, Richard. *I Ching: el libro de las mutaciones*. Edhasa, Barcelona 2010.

15 Tsé, Lao. *Tao te Ching*. New Atlanteans, Ontario 2008.

16 Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Siruela, Madrid 2016.

17 Maillard, Chantall. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal, Madrid 2008.

con Platón (“Profundizar en los «principios de las acciones» es adquirir conocimiento moral . La razón y la moral van unidas en el pensamiento de Confucio como irían unidas en el pensamiento de Platón”¹⁸) y en el taoísmo con el antiguo *logos* griego y con Aristóteles (“Metafísicamente hablando, las cosas adquieren existencia propia, como tales, desde el momento en que se las nombra porque su nombramiento implica el reconocimiento de sus límites. Esta idea no le pertenece solamente al pensamiento chino, sino que fundamenta igualmente la filosofía del *logos* en Grecia. El *logos* es ser y es palabra, y la palabra de el ser”¹⁹).

Otro aspecto que logré alcanzar de manera intuitiva, al igual que los conceptos del vacío y del lleno es, precisamente, la pérdida de esa imagen o más bien, las poéticas de la obstaculización de la mirada. Algunos artículos que me han ayudado a profundizar en dicho aspecto son *Poéticas de la negación de la imagen*²⁰ de Juan Carlos Meana, *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*²¹ y *Resistencias a la imagen*²², ambos de Miguel Ángel Hernández-Navarro. En dichos textos, los autores describen los factores que retardan el proceso de interpretación de la obra que pueden

18 *Íbid* pág. 22.

19 *Íbid* pág. 33.

20 Meana Martínez, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Creadores 2011.

21 Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Revista de Occidente N° 297, 2006.

22 Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Resistencias a la imagen*, Estudios visuales N° 4, 2007.

producir en el espectador o bien una cierta curiosidad, o por otro lado, una frustración que en ambos casos dilata el tiempo contemplativo de la misma. Esto se ha trasladado a mi proyecto en un juego de contrastes, monocromía y repetición de la imagen.

Por último, tras la lectura de *Historia de la fealdad*²³ de Eco me replanteé los cánones de belleza contemporáneos. El autor afirma que “el mundo griego estaba obsesionado con muchos tipos de fealdad y de perversidad”²⁴.

Continúa más adelante, refiriéndose a la mitología griega como un “catálogo de crueldades inenarrables: Saturno devora a sus hijos; Medea mata a los suyos para vengarse de su marido infiel; Tántalo cuece a su hijo Pélope y se lo ofrece en un banquete a los dioses para probar su perspicacia [...]. Es un mundo dominado por el mal, donde seres sumamente bellos cometen acciones «feamente» atroces”²⁵.

Esto me hizo reflexionar sobre cuestiones relacionadas con la cualidad bella de las cosas: cómo la sociedad y el contexto controlan éste ámbito, ¿cuál es el origen?, ¿existe o no una necesidad por las cosas bellas? y, ¿cuándo decidimos que algo es bello y cuándo no?. Esto acabó reconduciendo la investigación a una ruta que sospechaba desde hace tiempo pero me resultaba difícil

verbalizar: ¿cuál es la relación entre la ética y la belleza?.

23 Umberto Eco. *Historia de la fealdad*. Lumen, Barcelona 2007.

24 *Íbid* pág. 34.

25 *Íbid* pág. 34.

4. REFERENTES

Por cuestiones relacionadas con el límite de extensión de esta memoria, procederé a desarrollar este apartado de la manera más breve posible.

Aunque ya anteriormente he trabajado con referentes históricos pertenecientes al Romanticismo como Friedrich, Carl Gustav Carus, Johan Christian Dahl, John Martin, Karl Blechen, William Turner o Arnold Böcklin entre otros, he decidido que los artistas seleccionados para este apartado se contextualizasen en la contemporaneidad, perteneciendo así a los siglos XX y XXI.

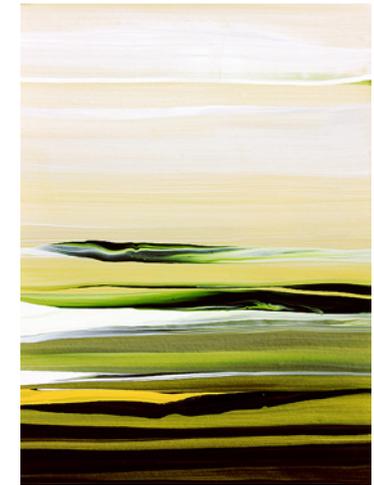
Como se comprobará más adelante, más de la mitad de los referentes seleccionados pertenecen a oriente, variando entre la nacionalidad japonesa, china, e india. En ellos he podido apreciar la educación en la cultura y costumbres orientales que se encuentran interiorizadas, y a su vez, pueden leerse en su obra. De este modo, este apartado lo planteo como simbiosis entre teoría y práctica debido a que su búsqueda me ha ayudado tanto formalmente como conceptualmente en mi proyecto. Así pues he decidido organizar este apartado en dos grupos que describiré a continuación:

4.1. OBSTACULIZACIÓN DE LA MIRADA Y REFERENCIA AL PAISAJE.

Este grupo está conformado por artistas que recurren a las poéticas de la negación de la imagen (o de obstaculización de la mirada del espectador) a través de códigos como el bajo contraste y que además, presentan un curioso interés por la categoría estética del paisaje. A esta pertenece la obra de Ohba Daisuke ya que juega con los brillos y los mates en sus pinturas, interesándose por el vacío que se producen entre la vegetación de sus imágenes. Qiu Shishua desafía los límites de la representación empleando un bajo contraste tan tenue que se requiere una larga exposición frente a sus imágenes para que éstas comiencen a aparecer. También encontramos la obra de Lu Song que emplea el paisaje como excusa para generar procedimientos de reserva y nuevos lenguajes mediante el uso de técnicas opuestas como el óleo y el acrílico en un mismo espacio pictórico o Nico Munuera que presenta un carácter evocador del paisaje mediante el gesto mínimo. Julia Steiner y Renie Spoelstra nos evocan a la noche mediante el uso del carboncillo o el lápiz, generando imágenes difusas en las que no podemos apreciar con exactitud donde nos situamos y, por último, dentro de esta categoría apreciamos en la obra de Yukiko Suto una ausencia de figura humana que, junto a una persistente vegetación, sobrepone la naturaleza a la arquitectura, aludiéndonos a la idea de tapiz.



