

La naturaleza como paradigma del proceso creativo. Un enfoque de la relación arte-naturaleza en la pintura contemporánea

David Méndez-Pérez

Universidad de La Laguna

E-mail: dmendezp@ull.edu.es

<https://orcid.org/0009-0009-8834-9007>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107560>

Recibido: 2 de febrero de 2026 / Aceptado: 29 de abril de 2026 / Publicación en línea: 30 de abril de 2026

Resumen: Este artículo establece una serie de relaciones entre determinadas prácticas pictóricas y diferentes conceptos de naturaleza, de la que surge un enfoque concreto y original del binomio arte-naturaleza como objeto de investigación artística. A través de estas relaciones se logra profundizar en aspectos clave del proceso creativo, como la idea de transformación, necesaria para comprender obras contemporáneas de corte abstracto, gestual y organicista, y ciertas formas afines del paisaje, obras en general, herederas del Romanticismo. El texto analiza diversos casos de la pintura en un contexto artístico amplio y actualizado, que desvelan como sus extraordinarias cualidades y posibilidades expresivas pueden mostrar paralelismos con la naturaleza, permitiendo entender como ésta se manifiesta a través de la materia pictórica. Con el propósito de ofrecer una visión amplia del objeto de estudio, la relación arte-naturaleza, hoy sujeta a los parámetros del arte contemporáneo, se ha hecho extensible a algunas prácticas pictóricas expandidas, de un perfil más híbrido y/o de espíritu crítico, así como a expresiones del dibujo contemporáneo, cuyos procesos creativos revelan aspectos comunes a los descritos.

Palabras clave: pintura contemporánea; naturaleza; naturalidad; proceso creativo; transformación.

(Eng.) Nature as a paradigm of the creative process. An approach to the art-nature relationship in contemporary painting

Abstract: This article establishes a series of relationships between specific painting practices and different concepts of nature, from which emerges a concrete and original approach to the art-nature binomial as an object of artistic research. Through these relationships, it delves into key aspects of the creative process, such as the idea of transformation, necessary for understanding contemporary abstract, gestural, and organicist works, and certain related forms of landscape painting—works, in general, that are heirs to Romanticism. The text analyzes various examples of painting within a broad and current artistic context, revealing how its extraordinary qualities and expressive possibilities can show parallels with nature, allowing us to understand how nature manifests itself through the pictorial material. With the aim of offering a comprehensive view of the object of study, the art-nature relationship, currently subject to the parameters of contemporary art, has been extended to some expanded painting practices with a more hybrid and/or critical profile, as well as to expressions of contemporary drawing, whose creative processes reveal aspects common to those described.

Keywords: contemporary painting; nature; naturalness; creative process; transformation.

Sumario: 1. Introducción 2. Abstracciones que expresan la fuerza cósmica. 2.1. La transformación como elemento clave del proceso creador. 2.2. Otros aspectos clave relacionados. 3. El género del paisaje entre lo cósmico y lo ambiental. 3.1. Paisajes neorrománticos en los límites de la abstracción. 3.2. Paisajes de apariencia intensificada. 4. Panorama en el arte contemporáneo. 4.1. Un espíritu ecosofista. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Méndez-Pérez, D. (2026). La naturaleza como paradigma del proceso creativo. Un enfoque de la relación arte-naturaleza en la pintura contemporánea. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea 1-15. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107560>

1. Introducción

Este texto pretende profundizar en el binomio arte-naturaleza desde un enfoque concreto y original, que plantea algunos casos de estudio en el contexto de la pintura contemporánea. Para ello, se centra en el análisis de diferentes conceptos de naturaleza y sus conexiones con una selección amplia y actualizada de prácticas pictóricas, caracterizada por rasgos expresivos, líricos y organicistas. La selección incluye desde obras de pureza abstracta a paisajes, que, si bien cuentan con un grado de representación propio del género, son también, en esencia, pinturas abstractas y gestuales. En general, es una selección que responde a los parámetros de un arte heredero del Romanticismo, pero, más allá del momento histórico, la estética, la temática e, incluso, el medio, responde a un proceso de creación determinado por aspectos clave como la idea de transformación, que encuentra un paralelismo en el modo en que opera la propia naturaleza. El término “contemporáneo” utilizado en este texto, no solo alude a la acepción relativa al momento histórico -desde segunda mitad del siglo XX, hasta la actualidad-, sino, también, a obras actuales de corte experimental, innovador y/o crítico, de ahí que se incluyan, desde pinturas expandidas o de un perfil más híbrido, hasta obras que cuestionan la situación medioambiental, incluso expresiones del dibujo contemporáneo cuyos procesos creativos y trasfondo son afines a los descritos.

Para alcanzar este propósito se ha empleado una metodología descriptiva de los aspectos formales y procesuales de las obras, a la vez que un análisis cualitativo que profundiza en los aspectos conceptuales, para así entender su vínculo con las definiciones de naturaleza utilizadas. Para ello, la investigación se ha enfocado desde una interpretación subjetiva, partiendo de la observación de numerosas obras y la indagación en documentos, declaraciones y entrevistas. Es importante señalar que la mayoría de los aspectos analizados son aplicables al conjunto de obras seleccionadas, sin embargo, algunos se adecúan mejor a unas obras que a otras, de ahí su ubicación específica en el texto.

El artículo se estructura en tres apartados, de tal manera que los contenidos se articulan orgánicamente. En el primero, se analizan obras de pureza abstracta; en el segundo, obras ligadas al paisaje en diferentes estéticas. Aunque ambos apartados se presenten separados, las obras tienen una continuidad guiada por los aspectos analizados. En el tercer apartado, se estudia como aquellas obras de este perfil, que además siguen los parámetros del arte contemporáneo, sostienen las claves de la relación arte-naturaleza estudiada, y se analizan algunos casos. Finalmente, se extraen una serie de conclusiones.

2. Abstracciones que expresan la fuerza cósmica

Las primeras pinturas analizadas en este estudio representan una abstracción contemporánea definida por su expresión salvaje, poética y romántica. En estas obras, se detecta bien la similitud existente en el modo en que operan ambas partes del binomio arte-naturaleza, desde una perspectiva cósmica. Un concepto de naturaleza que se adecúa a este enfoque de la relación es el de Wolfgang Mazat (2012), que la define como “[...] fuerza creadora de un poder más o menos autónomo, que constituye el alma viviente del universo” (p. 209). La definición desvela una analogía entre lo que para el autor es “naturaleza” y el proceso de creación materializado en estas obras, que muestran el registro, la huella o el alma del propio proceso, percibiéndose como la naturaleza late de fondo en estas, sin estar definida ni representada. En este sentido, es posible establecer vínculos entre el modo de proceder que define a la propia naturaleza y el proceso creativo que caracteriza a estas pinturas, de corte gestual, lírico y organicista.

