



UNIVERSO EN BRUTO

UNIVERSO EN BRUTO



 CULTURA LAS ROZAS
FUNDACIÓN

UNIVERSO EN BRUTO

EXPOSICIÓN
30-05-2026 01-07-2026
SALA AUDITORIO
Auditorio Joaquín Rodrigo.

Universo en bruto.

Del 30 de mayo al 1 de julio de 2026.

Sala Auditorio / Auditorio Joaquín Rodrigo de Las Rozas de Madrid.

Organiza y produce

Ayuntamiento de Las Rozas

Fundación Municipal de Cultura de Las Rozas

Edita

Fundación Municipal de Cultura de Las Rozas

Comisario

Álex Ciria

Textos

José de la Uz

Álex Ciria

Javier Remedios

Diseño

Remedios Creativos

Fotografía

Alberto Herrero (pp. 6-7, 8, 12-13, 20-21, 34-35, 37, 40-41, 46-47, 49, 52-53, 55, 56-57, 60-61, 63, 66-67, 69, 72-73, 75, 78-79, 81, 84-85, 86-87, 88-89, 98-99, 106-107, 108-109, 110-111).

Impresión

Artes Gráficas Cofás S.A.

“El color es un medio para ejercer
una influencia directa sobre el alma”

Wassily Kandinsky



Presidente

José de la Uz

Vicepresidenta primera

Gloria Fernández

Gerente

Marino Bernabé

Director artístico

Carlos Delgado

Director de comunicación

Ignacio del Río

www.fundacionculturalasrozas.org

© de la presente edición: Fundación Cultura Las Rozas

© de los textos: sus autores

Depósito Legal: M-15058-2026

ISBN 978-84-09-88025-6







UNIVERSO EN BRUTO

Presentación	
José de la Uz	11
Ocho pinturas para un mundo inestable	
Álex Ciria	14
Cartografía de intensidades	
Javier Remedios	22
Biografías	36
English	88

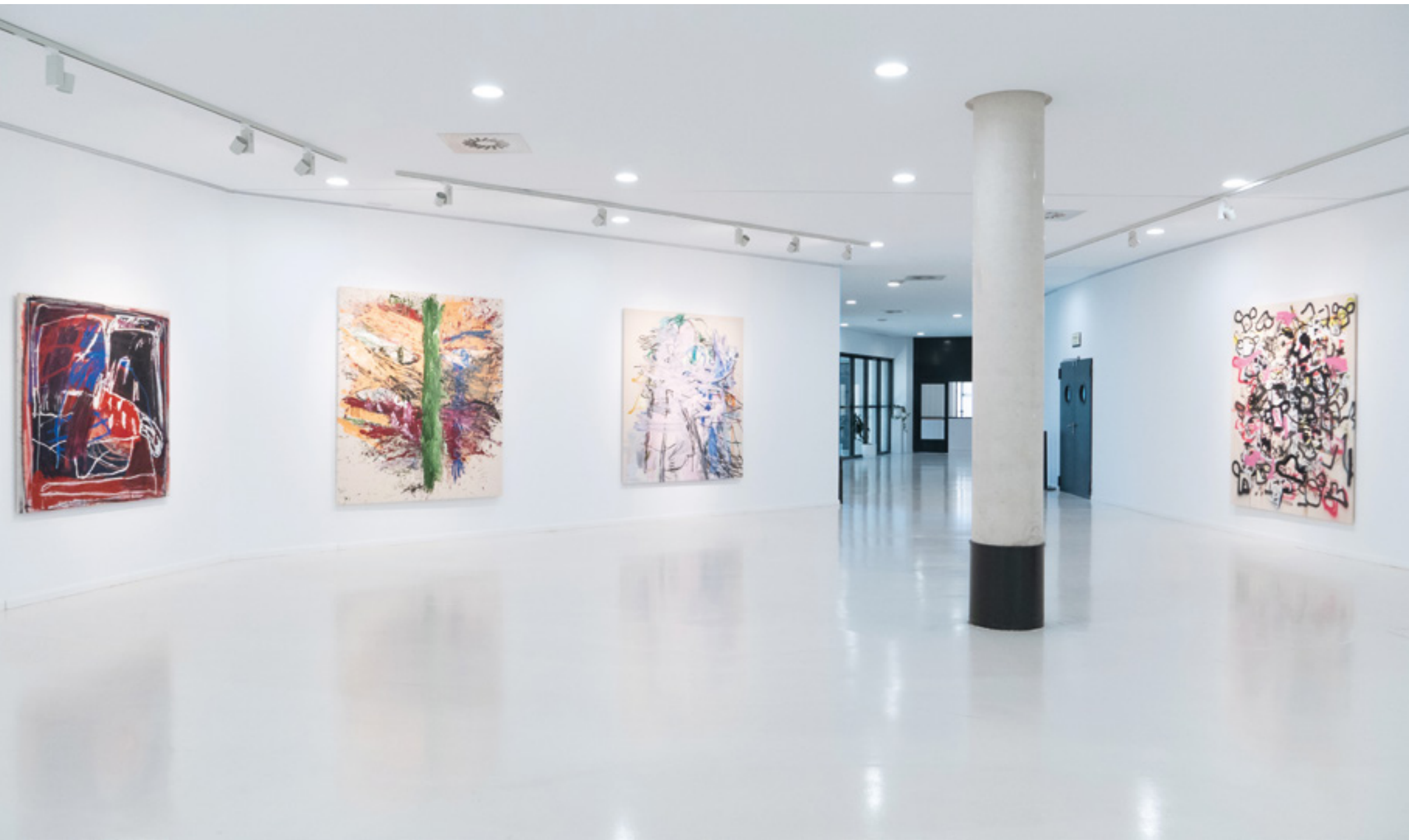
Las Rozas acoge con especial satisfacción *Universo en bruto*, una exposición que confirma la capacidad de la pintura contemporánea para seguir abriendo preguntas, generando experiencias y conectando al espectador con algunos de los debates visuales más vivos de nuestro tiempo.

Comisariada por Álex Ciria, la muestra reúne en la Sala Auditorio del Auditorio Joaquín Rodrigo a ocho artistas de distintas procedencias, generaciones y sensibilidades. Desde Londres llegan las propuestas de Marcus Aitken y Ben Wakeling; desde Finlandia, la energía gestual de Sami Korkiakoski; desde Valencia, la pintura orgánica y matérica de Borja Docavo; desde Cataluña, la libertad expresiva de Álvar Fedz; desde el ámbito británico y su actual relación con Tailandia, el imaginario expandido de James B0nk; y desde una trayectoria vital que conecta Siberia, Canadá y otros contextos culturales, la intensidad cromática de Dina Roudman. Junto a ellos, Black Butter, artista roceño, cuyo magnífico trabajo demuestra que el talento local puede dialogar de tú a tú con escenas artísticas internacionales.

Desde el Ayuntamiento de Las Rozas queremos que nuestros espacios culturales sean lugares de encuentro, descubrimiento y participación. La cultura no solo embellece una ciudad: también la hace más abierta, más crítica y más capaz de reconocerse en lenguajes diversos. Por eso, una exposición como *Universo en bruto* tiene un valor especial: acerca a nuestros vecinos una propuesta ambiciosa, plural y conectada con el arte actual, al tiempo que refuerza el papel de Las Rozas como municipio comprometido con la creación contemporánea.

Invito a todos los vecinos y visitantes a recorrer esta exposición con una mirada abierta. *Universo en bruto* nos recuerda que la pintura sigue siendo un lenguaje plenamente vivo: un espacio donde todavía es posible sentir, imaginar y pensar el presente desde la fuerza de la materia.

José de la Uz
Alcalde de Las Rozas





UNIVERSO EN BRUTO

Ocho pinturas para un mundo inestable

Hay exposiciones que se recorren como quien lee un argumento ya ordenado, y hay otras que obligan a entrar en un terreno donde las cosas todavía están haciéndose. *Universo en bruto* pertenece a esta segunda familia. Lo que aquí aparece no es una pintura entendida como superficie pulida, lenguaje estabilizado o repertorio de soluciones reconocibles, sino como campo de fricción: un lugar donde la imagen se forma y se deforma, donde el gesto no ilustra una idea previa, sino que la pone a prueba, y donde la materia conserva aún algo de su violencia original.

El título no remite aquí a lo tosco o a lo inacabado en un sentido menor, sino a una condición más radical: lo bruto como aquello que no ha sido del todo domesticado; como energía anterior al filtro, al acabado, a la gramática definitiva. En estas obras, pintar no consiste tanto en representar el mundo como en someterlo a un proceso de intensificación. La pintura actúa como una zona de presión en la que se cruzan cuerpo, memoria, accidente, deseo, error, velocidad, saturación visual y necesidad de forma. Lo que el espectador encuentra no es una imagen apaciguada, sino una imagen en estado de emergencia.

En ese sentido, la exposición puede leerse como una pequeña constelación de prácticas que comparten una intuición decisiva: hoy la pintura sigue viva no a pesar de la saturación visual contemporánea, sino precisamente porque puede responder a esa saturación desde otro tiempo, otra densidad y otra forma de presencia. Frente a la imagen digital instantánea, pulida, circulante y enseguida consumible, estas obras reivindican la opacidad, la tachadura, el espesor, la superposición y la huella del proceso. No compiten con la velocidad del mundo visual contemporáneo: la interrumpen. Obligan a demorarse. Y en esa demora recuperan para la mirada algo que parecía haberse retirado: experiencia.

Las obras reunidas en *Universo en bruto* se sitúan en ese umbral donde la abstracción y la figuración dejan de funcionar como categorías cerradas. Aquí la figura no comparece como forma estable ni como identidad asegurada; aparece, más bien, como resto, síntoma, aparición parcial, cuerpo todavía indeciso. Y la abstracción tampoco opera como retirada del mundo, sino como una manera de cargarlo de intensidad, de hacerlo vibrar fuera de sus códigos más previsibles. Un cuadro puede parecer paisaje mental, escritura corporal, criatura mutante, diagrama afectivo o escena arrasada; a menudo es varias cosas a la vez. Esa indeterminación no es una carencia: es uno de los núcleos de sentido de la muestra.

Marcus Aitken y Sami Korkiakoski encarnan, desde registros distintos, una confianza renovada en la pintura como acontecimiento físico. En ambos, el cuadro funciona como superficie de inscripción del tiempo: capas, arrastres, aceleraciones, rectificaciones, ritmos. Pero si Aitken tiende a una abstracción atmosférica, abierta, casi musical, donde la vibración cromática organiza el espacio como una partitura expandida, Korkiakoski introduce un gesto más cortante y una energía más frontal, más atravesada por la marca, la superposición y la tensión entre estructura y desborde. No son pinturas “espontáneas” en el sentido ingenuo del término: son obras donde lo inmediato ha sido trabajado hasta alcanzar una forma de intensidad sostenida.

Ben Wakeling desplaza esa fisicidad hacia un territorio donde la figura emerge como si tuviera que abrirse paso entre veladuras, raspaduras, correcciones y líneas que la afirman y la cancelan al mismo tiempo. Hay en su pintura una vulnerabilidad sin sentimentalismo: las imágenes parecen debatirse entre aparecer y protegerse, entre mostrarse y borrarse. Esa inestabilidad resulta clave, porque convierte el cuadro en un espacio de negociación con lo emocional. No se trata de “expresar” un estado interior de manera transparente, sino de dar con una forma en la que la fragilidad no quede reducida a relato, sino encarnada en la propia materialidad del lienzo.

En *Black Butter*, la pintura entra en un territorio más oscuro y ambiguo. Sus imágenes parecen nacer de un fondo de manchas, signos y materias que sugieren algo ritual o incluso fantasmal, como si el cuadro no solo construyera una imagen, sino que hiciera aparecer una presencia. Pero esa oscuridad no es decorativa ni responde a una estética de lo siniestro. Sirve para convertir la pintura en un espacio donde el conflicto interior toma forma y puede transformarse. En su trabajo, el negro no es solo un color, sino una atmósfera, un límite, un punto de partida. Y cuando aparecen otros tonos, no lo hacen para suavizar esa tensión, sino para transformarla.

