

1819 Art Magazine

N. 28. Agosto / Septiembre 2025



ESPECIAL 1819 ACADEMY

La obra de la portada pertenece a la artista Lalla

ARTSY

VIEWING ROOM DURANTE 12 MESES



Disfruta de una VIEWING ROOM en Artsy durante un año
con acceso directo a tu tienda.

La plataforma N° 1 del mundo con la mayor comunidad de
coleccionistas

[MORE INFO](#)





EL MERCADO ESTÁ MÁS EXIGENTE (Y ESO ES BUENO PARA TI)

Por Antonio Sánchez. Director de 1819 Art Gallery

Voy al grano: el mercado del arte se ha calmado.

Hay menos récords de titulares y más preguntas serias: ¿quién eres como artista?, ¿qué cuentas?, ¿cómo lo demuestras?

Resultado: se vende mejor lo que está bien explicado, bien documentado y bien de precio.

Un ejemplo claro: en una subasta reciente, una obra muy importante de Alberto Giacometti (un retrato de su hermano Diego) no se vendió.

¿Qué nos dice esto en cristiano? Que ya no basta con un “nombre grande”.

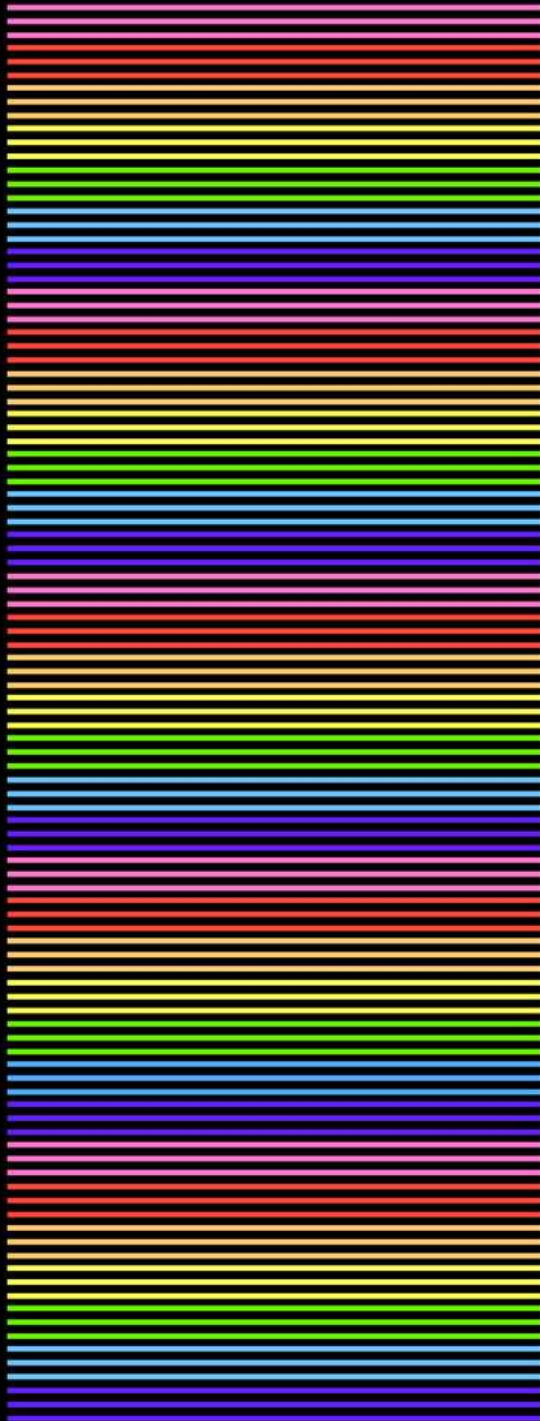
Si la obra no trae historia entendible, papeles en orden y un precio sensato, el comprador se enfría. Punto.

¿Qué hacemos desde Transformart para que a ti no te pase?