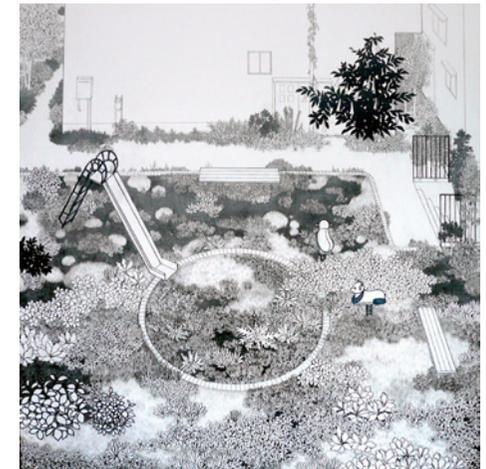
OHBA DAISUKE. *Uroboros woods*, 2008, 140x170 cm., acrílico sobre algodón.



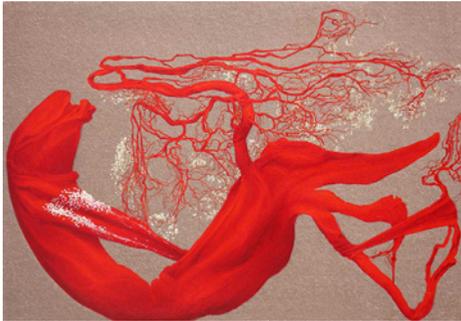
NICO MUNUERA. *Inside CM*, 2013, 70x50 cm., acrílico sobre papel.



JULIA STEINER. *Anatomie de la nuit*, 2012, 265 x 300 cm, gouache sobre papel.



YUKIKO SUTO. *Beijing Afternoon - 16:20*, 2011, 150x130 cm., lápiz sobre lienzo



JESÚS ZURITA. *Adolescente*, 2010, 100x70 cm.,
acrílico sobre lienzo.



CARLOS LEÓN. *Black snow*, 1999, 122x92
cm., óleo sobre tela.



JOËL MESTRE. *Troiano*, 2014, 38x46 cm.,
Pigmento y látex sobre loneta.



TOMOKO SHIOYASU, *Breathing wall*, 2006,
240x750 cm., Papel.

4.2. EL GESTO Y LAS FORMAS ORGÁNICAS. DIÁLOGOS ENTRE FIGURACIÓN Y ABSTRACCIÓN.

En este caso, el enfrentamiento entre las formas orgánicas con formas menos reconocibles es el recurso empleado por los siguientes artistas. Empezando por Waqas Khan, el cual entra en un estado onírico de meditación casi absoluta debido al ejercicio de concentración de la respiración que requiere para cada pincelada. Como resultado, sus imágenes nos evocan una fragilidad propia de las telas de araña. La obra de Jesus Zurita y Xie Fan también se encuentra dentro de este grupo ya que ambos tienen muy en cuenta el vacío y el lleno en sus pinturas así como el fuera de plano, generando formas orgánicas en códigos de figuración y abstracción. Carlos León también reconoce el valor del soporte en la obra de arte, así pues ha investigado sobre una gran variedad de ellos a través de códigos pictóricos de gesto y factura que realiza no con la pincelada, sino con su propia mano, dando lugar a imágenes que nos evocan a una sutil vegetación. Por otro lado, la obra de Joël Mestre, Rubén Guerrero y Luis Gordillo plantean esa convivencia de figuras análogas en planos reconocibles de la realidad. Es decir, reconocemos el uso de maquetas que sirven para un desarrollo de la imagen pictórica que quiebra su verosimilitud a través del uso de la propia pintura. Tomoko Shioyasu y Sylvain Rieu-Piquet elaboran meticulosamente obras en grandes dimensiones, cuya imagen parte de la observación directa

de los elementos vegetales que trasladan al espacio de representación o bien mediante el recorte del papel o a través del dibujo. Por último, otra artista china que también trabaja bajo estas dimensiones es Bingyi. En ella apreciamos un valor de la aguada y la mancha de tinta. Para llevarlo a cabo, la artista tiene muy en cuenta los valores medioambientales de ese momento antes de realizar el acto pictórico ya que contribuye directamente al resultado final de la obra.

5. APORTACIÓN DEL PROFESORADO

La intervención del profesorado en éste ámbito ha resultado ser de un alto grado de interés y muy gratificante para el posterior desarrollo del proyecto. Obtener puntos de vista del trabajo de diferentes figuras que se encuentran dentro del mundo profesional del arte (desde artistas, hasta directores de museos, pasando por galeristas y críticos de arte) ha contribuido a la reinterpretación de mi propio trabajo.

Un aspecto que me ha llamado la atención han sido las múltiples interpretaciones y aportaciones de los invitados según su profesión.