Las leyes de la naturaleza parecen contradecir las del ser humano, pero la labor del hombre en el arte puede llevar un camino paralelo a la naturaleza, ambos tienen en común, tal y como señala Ramón Salas, “[...] ese fantástico regalo del azar que es la entropía negativa, no el retorno al, sino la *constante e improbable reinención del orden*” (Díaz Bertrana et al., 1999, p. 57). Su afirmación se ajusta bien a las obras que representan estas prácticas artísticas, ya que son producto de un proceso creativo abierto, vivo y en permanente cambio, que se manifiesta a través de una sucesión de intervenciones análoga al modo en que opera el cosmos.

Este proceso creador resulta de la expresión espontánea de fuerzas naturales que hacen vivir al pintor o la pintora cada instante de una manera enteramente nueva, con una fuerza que brota

libre desde su interior, sin prejuicios. Esta expresión de vitalidad del ser es una creación pura, renovada, y evidencia esa analogía comentada con la naturaleza, especialmente con aquella que se revela virgen, desnuda. En ambos casos, hay una expresión directa de la energía vital que los empuja, y se manifiesta con autenticidad y frescura. Como indica Antonio Blay (1972), el potencial de estas creaciones, no es la novedad, sino la plenitud del acto en sí, ya que, aunque se repita muchas veces, siempre llega como un acto totalmente nuevo.

Muchas obras de Carlos León (Fig.1) ejemplifican bien esta relación. Comenta el artista: “En mis cuadros no verás una rama o una flor, pero sentirás estar en el bosque” (Carlos León, pinceladas naturales, 2017). Su pintura evoca la naturaleza en un sentido cósmico, tan solo expresada a través luz, color y movimiento, un juego de apariencias más allá de la perspectiva en el que participan la música, el ritmo y el cuerpo. Son obras pasionales, hedonistas y voluptuosas, de una elegancia desgarradora, reducidas a la naturaleza esencial de la pintura. Acerca del dinamismo y la transformación de su pintura, apunta Fernando Castro (2021), “En su *extraordinaria intempestividad*, los cuadros de este artista parecen sedimentar una temporalidad *atmosférica*, encarnando la dinámica del viento, eso que nombra el adjetivo *aiolos*: lo móvil y agitado, el resplandor y aquello que parece no cesar de transformarse” (pp. 21 y 22).



Figura 1: Carlos León. El nombre de los meses (nº4 de una serie de 12). 2016. (Fotografía del autor).

2.1. La transformación como elemento clave del proceso creador

En este punto, es necesario subrayar la mencionada idea de transformación, clave para entender la naturaleza tal y como se ha definido. Esta idea, intrínsecamente unida a la de movimiento, se detecta en estos trabajos viscerales, donde la naturaleza vuelve a estar expresada en esencia y la pintura es concebida como un espacio para recobrar la energía primaria del cosmos. Cabe así, señalar otro concepto de naturaleza. Para Teresa Kwiatkowska (2002) es el conjunto de fenómenos colectivos que forman parte del universo físico: materia, energía y fuerzas que lo gobiernan, es decir, una propiedad interna, un principio o un proceso, aquello que está continuamente en proceso de transformación. Se trata pues, de un ingrediente fundamental en este proceso creador, sujeto a una sucesión constante de construcciones y destrucciones formales, provocada por la expresión de movimiento, ciclos de orden y caos, variación, metamorfosis, esencia orgánica, interconexión, etc., una evolución sin demasiado cálculo ni premeditación, que produce imágenes acordes con el principio de las operaciones naturales, creadas desde la intuición, espontáneas y libres de artificio.

Estas obras se distinguen por estar siempre “en construcción”, por consiguiente, la analogía entre arte y naturaleza estaría profundamente marcada por el cambio permanente en el curso de los acontecimientos, es decir, por una alteración de la forma hasta el infinito. Son procesos creativos ligados a la experimentación, la improvisación, la espontaneidad, el juego, la gestualidad, el dinamismo, el residuo visual o el aspecto natural y poético del error. Asimismo, es destacable la capacidad del creador o creadora para conectar cosas en un espacio ambiguo, no

añido a la bidimensionalidad o la tridimensionalidad, sino, uno mental, derivado de las ideas de tiempo -como cuarta dimensión- y transformación. Es un espacio, como apunta Rudolf Arnheim (1998), sin formas definidas, donde el vacío se puede tornar forma y viceversa; de ahí el carácter abstracto de estas obras, responsable de que la expresión se superponga a la representación, en favor de la presencia de la pintura y sus signos expresivos. Así, la plástica se presenta desnuda; el pintor o la pintora se queda con lo más puro de la terminología visual y su significado formal, aportando una visión interior de las cosas.

Al respecto, son representativos algunos dibujos y pinturas de Gonzalo González (Fig. 2). En ellos, los elementos parecen estar siempre en movimiento y mutando, condicionados por el devenir del proceso. La idea de transformación se manifiesta tal y como revela el artista:

La abstracción me ayuda a estructurar de manera global las ideas. [...] Siempre hay un proyecto previo global, una vaga idea inicial que se formalizará durante el proceso. Lo que no tengo es el resultado final, me interesa el proceso en sí, la incertidumbre que conlleva. No solo importa el resultado, también el proceso forma parte del discurso. (Méndez, 2017, p. 631)



Figura 2. Gonzalo González. Bajo la tenue lluvia del jardín. 2024 (Cortesía del artista).

2.2. Otros aspectos clave relacionados

Por otro lado, hay una serie de aspectos, tales como la sustancia, la transitoriedad, la vacuidad, el vitalismo o el hedonismo, que merece señalar, ya que amplían este enfoque de la relación.

En sintonía con los conceptos de naturaleza mencionados, esta también puede ser entendida como “sustancia”, “esencia” o “estado de la materia”. La naturaleza es “[...] aquella que nos confirma que la piedra naturalmente deviene en arco y que el arco es de piedra [...]” (Sztulwark, s.f., p. 2). A propósito de la idea de sustancia, la pintura como material pictórico cuenta con unas cualidades y posibilidades extraordinarias para expresar lo matérico, entre otros rasgos de la naturaleza. Así pues, determinadas configuraciones pictóricas cuentan con una particular expresión de naturaleza, basada en la densidad y la cualidad de lo tangible.