1. Precios por escalones. Piezas de entrada, medias y altas, con lógica: tamaño, técnica y tiempo invertido. Nada de números “mágicos”.
2. Documentación impecable. Ficha clara, proceso resumido, procedencia y certificado. Todo fácil de enseñar en dos minutos.
3. Historia simple y potente. Qué te mueve, por qué haces esto y cómo se nota en la obra. Sin jerga.
4. Canales bien elegidos. Galería, feria y venta directa, pero siempre con la misma narrativa y la misma calidad de servicio.
5. Experiencia humana. Responder rápido, enviar bien, acompañar después de la venta. Eso también crea valor.

Nuestra idea es sencilla: menos humo, más verdad.

Si cuentas quién eres con claridad, muestras cómo trabajas y pides un precio coherente, el mercado te escucha.



ARLETTE OLAERTS

MORE INFO



En esta obra, la repetición no es monotonía, sino ritmo. “Bambú alegre” se presenta como una secuencia de columnas cromáticas que evocan tanto los tallos de bambú como sistemas de codificación ancestral y digital. Cada sección pintada, con sus patrones únicos, sus modulaciones tonales y sus juegos visuales, transforma la verticalidad en lenguaje. No se trata de ornamentación, sino de una escritura no verbal donde cada color y cada trazo son sílabas de una vitalidad cifrada.

Desde una curaduría tecnopoética y descolonial, esta obra sugiere una genealogía no lineal del conocimiento visual: una posible intersección entre tramas textiles indígenas, códigos genéticos y alfabetos visuales contemporáneos. La verticalidad estructural, intervenida por manchas negras al pie de cada columna, remite a procesos de crecimiento, de arraigo, de devenir orgánico.

El color, vibrante, contrastante, dinámico, no decora, sino que informa. Aquí, la alegría no es superficial: es una forma de resistencia. En tiempos de saturación visual y crisis del lenguaje, esta obra propone un sistema propio, autónomo, casi táctil, donde mirar es también interpretar.

“Bambú alegre” no representa un paisaje, lo reconstituye desde adentro: como una selva mental hecha de signos, como un canto silente a lo que sigue creciendo incluso en medio del ruido.

GABY ALCOCER PHOTO

DISCURSOS SIN MIEDO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



La libertad no grita: susurra desde lo íntimo. Esta exposición se articula desde esa premisa mínima y radical. El proyecto fotográfico que aquí se presenta nace del silencio poético de la piel, de una ternura que no solicita permiso y de una belleza que desborda el género y las etiquetas. Es una apuesta por la intimidad como territorio de aparición: un lugar donde el alma —no la identidad normativa— organiza el sentido de la experiencia.

Las imágenes, mayoritariamente en blanco y negro, se construyen con una economía de signos: un cuerpo velado, manos que acunan una forma vegetal, un negativo que invierte la luz, un estallido escarlata en un ramo. Esa irrupción del rojo opera como punctum barthesiano: herida y latido, un llamado preciso en la superficie del mundo. El encuadre se afina en tensiones de figura y fondo que, como enseñó la psicología de la Gestalt, hacen del contraste una fuerza perceptiva y afectiva; aquí, la forma no ilustra, convoca.

Los velos no esconden: revelan. Cuando el rostro se cubre, el sujeto se desmarca de la dictadura de la identificación facial para comparecer desde otra luz: la del gesto, la respiración, la vibración de lo vivo. Esta estrategia encuentra genealogías en la valentía de Claude Cahun, en las derivas íntimas de Francesca Woodman o en la potencia política del ocultamiento en Shirin Neshat; pero en Discursos sin miedo el velo no es signo de ausencia sino tecnología de cuidado. Al suspender el retrato como certificado de “quién”, la obra abre espacio para el “cómo”: cómo nos sentimos, cómo tocamos, cómo deseamos sin miedo.

GABY ALCOCER PHOTO



La sexualidad, aquí, no es bandera ni consigna; es una experiencia del alma. La exposición desplaza la discusión de la visibilidad al campo de la sensibilidad, proponiendo una curaduría afectiva que toma el cuerpo como archivo. Las manos sosteniendo una hoja mineral/vegetal, entre pétalo, coral y carne, cifran una alianza entre lo humano y lo más - que - humano; la botánica comparece como pedagogía de lo íntimo. Hay ecos de las derivas somáticas de Lygia Clark o de las inscripciones tierra - cuerpo de Ana Mendieta, actualizados en un lenguaje fotográfico que prefiere el susurro a la proclama.