Un ejemplo de estos casos ha sido la idea de la imagen extrañante. Según Luis Puellas es aquella que atenta contra la familia, lo reconocido, La diferencia a su vez de la imagen entrañable, aquella que vuelve extraño lo conocido, lo que tenemos dentro. Si relacionamos estas concepciones con mi proyecto, entiendo que esto puede provocarse cuando enfrentamos lo figurativo (lo conocido) con elementos desconocidos o abstractos (lo extraño), quebrando así el plano real que podría haber conseguido la imagen.

Por otro lado, Remedios Zafra nos hablaba de la idea del régimen del ocularcentrismo y lo antivisual a través de la repetición excesiva de imagen,

la sobresaturación de ésta negaba por completo la propia representación. Se trataba de un tema que estaba estudiando en ese momento a través de *Resistencias a la imagen*, donde Miguel Ángel Hernández-Navarro plantea este primer término como un régimen de “luz” que trata de ocultar los puntos muertos de la mirada y que se encuentra en oposición al régimen “escotómico”, aquel que hace uso la “sombra” para evidenciar precisamente ese punto ciego²⁶. Zafra hace hincapié a la crítica del ocularcentrismo del siglo XX, ya que observa un dominio de la visión en la cultura occidental, es decir, ya no se paga con dinero, al mundo se paga con visibilidad: la imagen se convierte pues en el fruto de las negociaciones contemporáneas.

La experiencia durante la clase de Javier Garcerá supuso un replanteamiento de toda la estructura del proyecto, un autocuestionamiento de la finalidad de la obra de arte hoy en día y el uso de la imagen en la contemporaneidad. Así pues, comprendo el carácter íntimo del proyecto, y soy consciente de la dificultad que supone transmitirlos a la mayoría del público. No sé hasta que punto esto me desagrada ya que, entiendo de este modo que no se trata de un proyecto dedicado a lo que entendemos como cultura de masas, sino que está planteado para aquella minoría sensible por los pequeños gestos cotidianos. Por otro lado no pretendo que mi proyecto tenga carácter elitista,

26 Para más información al respecto consultar Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *Resistencias a la imagen*, Estudios visuales N° 4, 2007.

aunque sí soy consciente que el consumo excesivo de imágenes de hoy en día afecta indudablemente al tiempo de contemplación de la obra.

Otro aspecto a destacar y enfocado a aquellos que estamos planteando ya el desarrollo de la futura tesis doctoral, fue la clase teórica de Carlos Miranda. Amablemente, Carlos explicó el desarrollo teórico y práctico de su propio proyecto así como el empleo de los tipos de lenguajes según si nuestra presentación está enfocada a una conferencia de congreso o una presentación de nuestra propia tesis. Sus clases prácticas, al igual que las de Blanca Montalvo, han resultado constructivas en todos los aspectos mediante recomendaciones de bibliografías y consejos personales sobre la evolución de mi proyecto.

Durante la clase teórica de Salvador Haro me percaté del desconocimiento que presentaba frente al contexto contemporáneo de grabado, resultó en este sentido una clase muy gratificante ya que aportó un gran número de referentes artísticos que trabajan en este ámbito. En este sentido, me interesó concretamente la obra de Wenda Wu, *Forest of Stone Steles, Retranslation & Rewriting of Tang Poetry*. El carácter instalativo a la hora de exponer las piezas, así como ese tiempo dedicado a tallarlas y más adelante, a estamparlas fueron los aspectos que más me llamaron la atención de la obra, así como la traducción de todos y cada uno de los textos en chino que se

encuentran tallados en las piedras que la componen al inglés, poniendo en manifiesto así la imposibilidad de traducción de las lenguas alrededor del mundo. Otro artista cuya obra también fue mostrada durante esta clase fue Norman Ackroyd. Lo que más me interesó de su trabajo fue la clara referencia a lo sublime del romanticismo alemán a través de piezas que muestran esa visión del paisaje onírico mediante una suave escala de grises.

Otras dos figuras que también contribuyeron a replantearme el contexto y el panorama actual de arte contemporáneo fueron las impartidas por Joaquín Ivars y Juan Martín Prada. Dichas clases me hicieron recapacitar sobre el panorama político, cultural y social en el que vivimos hoy en día y si éstos me afectan a la hora de plantear mi proyecto artístico y, por otro lado, la finalidad de hacer arte en nuestro días. Una de las concepciones que se trataron en clase de Prada con respecto a éste último punto y con el que me encuentro más acorde, fue el de la obra como espejo de uno mismo. La investigación muestra así un plano de autoconocimiento, encontrándonos a nosotros mismos en algo ajeno. Por otro lado, también se puede comprender esta finalidad como práctica de ocultamiento, bajo la lógica del secreto. Un cuadro que no revela, sino más bien, oculta. O donde lo más bello se encuentra velado o no es posible su representación.



Imagen 10. Fotograma de *Roma* de Federicho Fellini



Imagen 11. Fotograma de *Roma* de Federicho Fellini



Imagen 12. Fotograma de *Roma* de Federicho Fellini

Una de las referencias que más me llamó la atención y, que desde mi propia experiencia fue de la más práctica, fueron las aportadas por Simon Zabell. El artista, a diferencia del resto de los invitados, me invitó a revisar la película “Roma” de Federico Fellini. El fragmento más interesante de esta película, y que se vincula más estrechamente a mi obra, es el momento del descubrimiento de unos frescos situados en una antigua ruina romana. Debido a la oxigenación de la sala, antes sellada herméticamente, éstas pinturas comienzan a desaparecer (Imagen 10, 11 y 12). La idea de desvanecimiento de la imagen y la presencia de lo efímero se encuentra presente en mi proyecto, así como el desarrollo de la pintura a través de capas o veladuras. Zabel relaciona ésta metodología con la empleada para el desarrollo de la música en los años 60 a través de capas que se superponen las unas a las otras conformando el conjunto.