Borja Docavo y Àlvar Fedz llevan la exposición hacia un territorio especialmente fértil: aquel en el que la figura ya no responde a una lógica descriptiva, sino a una lógica de aparición. En Docavo, la referencia al mito, al símbolo, a lo arquetípico o incluso a cierta dimensión sacrificial no se traduce en una iconografía cerrada, sino en una pintura que parece reabrir la imagen desde la herida, el borrado, el accidente y la densidad matérica. Sus criaturas no ilustran un relato previo: parecen salir de una cueva mental donde lo humano, lo animal y lo ritual todavía no se han separado del todo. En Àlvar Fedz, por su parte, hay una libertad abrupta, casi desobediente, que devuelve a la pintura algo rarísimo hoy: la posibilidad de no justificarse del todo. Sus figuras, desmañadas y poderosas a la vez, rehúyen la corrección, y en esa renuncia a la buena conducta visual aparece una forma de verdad. No hay cinismo ni cálculo en esa crudeza: hay exposición, vulnerabilidad y una energía que a veces roza lo infantil, otras lo totémico y otras lo afectivo.

James B0nk introduce un desplazamiento decisivo dentro de la muestra, porque sitúa la pintura en diálogo directo con la ecología contemporánea de imágenes, algoritmos y procesos generativos. Ahora bien, su interés no reside en ilustrar una oposición simple entre lo manual y lo tecnológico, ni en hacer de la IA un reclamo coyuntural. Al contrario: su trabajo resulta relevante porque plantea la pintura como origen de datos, como archivo mutante, como semilla que vuelve sobre sí misma a través de bucles entre lienzo, cultura digital e imagen artificial. En su universo, lo pictórico no desaparece: se expande, se contamina, se multiplica. Y, al hacerlo, vuelve visible una cuestión central de nuestro tiempo: qué ocurre con la autoría, con el accidente, con la extrañeza y con la belleza cuando la imaginación ya no pertenece solo al sujeto humano, sino que circula también por sistemas automáticos. Lo extraordinario es que, lejos de producir imágenes frías o limpias, B0nk insiste en la deformación, en la viscosidad, en lo tierno-grotesco, en lo monstruosamente pop. Como si la tecnología, en vez de corregir la rareza, la hubiera venido a potenciar.



Vistas en conjunto, estas siete obras no componen un panorama de estilos, sino una escena de tensiones. Hay aquí pintura urbana y pintura ritual, impulsos abstractos y figuras mutantes, corporalidad gestual y retroalimentación tecnológica, pero todo ello comparece atravesado por una misma sensibilidad: la sospecha de que la imagen contemporánea solo puede seguir siendo significativa si acepta pasar por el conflicto, por la pérdida de estabilidad, por el exceso, por la herida o por la deriva. Ninguna de estas obras busca serenarnos. Tampoco buscan escandalizar gratuitamente. Lo que hacen es algo más interesante: sostienen la imagen en un punto de inestabilidad fértil, ahí donde aún es posible que pase algo entre ella y nosotros.

Quizá por eso *Universo en bruto* no propone tanto una respuesta como una condición de experiencia. Entrar en esta exposición es entrar en un conjunto de superficies que no quieren tranquilizar la mirada, sino activarla. Superficies donde todavía quedan restos del golpe, del arrastre, del borrado, del temblor, de la mutación. Superficies donde la pintura no aparece como una reliquia noble en tiempos digitales, sino como una máquina extrañamente vigente para pensar el presente: un presente saturado, sí, pero también hambriento de materia, de intensidad y de formas que no estén ya completamente resueltas.

En un momento cultural obsesionado con la nitidez, la optimización y la legibilidad inmediata, estas obras reivindican el derecho a lo turbio, a lo poroso, a lo contradictorio, a lo no del todo traducible. Reivindican, en suma, la potencia de lo bruto: no como falta de elaboración, sino como reserva de mundo. Como si todavía necesitáramos imágenes que no lleguen domesticadas, imágenes capaces de conservar algo de su peligro, de su desorden y de su promesa.

Álex Ciria

Comisario de la exposición
Director de Mobb Art Club





Cartografía de intensidades

Gesto, materia y cromatismo
en *Universo en bruto*.

Javier Remedios. Doctor en Historia del Arte

“El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones.”

La exposición *Universo en bruto*, comisariada por Álex Ciria, se inscribe en un momento particularmente significativo para la pintura contemporánea: aquel en el que, tras décadas de desplazamientos conceptuales y expansiones hacia lo postmedial, el medio pictórico retorna no como restauración nostálgica, sino como campo de tensión y resistencia material. La selección propuesta no debe entenderse únicamente como una reunión de sensibilidades afines, sino como un ejercicio crítico de ordenación de fuerzas: una tentativa de cartografiar prácticas que, desde distintos posicionamientos, comparten una investigación sostenida con el gesto, el color y la materia. En este sentido, la pintura reaparece como un lugar de insistencia, como aquello que —en palabras de Isabelle Graw— “simula vida” en tanto que conserva huellas de acción, tiempo y decisión en su propio campo.

El acierto curatorial reside precisamente en evitar la homogeneización.

Frente a la tentación de presentar la pintura gestual contemporánea como una categoría estilística estable, Álex Ciria articula un dispositivo en el que lo común no anula lo divergente, sino que lo activa.

En este sentido, *Universo en bruto* opera como una cartografía de intensidades: un mapa no jerárquico donde cada artista encarna una modulación específica de operatividad pictórica.

Esta concepción conecta con una idea de imagen entendida no como representación sino como campo operativo, como sugiere Georges Didi-Huberman al afirmar que toda imagen es “un montaje de tiempos heterogéneos”, es decir, una zona donde colisionan impulsos, gestos y memorias.

El término “bruto”, lejos de su posible lectura superficial como sinónimo de lo primario o lo no elaborado, se desplaza aquí hacia una dimensión teórica más precisa: aquello que resiste su completa codificación. En línea indirecta con la noción de *art brut* formulada por Jean Dubuffet, pero desmarcándose de su marco histórico, se redefine en esta exposición como una cualidad operativa de la pintura: la persistencia de lo indómito en el interior del lenguaje. No se trata de una exterioridad al sistema artístico, sino de una tensión interna que impide la clausura formal de la obra. En este punto resulta pertinente recordar la reflexión de Hal Foster sobre el “retorno de lo real”, no como repetición, sino como irrupción de aquello que desestabiliza las formas establecidas.

Desde esta perspectiva, la pintura deja de ser una superficie de representación para convertirse en un espacio de acontecimiento.

La noción de cartografía, en resonancia con los planteamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, permite pensar la exposición como un entramado de trayectorias abiertas, donde cada obra no reproduce un modelo previo, sino que traza líneas de energía, conexiones y rupturas.

Esta idea se ve reforzada por Nicolas Bourriaud cuando propone entender la práctica artística contemporánea como producción de “trayectorias” más que de objetos cerrados.

Bajo esta perspectiva, la práctica de Marcus Aitken se sitúa en un territorio donde la materia pictórica adquiere densidad histórica. Sus superficies, construidas mediante capas, borrados y procesos de desgaste, no solo acumulan materia, sino que producen tiempo.

Cada intervención deja una huella que no desaparece completamente, sino que permanece como estrato, como memoria latente.

La pintura se convierte así en un campo de sedimentación donde lo visible es siempre parcial, resultado de una negociación entre lo que se muestra y lo que queda oculto.

Su trabajo puede leerse en relación con lo que David Joselit denomina “circulación de la pintura”, donde la imagen se construye como proceso y no como resultado final cerrado.

Por el contrario, Sami Korkiakoski encarna una de las formulaciones más radicales del acontecimiento corporal. Su práctica, definida por el propio artista como intensamente física y ejecutada con el conjunto del cuerpo, desplaza el control hacia una zona de inestabilidad productiva.

El gesto no ilustra una intención previa, sino que genera la imagen en su propio despliegue.

La pintura opera aquí como ritmo y registro material de una acción desplegada en el tiempo. En este sentido, su trabajo se aproxima a lo que Brian Massumi describe como intensidad afectiva: una experiencia previa a su codificación en forma o significado.

Ben Wakeling articula la tensión a través de la relación entre abstracción y figura. Su trabajo, atravesado por procesos de oscilación figurativa e inestabilidad perceptiva, introduce un componente narrativo que no se resuelve en la representación clásica.

La figura aparece y se desvanece en el campo pictórico, como si estuviera sometida a un proceso continuo de aparición y desaparición.

Esta inestabilidad remite a lo que Griselda Pollock identifica como una imagen afectada por la memoria y el trauma.



La obra de Black Butter desplaza la noción de brutalidad hacia el ámbito de la cultura visual contemporánea. Su pintura incorpora elementos procedentes del anime, el videojuego y lo imaginario digital, generando un universo iconográfico donde lo lúdico y lo inquietante entran en conflicto.

La intensidad cromática se combina con una estética deliberadamente híbrida, en la que esta condición no se manifiesta únicamente como gesto, sino como saturación simbólica, como exceso de estímulo visual.

Esta lógica puede ponerse en relación con las reflexiones de Hito Steyerl sobre la circulación de imágenes en la era digital.

Borja Docavo, por su parte, introduce una dimensión orgánica que reconfigura la relación entre pintura y cuerpo. Sus formas, próximas a lo epidérmico, convierten el lienzo en una superficie sensible, casi biológica.

La materia pictórica no recubre, sino que se comporta como tejido: se pliega, se expande, se abre.

En su trabajo, esta condición se aproxima a una materialidad casi biológica, donde la pintura remite a la carne y a la condición inestable del cuerpo.

Esta aproximación encuentra resonancia en los planteamientos de Georges Bataille sobre lo informe y lo material excedente.

En Àlvar Fedz, la pintura se articula desde una ética de la inmediatez. Su práctica, definida por la impulsividad y cierta “estética del desastre”, rechaza cualquier tentación de cierre formal excesivo.

El gesto no aspira a trascenderse, sino a afirmarse en su propia inestabilidad. Tal posición resulta clave dentro de la exposición, ya que introduce una dimensión crítica frente a la sobreintelectualización de la pintura contemporánea: una zona inestable que se afirma desde una estructura no clausurada.

Aquí resulta pertinente la reflexión de Sven Lütticken sobre la necesidad de reactivar prácticas no completamente subsumidas por el discurso.

James B0nk se sitúa en un territorio híbrido donde la pintura dialoga con lenguajes procedentes de la calle, lo digital y la cultura popular. Su práctica, menos anclada en la tradición pictórica estricta, amplía el campo de la exposición hacia una concepción expandida de la imagen. Esta condición adquiere aquí un carácter mutante, atravesado por el humor, la iconografía y la circulación de signos en contextos contemporáneos. Dicha apertura puede leerse a través de la noción de “posproducción” desarrollada por Nicolas Bourriaud.

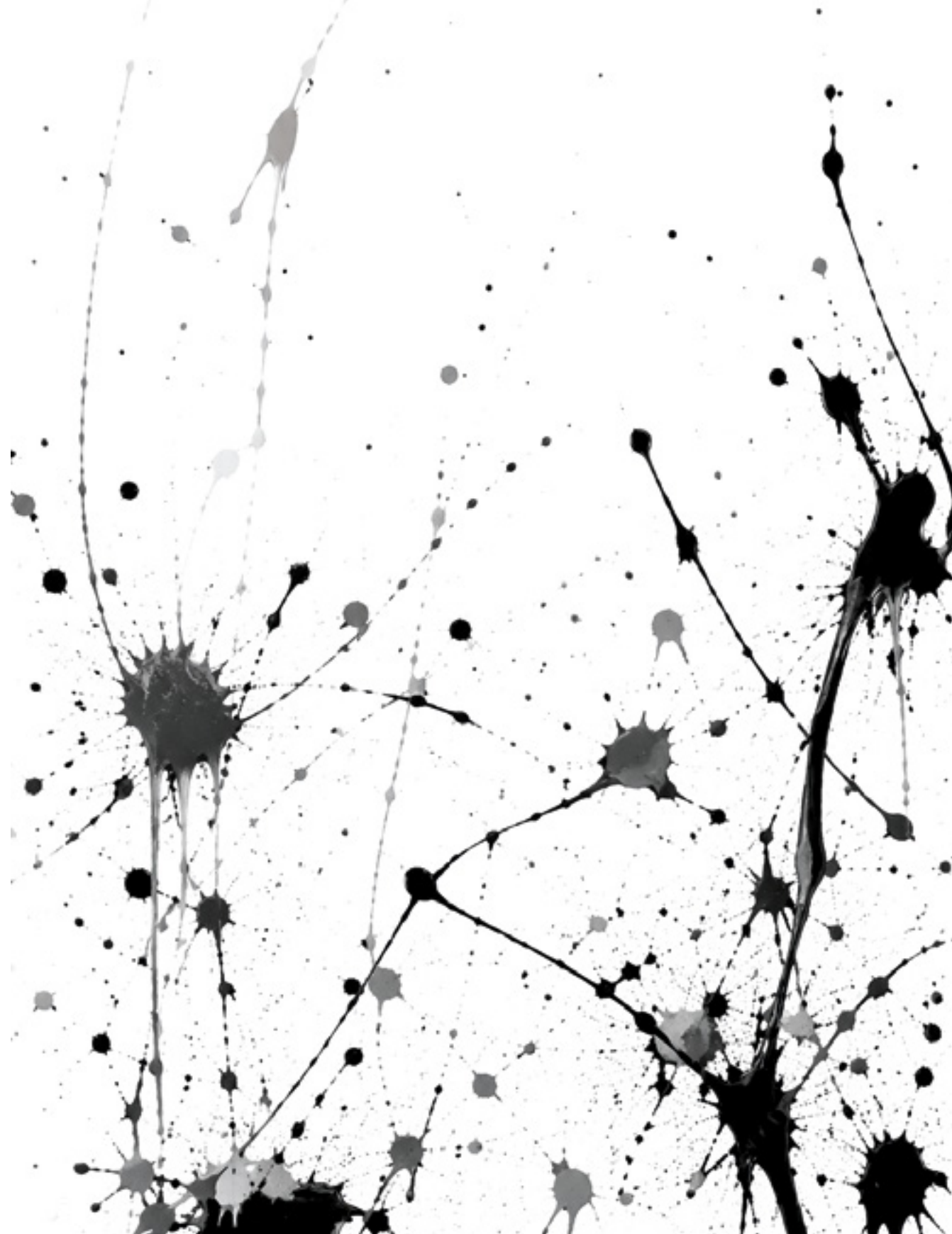
Finalmente, la práctica de Dina Roudman articula la intensidad pictórica desde una lógica híbrida donde confluyen memoria autobiográfica, impulso gestual y cultura visual contemporánea.