Formalmente, los pasajes en túnel y las fugas de perspectiva producen una arquitectura de umbral: avanzar por las obras es atravesar corredores de percepción donde la mirada se adapta a la penumbra y encuentra, al fondo, una claridad pequeña pero insistente. En algunas piezas, la inversión a negativo vuelve extraño lo familiar, recordándonos que toda imagen es también un contracampo ético: ver implica deshabituarse la mirada.

GABY ALCOCER PHOTO



GABY ALCOCER PHOTO

Discursos sin miedo es, asimismo, un litigio suave contra los regímenes normativos del ver. No presenta identidades para ser consumidas, sino presencias para ser acompañadas. En lugar de la espectacularidad de la denuncia, ofrece la constancia de una escucha. La intimidad se vuelve pública sin traicionarse, como lo sugirió la teoría de los “públicos íntimos”: una comunidad que se reconoce por resonancia, no por uniforme. Esa es su política: una poética de cuidado que desactiva la vergüenza y habilita un estar juntos sin permisos previos.

La museografía acentúa esta ética de presencia: recorridos lentos, luz baja, respiración sonora casi imperceptible; las imágenes se disponen como estaciones de una cartografía sensible. La aparición del color, el rojo de las flores, se mide con austeridad para que cada irrupción sea acontecimiento. No se pide decodificar, sino habitar.



GABY ALCOCER PHOTO



Al final, lo que brilla no es un rostro, sino “el brillo invisible de lo que somos cuando somos auténticos”. Discursos sin miedo propone una epistemología encarnada: conocer desde el cuerpo, desde la ternura, desde la belleza no normada. En tiempos de ruido y sobresaturación identitaria, esta exposición ensaya una libertad que no necesita alzar la voz porque ya encontró su tono: el de un susurro que atraviesa la piel y, sin estridencias, modifica la temperatura del mundo. Aquí, cada fotografía es una promesa de amparo: un recordatorio de que lo íntimo, cuando se comparte con cuidado, puede ser la forma más luminosa de lo común.

GABY ALCOCER PHOTO



CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN

SECRETARÍA
DE CULTURA



Museo Archivo
de la Fotografía

En el marco del mes del orgullo

EL MAF TE INVITA A INAUGURAR:



PAISAJES
ÍNTIMOS
DEL DESEO



DISCURSOS
SIN
MIEDO



EN MI CAMA
MANDO YO

Miércoles 25 de junio de 2025

18 horas

Entrada libre

Información:

consulta.acervomaf@gmail.com

Cupo limitado a 100 personas

Presencial



NOCHE DE MUSEOS

@mafmuseo Museo Archivo de la Fotografía @mafcultura

Museo Archivo de la Fotografía República de Guatemala 34, Centro Histórico, Ciudad de

cartelera.cdmx.gob.mx

@nochedemuseos

/Noche de Museos

1819

Art Gallery



**¡¡ SUSCRÍBETE A NUESTRO
NEWSLETTER !!**



CARMEN CASQUERO

MORE INFO



En esta escena contenida, el tiempo no avanza: se posa. “Tarde de verano” es un retrato que trasciende lo anecdótico para volverse atmósfera, estado del alma. La figura del niño, tendido y pensativo, no representa la infancia como cliché de alegría o dinamismo, sino como un momento de suspensión, de contemplación muda. El sombrero de paja, la mirada oblicua y la mano inerte componen una iconografía de la pausa.

Desde una curaduría afectiva y fenomenológica, esta imagen invoca una pedagogía de la lentitud: una forma de estar en el mundo donde el sentido no se busca, se permite. La infancia, aquí, no es un pasado idealizado, sino una condición de apertura perceptiva. El cuerpo del niño deviene umbral: entre lo que mira y lo que piensa, entre el afuera y el adentro.