En obras de Robert Datum (Fig. 3), por ejemplo, la naturaleza resuena de nuevo desde esta perspectiva cósmica, a través del color, la textura y la crudeza de composiciones barrocas, que recuerdan a las de Eugene Leroy. La materia cobra protagonismo, es pura pintura, sin anécdota, pero la materialidad dota de todo el sentido al medio pictórico, aportándole presencia, vitalidad.

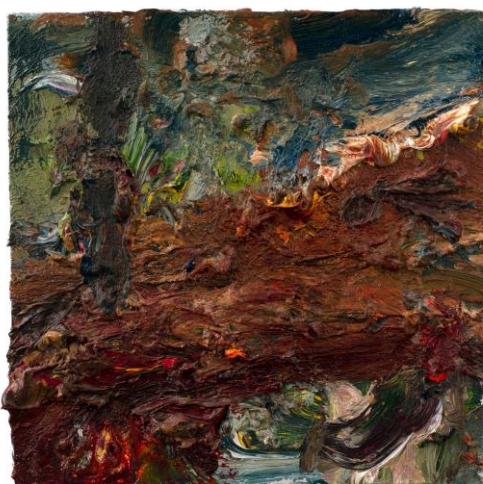


Figura 3. Robert Datum. Old Colony Easement II, 2018 (Cortesía del artista).

Declara el pintor:

[...] La pintura se convierte en una fuerza ontológica de la sustancia, primero de lo sublime. [...] Aquí, el fondo es lo Absoluto. Mediante la aplicación implacable, densa y táctil de la pintura, a través de la “imagen”, el artista obliga al espectador a confrontar la Cosa en Sí. [...] Existe un contenido que se intuye como un todo. Este no se percibe ni en los elementos mismos ni en las pinturas en su conjunto, sino en el brillo intermedio. (Datum, 2026, s.p)

En otras abstracciones, más fluidas, se subrayan otros rasgos como lo transitorio, también acorde con la idea de transformación. En este caso, el creador o creadora es muy consciente de que, cada aplicación en el soporte puede ser tan efímera como definitiva. Su interés se centra en seleccionar aquello que acontece en el proceso pictórico, guiándose por su criterio estético. De este modo, lo que queda registrado en el soporte es un conjunto de intervenciones fugaces, transitorias. Por ejemplo, en obras de Cecily Brown (Fig.4), es posible hallar nuevamente una naturalidad basada en la visceralidad, la inmediatez y la búsqueda de lo esencial en un proceso de creación en permanente cambio. Como apunta Jessica Alban (2026), su pintura parece estar siempre a punto de desvanecerse. En su obra, la naturaleza es un espacio mental, un escenario inestable donde todo se transforma. La acción de repintar y borrar deja visible el gesto y la pintura se convierte en una acción. Esto la conecta con artistas como Joan Mitchell o Willem De Kooning, dada la gestualidad que les caracteriza.



Figura 4. Cecily Brown. Sing first that green remote Cockagne. 2016 (Cortesía de [Galería Paula Cooper](#)¹).

¹ 534 West 21st Street, New York, New York, 10011 TF:212.255.1105 Facsímile: 212.255.5156

Otro rasgo característico de muchas de estas abstracciones es la vacuidad o expresión de vacío. Es común hallar elementos que flotan, formas que fluyen, matices que aportan ingravidez. El espacio sugerido no es tridimensional, tampoco plano, sino, más bien, ambiguo, un espacio donde se trazan signos fuera de pretensiones ilusionistas y sentimentalismos. Como consecuencia, la pintura provoca cierto vértigo en el espectador, un efecto simultáneo de seducción y repulsión. En este sentido, es apropiado señalar, como ha expresado Ana M.^a Guasch (2000), la deuda que mantienen estas obras con un canon estético o concepción espacial propia de la pintura nórdica, una inclinación expresiva que viene de artistas como Grünewald, Munch o Kirchner y, posteriormente, de un amplio rango de neoexpresionistas, manteniéndose en la actualidad. Además, en sus obras se detecta cierta atracción hacia el abismo y una clara conexión con el Romanticismo y su espíritu trágico. Esto nos conduce hacia la categoría estética de lo sublime, esa percepción del paisaje, citando a Rafael Argullol (1987), como un abismo que provoca tanto terror como atracción, un paisaje con un valor profundo, esencial, cósmico.

En esta estética cabe mencionar algunas obras de Sigmar Polke (Fig. 5), ya que muestran esa inseguridad espacial inquietante. Compone jugando con el vacío y el desequilibrio visual; orden y caos dejan de ser dimensiones antiestéticas y lo regular y lo irregular se mezclan constantemente en espacios indeterminados, misteriosos. Retomando a Ana M.^a Guasch (2000), apunta también que Polke y muchos otros artistas de su generación están influidos por las ideas y el magnetismo de Joseph Beuys, sus enseñanzas, su concepción romántica del arte y su interés en el autoconocimiento y la parte mágica de la creación, aspectos que calaron hondo en este grupo, pero también en muchos artistas posteriores.

No obstante, la predilección de estos artistas por la filosofía de la naturaleza y el ritual que sustituye las diferencias entre arte y vida, suele desarrollarse en paralelo a una postura vitalista, ya que recurren al origen primitivo del lenguaje expresivo, recogiendo claves del Barroco y el Manierismo, como la violencia plástica, la distorsión o las fuertes tensiones, todas ellas, manifestaciones de vitalidad. En este sentido, hay también cierta concordancia con la filosofía de Nietzsche y su postura de la existencia como radicalización de lo trágico y lo heroico.



Figura 5: 5A) Sigmar Polke. *The Spirits That Lend Strength Are Invisible III*. 1988. (Cortesía del San SFMOMA²). 5B). Eduardo Stupía, *Sin título*. 2010 (Cortesía del artista).