Para finalizar, me resultó sorprendente el gran recorrido profesional de figuras como José Lebrero y Berta Sichel. La oportunidad de conocer su trabajo, así como la trascendencia que éstos han supuesto para el arte me ha hecho apreciar lo afortunados que somos de poder escuchar y compartir ideas y que tengamos la oportunidad de que conozcan nuestro trabajo.

6. CONCLUSIONES

El trabajo hasta ahora realizado se ha nutrido del ensayo y el error, que ha supuesto un factor muy importante para poder alcanzar la complejidad que me requería este proyecto. Toda la investigación que he realizado durante estos meses, tanto la fase de experimentación como fase depurativa de ambos proyectos, no ha supuesto en ningún momento una pérdida de tiempo, si no más bien todo lo contrario: ha resultado hasta entonces una búsqueda gratificante tanto de procesos relacionados con la investigación plástica, como de procesos que tienen que ver con temas más allá de la propia pintura, como la finalidad de la obra de arte en la actualidad. Hasta ahora he tenido la oportunidad de utilizar el estudio del máster como lo que es: una zona de trabajo donde poder experimentar fácilmente todas aquellas ideas necesarias para la construcción del proyecto. Con esto quiero decir que me encuentro satisfecha con el trabajo realizado ya que considero que he podido profundizar en ideas que nacieron en trabajos anteriores así como descubrir otras muchas con las que poder seguir trabajando.

También me gustaría mencionar la experiencia que ha supuesto para mí la primera exposición individual inaugurada durante el transcurso de éste máster. He podido enfrentarme directamente al espacio expositivo y a la

complejidad que supone la distribución de la obra. Lo que me ha hecho tener en cuenta en cada momento, el futuro montaje de cada obra dentro de un posible espacio pictórico y no sólo como mera producción investigativa.

El haber expandido la pintura al área de grabado ha enriquecido el proyecto de una forma particular ya que considero que ha ampliado profundamente su poética. Aunque se trate de una continuación del trabajo realizado durante cuarto de carrera, lo encuentro mucho más personal y sin la clara influencia de los artistas referentes, ya que remite a la propia experiencia sensorial, al origen de la angustia producida durante la contemplación del paisaje nocturno. La obstaculización de la mirada debido al alto contraste, la monocromía y la poca definición de la imagen quizás nos remita a esa visión del animal nocturno que habita en la zona más escondida de la naturaleza.

Por otro lado, señalar que durante el transcurso del máster tuve la oportunidad de realizar dos viajes. El primero fue Londres donde visité importantes galerías como Saatchi Gallery, Parafin London y David Zwirner y museos como National Gallery, British Museum, Tate Modern, Tate British y Pace. En ellos tuve la ocasión de contemplar obras de artistas como Van Gogh, Manet, Monet, Degas, Rothko, David Hockney y Magi Hambling, una artista que cuya obra conocí durante la visita a British Museum. La exposición bajo el título de *Walls of Water. The monotypes*,

recogía todos los monotipos que había realizado así como algunas pinturas y esculturas, interesándome más estos primeros debido a su sorprendente similitud con aquellos que me encontraba desarrollando en aquel momento. Allí pude observar muy de cerca los diferentes recursos empleados por la artista.

El segundo y último viaje realizado fue a Madrid durante la semana de Arco. Éste, a parte de haber significado un recorrido por galerías y museos, también ha supuesto una experiencia completamente diferente de lo que comprendía como la semana de la feria de arte: me hizo reflexionar sobre la importancia de desplazarse a otras localidades para poder vivir de aquello a lo que nos estamos dedicando y, por otro lado, fui plenamente consciente del consumismo que supone el mercado. La cara oculta de la moneda es una semana dedicada a la venta de obras y a la fiesta que ésta genera. Allí observé la cantidad de artistas, críticos y comisarios que existen a nivel nacional y recapité sobre la cantidad de trabajo al que me enfrento y si realmente es importante estar presente en este tipo de eventos.

Este último viaje resultó finalmente más transcendental de lo que había imaginado ya que fui consciente de uno de los caminos que conlleva el arte. El “ocularcentrismo” que estamos viviendo en nuestra época paga a los artistas con la visibilidad de su obra. ¿Acaso ésto es el reconocimiento

que estamos buscando? Personalmente he encontrado mi reconocimiento cada vez que, durante la investigación de mi proyecto aprendo algo nuevo y disfruto el aprendizaje que supone.

A modo de conclusión, mis objetivos teóricos se encuentran actualmente enfocados en la indagación de las relaciones establecidas entre el pensamiento oriental y occidental, desde la formación de la Antigua Grecia hasta nuestros días, así como el origen de la ética en la belleza y los límites de ésta, ideas que probablemente puedan ser una vía de investigación para la futura tesis doctoral.

Soy consciente que este proyecto todavía puede seguir creciendo y seguir aprendiendo de él, por ello, una vez presentado este TFM, me gustaría poder continuarlo con el fin de consolidarlo y de este modo seguir creciendo como artista.

Por último, y para finalizar, me gustaría dar gracias a mi familia por su continuo apoyo, algo de lo que me considero muy afortunada; a la Facultad de Bellas Artes de Málaga, al profesorado y a los profesionales invitados a éste máster, por su tiempo y su dedicación y en concreto a mi tutor Javier Garcerá, por toda su dedicación, tiempo, conocimiento, paciencia, interés, generosidad y por la confianza que ha depositado en mí y en este proyecto.

7. BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- ARGULLOL, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje Romántico*, Acantilado, Barcelona 2006.
- ARNALDO, Javier. *Fragmentos para una teoría romántica del Arte*, Technos, Madrid 2014.
- ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán*, La balsa de la Medusa , Madrid 1990.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y lo Bello*, Artes Gráficas Soler, Valencia 1985.
- CHENG, Francois. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid 2004.
- ECO, Umberto. *Historia de la belleza*, Debolsillo, Barcelona 2010.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona 2007.
- GOMBRICH, Ernst H. *La evidencia de las imágenes*. Sans Soeil, Barcelona, 2014.
- GOMBRICH, Ernst. *Historia del Arte*, Phaidon, Londres 2015.
- KANDINSKIÏ, Vasilii Vasil'evich. *De lo espiritual en el arte: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona 2004.
- KANT, Inmanuel. *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*, Alianza, Madrid 2008.

- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*, Abada Madrid 2005.
- MADERUELO, Javier. *Paisaje y arte*, Abada, Madrid 2007.
- MAILLARD, Chantall. *Contra el arte y otras imposturas*, Pre-textos, Valencia 2009.
- MAILLARD, Chantall. *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid 2008.
- NOVALIS. *Himnos a la noche*, Icaria Editorial, Barcelona 2012.
- NOVALIS. *Los discípulos en Sais*, Hyperion, Madrid 1988.
- OLMOS, Ricardo. *Paraíso cerrado, jardín abierto: el reino vegetal en el imaginario religioso del Mediterráneo*, Polifemo, Madrid 2005.
- PUELLES, Luis. *Modos de Sensibilidad*, Editorial Diputación de Pontevedra, Pontevedra 2002.
- RILKE, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*, Alianza, Madrid 2006.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid 2007.
- SENNETT, Richard. *El Artesano*, Anagrama, Barcelona 2009.
- SHINER, Larry. *La invención del arte*, Paidós, Barcelona 2004.
- STOICHITA, Victor I. , *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela 2006.
- TANIZAKI, Jun'ichirō. *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid 2015.
- TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona 2011.
- VALERY, Paul. *El cementerio marino*, Alianza, Madrid 2008.

- VILA-MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*, Anagrama, Barcelona 2014.
- VIRILIO, Paul , *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona 2003.

TEXTOS, ARTÍCULOS Y REVISTAS

- HERNADEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, Revista de occidente no 297: 7-25, 2006.
- HERNADEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Resistencias a la imagen*, Estudios visuales Nº 4, 2007.
- HOLDERIN, Friedrich. *Hyperion o el eremita en Grecia*, Hiperion, Madrid 1998.
- MEANA, Juan Carlos. *Poéticas de la negación de lo visual*, Actas do II Congresso Internacional Creadores 2011.

CATÁLOGOS

- BARRO, David. *2014, antes de irse : 40 ideas sobre la pintura*, ArteDardo, Galicia, 2013.
- CASTILLO, Omar-Pascual. *Jesús Zurita: El olor perfecto*, Centro Atlantico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria 2011.
- CASTILLO, Omar-Pascual. *On painting: [prácticas pictóricas actuales*

... más allá de la pintura o más acá], Centro Atlántico de .Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria 2013.

-FAHR-BECKER. Gabriele. *Arte asiático*. Ullmann / Konemann, Madrid, 2006.

-GAO, Xingjian. *Después del diluvio*, El Cobre, Barcelona 2008.

-GODFREY, Tony. *La pintura hoy*, Phaidon, Barcelona 2010.

-MESTRE, Joël. *Cuando la verdad nace del engaño*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 2007.

-MINGLU, Gao. *La Escuela Yi : treinta años de arte abstracto chino*, Fundación “la Caixa”, D.L. 2008.

-MUNREO, Alexandra. *The third mind. American artists contemplate Asia*, Guggenheim Museum 2009.

-NESBITT, Judith. *Peter Doig*, Art Pub, Londres Tate/D.A.P., 2008.

-RUEDA, Juan Francisco. *Nico Munuera / Juan Francisco Rueda*, Nocapaper, Santander 2014.

-SCHLOMBS, Adele. *Zhou Jun: A Contemporary Chinese Ink Painter*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2007.

-SCHWABSKY. Barry. *Vitamin P*, Phaidon, Londres 2002.

-SCHWABSKY. Barry. *Vitamin P2*, Phaidon, Londres 2011.

-SEARLE. Adrian. *Peter Doig*, Phaidon, Londres 2007.

-USLÉ, Juan. *Juan Uslé : switch on - switch off*, CAC Málaga, Málaga 2007.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