Su pintura, construida mediante grandes campos cromáticos, acumulaciones matéricas y figuras en tensión entre lo reconocible y lo imaginario, desplaza la abstracción hacia una dimensión atmosférica y narrativa.

La superficie funciona como un espacio de colisión entre lo íntimo y lo excesivo, entre la espontaneidad del gesto y una iconografía atravesada por referencias al cine, la música y la cultura visual global.

Su trabajo se sitúa así en una zona donde la pintura opera simultáneamente como producción de intensidad visual.

En sus composiciones, el color no actúa únicamente como elemento formal, sino como una estructura de intensidad capaz de producir estados emocionales ambiguos, cercanos a lo que Jill Bennett define como “afecto visual”.



Lo que emerge de este conjunto no es una unidad estilística, sino una constelación de prácticas que comparten una misma intensidad de partida y divergen en sus modos de organización.

La cartografía propuesta por Álex Ciria permite identificar tres vectores fundamentales: la pintura como gesto corporal, la pintura como campo cromático de alta energía y la pintura como superficie en conflicto matérico.

En última instancia, *Universo en bruto* plantea una cuestión central para la pintura actual: ¿qué significa pintar hoy desde la intensidad? La respuesta no se formula de manera unívoca, sino que se despliega en la coexistencia de estas prácticas.

La exposición no ofrece una síntesis, sino un mapa abierto donde esta condición —entendida como aquello que aún no ha sido completamente domesticado— se afirma como una de las zonas más fértiles de la pintura contemporánea.

Pero este mapa no se limita a describir un estado: anticipa una deriva.

La pintura que aquí se presenta ya no se articula desde la necesidad de legitimación frente a otros medios o de justificarse en términos históricos o discursivos. Opera desde una lógica de presencia: insiste, emerge, se impone como experiencia.

Desde esta posición, la exposición permite formular una serie de hipótesis con valor estructural para la pintura contemporánea. Esta se desplaza hacia un régimen de intensidad en el que lo afectivo ya no acompaña a la imagen, sino que la determina, relegando lo representacional a un plano secundario.

El gesto deja de ser huella para convertirse en mecanismo generativo, y la materia pictórica abandona su condición de soporte para actuar como agente constitutivo de sentido.

La imagen, lejos de aspirar a la estabilidad, se afirma como un campo de tensiones donde lo visible se construye y se deshace simultáneamente.

En este marco, lo bruto no remite a lo primitivo, sino a la persistencia de un resto excedente que, inscrito en la forma, impide su clausura y garantiza su potencia.

En este horizonte,
la pintura que viene
no será necesariamente
más abstracta
o más figurativa,
sino más inestable,
más física
y más consciente
de su naturaleza
de acontecimiento:
una pintura
que no se cierra
y mantiene abierta
su capacidad de afectar.

Universo en bruto,
en su aparente heterogeneidad,
señala así una dirección común:
la de una pintura
que ya no representa el mundo,
sino que lo produce como intensidad.

Cuaderno de notas

1 Deleuze y Guattari definen la cartografía como una estructura abierta, mutable y no jerárquica, opuesta a los modelos cerrados de representación.

—Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 17.

2 Graw plantea que la pintura no es solo objeto, sino una superficie que simula vitalidad: en ella se inscriben decisiones, gestos y temporalidades que la hacen “actuar” ante el espectador.

—Graw, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte?* Caja Negra, Buenos Aires, 2015, p. 187.

3 Didi-Huberman entiende la imagen como un cruce de tiempos, donde lo visible nunca es estable, sino una superposición de capas históricas y afectivas.

—Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 39.

4 Foster describe cómo lo real retorna en el arte contemporáneo no como representación fiel, sino como irrupción que desestabiliza las formas culturales establecidas.

—Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, Madrid, 2001, p. 23.

5 Bourriaud propone que el arte contemporáneo no produce objetos cerrados, sino trayectorias, relaciones y procesos abiertos.

—Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 18.

6 Joselit plantea que la pintura contemporánea debe entenderse en términos de circulación, proceso y red, más que como objeto autónomo.

—Joselit, David. *Después del arte*. Caja Negra, Buenos Aires, 2013, p. 72.

7 Massumi introduce la noción de intensidad como una experiencia previa a su codificación, vinculada a lo afectivo y lo corporal.

—Massumi, Brian. *Parables for the Virtual*. Duke University Press, Durham, 2002 (ed. esp. parcial), p. 27.

8 Pollock analiza cómo la imagen puede estar atravesada por memorias traumáticas que desestabilizan su lectura formal.

—Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista*. Cátedra, Madrid, 2010, p. 95.

9 Steyerl reflexiona sobre la circulación contemporánea de imágenes, donde lo visual se define por su movilidad, precariedad y exceso.

—Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 33.

10 Bataille introduce la idea de lo informe como aquello que desborda la forma, cuestionando cualquier sistema de clasificación estable.

—Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus, Madrid, 2007, p. 112.

11 Lütticken señala la necesidad de recuperar prácticas artísticas no completamente absorbidas por el discurso institucional.

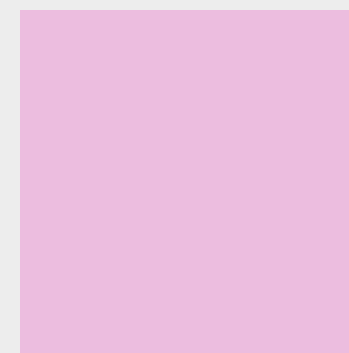
—Lütticken, Sven. *La revolución cultural*. Akal, Madrid, 2012, p. 54.

12 Bourriaud, en su noción de posproducción, plantea que el arte contemporáneo trabaja con signos existentes, reconfigurándolos.

—Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 29.

13 Bennett plantea que determinadas imágenes contemporáneas producen afecto no solo por lo que representan, sino por su capacidad de generar experiencias emocionales y corporales en el espectador.

—Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press, Stanford, 2005, p. 36.







MARCUS AITKEN

Reino Unido / Londres

La pintura de Marcus Aitken parece organizarse desde el desplazamiento. En *Painting to* (2023), nada permanece completamente fijo: el color se expande, las capas se cruzan y los trazos sobreviven sobre el lienzo como rastros de una energía todavía activa. El gran campo rosado central funciona casi como una atmósfera abierta donde verdes fríos, azules eléctricos y zonas oscuras aparecen y desaparecen sin terminar nunca de estabilizar la imagen. Sus cuadros no parten de una composición cerrada, sino de un proceso abierto donde cada intervención altera el equilibrio general del plano pictórico.

Painting to (2023).
 Acrílico y óleo sobre lienzo. 170 x 140 cm.





En muchas de sus obras, el cuadro funciona como una estructura rítmica más que como una organización estable de formas. Los trazos aparecen, se interrumpen y reaparecen en otra zona del lienzo generando una circulación continua de la mirada. Esa dimensión musical resulta fundamental en su trabajo. No como traducción literal del sonido, sino como una manera de pensar la pintura desde la repetición, la variación y la pausa. Algunas líneas rápidas recuerdan anotaciones improvisadas o escrituras suspendidas. En *Painting to*, esas marcas recorren la composición como pequeños impulsos que activan la imagen sin llegar a clausurarla.

El color adquiere aquí una condición atmosférica. Rosas abiertos, verdes aguados, azules eléctricos y zonas veladas construyen espacios de gran ligereza visual donde la materia, lejos de volverse compacta, mantiene una sensación constante de respiración. Incluso en las áreas más densas, la pintura conserva algo aéreo, como si cada gesto dejara espacio suficiente para que el campo visual continuara expandiéndose. La imagen permanece en deriva.

Aunque su práctica dialoga con ciertas tradiciones de la abstracción gestual, Aitken evita cualquier idea heroica o excesivamente expresiva del gesto pictórico. Sus obras no buscan dramatizar la acción, sino mantener abierta la vibración interna del cuadro. La pintura se convierte así en un sistema de tensiones delicadas donde lo espontáneo y lo construido conviven sin imponerse mutuamente. Cada borrado, cada superposición y cada interrupción conservan memoria del proceso, haciendo visible el tiempo acumulado sobre el lienzo.

Dentro de *Universo en bruto*, *Painting to* introduce una forma particular de intensidad: una intensidad basada no en el exceso o la saturación, sino en la vibración sensible del color, el ritmo y el espacio pictórico. La obra no se presenta como una imagen concluida, sino como un territorio todavía abierto al movimiento, donde cada intervención conserva algo de su inestabilidad inicial.





SAMI KORKIAKOSKI

Suecia / Finlandia

En la pintura de Sami Korkiakoski el lienzo parece haber absorbido directamente la velocidad de la acción pictórica. En *Untitled* (2022), las líneas negras se expanden como una escritura compulsiva que avanza, se superpone y vuelve sobre sí misma hasta construir una estructura casi eléctrica. El cuadro no organiza la mirada desde un centro fijo: funciona como un campo de colisión donde capas, signos, borrados y manchas cromáticas permanecen simultáneamente activos.

La primera sensación es física. Spray, acrílico, silicona y arrastres materiales generan un espacio donde cada intervención conserva memoria de la anterior. La pintura no oculta el proceso: lo deja expuesto.



Goteos, interrupciones y zonas parcialmente cubiertas convierten el lienzo en un registro de acciones sucesivas donde el tiempo permanece acumulado bajo forma de tensión visual. La obra avanza por impulsos, como si cada marca necesitara responder inmediatamente a la anterior antes de desaparecer.

Aunque a primera vista la composición pueda parecer caótica, existe una organización interna extremadamente precisa. Korkiakoski trabaja desde la repetición y la saturación, pero también desde el equilibrio entre expansión y contención. Las formas negras —cercanas por momentos a signos urbanos, diagramas improvisados o figuras apenas insinuadas— atraviesan toda la superficie generando un ritmo continuo. Sobre ese entramado aparecen rosas fluorescentes, blancos velados y zonas ácidas de amarillo o verde que intensifican todavía más la vibración general del cuadro.

Hay además algo profundamente contemporáneo en la manera en que estas imágenes se construyen. La pintura absorbe velocidades visuales propias del entorno digital, del graffiti y de la circulación acelerada de signos y pantallas, pero las devuelve convertidas en materia física, espesor y fricción. Lo inmediato deja de ser una imagen limpia o consumible y se transforma en acumulación y roce. El cuadro ya no funciona como ventana: funciona como impacto.