La pincelada suelta del fondo, con sus azules, lilas y trazos casi abstractos, sugiere un espacio no localizado, casi onírico, donde el entorno se diluye como en un recuerdo. Esta pintura no narra, respira. No ilustra una historia: escucha el silencio de una tarde cualquiera que, por su misma falta de evento, se vuelve esencial.

Una oda visual a la espera sin urgencia. Al verano como tiempo expandido. Al ver como forma de ser.

ELENA SÁNCHEZ CALATRAVA

LLENAS DE CIELO, LÍNEA Y MEMORIA

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



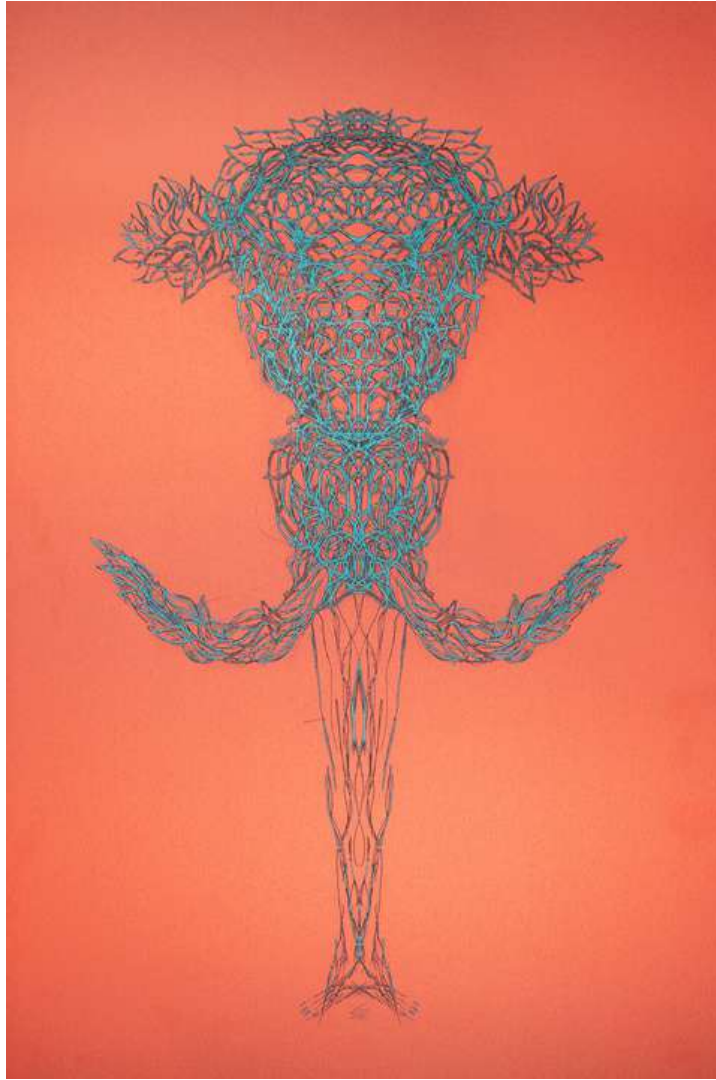
Entre el ruido de las ciudades, los algoritmos que nos codifican y las fronteras que dictan los cuerpos legítimos, esta exposición propone una deriva hacia lo lleno. No como exceso, sino como presencia. No como plenitud, sino como insistencia. Aquí, estar llena no es un estado, es un modo de estar en el mundo: ser atravesada, habitada, construida por capas de historia, materia y deseo. Llenas de cielo, de líneas, de memorias y de afectos inasibles.

Las obras aquí reunidas conforman una constelación de resonancias. No se leen de forma lineal ni responden a una cronología ni a un orden jerárquico. Operan como fragmentos vivos de un relato coral donde el dibujo se expande, la escultura enuncia y la arquitectura se vuelve emocional. En este paisaje plástico, el rostro, la repetición, la línea, el color y la estructura se convierten en ejes relacionales más que en categorías formales.