En estas obras, romanticismo y primitivismo van de la mano. Hay una actitud romántica, pero espontánea, que sugiere una imaginación y un conocimiento subjetivo mayor, una actitud, por lo general, poco común en las sociedades civilizadas. Explica Donis A. Dondis (1976), que la actitud primitivista tiene por objeto evocar empatía, así, la intimidad del artista se transforma

² Nickel and artificial resin on canvas; 157 1/2 x 118 1/8 in. (400.1 x 300.0 cm). San Francisco Museum of Modern Art, Gift of the friends of John Garland Bowes, William Edwards, and Donald Fisher, and Accessions Committee Fund purchase: gift of Frances and John Bowes, Shirley and Thomas Davis, Doris and Donald Fisher, and Mimi and Peter Haas © Estate of Sigmar Polke / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn, Germany. Photograph: Ben Blackwell.

en sentimiento colectivo. La sensualidad, el derroche, la exaltación del instinto y, en suma, el hedonismo, son habituales en estos creadores, una inclinación hacia los placeres de la pintura que encierra una actitud dionisiaca, lejos de la maestría. En general, hay más interés en ese ritual y el proceso mágico que supone la conquista del cuadro, que en la obra acabada.

Para Kant³, la experiencia de lo estético no produce ningún conocimiento, es una experiencia verdadera que nos hace más conscientes de nuestra actividad mental, una visión más directa de la realidad. Estos artistas se valen de la pureza del lenguaje abstracto para impactar y colapsar nuestra mente. Sus pinturas funcionan intencionadamente como *shock*, son instantáneas, no narrativas. Encierran el significado básico, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente. Lo que importa es lo que suscitan -su potencia, desnudez, crudeza, etc.-.

El caso de Eduardo Stupía (Fig. 5) también representa el vitalismo y el hedonismo de estas creaciones, desde un lirismo abstracto en el que resuena el Romanticismo. Sus pinturas y dibujos muestran claramente el efecto inmediato del arte, su magia, su poder de seducción y de repulsión. Combina línea y mancha, grafismos y pinceladas en creaciones de libre desarrollo en las que uno o múltiples centros de atención se organizan en estructuras orgánicas, que se concentran y dispersan. Trata de captar un espacio ambiguo a través de recursos de simulación y naturalidad, un espacio entre abstracción y naturaleza. Señala el artista:

[...] los modos de ser del dibujo son análogos a ciertos modos de ser de ciertas estructuras naturales [...] Por eso, me parece que el tema naturaleza es un juego de analogías más que la naturaleza entendida como reservorio de imagen. (Gómez, 2017, s.p)

3. El género del paisaje entre lo cósmico y lo ambiental

En este segundo grupo de obras hay una variación en el enfoque de la relación arte-naturaleza, dado que, la pintura ya no solo está condicionada por la abstracción, sino también por la representación de rasgos espaciales ambientales, en concreto, los de un paisaje virgen, genuino. De esta manera, la definición de naturaleza vinculada a este arte ya no solo atiende a lo cósmico, sino que se funde con las nociones de ecosistema y ambiente físico. Cabe así remitirse de nuevo a Teresa Kwiatkowska (2002),⁴ esta vez, para referirse al concepto de naturaleza como ámbito o entidad material, relevante, ante todo, en aquellas partes del mundo donde la modificación del ambiente ha sido mínima, es decir, al margen de la intervención humana.

Estas pinturas forman un amplio abanico, desde paisajes más expresivos a más representacionales, pero siempre permanecen la idea de transformación y otros aspectos clave mencionados, ya que el tratamiento expresivo desplazará cualquier imagen icónica -que no figurativa-, incluidos los motivos naturales, si los hubiere. Son paisajes con un considerable grado de abstracción; a veces, los signos abstractos conviven con figurativos, aunque estos nunca llegan a coartar el poder seductor de la expresión natural que caracteriza a estas obras. Es la propia pintura la que adquiere forma de paisaje, que toma una nueva dimensión en la obra a través de un efecto artístico, no de su reproducción, por lo que es esencial cierta naturalidad en su ejecución. Así, pues, el paisaje como referencia objetiva supone solo el germen de estas pinturas, creándose en cada ocasión una armonía distinta que destaca la cualidad poética de la expresión. Como apunta Lázaro Santana, “[...] para el modelo las cosas aparecen más claras, más definidas, ‘más hechas’, mientras que como germen sería más preciso su desarrollo, su invención formal” (Díaz Bertrana et al., 1999, p. 41).

A propósito de los conceptos de naturaleza y naturalidad, es apropiado remitirse al Expresionismo. Según Shulamith Behr (2000), los artistas de *Der blaue Reiter* afirmaban que la observación de la naturaleza no debía condicionar al arte, dado que éste cuenta ya con una propia que se revela en la sabia conjugación de los elementos pictóricos, o sea, forma, color y línea. Es decir, la tarea del artista “[...] no sería ya la reproducción de lo visible, sino hacerlo visible” (Vogt, 1980, pp. 11-12), lo que confirma la relación permanente entre el mundo interior

³ Kant, I. (1764). *Lo bello y lo sublime*. Como se citó en D'Ángelo / Duque, 1999.

⁴ Coates. P. (1998). *Nature: Western Attitudes Since Ancient Times*. En Berkeley University of California Press, como se citó en Kwiatkowska (2002).

y exterior del artista. En esta línea, cabe recordar también a Piet Mondrian (1973) y su idea de “realidad abstracta” -frente a “realidad natural”- con la que carga el acento en cómo la expresión de relaciones entre elementos visuales es más sensible cuanto más se abstrae la naturaleza.

3.1. Paisajes neorrománticos en los límites de la abstracción

Tal y como se observa, la estética romántica todavía es muy influyente. Con esta, como expresa Javier Maderuelo (2020), el paisaje alcanza definitivamente su autonomía, deja de ser telón de fondo. Sus elementos ya no necesitan ser decodificados, ya que su propia ordenación natural logra aportar significado al paisaje por sí mismo. Desde esta perspectiva, cargada de subjetividad, el paisaje se materializa como una construcción del que lo observa; es la mirada la que convierte cierto espacio en paisaje, aportándole signos de cultura. Volviendo a Maderuelo (2020), este señala “[...] el paisaje es un constructo” (p. 11). Sea esta una idea o un fenómeno cultural, hace referencia a la “[...] relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive” (p. 18). Así, a estos creadores se les “[...] atribuye, como a Schelling, Novalis y los románticos, una función mediadora entre el hombre y la divinidad” (Díaz Bertrana et. al., 1999, p. 17).