En medio de esa acumulación aparecen formas que emergen y desaparecen continuamente: figuras esquemáticas, rostros mínimos y símbolos próximos al dibujo automático o a la iconografía urbana. Nada llega a consolidarse del todo, pero precisamente esa condición cambiante mantiene activa la composición. Lo infantil, lo compulsivo y lo gestual conviven aquí sin jerarquías, generando una pintura que oscila constantemente entre el juego y el exceso visual. El cuadro funciona como una memoria acelerada donde los signos se repiten, se deforman y se contaminan unos a otros hasta convertir el lienzo en una especie de organismo en expansión.

A diferencia de ciertas tradiciones heroicas de la abstracción gestual, Korkiakoski no busca convertir el gesto en una afirmación individual cerrada. Sus obras mantienen siempre abierta una sensación de tensión productiva. La pintura aparece como algo todavía en proceso de reorganización, como una energía que nunca termina de fijarse completamente. Incluso cuando la superficie parece saturada, continúa respirando desde dentro.

Dentro de *Universo en bruto*, *Untitled* introduce una de las formas más intensas de fisicidad pictórica presentes en la exposición. El cuadro actúa como un espacio de presión continua donde gesto, materia y velocidad permanecen en conflicto permanente. Más que representar una imagen, la pintura produce una experiencia directa de intensidad: un territorio donde el exceso visual todavía conserva capacidad de afectar físicamente la mirada.

Sin título (2022).

Acrílico, silicona y spray sobre lienzo. 210 x 195 cm.





BEN WAKELING

Reino Unido / Londres

En *Smiling in the Rain* (2023), la figura parece emerger desde un estado de suspensión constante. Nada termina de definirse completamente: líneas negras atraviesan el cuerpo, zonas de pintura se expanden como veladuras y el rostro aparece parcialmente absorbido por capas translúcidas de rosa, azul y blanco. La imagen oscila continuamente entre aparición y borrado, como si la pintura intentara construir una presencia mientras otra fuerza tratara simultáneamente de disolverla.

Smiling in the rain (2023).
Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 190 cm.



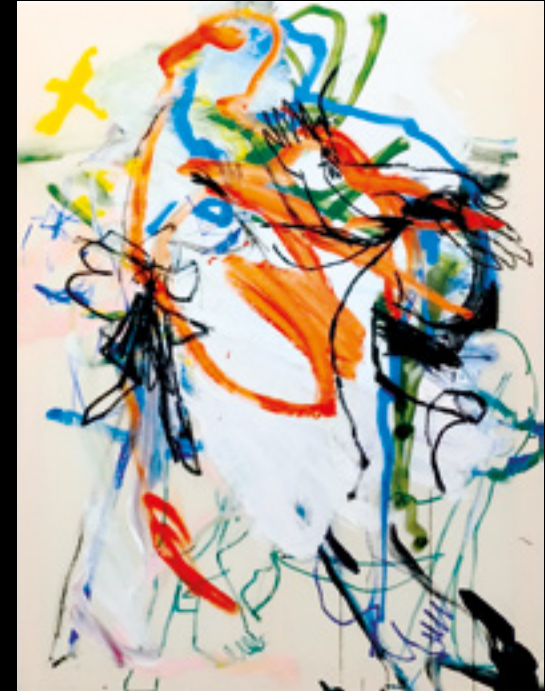
Esa tensión resulta central en el trabajo de Ben Wakeling. Sus cuadros no representan figuras estables ni identidades cerradas; muestran cuerpos atravesados por procesos de transformación, resistencia y fragilidad. La pintura funciona aquí como un espacio donde lo emocional no se ilustra narrativamente, sino que se incorpora directamente a la estructura material del lienzo. Cada corrección, cada raspado y cada superposición conservan la memoria de un proceso físico que permanece visible.

En *Smiling in the Rain*, la composición mantiene además una relación muy particular con el vacío. Grandes zonas respiradas conviven con acumulaciones nerviosas de líneas y gestos rápidos que parecen expandirse hacia los bordes del cuadro. Esa alternancia entre contención y desbordamiento impide que la imagen se estabilice. El cuerpo aparece fragmentado, suspendido, casi atravesado por la propia energía del trazo. Incluso cuando ciertos elementos figurativos —manos, rostro, torso— logran reconocerse, lo hacen desde un estado de fragilidad permanente.

El dibujo adquiere un papel decisivo dentro de esa construcción ambigua. Las líneas negras no funcionan únicamente como contorno: actúan como impulsos nerviosos que recorren todo el campo visual, organizando tensiones internas y desplazamientos de la mirada. A veces parecen sostener la figura; otras, amenazan con romperla o dispersarla. La pintura avanza así desde una lógica donde construcción y cancelación permanecen simultáneamente activas.

También el color participa de esa vulnerabilidad estructural. Los rosas velados, azules diluidos y transparencias blanquecinas generan una atmósfera suspendida, casi silenciosa, muy distinta de la saturación agresiva presente en otras obras de la exposición. Wakeling trabaja desde una intensidad más contenida, más ligada a la exposición emocional del cuerpo que al impacto frontal de la materia. La composición parece respirar lentamente, como si cada capa tratara de proteger algo que nunca termina de revelarse por completo.

Dentro de *Universo en bruto*, *Smiling in the Rain* introduce una dimensión especialmente delicada de la intensidad pictórica: aquella donde la pintura ya no actúa únicamente como gesto o materia, sino también como espacio de vulnerabilidad. El cuadro no busca resolver la figura ni estabilizar el significado. Permanece abierto, frágil y en tensión, convirtiendo la imagen en una presencia que parece debatirse continuamente entre permanecer y desaparecer.







BLACK BUTTER

España / Madrid

En la pintura de Black Butter la imagen parece emerger desde una zona de combustión. En *X* (2026), grandes masas negras atraviesan la superficie como presencias todavía inestables, suspendidas entre mancha, escritura y cuerpo. La pintura no organiza el espacio desde una lógica compositiva tradicional: funciona como un campo de fuerzas donde materia, velocidad y oscuridad permanecen continuamente en tensión.



X (2026).
Técnica mixta sobre lienzo, 200 x 200 cm.

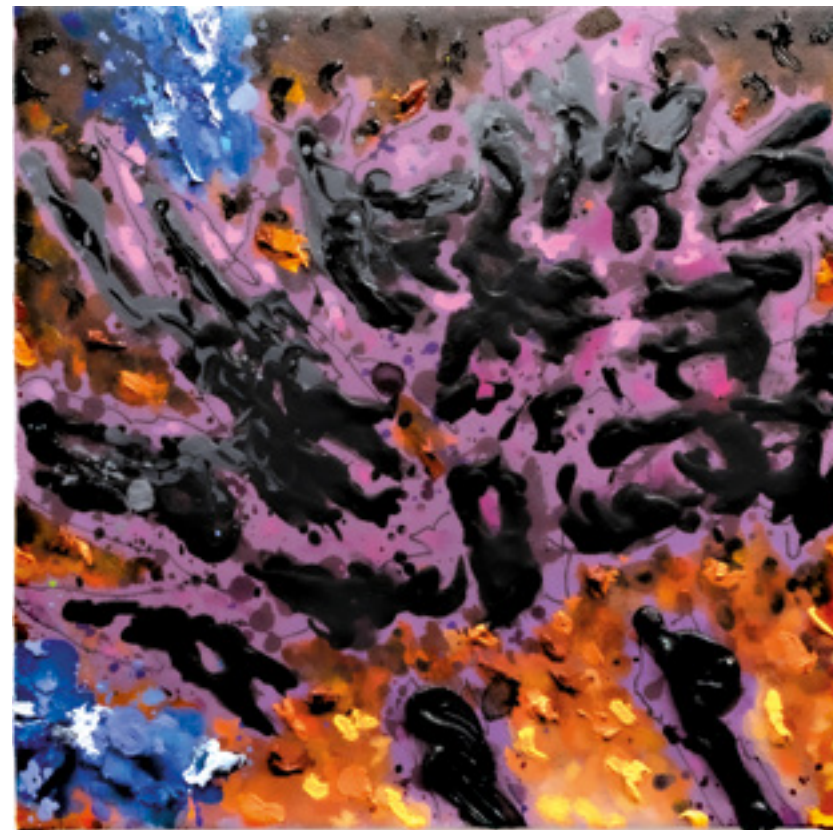


El negro adquiere aquí una condición central. No aparece únicamente como color, sino como atmósfera y estructura. Las formas oscuras avanzan sobre el lienzo dejando rastros, salpicaduras y zonas erosionadas que convierten la superficie en un territorio de choque constante. Sin embargo, esa densidad nunca se vuelve completamente cerrada. Entre las grandes acumulaciones negras sobreviven explosiones cromáticas violetas, azules eléctricos, amarillos ácidos y zonas blanquecinas que parecen abrir pequeñas fisuras dentro de la oscuridad general del cuadro.



La obra mantiene una relación muy física con el gesto. Goteos, arrastres y salpicaduras conservan visible la violencia del proceso, pero también una cierta dimensión performativa donde pintar parece convertirse en una forma de descarga o trance. La superficie no oculta el conflicto: lo convierte en estructura visual. Cada capa parece responder a una lucha interna entre expansión y contención, entre aparición y borrado, como si la pintura tratara continuamente de atravesar sus propios límites materiales.

Hay además algo profundamente contemporáneo en la manera en que Black Butter mezcla intensidad pictórica y saturación visual. En *X*, ciertas formas recuerdan fragmentos orgánicos, criaturas mutantes, restos digitales o escrituras automáticas próximas al graffiti y a la cultura urbana. Nada termina de fijarse completamente, pero precisamente esa inestabilidad genera una sensación de presencia inquietante. Lo monstruoso y lo lúdico conviven dentro del mismo espacio visual, produciendo una pintura que oscila constantemente entre atracción y amenaza.



A diferencia de otras formas de abstracción más ligadas a la armonía o a la construcción espacial, Black Butter trabaja desde el exceso, la fricción y la acumulación energética. Sus cuadros no buscan serenidad visual; mantienen abierta una sensación permanente de intensidad. Incluso las zonas aparentemente vacías conservan tensión, como si la superficie continuara vibrando bajo la materia acumulada.

Dentro de *Universo en bruto*, *X* introduce una de las dimensiones más oscuras y expansivas de la exposición. La pintura aparece aquí como una experiencia límite donde gesto, materia y pulsión visual permanecen inseparables. El cuadro no representa un conflicto: lo encarna físicamente sobre la superficie, convirtiendo la imagen en una presencia inestable, densa y todavía cargada de energía.





BORJA DOCAVO

España / Valencia

En *La raya verde* (2026), la pintura parece surgir desde un estado de confrontación directa con la materia. Grandes masas de color se expanden violentamente sobre el lienzo mientras una línea vertical verde atraviesa la composición como una especie de corte, eje o límite físico que reorganiza toda la superficie. Nada en el cuadro funciona desde la estabilidad: los gestos se cruzan, las capas se erosionan mutuamente y la imagen parece debatirse continuamente entre construcción y derrumbe.

La raya verde (2026).
 Acrílico y óleo sobre lienzo. 205 x 180 cm.





La obra mantiene una relación profundamente corporal con el acto de pintar. Arrastres, salpicaduras, acumulaciones y raspados dejan visible una energía física donde cada intervención conserva algo de su violencia inicial. La pintura no aparece como superficie pulida ni como espacio de representación, sino como terreno de fricción. Incluso las zonas aparentemente más abiertas contienen restos, huellas y residuos de acciones anteriores que continúan actuando bajo la composición visible.

En el trabajo de Borja Docavo, la figura nunca termina de aparecer de forma completamente reconocible. En *La raya verde*, ciertas zonas sugieren fragmentos anatómicos, rostros, carne o estructuras orgánicas atravesadas por una tensión constante entre lo humano y lo informe. Sin embargo, la imagen evita cerrarse en una lectura narrativa fija. La pintura funciona más bien como una zona de aparición donde las formas emergen parcialmente desde la materia antes de volver a deshacerse dentro de ella.

La dimensión simbólica resulta igualmente importante. La línea verde central divide el cuadro como una frontera ritual o una herida abierta que organiza toda la tensión interna de la obra. A su alrededor, rojos densos, amarillos erosionados y zonas oscuras generan una sensación casi litúrgica donde el color adquiere una intensidad física y emocional simultánea. La pintura parece construirse desde una lógica cercana al sacrificio o a la transformación: cortar, borrar, atravesar y volver a levantar la imagen desde el conflicto material.