La línea no es contorno ni ornamento. Es cuerpo, es nervadura, es memoria. En estas obras, el trazo construye no solo formas, sino vínculos. Es un gesto que toca, que bordea, que insiste. Como en los dibujos de figura femenina que se repiten, envolviéndose unas a otras en velos cromáticos que son tanto piel como paisaje, la línea es archivo afectivo, tejido identitario, código emocional. Una forma de decir sin pronunciar.

Desde una perspectiva somática, estas figuras no ilustran cuerpos: los encarnan. Y al hacerlo, se convierten en archivos vivos de lo que ha sido negado o silenciado en las narrativas visuales dominantes. El uso reiterado del rostro femenino (nunca individualizado, nunca psicológico, siempre colectivo) no es una representación, sino una declaración: el cuerpo como documento, la forma como gesto político.

ELENA SÁNCHEZ CALATRAVA

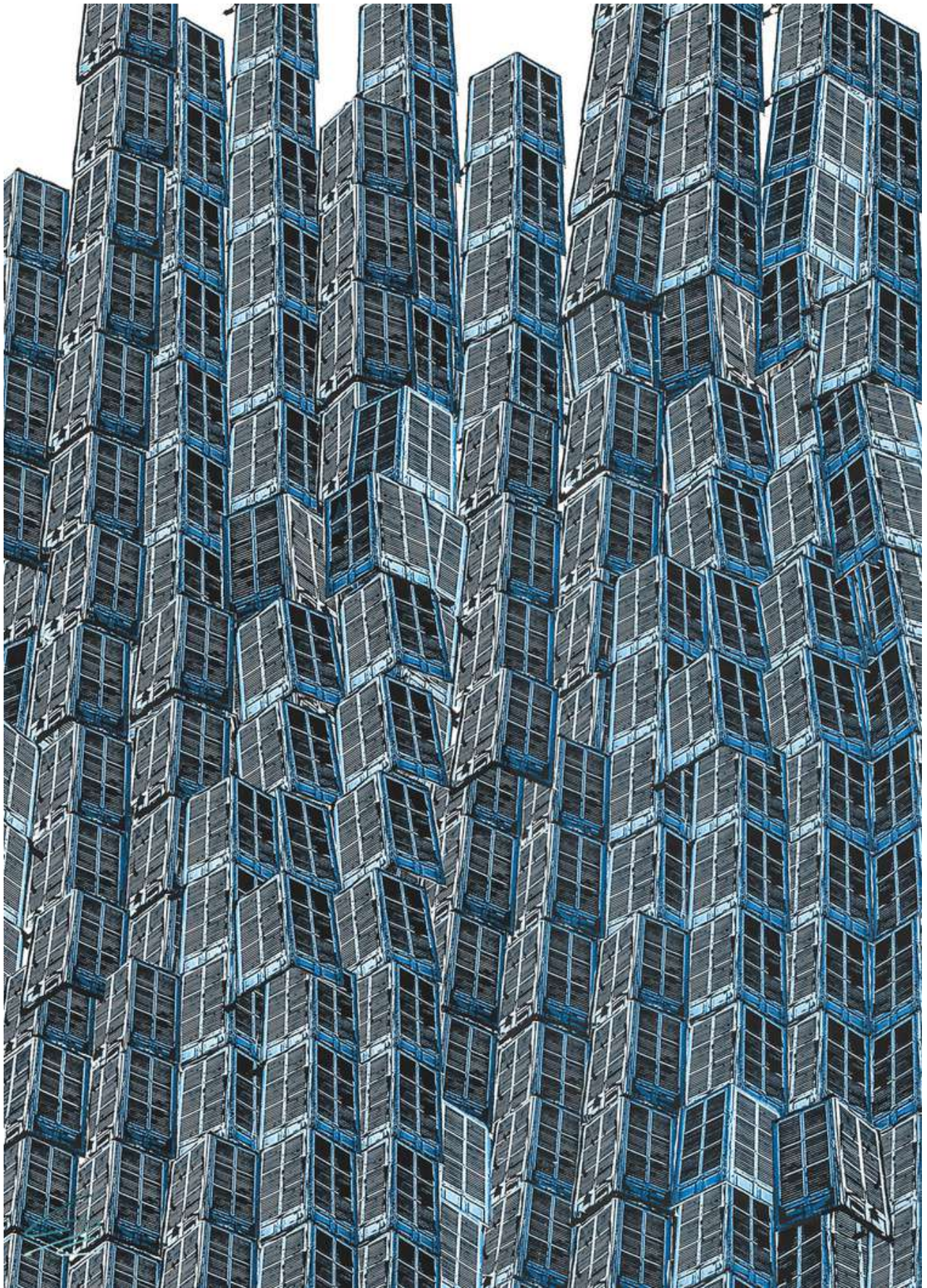