En esta línea, se halla la variedad que representa este subapartado, un paisaje neorromántico habitual en la contemporaneidad, que abandona radicalmente el naturalismo o representación icónica de la realidad, una estética en los límites de la abstracción. Se trata de una pintura de un gran poder evocador, que consigue tocar zonas de percepción muy profundas. Iniciando pues, este análisis, desde la pintura de paisaje más abstracta, es necesario clarificar como la emoción y la metamorfosis cósmica comentadas, siguen latentes. Es una imagen de ningún lado, aunque se nos antoja familiar. Lo exótico y lo desconocido se juntan con lo reconocible para mostrar un paisaje sensorial, vitalista y romántico, un retorno a lo esencial, a la pureza de lo originario y lo salvaje, con una apreciación casi amenazadora de la naturaleza. Señala Rafael Argullol (1987), que el romántico se siente atraído por la “doble alma” de la Naturaleza: una promesa de totalidad que le impulsa a sumergirse en ella, a la vez que una promesa de destrucción, que le produce tanta atracción como terror.



Figura 6: Dion Salvador Lloyd. Northerly, 2018 (Cortesía del artista).

Actualmente, esta variante del paisaje se aprecia en pintores como Dion Salvador Lloyd (Fig. 6). Su pintura bebe directamente de artistas situados entre Turner y el Twombly más romántico, lo que evidencia su elevado grado de abstracción. En sus obras reina la expresividad. Lloyd huye de la trampa representativa, no tiene interés en que la información visual sea detallada. Recurre a un contenido representacional mínimo para no eclipsar la expresión deseada, ya que colapsaría la emoción perseguida y su poder seductor. En consecuencia, se aleja de la representación y la expresión y el azar toman protagonismo. No respeta la proporción, ni la perspectiva lineal; las referencias medioambientales no son claras y los elementos formales gravitan por su expresión abstracta. No obstante, a diferencia de las primeras obras analizadas, estas sí obedecen a algunas reglas compositivas y espaciales que nos hacen apreciar el medio

ambiente, sobre todo, en lo que respecta a planos de profundidad, horizonte y, especialmente, sensación atmosférica generada por el color, lo que permite identificar el paisaje en esencia, dando apertura a la imaginación. Además, la idea de ventana está presente, y debe hacerse efectiva para emitir el mensaje o tema paisajístico.

3.2. Paisajes de apariencia intensificada

En una línea también expresiva, pero con rasgos más cercanos a la representación, se puede hallar otra variante del paisaje que, a pesar de ser gestual y poética, presenta ya referencias medioambientales objetivas más o menos claras, desde formas naturales reconocibles, hasta colores locales o idealizados. Es un paisaje entre lo cósmico y lo íntimo, más amable, menos amenazador. Así que, por un lado, entramos en el terreno de la representación del paisaje, ya que la obra nos conecta con el tema por su contenido figurativo, pero, por otro, en un paisaje de apariencia intensificada, un paisaje expresivo, despojado, exultante y directo, más allá de finas apreciaciones del natural. Dicho de otro modo, es un “paisaje” dado el término convencional de ese tipo de pintura y el género que designa, pero las referencias siguen siendo solo un germen para desarrollar un proceso de creación abierto y, al contener poca información narrativa, se aproxima a un ejercicio de “pintura-pintura”, en el sentido explicado.

En esta línea, se puede mencionar a Alex Kanevsky (Fig. 7), cuyos paisajes desvelan influencia del expresionismo, pero también de pintores como Cézanne, no solo por los temas *en plain air* -al aire libre-, sino, sobre todo, por la descomposición espacial y la abstracción que deriva de esta. Sus paisajes transitan entre la expresión y la representación, pero contienen el carácter cósmico comentado, ya que la idea de transformación siempre deja huella en su obra. Kanevsky crea ambientaciones magistrales, obras siempre “en construcción”, abiertas a los cambios que sugiere el devenir del proceso creativo. Su pintura transita entre la realidad y el azar, lo que consigue pintando y repintando, dejando visible el palimpsesto surgido en el proceso creativo y aprovechando muy bien los intersticios generados entre la técnica y el error.



Figura 7: Alex Kanevsky. *Breakfast on the Grass*, 2021 (Cortesía del artista).

Un aspecto llamativo de estas obras es que, con frecuencia, la imagen percibida se identifica con un fragmento de la realidad, independientemente de que nos hallemos frente a pequeños o a grandes formatos. El paisaje como motivo sigue presentándose en su totalidad, aunque la cantidad de información mostrada sea anecdótica, ya que el fragmento descompone la realidad, pero hace que veamos la totalidad percibiendo solo una o varias partes de ésta, que han sido dispuestas para que las observemos ignorando sus relaciones superficiales.

En obras de Baudilio Miró Mainou (Fig. 8) se aprecia bien este rasgo. Sus singulares pinturas van más allá del naturalismo. Selecciona fragmentos del paisaje -a menudo, estructuras volcánicas- para desarrollar un paisaje interior y expresionista, una metáfora de la naturaleza. El paisaje cobra otra dimensión a través de un largo proceso de elaboración en el que entra en juego la memoria. Se trata de un acto de reconstrucción de la mirada y la experiencia. Declara

Miró Mainou: “Partiendo de un mundo naturalista [...] cuando se desvanece lo superfluo, la verdad se impone a la exactitud y se está en disposición de alcanzar el aspecto poético de la pintura” (Díaz Bertrana et al., 1999, p.7). Sus paisajes no son ejemplos de abstracción, pero poseen toda su energía y libertad, son manchas ordenadas que fluyen en el espacio pictórico, traduciendo el palpito vital de la naturaleza con cierto desgarró, color y dinamismo barroco. Como señala Carlos Díaz, este artista descubre “[...] la plasticidad de la fuerza cósmica de la naturaleza [...] Su objetivo no es reproducir un paisaje sino crear un mundo pictórico que refleja simultáneamente su ser y de la naturaleza” (Díaz Bertrana et al, 1999, p.17).

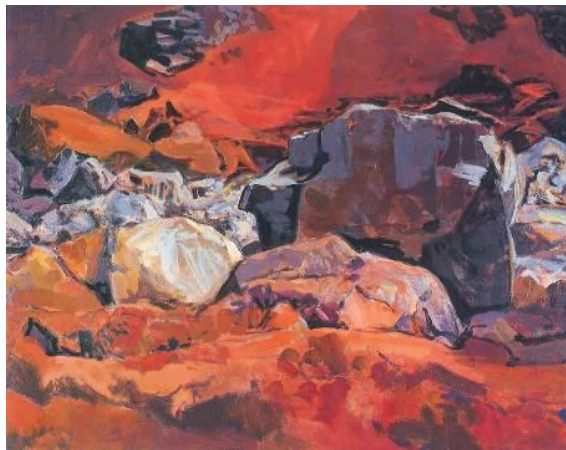


Figura 8. Baudilio Miró Mainou. Paisaje en rojo. 1991. (Fotografía del autor).