Hay además algo arcaico y profundamente contemporáneo coexistiendo dentro de la misma superficie. El cuadro remite por momentos a restos murales, escrituras primitivas o imágenes rituales erosionadas por el tiempo, pero al mismo tiempo conserva una velocidad gestual y una violencia visual completamente actuales. Docavo trabaja precisamente en esa tensión: la posibilidad de que la pintura siga funcionando como experiencia física y simbólica dentro de un presente saturado de imágenes inmediatas.

Dentro de *Universo en bruto*, *La raya verde* introduce una de las dimensiones más rituales y matéricas de la exposición. La pintura aparece aquí como un espacio de transformación donde gesto, símbolo y materia permanecen inseparables. El cuadro no busca representar una escena ni estabilizar una figura: actúa como una superficie atravesada por fuerzas opuestas que convierten la imagen en algo todavía abierto, vulnerable y físicamente intenso.





ÀLVAR FEDZ

España / Valencia

En *Ángel de jardí* (2024), la pintura parece construirse desde una relación directa entre necesidad y exposición. La figura central —apenas sostenida por líneas rápidas, manchas y zonas incompletas— no aparece como un personaje estable, sino como una presencia incierta que parece surgir lentamente desde el interior mismo del lienzo. Nada en el cuadro busca perfección formal o cierre compositivo. La imagen permanece abierta, atravesada por correcciones, errores y desplazamientos que convierten la pintura en un espacio profundamente vital.

Ángel de jardí (2024).
Técnica mixta sobre lienzo, 195 x 190 cm.





La obra mantiene una relación muy libre con el dibujo. Líneas nerviosas, tachaduras, escrituras y gestos aparentemente improvisados recorren toda la superficie sin jerarquías claras. Sin embargo, bajo esa sensación de espontaneidad existe una estructura emocional muy precisa. El cuadro avanza desde una lógica intuitiva donde cada elemento parece encontrar su lugar no por equilibrio académico, sino por intensidad afectiva. La pintura no pretende organizar el caos: aprende a convivir con él.

En el trabajo de Álvaro Fedz, la figura conserva siempre algo inacabado, casi infantil en el mejor sentido del término: una capacidad de aparecer sin protegerse completamente detrás de la técnica o del estilo. En *Ángel de jardín*, el gran cuerpo azul ocupa el centro de la composición como una presencia torpe y poderosa al mismo tiempo. A su alrededor, manchas rojas, amarillos abiertos, zonas borradas y pequeños símbolos dispersos generan una superficie donde lo íntimo y lo precario permanecen continuamente expuestos.

También el color participa de esa lógica de incertidumbre. Los tonos parecen surgir directamente desde la urgencia del gesto más que desde una construcción armónica previa. Blancos respirados, azules densos, verdes rápidos y rojos abruptos conviven dentro de una superficie donde cada capa conserva algo provisional, como si la pintura permaneciera todavía en proceso de reorganización. Esa sensación de desequilibrio resulta fundamental: el cuadro nunca termina de convertirse en una imagen completamente segura de sí misma.

Hay además una honestidad especialmente rara en la manera en que Fedz trabaja la pintura. Sus obras no intentan ocultar el error, el temblor o la contradicción. Al contrario: convierten esas zonas inestables en parte esencial de la estructura visual. La superficie conserva así algo extremadamente directo, casi existencial, donde pintar aparece menos como una estrategia estética que como una forma de permanecer emocionalmente dentro del mundo.

Dentro de *Universo en bruto*, *Ángel de jardín* introduce una de las dimensiones más libres y expuestas de la exposición. La pintura ya no funciona aquí como demostración técnica ni como construcción simbólica cerrada, sino como espacio de experiencia. El cuadro mantiene abierta la posibilidad del error, de lo precario y de lo no resuelto, convirtiendo la imagen en una presencia profundamente imperfecta y, precisamente por eso, intensamente viva.





JAMES B0nk

Reino Unido / Tailandia

En *Loy Krathong – Angel with a Mullet* (2026), la pintura ya no aparece únicamente como superficie: funciona como organismo mutante. Sobre una fotografía nocturna de Chiang Mai emerge una criatura híbrida, viscosa y casi caricaturesca que parece expandirse fuera de sus propios límites materiales. La imagen oscila continuamente entre lo grotesco y lo tierno, entre cultura pop, pintura gestual y mutación digital. Nada permanece estable. Todo parece encontrarse en proceso de transformación.



Loy Krathong - Angel with a Mullet
(2024). Técnica mixta sobre lienzo y foto, 140 x 198 cm.



La figura central conserva algo deliberadamente incómodo. Sus formas blandas, rosadas y deformadas recuerdan simultáneamente dibujos infantiles, personajes generados por IA, criaturas de videojuego y materia orgánica en descomposición. Sin embargo, la obra evita cualquier lectura puramente irónica o tecnológica. Lo verdaderamente importante aquí es cómo James B0nk convierte la pintura en una zona de contaminación visual donde diferentes regímenes de imagen —fotografía, gesto pictórico, cultura digital y representación artificial— permanecen conviviendo dentro del mismo espacio.

La materialidad juega un papel decisivo. Las acumulaciones espesas de óleo sobresalen físicamente sobre la fotografía impresa, haciendo visible el choque entre imagen digital y gesto manual. La pintura no intenta ocultar esa fricción: la exagera. Cada empaste, cada borde irregular y cada deformación corporal convierten la superficie en una especie de accidente visual donde lo analógico y lo artificial permanecen continuamente mezclados. El cuadro funciona así como una imagen consciente de su propia condición híbrida.

También el entorno resulta importante. La calle nocturna de Chiang Mai, atravesada por luces, cables y decoraciones urbanas, no funciona simplemente como fondo. Actúa como parte activa de la atmósfera visual de la obra: un



espacio donde lo cotidiano y lo extraño conviven con absoluta naturalidad. La criatura parece surgir directamente de ese paisaje saturado de estímulos luminosos, como si la ciudad contemporánea hubiera comenzado a producir sus propias formas mutantes.

En el trabajo de James B0nk hay además una reivindicación muy particular del error, de la deformación y de la rareza visual. Frente a la tendencia contemporánea hacia imágenes cada vez más limpias, optimizadas o hiperrealistas, sus obras mantienen abiertas zonas de inestabilidad, exceso y extrañeza. La pintura no corrige la anomalía: la intensifica. Lo monstruoso aparece entonces no como amenaza, sino como posibilidad de expansión imaginativa dentro de un entorno visual cada vez más estandarizado.

Dentro de *Universo en bruto*, Loy Krathong – *Angel with a Mullet* introduce una de las dimensiones más contemporáneas y mutantes de la exposición. La pintura deja aquí de funcionar como territorio autónomo para convertirse en un espacio de circulación entre tecnologías, imaginarios y materiales distintos. Sin abandonar nunca la fisicidad del gesto, James B0nk propone una imagen atravesada por la cultura visual del presente: inestable, excesiva, híbrida y extrañamente viva.





DINA ROUDMAN

Rusia / Canadá

En *Cup half full* (2026), la pintura parece avanzar desde una tensión continua entre contención y desborde. Grandes masas rojas y negras ocupan la superficie como estructuras todavía inestables, atravesadas por líneas blancas y azules que recorren el cuadro con una energía nerviosa, casi urgente. La imagen no termina nunca de fijarse completamente: cada gesto parece empujar la composición hacia una nueva reorganización interna.



Cup half full (2024).
Técnica mixta sobre lienzo, 182 x 182 cm.



La obra mantiene una relación muy física con el espacio pictórico. Capas densas, arrastres rápidos, zonas erosionadas y trazos superpuestos convierten la superficie en un territorio donde el tiempo permanece acumulado. La pintura no busca ocultar el proceso; al contrario, deja visibles las tensiones, correcciones y fricciones que han construido el cuadro. Incluso las áreas aparentemente más compactas conservan una sensación de movimiento interno, como si la materia continuara desplazándose bajo la superficie.

En el trabajo de Dina Roudman, el color funciona menos como organización armónica que como estructura emocional. En *Cup half full*, los rojos intensos generan una temperatura casi corporal que entra constantemente en conflicto con negros profundos, azules eléctricos y zonas blanquecinas de dibujo rápido. Esa combinación produce una atmósfera simultáneamente agresiva y vulnerable, donde la pintura parece debatirse entre expansión y resistencia. El cuadro no transmite estabilidad: mantiene abierta una sensación permanente de presión emocional.

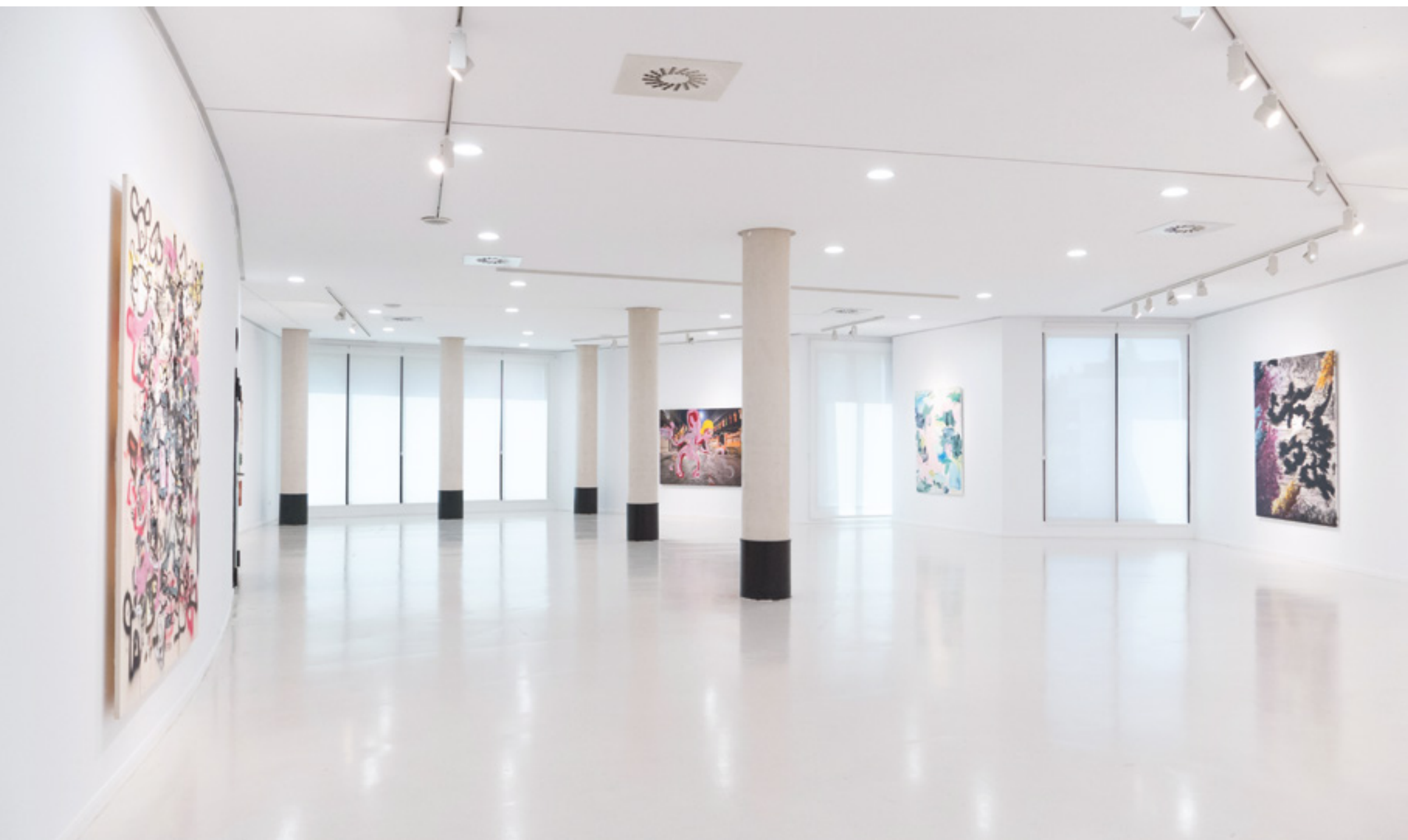
También el dibujo resulta decisivo. Las líneas blancas atraviesan la composición como escrituras rápidas, conexiones nerviosas o diagramas improvisados que intentan sostener el caos interno de la imagen sin llegar nunca a controlarlo completamente. A veces parecen construir estructuras; otras, funcionan como interrupciones que fracturan todavía más el espacio pictórico. Esa convivencia entre gesto impulsivo y necesidad de organización mantiene la superficie en un equilibrio extremadamente frágil.