-www.inkstudio.com.cn

-www.galerieursmeile.com

-www.jesuszurita.com

-www.juliateiner.ch

-www.justinmortimer.co.uk

-www.kukje.org

-www.palazzograssi.it/en/exhibitions/rudolf-stingel?show=mappa

-www.perrotin.com

-www.scaithebathhouse.com

-www.takeninagawa.com

-www.xavierhufkens.com

-www.yukikosuto.com

ANEXO



Spray sobre lienzo, 2016



Spray sobre lienzo, 2016



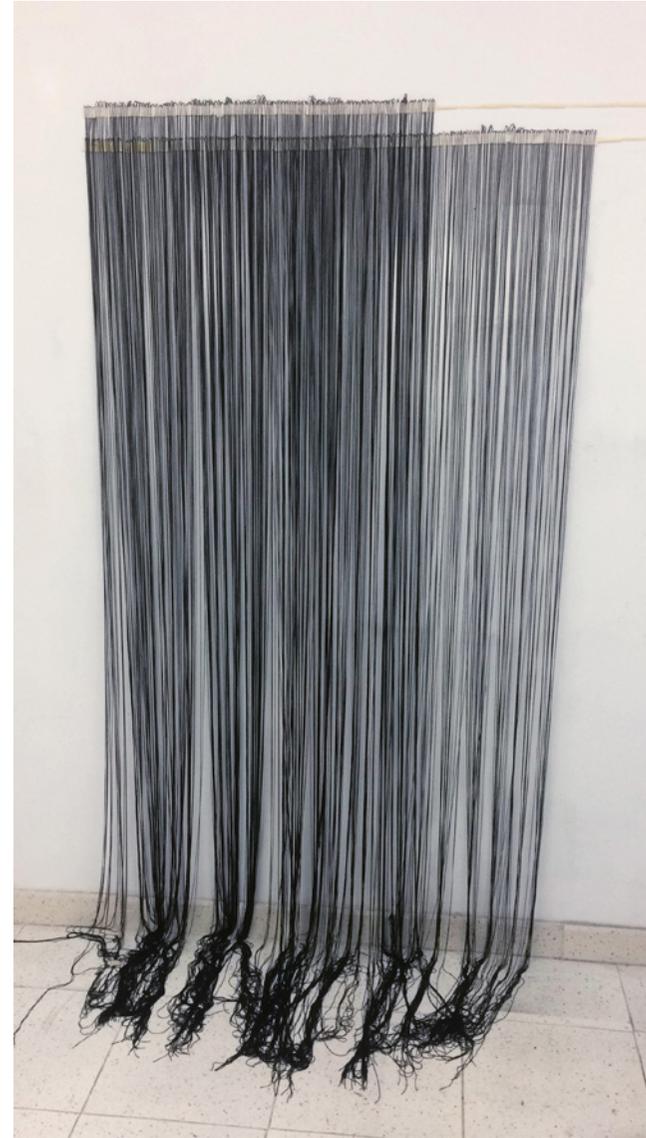
Óleo y acrílico sobre lienzo, 2016



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2016



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2016



Prueba de vortina de hilo, 2016



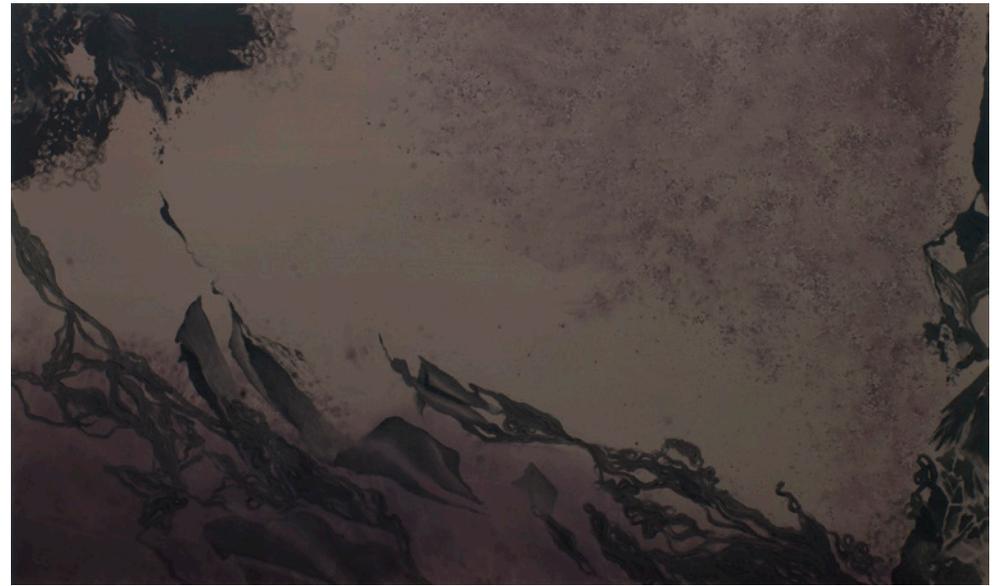
Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