4. Panorama en el arte contemporáneo

Las obras que dan forma a este enfoque de la relación arte-naturaleza tienen un claro precedente en el Romanticismo de pintores como Turner o August Strindberg y sus paisajes tormentosos. Luego, el Expresionismo histórico en general, y la abstracción de Kandinsky en particular, dejaron su huella. A continuación, se manifestó con fuerza en los años 50 con el Informalismo y el Expresionismo abstracto. Posteriormente, muchas de las abstracciones realizadas a nivel mundial fueron incluidas en el llamado “estilo internacional”, aunque no todas⁵ son de corte lírico y gestual. Este hecho se alargó prácticamente hasta la entrada de la posmodernidad, que, con su vertiente cálida o negativa, hizo resurgir en los años 80 una figuración expresiva muy dependiente de la abstracción analizada, el Neoexpresionismo.

Pero todo esto fue solo fue la punta del iceberg. Estas prácticas han tenido, tienen y tendrán continuidad; es un lenguaje que ha seguido y seguirá vigente en obras como las analizados. Se trata pues, de una actitud ante el arte y la vida, que se traduce en un arte lírico y pasional, una postura artística atemporal que desarrollan pintores y pintoras a quienes urge una determinada experiencia creativa como fuente de (auto)conocimiento, construcción particular de su realidad y/o vía para una comunicación urgente y crítica de la realidad.

No obstante, han cambiado algunos parámetros acerca del modo de entender el arte, que han empujado a la pintura a su redefinición, hecho que, naturalmente, también ha afectado a estas prácticas. Todo lo que concierne a la difusa frontera entre disciplinas artísticas y a la ampliación de las posibilidades del medio pictórico, su materialidad y contexto, han redefinido lo que entendemos por “pintura”. Con todo, como explica Almudena Fernández (2010), la autonomía de las disciplinas y su infranqueable separación -establecida por Clement Greenberg, al definir la pintura por sus cualidades formales y estéticas-, ya se había afrontado con radicalidad antes de los años 60, obligando a repensarla. Quizás hoy, sea más apropiado mencionar el concepto de “complejidad visual” al que alude Ignacio Asenjo (2021), un aspecto que caracteriza al arte contemporáneo, dada la multiplicidad de perspectivas y objetivos con que se abordan los temas, entre ellos, este de la naturaleza. La libertad creativa ha derrumbado la antigua separación de las

⁵ Las derivaciones del Neoplasticismo de Mondrian y de la abstracción geométrica de Albers, como la Abstracción postpictórica de los años 60, entre otras, no entrarían en este caso de estudio.

artes, para emerger como campo de experimentación, reconsiderando la forma tradicional de hacer arte. La clásica superficie bidimensional pasa a ser una experiencia multisensorial, que incluye espacio, tiempo e interacción directa con el espectador. De este modo, la pintura, con frecuencia, ya no solo habita el soporte, también el espacio circundante (La nueva pintura. Otros territorios de experimentación, 2025). Asimismo, ha cambiado sustancialmente la relación entre las obras y el espacio expositivo, lejos del cubo blanco. El espacio neutro y ausente de distracciones, sin contexto e idealista -ningún espacio es del todo neutral-, ha ido desapareciendo desde la posmodernidad, valorándose la dialéctica con la sala.

Estos nuevos parámetros que definen el arte contemporáneo no han eclipsado a las prácticas descritas, sino que, de algún modo, las han hecho mutar, integrándolas en un nuevo modo de experimentar la pintura. Bien es cierto que, este hecho, no ha afectado por igual a la abstracción, que al paisaje –en los términos descritos-, ya que han sufrido alteraciones diferentes.

Los rasgos de presencia y expresión pura que definen a la abstracción analizada, parecen ser propicios para crear hibridaciones y expansiones del medio pictórico. Un buen ejemplo de este último caso, son las obras de Alberto Reguera (Fig. 9), cuya abstracción vitalista desborda el espacio pictórico clásico para habitar la sala. Su pintura expandida mantiene claros vínculos con el expresionismo abstracto, en concreto con el *action painting*, ya que es fundamental la actividad y la energía del pintor volcadas en el proceso creador. A veces, sus acciones pictóricas también se desarrollan como obras *site specific* -para espacios concretos, como la intervención realizada en Cádiz, en 2009 (Sin autor, 2008)-, incluso, en forma de instalaciones pictóricas, de manera que no hay distinción entre la obra y la sala, una interacción que convierte el espacio circundante en parte integrante o soporte mismo de la obra.



Figura 9. Alberto Reguera. Sin título, 2009. Intervención pictórica. Sala Manolo Ales, Museo Cruz Herrera, Cádiz. (Cortesía del artista. Foto: Marcos Moreno).

En el caso del paisaje, sin embargo, por expresivo que sea, está en dependencia de la idea de ventana clásica para generar la ficción que le caracteriza. Este hecho, empuja al espectador hacia adentro, hacia el interior de la obra, lo que no facilita su expansión, a no ser que el paisaje se extienda hacia afuera, hacia del espectador, logrando así su hibridación. Esto ocurre, por ejemplo, en obras de Gregory Euclide, quien logra hibridar la pintura de paisaje con la escultura o la instalación -aunque la mayoría de sus obras se aleja de los propósitos de este estudio-. No obstante, tal y como se ha ilustrado, este género, aún en su espacio clásico y acotado al marco, sigue ofreciendo en la actualidad obras expresivas de calidad en la línea estudiada.

Ciertas manifestaciones del dibujo contemporáneo son también -tal y como se ha ilustrado-, ejemplos de este enfoque de la relación arte-naturaleza, lo que confirma, de nuevo, que cambie la disciplina o se trasciendan las fronteras entre éstas, permanece la sustancia de esta estética. En este caso, cambia el medio, pero los procesos creativos y los recursos formales son similares a los descritos: abstractos, gestuales, viscerales, ingravidos, orgánicos, etc., añadiendo, naturalmente, un componente gráfico.