Hay además algo profundamente humano en la manera en que Roudman trabaja la intensidad. Sus pinturas no buscan monumentalizar el gesto ni convertir la abstracción en espectáculo visual. La energía aparece atravesada por una dimensión emocional muy directa, donde la pintura funciona como un espacio de acumulación afectiva: capas de tensión, memoria y vulnerabilidad que permanecen visibles sobre el lienzo sin terminar nunca de resolverse del todo.

Dentro de *Universo en bruto*, *Cup half full* introduce una intensidad especialmente densa y emocional. La pintura aparece aquí como un territorio de conflicto interno donde gesto, color y materia permanecen inseparables. El cuadro no propone una imagen estable ni una lectura cerrada: mantiene abierta una vibración física y afectiva que convierte la superficie en una experiencia continuamente activa para la mirada.









Catalogue Texts in English

Foreword

Eight Paintings for an Unstable World

Cartography of Intensities

Artist Biographies

Las Rozas is especially pleased to host *Universo en bruto*, an exhibition that confirms the capacity of contemporary painting to continue opening up questions, generating experiences, and connecting viewers with some of the most dynamic visual debates of our time.

Curated by Álex Ciria, the exhibition brings together eight artists from different backgrounds, generations, and artistic sensibilities at the Auditorium Hall of the Joaquín Rodrigo Auditorium. From London come the proposals of Marcus Aitken and Ben Wakeling; from Finland, the gestural energy of Sami Korkiakoski; from Valencia, the organic and material-based painting of Borja Docavo; from Catalonia, the expressive freedom of Àlvar Fedz; from the British context and his current connection with Thailand, the expanded visual universe of James B0nk; and, from a life trajectory that connects Siberia, Canada, and other cultural contexts, the chromatic intensity of Dina Roudman. Alongside them is Black Butter, an artist from Las Rozas whose outstanding work demonstrates that local talent can engage in direct dialogue with international artistic scenes.

At Las Rozas City Council, we believe our cultural spaces should be places of encounter, discovery, and participation. Culture not only enriches a city; it also makes it more open, more reflective, and more capable of recognising itself through diverse forms of expression. This is why an exhibition such as *Universo en bruto* holds particular significance: it brings to our community an ambitious exhibition that reflects a diversity of artistic voices, closely connected to contemporary artistic practice, while reinforcing the role of Las Rozas as a municipality committed to contemporary creation.

I invite all residents and visitors to explore this exhibition with an open mind. *Universo en bruto* reminds us that painting remains a vital language: a space where it is still possible to feel, imagine, and think about the present through the force of matter itself.

José de la Uz
Mayor of Las Rozas

Eight Paintings for an Unstable World

There are exhibitions that can be experienced like reading an already ordered argument, and there are others that require us to enter a terrain where things are still in the process of becoming. *Universo en bruto* belongs to the latter. What emerges here is not painting understood as a polished surface, a stabilised language, or a repertoire of recognisable solutions, but as a field of friction: a place where the image takes shape and comes undone, where gesture does not illustrate a preconceived idea but puts it to the test, and where materiality still retains something of its original violence.

The title does not refer here to the crude or the unfinished in any reductive sense, but to a more radical condition: the raw as that which has not yet been fully domesticated; as an energy that precedes the filter, the finish, and definitive grammar. In these works, painting is less a matter of representing the world than of subjecting it to a process of intensification. Painting acts as a zone of pressure where body, memory, accident, desire, error, speed, visual saturation, and the need for form intersect. What the viewer encounters is not a pacified image, but an image in a state of emergence.

In this sense, the exhibition can be read as a small constellation of practices that share a decisive intuition: today, painting remains alive not despite contemporary visual saturation, but precisely because it can respond to that saturation through a different

temporality, a different density, and a different mode of presence. In contrast to the instantaneous, polished, circulating, and readily consumable digital image, these works reclaim opacity, erasure, thickness, superimposition, and the trace of process. They do not compete with the speed of the contemporary visual world: they interrupt it. They demand time. And in that delay, they restore something to the act of looking that seemed to have receded: experience.

The works brought together in *Universo en bruto* occupy a threshold where abstraction and figuration cease to function as closed categories. Here, the figure does not appear as a stable form or a secure identity; rather, it emerges as a remainder, a symptom, a partial apparition, a body still undecided. Abstraction, meanwhile, does not operate as a withdrawal from the world, but as a means of charging it with intensity, of making it vibrate beyond its most predictable codes. A painting may resemble a mental landscape, a bodily script, a mutant creature, an affective diagram, or a devastated scene; often it is several of these things at once. Such indeterminacy is not a deficiency: it is one of the central meanings of the exhibition.

Marcus Aitken and Sami Korkiakoski embody, through distinct approaches, a renewed confidence in painting as a physical event. In both cases, the canvas functions as a surface upon which time is inscribed: layers, drags, accelerations, revisions, and rhythms. Yet while Aitken tends towards an atmospheric, open, almost musical abstraction, in which chromatic vibration organises space like an expanded score, Korkiakoski introduces a sharper gesture and a more frontal energy, shaped by marks, superimpositions, and the tension between structure and overflow. These are not “spontaneous” paintings in any naïve sense of the term; they are works in which immediacy has been worked through until it achieves a sustained form of intensity.

Ben Wakeling redirects that physicality towards a territory in which the figure emerges as though it had to make its way through veils, abrasions, corrections, and lines that simultaneously affirm and cancel it. There is a vulnerability in his painting that never slips into sentimentality: the images seem caught between appearing and protecting themselves, between revealing and erasing themselves. This instability is crucial because it transforms the painting into a space of negotiation with emotion. The aim is not to “express” an inner state transparently, but to find a form in which fragility is not reduced to narrative but embodied within the materiality of the canvas itself.

In Black Butter’s work, painting enters a darker and more ambiguous territory. His images seem to emerge from a background of stains, signs, and material accumulations that suggest something ritualistic, even ghostly, as though the painting were not merely constructing an image but summoning a presence. Yet this darkness is neither decorative nor rooted in an aesthetic of the uncanny. It serves to transform painting into a space where internal conflict can take shape and undergo transformation. In his work, black is not merely a colour but an atmosphere, a boundary, a point of departure. And when other colours appear, they do not soften that tension; they transform it.

Borja Docavo and Àlvar Fedz lead the exhibition towards an especially fertile territory: one in which the figure no longer responds to a descriptive logic but to a logic of appearance. In Docavo’s work, references to myth, symbol, the archetypal, or even a sacrificial dimension do not crystallise into a closed iconography, but into a painting that seems to reopen the image through wounds, erasure, accident, and material density. His creatures do not illustrate a pre-existing narrative; they appear to emerge from a mental cave where the human, the animal, and the ritual have not yet been fully separated. In Àlvar Fedz’s practice, meanwhile, there is an abrupt, almost disobedient freedom that

restores to painting something exceedingly rare today: the possibility of not entirely justifying itself. His figures, awkward and powerful at once, refuse correction, and in that refusal of visual good behaviour a form of truth emerges. There is no cynicism or calculation in this rawness; there is exposure, vulnerability, and an energy that at times approaches the childlike, at others the totemic, and at others the affective.

James B0nk introduces a decisive shift within the exhibition by placing painting in direct dialogue with the contemporary ecology of images, algorithms, and generative processes. Yet his interest does not lie in illustrating a simple opposition between the handmade and the technological, nor in turning artificial intelligence into a topical attraction. On the contrary, his work is significant because it proposes painting as a source of data, as a mutable archive, as a seed that loops back upon itself through exchanges between canvas, digital culture, and artificial imagery. Within his universe, the pictorial does not disappear: it expands, contaminates itself, multiplies. In doing so, it makes visible one of the central questions of our time: what becomes of authorship, accident, strangeness, and beauty when imagination no longer belongs solely to the human subject, but also circulates through automated systems? What is remarkable is that, far from producing cold or pristine images, B0nk insists upon deformation, viscosity, the tender-grotesque, and the monstrously pop. It is as though technology, rather than correcting strangeness, had come to amplify it.

Viewed together, these eight works do not form a panorama of styles but a scene of tensions. There is urban painting here and ritual painting, abstract impulses and mutant figures, gestural corporeality and technological feedback, yet all of it is traversed by a shared sensibility: the suspicion that the contemporary image can remain meaningful only if it accepts passing through conflict, through the loss of stability, through excess, through the wound, or through drift. None of these works seeks to reassure us. Nor do they seek to shock gratuitously. What they do is something more interesting: they sustain the image at a point of fertile instability, where something may still happen between it and us.

Perhaps this is why *Universo en bruto* proposes not so much an answer as a condition of experience. To enter this exhibition is to enter a set of surfaces that do not seek to calm the gaze, but to activate it. Surfaces where traces of impact, dragging, erasure, trembling, and mutation still remain. Surfaces where painting does not appear as a noble relic in digital times, but as a strangely relevant machine for thinking about the present: a present saturated, certainly, but also hungry for materiality, intensity, and forms that have not already been completely resolved.

At a cultural moment obsessed with clarity, optimisation, and immediate legibility, these works reclaim the right to ambiguity, porosity, contradiction, and that which cannot be entirely translated. They reclaim, in short, the power of the raw: not as a lack of refinement, but as a reserve of the world. As though we still needed images that do not arrive already domesticated, images capable of preserving something of their danger, their disorder, and their promise.

Álex Ciria
Curator of the Exhibition
Director of Mobb Art Club

Cartography of Intensities

Gesture, Materiality and Chromaticism in *Universo en bruto*

Javier Remedios,
PhD in Art History

“The map is open, connectable in all of its dimensions, detachable, reversible, and constantly susceptible to modification.”¹

The exhibition *Universo en bruto*, curated by Álex Ciria, emerges at a particularly significant moment for contemporary painting: a moment in which, after decades of conceptual displacements and post-medium expansions, painting returns not as a nostalgic restoration, but as a field of tension and material resistance. The selection presented here should not be understood simply as a gathering of related sensibilities, but as a critical organisation of forces: an attempt to map practices that, from different positions, share a sustained investigation into gesture, colour, and materiality. In this sense, painting reappears as a site of persistence, as that which—in the words of Isabelle Graw—“simulates life” insofar as it preserves traces of action, time, and decision within its own field.²

The curatorial achievement lies precisely in avoiding homogenisation. Rather than presenting contemporary gestural painting as a stable stylistic category, Álex Ciria constructs a framework in which common ground does not erase difference but activates it. In this respect, *Universo en bruto* operates as a cartography of intensities: a non-hierarchical map in which each artist embodies a specific modulation of painterly operativity. This conception resonates with an understanding of the image not as representation but as an operative field, as suggested by Georges Didi-Huberman when he argues that every image is “a montage of heterogeneous times”;³ that is, a zone where impulses, gestures, and memories collide.

The term “raw” (*bruto*), far from its superficial reading as something merely primitive or unfinished, shifts here towards a more precise theoretical dimension: that which resists complete codification. Indirectly related to Jean Dubuffet’s notion of *art brut*, yet detached from its historical framework, it is redefined in this exhibition as an operative quality of painting: the persistence of the untamed within language itself. What is at stake is not an exteriority to the art system, but an internal tension that prevents the formal closure of the work. At this point, Hal Foster’s reflections on the “return of the real”⁴ become particularly relevant—not as repetition, but as the irruption of that which destabilises established forms.

From this perspective, painting ceases to be a surface of representation and becomes a space of event. The notion of cartography, echoing the ideas of Gilles Deleuze and Félix Guattari, allows the exhibition to be understood as a network of open trajectories in which each work does not reproduce a pre-existing model but traces lines of energy, connection, and rupture. This idea is reinforced by Nicolas Bourriaud’s proposal to understand contemporary artistic practice as the production of “trajectories” rather than closed objects.⁵

Viewed through this lens, Marcus Aitken’s practice occupies a territory in which pictorial matter acquires historical density. His surfaces, constructed through layers, erasures, and processes of abrasion, do not simply accumulate material; they produce time. Each intervention leaves a trace that never entirely disappears but remains as a stratum, as

latent memory. Painting thus becomes a field of sedimentation in which visibility is always partial, the result of a negotiation between what is revealed and what remains concealed. His work may be read in relation to what David Joselit describes as the “circulation of painting”,⁶ where the image is understood as process rather than as a fixed and self-contained result.