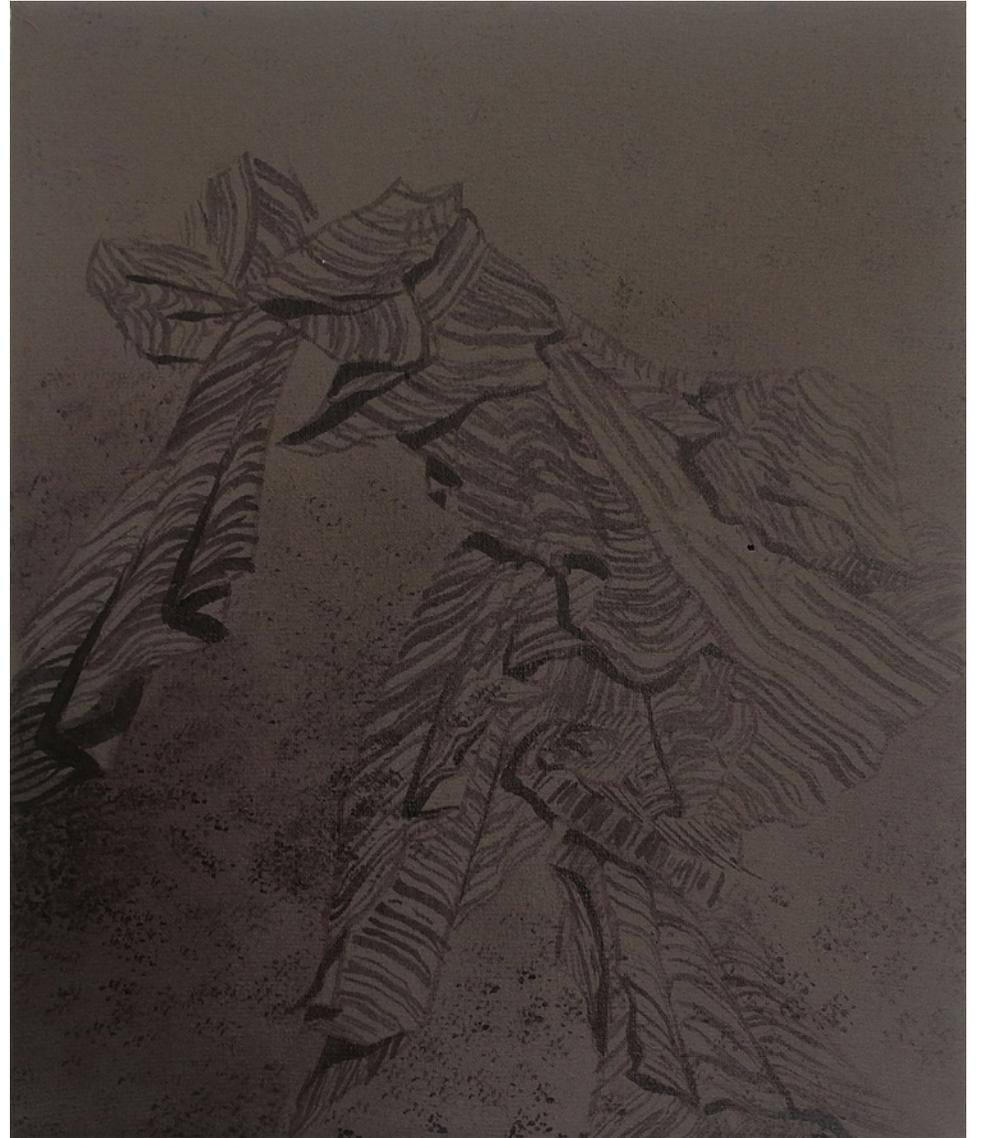
Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



Óleo sobre lienzo, 2017



Óleo sobre lienzo, 2017



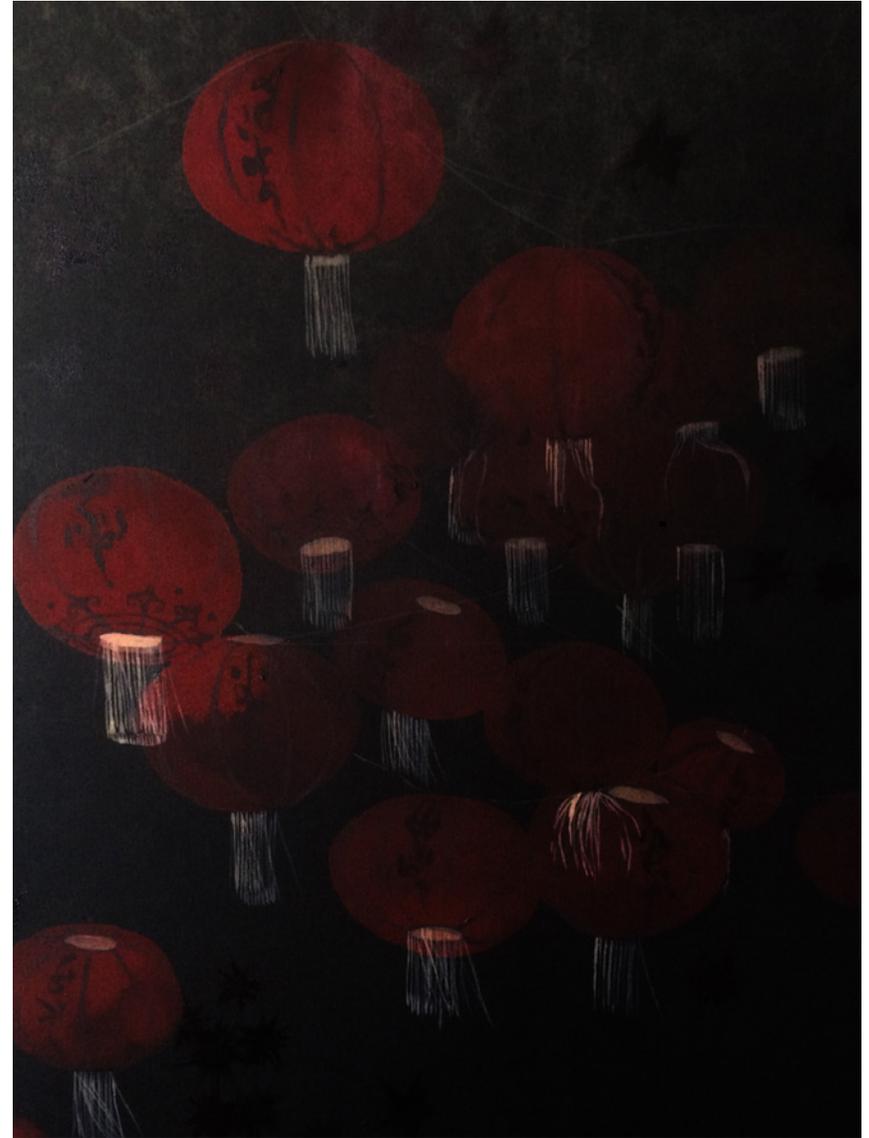
Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