En definitiva, independientemente del carácter más o menos híbrido y/o más o menos abstracto, la esencia de las obras contemporáneas que reúnen el perfil analizado es hoy la

misma, la naturaleza sigue latiendo de fondo desde una dimensión cósmica, simplemente, a veces, se materializa desde prácticas más complejas, diversas y conectadas.

4.1. Un espíritu ecosofista

Entre los mensajes que emiten estas prácticas en la actualidad, destacan los de corte medioambiental, desvelando un espíritu ecosofista que trata de superar el antropocentrismo. A pesar de no ser explícitos, llegan directamente al espectador, llaman su atención mediante estrategias comunicativas propias de la abstracción, basadas únicamente en sus recursos plásticos -color, forma, gesto, movimiento, materia, etc.-. Comenta Francis Berthomer (2025), que muchas obras tienen fines activistas: no muestran narrativamente el desastre, sino utilizan rituales, participación, duelo colectivo, etc., acercando al espectador a la naturaleza a través de experiencias sensoriales, de manera afectiva, logrando emocionarlo.

A menudo, estas obras desvelan fenómenos naturales ocultos mediante escalas monumentales, con el objetivo de provocar la inmersión del espectador, abrumándolo, forzándolo a una confrontación que rompe la distancia cómoda entre éste y el ambiente creado. Así, la comprensión intelectual da paso a una experiencia visceral. Además, es habitual transmitir emociones visibilizando lo que escapa al ojo humano, traduciendo información medioambiental, como la temperatura o la contaminación, o simbolizando la vitalidad de la naturaleza, como ocurre en los dibujos performativos y colaborativos de Jaanika Peerna (Fig. 10), que aluden al deshielo del Ártico. Peerna crea grandes dibujos cinéticos -a menudo, en colaboración con el público- utilizando grupos de lápices que agarra con ambas manos, como si fuesen extensiones de su cuerpo. Con ellos realiza rápidos gestos de cuerpo entero sobre grandes papeles, tratando de registrar y capturar las fuerzas naturales y sus procesos.



Figura 10. Jaanika Peerna. Big melt #10, 2016 (Cortesía de la artista).

En cuanto al género del paisaje, no siendo el arte más efectivo o directamente comprometido con el activismo, hay un gran número de artistas que denuncia la degradación medioambiental a su manera. El hecho de transmitir la belleza sobrecogedora de ciertos espacios mediante su interpretación expresiva, supone ya, un matiz significativo, una herramienta crítica silente. Los paisajes pintados devienen espacios sagrados, intocables, santuarios con los que convivir y a los que respetar. Dentro de la línea investigada -aparte de los ejemplos citados-, se podrían señalar desde los paisajes de Miquel Barceló en el río Níger o los de Per Kirkeby en Groenlandia, hasta las salvajes vistas británicas de Louise Balaam. Todos transmiten experiencias íntimas y admiración del medio natural, con un mensaje profundo de concienciación y preservación.

Ambos casos, paisaje y abstracción, cuentan con buenas herramientas para sensibilizar ante el deterioro progresivo del medio ambiente y responder ante la urgente problemática ecológica. Por un lado, como sugiere Joan Llobell (2015), crean una aproximación a la naturaleza a través

de una conexión espiritual, ya que la visión holística de la realidad que proporcionan estas obras puede hacernos conscientes del papel que hemos adquirido como dominadores y destructores del planeta, lo que nos permite ponerlo en valor y, así, sentirnos uno con el medio. Pero, además, como apuntan Daniel López y Marta Piñol (2022), pueden tener una función transformadora en esta era del Antropoceno, que reside en generar alianzas entre diferentes agentes, de manera que, su dimensión afectiva y relacional -y no solo la productiva e imaginativa- genere discursos, proponga nuevas maneras de ver y contar, aprovechando todo su potencial y su capacidad de devenir, instaurar novedad y cambiar y ser cambiado.

5. Conclusiones

Las investigaciones recientes señalan la presencia cada vez más común del binomio arte-naturaleza en el arte contemporáneo. Este texto hace una aportación centrandolo el interés en una serie de conexiones entre la naturaleza y ciertos procesos creativos. En este sentido, podría ser una aportación novedosa y original, que ayude a profundizar en esta compleja relación y a enriquecer este extenso campo de investigación.

Aspectos clave, como las ideas de transformación, sustancia o vitalismo, han permitido establecer un paralelismo entre los diferentes conceptos de naturaleza analizados y un modo de proceder, que revela como la naturaleza puede manifestarse a través del medio pictórico. De ello puede extraerse que el enfoque propuesto en esta relación, quedaría definido por el modo en que se desarrolla el proceso creativo y la imagen natural que este configura.

Desarrollar este estudio desde una perspectiva guiada principalmente por prácticas pictóricas, ha permitido dar forma al objetivo propuesto; la variedad y la cantidad de propuestas que ofrece la pintura, se ha considerado muy adecuada, ya que las cualidades y posibilidades expresivas de este medio se prestan muy bien a argumentar las coincidencias investigadas. Sin embargo, estos paralelismos, más allá de ceñirse a disciplinas o momentos históricos, pueden trascender sus fronteras, ya que, lo que aporta sentido al enfoque de esta investigación es un determinado proceso creativo, que es atemporal. Lo que permanece son las actitudes ante la realidad, cómo se materializan los conceptos. En este sentido, el tema abordado da primacía al hecho artístico como algo espontáneo, virginal, una postura vital que subraya que la naturaleza es el paradigma de nuestra esencia creadora. Estos artistas desarrollan un arte austero, directo, despojado de anécdotas, apostando por expresar lo básico y lo primigenio. Aluden a su modo de afrontar la existencia y a su experiencia interior, la que dirige su obra. Es así como hallan su paralelismo con la naturaleza. Ya señaló Wilhelm Worringer (1957) que, “El impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza” (p. 56), aunque, puede aludir directamente a esta.

Se puede concluir así que, las prácticas analizadas cuentan con métodos y estructuras para provocar emociones concretas, que logren acercarnos a la naturaleza. Tratan de crear formas de la visión que nos devuelvan a lo originario, rompiendo nuestros razonamientos sobre la naturaleza que aparece ante sus ojos, suspendiendo así nuestros juicios sobre la realidad. En este espíritu pasional no importa lo que el entendimiento capte, sino lo que nuestros sentidos sienten, por eso, el significado que hay en estas pinturas es algo intenso que anula la inteligencia, dando apertura a sentimientos y emociones para llegar al inconsciente. Su verdadero mensaje es cuestionar lo que somos en esencia, afirmar la felicidad del círculo, donde el hombre entra para recobrar la energía primaria de la naturaleza, un modo de retornar al origen, de hallar una vida en continuo con ella, no contra ella. La naturaleza, entonces, no es tanto el tema de estas obras, sino su territorio, el vehículo para una determinada manera de entender el arte y la vida, una vía para que la naturaleza vuelva a celebrarse en la obra de arte y se reconcilie con el hombre.