By contrast, Sami Korkiakoski embodies one of the most radical formulations of the bodily event. His practice, described by the artist himself as intensely physical and executed through the entire body, shifts control towards a zone of productive instability. Gesture does not illustrate a prior intention; it generates the image through its own unfolding. Painting operates here as rhythm and as the material record of an action extended in time. In this sense, his work approaches what Brian Massumi describes as affective intensity: an experience that precedes its codification into form or meaning.⁷

Ben Wakeling articulates tension through the relationship between abstraction and figuration. His work, shaped by processes of figurative oscillation and perceptual instability, introduces a narrative component that never resolves itself into classical representation. The figure emerges and dissolves within the pictorial field as though subjected to a continuous process of appearance and disappearance. This instability recalls what Griselda Pollock identifies as an image affected by memory and trauma.⁸

Black Butter's work shifts the notion of the raw towards the sphere of contemporary visual culture. His painting incorporates elements drawn from anime, video games, and digital imaginaries, generating an iconographic universe in which the playful and the unsettling enter into conflict. Chromatic intensity combines with a deliberately hybrid aesthetic in which this quality manifests itself not only through gesture but also through symbolic saturation, through an excess of visual stimuli. Such a logic can be related to Hito Steyerl's reflections on the circulation of images in the digital age.⁹

Borja Docavo, meanwhile, introduces an organic dimension that reconfigures the relationship between painting and the body. His forms, suggestive of the epidermal, transform the canvas into a sensitive, almost biological surface. Pictorial matter does not merely cover; it behaves like tissue: it folds, expands, and opens. In his work, this quality approaches a nearly biological materiality in which painting evokes flesh and the unstable condition of the body itself. This approach finds resonance in Georges Bataille's reflections on the formless and on material excess.¹⁰

In Àlvar Fedz's work, painting is articulated through an ethics of immediacy. His practice, defined by impulsiveness and a certain “aesthetics of disaster”, rejects any temptation towards excessive formal closure. Gesture does not aspire to transcend itself; rather, it affirms its own instability. This position is particularly significant within the exhibition, as it introduces a critical dimension in relation to the over-intellectualisation of contemporary painting: an unstable zone that asserts itself through an open and unresolved structure. Here, Sven Lütticken's reflections on the need to reactivate practices not entirely subsumed by discourse become especially pertinent.¹¹

James B0nk occupies a hybrid territory in which painting enters into dialogue with visual languages derived from the street, the digital realm, and popular culture. His practice, less firmly anchored in the strict traditions of painting, expands the scope of the exhibition towards an enlarged conception of the image. This dimension assumes a mutable character, shaped by humour, iconography, and the circulation of signs within contemporary contexts. Such openness may be understood through Nicolas Bourriaud's notion of “postproduction”, according to which contemporary art operates through the reconfiguration of existing cultural forms and signs.¹²

Finally, Dina Roudman articulates pictorial intensity through a hybrid logic in which autobiographical memory, gestural impulse, and contemporary visual culture converge. Her paintings, constructed through expansive chromatic fields, material accumulations, and figures suspended between the recognisable and the imaginary, shift abstraction towards an atmospheric and narrative dimension. The pictorial surface functions as a site of collision between intimacy and excess, between the spontaneity of gesture and an iconography shaped by references to cinema, music, and global visual culture. Her work occupies a territory in which painting operates simultaneously as a production of visual intensity. Within her compositions, colour does not function merely as a formal element but as a structure of intensity capable of generating ambiguous emotional states, close to what Jill Bennett defines as “visual affect”.¹³

What emerges from this ensemble is not a stylistic unity but a constellation of practices that share a common intensity of departure while diverging in their modes of organisation. The cartography proposed by Álex Ciria allows three fundamental vectors to be identified: painting as bodily gesture, painting as a high-energy chromatic field, and painting as a surface of material conflict.

Ultimately, *Universo en bruto* raises a central question for contemporary painting: what does it mean to paint through intensity today? The answer is not formulated in a singular or definitive way; rather, it unfolds through the coexistence of these practices. The exhibition offers not a synthesis but an open map in which this condition—understood as that which has not yet been fully domesticated—asserts itself as one of the most fertile territories of contemporary painting.

Yet this map does not merely describe a condition; it anticipates a trajectory. The painting presented here no longer operates from a need to legitimise itself in relation to other media, nor to justify its existence in historical or discursive terms. It functions according to a logic of presence: it persists, emerges, and imposes itself as experience.

From this position, the exhibition allows a series of hypotheses to be formulated that possess structural significance for contemporary painting. Painting is moving towards a regime of intensity in which affect no longer accompanies the image but determines it, relegating representation to a secondary plane. Gesture ceases to function as trace and becomes a generative mechanism, while pictorial matter abandons its role as support to act as a constitutive agent of meaning. The image, far from aspiring to stability, asserts itself as a field of tensions in which visibility is simultaneously constructed and undone. Within this framework, the raw does not refer to the primitive but to the persistence of an excess that, inscribed within form itself, prevents closure and guarantees its potency.

In this horizon, the painting to come will not necessarily be more abstract or more figurative, but more unstable, more physical, and more conscious of its nature as an event: a painting that does not close upon itself and remains open in its capacity to affect.

Universo en bruto, in its apparent heterogeneity, thus points towards a shared direction: that of a painting that no longer represents the world but produces it as intensity.

¹ Deleuze and Guattari define cartography as an open, mutable, and non-hierarchical structure, opposed to closed models of representation.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 17.

² Graw argues that painting is not merely an object, but a surface that simulates vitality: decisions, gestures, and temporalities are inscribed within it, allowing it to “act” upon the viewer.

Graw, Isabelle. *¿Cuánto vale el arte?* Caja Negra, Buenos Aires, 2015, p. 187.

³ Didi-Huberman understands the image as a convergence of temporalities, where the visible is never stable but rather a superimposition of historical and affective layers.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 39.

⁴ Foster describes how the real returns in contemporary art not as faithful representation, but as an irruption that destabilises established cultural forms.

Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Akal, Madrid, 2001, p. 23.

⁵ Bourriaud proposes that contemporary art produces not closed objects but trajectories, relationships, and open processes.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 18.

⁶ Joselit argues that contemporary painting should be understood in terms of circulation, process, and networks rather than as an autonomous object.

Joselit, David. *Después del arte*. Caja Negra, Buenos Aires, 2013, p. 72.

⁷ Massumi introduces the notion of intensity as an experience that precedes its codification, linked to affect and corporeality.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual*. Duke University Press, Durham, 2002 (ed. esp. parcial), p. 27.

⁸ Pollock examines how images may be shaped by traumatic memories that destabilise their formal reading.

Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista*. Cátedra, Madrid, 2010, p. 95.

⁹ Steyerl reflects on the contemporary circulation of images, in which the visual is defined by mobility, precarity, and excess.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 33.

¹⁰ Bataille introduces the idea of the formless as that which exceeds form and challenges any stable system of classification.

Bataille, Georges. *La experiencia interior*. Taurus, Madrid, 2007, p. 112.

¹¹ Lütticken points to the need to recover artistic practices that have not been completely absorbed by institutional discourse.

Lütticken, Sven. *La revolución cultural*. Akal, Madrid, 2012, p. 54.

¹² In his notion of postproduction, Bourriaud argues that contemporary art works with existing signs, reconfiguring and recontextualising them.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 29.

¹³ Bennett argues that certain contemporary images generate affect not only through what they represent, but through their capacity to produce emotional and bodily experiences in the viewer.

Bennett, Jill. *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford University Press, Stanford, 2005, p. 36.

MARCUS AITKEN

United Kingdom / London

Marcus Aitken's painting appears to be organised around displacement. In *Painting to* (2023), nothing remains entirely fixed: colour expands, layers intersect, and marks survive on the canvas as traces of an energy that remains active. The large pink central field functions almost like an open atmosphere in which cool greens, electric blues, and dark areas appear and disappear without ever fully stabilising the image. His paintings do not begin from a closed composition but from an open process in which each intervention alters the overall balance of the pictorial field.

In many of his works, the painting operates as a rhythmic structure rather than as a stable organisation of forms. Marks emerge, are interrupted, and reappear elsewhere on the canvas, generating a continuous circulation of the gaze. This musical dimension is fundamental to his practice—not as a literal translation of sound, but as a way of thinking about painting through repetition, variation, and pause. Certain rapid lines recall improvised notations or suspended forms of writing. In *Painting to*, these marks move through the composition like small impulses that activate the image without ever bringing it to closure.

Colour acquires an atmospheric quality here. Open pinks, diluted greens, electric blues, and veiled passages construct spaces of remarkable visual lightness in which materiality, far from becoming compact, maintains a constant sense of breathing. Even in its densest areas, the painting retains something aerial, as if each gesture left enough space for the visual field to continue expanding. The image remains in a state of drift.

Although his practice enters into dialogue with certain traditions of gestural abstraction, Aitken avoids any heroic or excessively expressive conception of the painterly gesture. His works do not seek to dramatise action but to sustain the internal vibration of the painting. Painting becomes a system of delicate tensions in which spontaneity and construction coexist without dominating one another. Each erasure, superimposition, and interruption retains the memory of the process, making visible the accumulation of time upon the canvas.

Within *Universo en bruto*, *Painting to* introduces a particular form of intensity: an intensity grounded not in excess or saturation, but in the sensitive vibration of colour, rhythm, and pictorial space. The work does not present itself as a completed image, but as a territory still open to movement, where every intervention retains something of its original instability.

SAMI KORKIAKOSKI

Sweden / Finland

In Sami Korkiakoski's painting, the canvas appears to have absorbed the speed of the painterly act directly. In *Untitled* (2022), black lines expand like a compulsive form of writing that advances, overlaps, and folds back upon itself until it constructs an almost electrical structure. The painting does not organise the viewer's gaze around a fixed centre; instead, it functions as a field of collision in which layers, signs, erasures, and chromatic marks remain simultaneously active.

The first sensation is physical. Spray paint, acrylic, silicone, and material drag marks generate a space in which every intervention retains the memory of the previous one. The painting does not conceal its process; it exposes it. Drips, interruptions, and partially covered areas transform the canvas into a record of successive actions in which time



remains accumulated as visual tension. The work advances through impulses, as though each mark needed to respond immediately to the previous one before disappearing.

Although the composition may initially appear chaotic, its internal organisation is remarkably precise. Korkiakoski works through repetition and saturation, but also through a balance between expansion and restraint. The black forms—at times reminiscent of urban signs, improvised diagrams, or barely suggested figures—cross the entire surface, generating a continuous rhythm. Upon this framework emerge fluorescent pinks, veiled whites, and acidic areas of yellow and green that further intensify the painting's overall vibration.

There is also something profoundly contemporary in the way these images are constructed. The painting absorbs visual speeds associated with digital environments, graffiti, and the accelerated circulation of signs and screens, only to return them as physical matter, density, and friction. Immediacy ceases to be a clean or consumable image and becomes accumulation and contact. The painting no longer functions as a window; it functions as impact.

Within this accumulation, forms continually emerge and disappear: schematic figures, minimal faces, and symbols that evoke automatic drawing or urban iconography. Nothing ever fully consolidates, yet it is precisely this shifting condition that keeps the composition active. The childlike, the compulsive, and the gestural coexist without hierarchy, generating a painting that constantly oscillates between play and visual excess. The canvas operates like an accelerated memory in which signs repeat, deform, and contaminate one another until the painting becomes a kind of expanding organism.

Unlike certain heroic traditions of gestural abstraction, Korkiakoski does not seek to transform gesture into a closed affirmation of individuality. His works always maintain a sense of productive tension. Painting appears as something still in the process of reorganisation, as an energy that never fully settles into place. Even when the surface appears saturated, it continues to breathe from within.

Within *Universo en bruto*, *Untitled* introduces one of the most intense forms of painterly physicality present in the exhibition. The painting acts as a space of continuous pressure in which gesture, materiality, and speed remain in permanent conflict. Rather than representing an image, painting produces a direct experience of intensity: a territory in which visual excess still retains the capacity to affect the viewer physically.

BEN WAKELING

United Kingdom / London

In *Smiling in the Rain* (2023), the figure seems to emerge from a state of continual suspension. Nothing is ever fully defined: black lines traverse the body, areas of paint expand like veils, and the face appears partially absorbed by translucent layers of pink, blue, and white. The image oscillates constantly between appearance and erasure, as if painting were attempting to construct a presence while another force simultaneously sought to dissolve it.

This tension is central to Ben Wakeling's practice. His paintings do not represent stable figures or fixed identities; they present bodies traversed by processes of transformation, resistance, and fragility. Painting functions here as a space in which emotion is not illustrated through narrative but incorporated directly into the material structure of the canvas. Every correction, scrape, and superimposition preserves the memory of a physical process that remains visible.