En diálogo con estas figuras, aparecen arquitecturas intervenidas, cielos atravesados por cables, formas geométricas que vibran como enjambres. Lejos de ser fondos o escenarios, estas estructuras actúan como topologías afectivas, como espacios mentales donde lo íntimo se vuelve geografía. En estas obras, lo urbano no es un lugar de control, sino un espacio por habitar desde el cuerpo, desde lo cotidiano, desde lo sensorial.

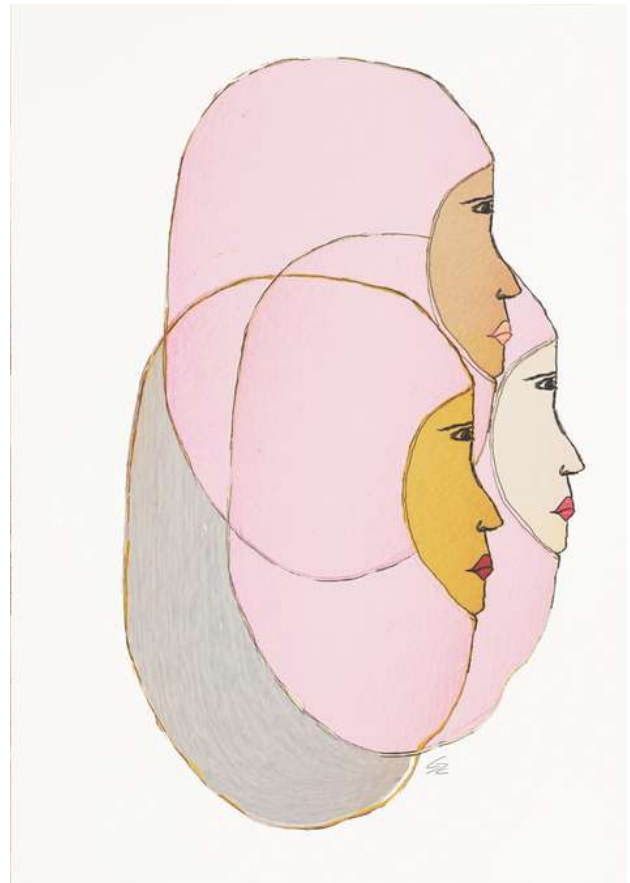
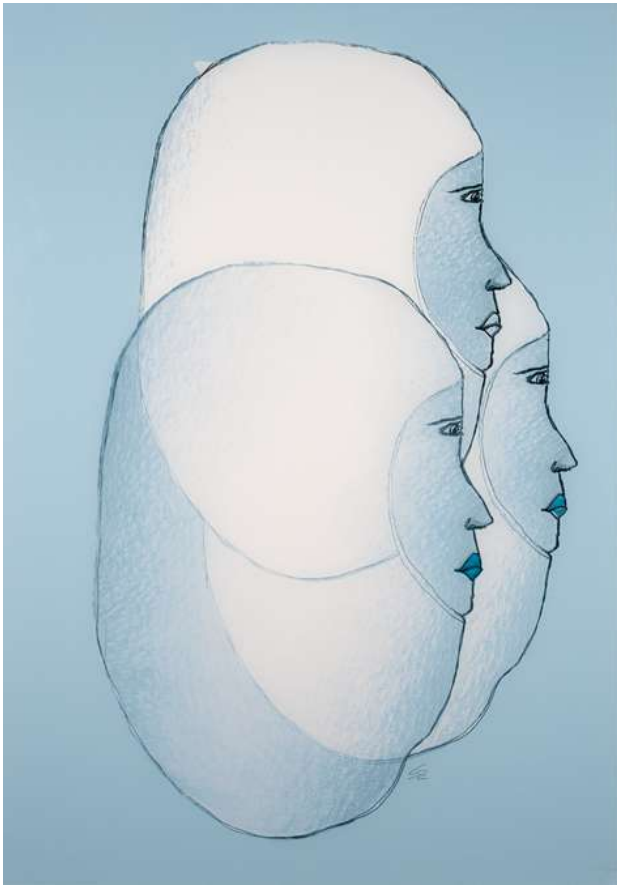
Una mirada crítica permite leer aquí una espacialidad expandida, donde el diseño especulativo, la ciudad, la mirada y el cuerpo conviven sin conflicto. En este sentido, la exposición articula un pensamiento visual que incorpora influencias de arquitecturas críticas (Rem Koolhaas, Lina Bo Bardi) y de cartografías afectivas, proponiendo una museografía porosa, donde la obra no se aísla sino que se interconecta.