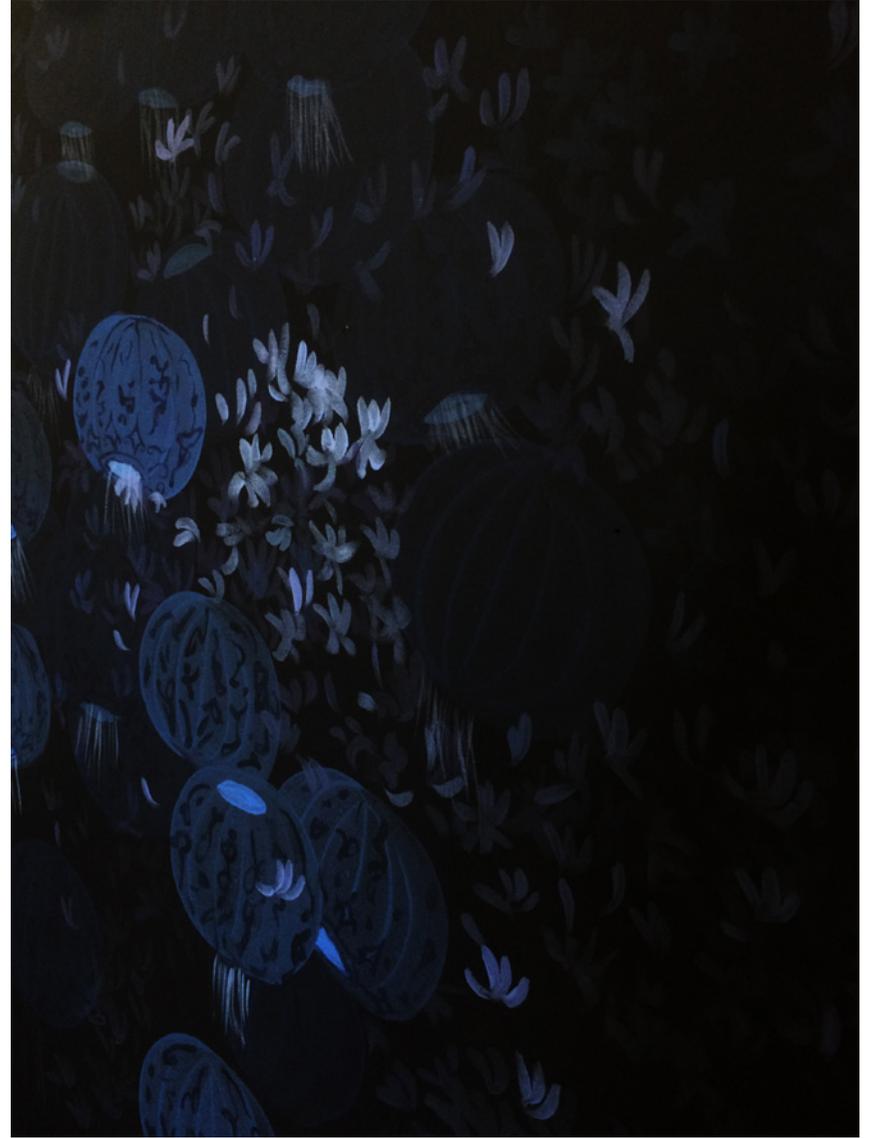
Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017 (detalle)



(Detalle)



Óleo y acrílico sobre lienzo, 2017



(Detalle)



Monotipo sobre papel, 2016



Monotipo sobre papel, 2016



Monotipo sobre papel, 2016



Moro annd Okkoto. Monotipo sobre papel, 2016



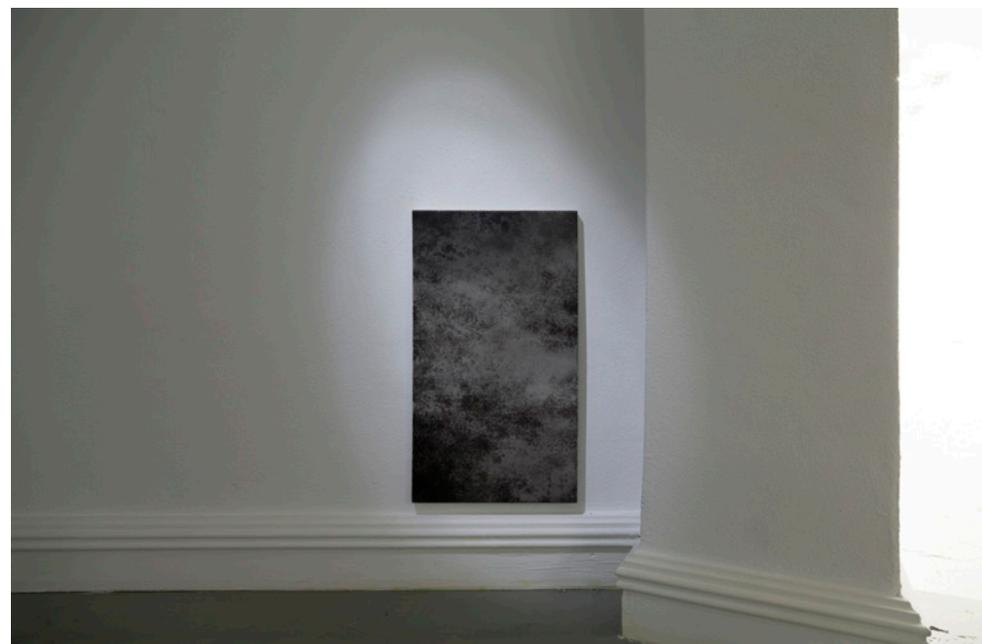
Monotipo sobre papel, 2016



Vistas *Luz Silenciosa*, 2016



Vistas Luz Silenciosa.
Physis kryptesthai philei, Sin título 01, 2016



Vistas *Luz Silenciosa*.

A la izquierda: *Physis kryptesthai philei, Sin título 02*, 2016

A la derecha: *SKLA*, 2016