In *Smiling in the Rain*, the composition also maintains a particularly distinctive relationship with emptiness. Large breathing spaces coexist with nervous accumulations of lines and rapid gestures that appear to expand towards the edges of the canvas. This alternation between restraint and overflow prevents the image from settling into stability. The body appears fragmented, suspended, almost traversed by the energy of the mark itself. Even when certain figurative elements—hands, face, torso—become recognisable, they do so from a state of permanent vulnerability.

Drawing plays a decisive role within this ambiguous construction. The black lines do not function merely as contours; they act as nervous impulses moving across the visual field, organising internal tensions and shifts in perception. At times they seem to support the figure; at others, they threaten to fracture or disperse it. The painting thus develops through a logic in which construction and cancellation remain simultaneously active.

Colour also participates in this structural vulnerability. Veiled pinks, diluted blues, and pale transparencies create a suspended, almost silent atmosphere, markedly different from the aggressive saturation present in other works within the exhibition. Wakeling works through a more restrained intensity, one connected less to the direct impact of materiality than to the emotional exposure of the body. The composition seems to breathe slowly, as though each layer were attempting to protect something that never fully reveals itself.

Within *Universo en bruto*, *Smiling in the Rain* introduces a particularly delicate dimension of painterly intensity: one in which painting functions not only as gesture or materiality, but also as a space of vulnerability. The work does not seek to resolve the figure or stabilise meaning. It remains open, fragile, and under tension, transforming the image into a presence that appears to exist in a continuous negotiation between remaining and disappearing.

BLACK BUTTER

Spain / Madrid

In Black Butter's painting, the image seems to emerge from a zone of combustion. In *X* (2026), large black masses move across the surface like unstable presences suspended between stain, writing, and body. The painting does not organise space through a traditional compositional logic; rather, it functions as a field of forces in which materiality, speed, and darkness remain in constant tension.

Black assumes a central role here. It appears not merely as a colour but as atmosphere and structure. Dark forms advance across the canvas, leaving traces, splashes, and eroded areas that transform the surface into a territory of continual collision. Yet this density never becomes entirely closed. Between the large black accumulations survive chromatic eruptions of violet, electric blue, acidic yellow, and pale passages that open fissures within the overall darkness of the painting.

The work maintains a deeply physical relationship with gesture. Drips, drag marks, and splashes preserve the violence of the process while also suggesting a performative dimension in which painting becomes a form of release or trance. The surface does not conceal conflict; it turns it into visual structure. Each layer appears to respond to an internal struggle between expansion and restraint, between appearance and erasure, as though painting were constantly attempting to move beyond its own material limits.

There is also something profoundly contemporary in the way Black Butter combines painterly intensity with visual saturation. In *X*, certain forms evoke organic fragments, mutant creatures, digital remnants, or automatic writings related to graffiti and urban

culture. Nothing is ever fully fixed, yet this very instability generates a powerful sense of presence. The monstrous and the playful coexist within the same visual space, producing a painting that continually oscillates between attraction and threat.

Unlike forms of abstraction more closely associated with harmony or spatial construction, Black Butter works through excess, friction, and energetic accumulation. His paintings do not seek visual serenity; they sustain a permanent sense of intensity. Even apparently empty areas retain tension, as though the surface continued to vibrate beneath the accumulated material.

Within *Universo en bruto*, *X* introduces one of the darkest and most expansive dimensions of the exhibition. Painting appears here as a limit-experience in which gesture, materiality, and visual impulse remain inseparable. The work does not represent conflict; it embodies it physically upon the surface, transforming the image into an unstable, dense presence still charged with energy.

BORJA DOCAVO

Spain / Valencia

In *La raya verde* (*The Green Line*, 2026), painting appears to emerge from a state of direct confrontation with materiality. Large masses of colour spread forcefully across the canvas, while a vertical green line cuts through the composition like a wound, an axis, or a physical boundary that reorganises the entire surface. Nothing within the painting operates through stability: gestures intersect, layers erode one another, and the image seems caught in a continuous negotiation between construction and collapse.

The work maintains a deeply bodily relationship with the act of painting. Drag marks, splashes, accumulations, and abrasions preserve the traces of a physical energy in which every intervention retains something of its original force. Painting does not appear as a polished surface or a space of representation, but as a terrain of friction. Even the most open areas contain remnants, traces, and residues of previous actions that continue to operate beneath the visible composition.

In Borja Docavo's work, the figure never fully emerges in a recognisable form. In *La raya verde*, certain areas suggest anatomical fragments, faces, flesh, or organic structures traversed by a constant tension between the human and the formless. Yet the image resists settling into a fixed narrative reading. Instead, painting functions as a zone of appearance in which forms partially emerge from materiality only to dissolve back into it.

Its symbolic dimension is equally significant. The central green line divides the painting like a ritual frontier or an open wound, organising the internal tension of the composition. Around it, dense reds, eroded yellows, and dark passages generate an almost liturgical atmosphere in which colour acquires both physical and emotional intensity. The painting seems to operate through a logic of sacrifice or transformation: cutting, erasing, penetrating, and rebuilding the image through material conflict.

There is also something archaic and profoundly contemporary coexisting within the same surface. At moments, the work recalls fragments of murals, primitive inscriptions, or ritual images eroded by time; yet it simultaneously retains a gestural speed and visual force that are unmistakably contemporary. Docavo works precisely within this tension: the possibility that painting may continue to function as both a physical and symbolic experience within a present saturated by immediate images.

Within *Universo en bruto*, *La raya verde* introduces one of the exhibition's most ritualistic and materially charged dimensions. Painting appears here as a space of transformation

in which gesture, symbol, and materiality remain inseparable. The work does not seek to represent a scene or stabilise a figure; it acts as a surface traversed by opposing forces that keep the image open, vulnerable, and physically intense.

ÀLVAR FEDZ

Spain / Barcelona

In *Àngel de jardí* (2024), painting appears to be constructed through a direct relationship between necessity and exposure. The central figure—barely sustained by rapid lines, stains, and incomplete passages—does not emerge as a stable character but as an uncertain presence slowly arising from within the canvas itself. Nothing in the work seeks formal perfection or compositional closure. The image remains open, traversed by corrections, errors, and displacements that transform painting into a profoundly vital space.

The work maintains a highly liberated relationship with drawing. Nervous lines, crossings-out, inscriptions, and seemingly improvised gestures move across the entire surface without clear hierarchies. Yet beneath this sense of spontaneity lies a remarkably precise emotional structure. The painting develops through an intuitive logic in which each element appears to find its place not through academic balance, but through affective intensity. Painting does not attempt to organise chaos; it learns to coexist with it.

In Àlvar Fedz's practice, the figure always retains something unfinished, almost childlike in the most positive sense of the term: a capacity to appear without fully protecting itself behind technique or style. In *Àngel de jardí*, the large blue body occupies the centre of the composition as a presence that is simultaneously awkward and powerful. Around it, red marks, open yellows, erased areas, and scattered symbols generate a surface in which intimacy and precarity remain continually exposed.

Colour also participates in this logic of uncertainty. The tones seem to emerge directly from the urgency of the gesture rather than from any pre-existing harmonic structure. Breathing whites, dense blues, rapid greens, and abrupt reds coexist within a surface where each layer retains something provisional, as though the painting remained in the process of reorganising itself. This sense of imbalance is fundamental: the image never becomes entirely secure in its own identity.

There is also a rare honesty in the way Fedz approaches painting. His works do not attempt to conceal error, hesitation, or contradiction. On the contrary, they transform these unstable zones into an essential part of the visual structure. The surface thus retains something extraordinarily direct, almost existential, in which painting appears less as an aesthetic strategy than as a way of remaining emotionally present within the world.

Within *Universo en bruto*, *Àngel de jardí* introduces one of the exhibition's most open and exposed dimensions. Painting no longer functions here as technical demonstration or as a closed symbolic construction, but as a space of experience. The work preserves the possibility of error, precarity, and irresolution, transforming the image into a profoundly imperfect presence and, precisely because of that, an intensely living one.

JAMES B0NK

United Kingdom / Thailand

In *Loy Krathong – Angel with a Mullet* (2026), painting no longer appears merely as a surface; it functions as a mutating organism. Emerging over a nocturnal photograph of Chiang Mai is a hybrid, viscous, almost cartoon-like creature that seems to expand beyond its own material limits. The image oscillates continuously between the grotesque and the tender, between popular culture, gestural painting, and digital mutation. Nothing remains stable. Everything appears to exist in a state of transformation.

The central figure retains something deliberately unsettling. Its soft, pink, distorted forms simultaneously evoke children's drawings, AI-generated characters, video game creatures, and decomposing organic matter. Yet the work avoids any purely ironic or technological reading. What matters here is the way James B0nk transforms painting into a zone of visual contamination in which different image regimes—photography, painterly gesture, digital culture, and artificial representation—coexist within the same space.

Materiality plays a decisive role. Thick accumulations of oil paint physically project from the printed photograph, making visible the collision between the digital image and the handmade gesture. The painting does not attempt to conceal this friction; it exaggerates it. Every impasto, irregular edge, and bodily deformation transforms the surface into a kind of visual accident in which the analogue and the artificial remain continuously intertwined. The work thus becomes an image fully aware of its own hybrid condition.

The setting is equally important. The night streets of Chiang Mai, crossed by lights, cables, and urban decorations, do not function simply as a backdrop. They actively contribute to the visual atmosphere of the work: a space in which the ordinary and the strange coexist with complete naturalness. The creature seems to emerge directly from this landscape saturated with luminous stimuli, as though the contemporary city had begun generating its own mutant forms.

There is also a particularly compelling affirmation of error, distortion, and visual strangeness in B0nk's work. Against the contemporary tendency towards increasingly clean, optimised, and hyperreal images, his paintings preserve zones of instability, excess, and unpredictability. Painting does not correct the anomaly; it intensifies it. The monstrous appears not as a threat but as a possibility for imaginative expansion within an increasingly standardised visual environment.

Within *Universo en bruto*, *Loy Krathong – Angel with a Mullet* introduces one of the exhibition's most contemporary and mutable dimensions. Painting ceases to function as an autonomous territory and becomes instead a space of circulation between technologies, imaginaries, and material realities. Without ever abandoning the physicality of gesture, James B0nk proposes an image shaped by the visual culture of the present: unstable, excessive, hybrid, and strangely alive.

DINA ROUDMAN

Russia / Canada

In *Cup Half Full* (2026), painting appears to advance through a continuous tension between containment and overflow. Large red and black masses occupy the surface as unstable structures traversed by white and blue lines that move across the canvas with a nervous, almost urgent energy. The image never fully settles into place; each gesture seems to push the composition towards a new internal reorganisation.

The work maintains a deeply physical relationship with pictorial space. Dense layers,

rapid drags, eroded passages, and superimposed marks transform the surface into a territory in which time remains accumulated. The painting does not seek to conceal its process; on the contrary, it leaves visible the tensions, corrections, and frictions through which the work has been constructed. Even the most compact areas retain a sensation of internal movement, as though materiality continued to shift beneath the surface.

In Dina Roudman's practice, colour functions less as a harmonic principle than as an emotional structure. In *Cup Half Full*, intense reds generate an almost bodily temperature that constantly enters into conflict with deep blacks, electric blues, and pale linear passages. This combination creates an atmosphere that is simultaneously aggressive and vulnerable, one in which painting seems suspended between expansion and resistance. The work does not convey stability; it sustains a persistent sense of emotional pressure.

Drawing is equally decisive. White lines move across the composition like rapid inscriptions, nervous connections, or improvised diagrams attempting to support the image's internal turbulence without ever fully controlling it. At times they appear to construct structures; at others, they function as interruptions that fracture the pictorial space even further. This coexistence of impulsive gesture and organisational necessity keeps the surface in an extremely fragile equilibrium.

There is also something profoundly human in the way Roudman approaches intensity. Her paintings do not seek to monumentalise gesture or transform abstraction into visual spectacle. The energy that animates them is shaped by a direct emotional dimension in which painting functions as a space of affective accumulation: layers of tension, memory, and vulnerability that remain visible on the canvas without ever being entirely resolved.

Within *Universo en bruto*, *Cup Half Full* introduces a particularly dense and emotional form of intensity. Painting appears here as a territory of internal conflict in which gesture, colour, and materiality remain inseparable. The work does not propose a stable image or a closed interpretation; instead, it sustains a physical and affective vibration that transforms the surface into an experience that remains continuously active for the viewer.