Referencias

- Alban, J. (02/04/2026). *Cecily Brown. El tumulto de la mirada*. Acumen. Disponible en: <https://ideelart.com/es/blogs/magazine/did-you-get-the-message-how-abstract-artists-communicate-environmental-urgency> . Recuperado el: 10/04/2026.
- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Plaza & Janes Editores. S.A.
- Arnheim, R. (1998). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial.

- Asenjo, I. (2021). Arte contemporáneo y naturaleza. En *Anales de Historia del Arte*, (31), 217-237. <https://dx.doi.org/10.5209/anha.78057>
- Berthomer, F. (24/10/2025). *¿Recibiste el Mensaje? Cómo los Artistas Abstractos Comunican la Urgencia Ambiental*". IdeelArt. Disponible en: <https://ideelart.com/es/blogs/magazine/did-you-get-the-message-how-abstract-artists-communicate-environmental-urgency> . Recuperado el: 27/12/2025.
- Blay Fontcuberta, A. (1972). *La personalidad creadora*. Elisien.
- Brito, O. (1999). Reposo y serenidad. La imagen reconstruida. En *Miró Mainou: retrospectiva*. [Catálogo de exposición]. (pp. 27-35). Ediciones El Umbral.
- Carlos León, *pinceladas naturales* (15/03/2017). Masdearte.com. Disponible en: <https://masdearte.com/carlos-leon-museo-esteban-vicente/>. Recuperado el: 08/08/25.
- Castro Flórez, F. (comisario); León, C. (2021) *Fracturas. Carlos León*. [Catálogo de exposición]. Editorial Fundación Salamanca. Ciudad de Cultura y Saberes.
- Datum, R. (04/01/2026). *Thoughts on painting*. Robert Datum Web. Disponible en: <https://robdatum.com/thoughts-on-painting> Recuperado el: 10/04/2026.
- D'Angelo, P. y Duque, F. (1999). *La religión de la pintura. Escritos sobre filosofía romántica*. Akal.
- Díaz Bertrana, C. (comisario) et al. (1999). En *Miró Mainou. Retrospectiva* [Catálogo de exposición]. (pp.17-19). Ediciones El Umbral.
- Dondis, D.A (1976). Síntesis del estilo visual. En Gustavo Gili (ed.) *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. (pp. 155-157). Editorial GG. Diseño.
- Escenario de la pintura* (15/03/2009). Arteinformado. Disponible en: <https://www.arteinformado.com/agenda/f/escenario-de-la-pintura-20545>. Recuperado el: 10/04/26.
- Fernández, A. (2010). La pintura en el campo expandido: revisión de la teoría de Rosalind E. Krauss. En *Investigación: Cultura, ciencia y tecnología, Volumen II* (3), 55-59.
- Gómez, M. (24/03/2017). *Eduardo Stupia «ahora soy artista porque no hay otra manera de definirme»*. El gran otro. Disponible en: <https://elgranotro.com/eduardo-stupia-ahora-soy-artista-porque-no-hay-otra-manera-de-definirme/> Recuperado el: 10/04/2026.
- Gau, S. (2003). *El proceso de creación artística. Diálogo con lo inefable*. Servicio de publicaciones. Universidad de La Laguna.
- Guasch, A.Mª. (2000). Neoexpresionismo alemán. En *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural*. (pp. 242-243). Alianza Forma.
- Honnet, K. (1991). *Arte contemporáneo*. Taschen.
- Kwiatkowska, T. (2002). El concepto de naturaleza: algunas reflexiones históricas y contemporáneas. *Ludus vitalis, Volumen X* (17), 95-110.
- La nueva pintura. Otros territorios de experimentación*. (10/01/2025). Art Madrid. Feria de arte contemporáneo. Disponible en: <https://www.art-madrid.com/es/post/la-nueva-pintura-otros-territorios-de-experimentaci%C3%B3n> Recuperado el: 23/12/2025.
- Llobell, J. J. (2015). El Arte y la conexión ecológica. El Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí». *Revista Bellas Artes*, (13), 81-100.
- López, D. y Piñol M. (2023). Diplomacia posthumana. Sobre el lugar de la practica artística en la era del Antropoceno. *Boletín de Arte UMA* (44), 169-178. DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.15822>
- Maderuelo, J. (2020). *El espectáculo del mundo. Una historia cultural del paisaje*. Abada
- Mazat, W. (2012). La evolución del concepto de naturaleza en la temprana modernidad y sus consecuencias para la comprensión de la relación entre hombre y sociedad. En Egidio, A., Laplana J. E., (coords.), *Saberes humanísticos y formas de vida: usos y abusos*. (pp. 209-212). Diputación Provincial de Zaragoza.
- Méndez, D. (2017). *El lenguaje expresionista y sus influencias en pintores canarios contemporáneos* [Tesis doctoral. Universidad de La Laguna]. RIUL: <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/7049> / TDX: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=180737>
- Mondrian, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta* (Diálogo publicado en trece entregas en la revista “De Stijl”, 1919-1920). Barral Editores.

- Power, K., et al. (1992). *Los 80 en la colección de Fundación La Caixa* [Catálogo de exposición]. Tabapress S. A.
- Salas, R. (1999). Paisajes para la (imposibilidad de) la lectura. En *Miró Mainou: retrospectiva*. [Catálogo de exposición]. (pp. 49-60). Ediciones El Umbral.
- Santana, L. (1999). Pintura y paisaje. En *Miró Mainou: retrospectiva*. [Catálogo de exposición]. (pp. 37-42). Ediciones El Umbral.
- Sztulwark, P. (s.f.). *Materia, material, materialidad*. [Archivo pdf]. Taller Santangelo. Disponible en: https://tallersantangelo.files.wordpress.com/2019/08/materia-material-materialidad_pablo-sztulwark.pdf. Recuperado el: 02/07/25.
- Vogt, P. (1980). *Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Blume.
- Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económico.