Azul, naranja, blanco, rojo, dorado, negro: cada color aquí no es decorativo, es atmosférico. En estas piezas, el color se convierte en campo de intensidad, en emoción condensada, en lugar habitable. El uso cromático construye una lógica narrativa que no depende de la palabra, sino de la percepción: un lenguaje que se siente antes que se entiende. Un lenguaje visual cargado de símbolos, de diferencias, de silencios compartidos.

ELENA SÁNCHEZ CALATRAVA



ELENA SÁNCHEZ CALATRAVA



En esa lógica, la repetición cromática funciona como una forma de ritmo. La exposición puede leerse como una partitura visual donde el cuerpo y la arquitectura se repiten no para fijar una identidad, sino para permitir su transformación.

Lo que emerge en esta exposición no son “obras sobre” un tema, sino dispositivos vivos. La mirada no es pasiva: el espectador es interpelado, invitado a reconocer, a reconocerse, a reconocerse en la vibración de un rostro, en la insistencia de una silueta, en la textura de una superficie que parece respirar.

Desde una perspectiva epistemológica descolonial, esta propuesta no busca universalizar una experiencia, sino permitir la emergencia de lo situado, lo encarnado, lo relacional. Se trata de una colección que asume el espacio expositivo como campo de disputa simbólica, pero también como refugio poético.

Aquí, el archivo no es frío, ni el cuerpo está cerrado. Lo que se exhibe no son verdades, sino preguntas abiertas. La exposición no ofrece respuestas; ofrece una atmósfera.

ANTONIO GALVEZ

GEOLOGÍAS DEL SILENCIO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



Hay paisajes que no se miran, sino que se escuchan en sordina. Superficies donde la materia no representa, sino que susurra, resuena, se sedimenta. La obra de Antonio Gálvez se sitúa justamente en ese umbral: entre el paisaje y la abstracción lírica, entre la geología y la emoción, entre el tiempo de la roca y el tiempo del gesto pictórico.

En esta serie —que podríamos nombrar Geologías del silencio— cada pintura aparece como el resultado de un proceso lento, casi tectónico, donde el color no se impone, sino que emerge. No hay aquí figuración directa, pero sí una fidelidad profunda a la experiencia del paisaje, no como imagen, sino como estado de percepción expandida. Se evocan valles, cordilleras, derretimientos, tormentas en pausa, lagos densos, crestas erosionadas. Pero nada de eso está dado, todo está en tránsito.

A diferencia del paisaje romántico, donde la naturaleza se alza como espectáculo frente a un sujeto absorto, Gálvez propone una inmersión sin centro. En esta pintura no hay horizonte fijo: lo sólido se vuelve líquido, lo estable se filtra, lo distante se disuelve. Su uso de veladuras, empastes y transparencias convoca una atmósfera táctil, en la que el ojo y el cuerpo quedan atrapados en un vaivén de capas, surcos y derrames.

En diálogo con el legado moderno de la abstracción lírica —de Zao Wou-Ki a Esteban Vicente, o incluso de Helen Frankenthaler en su fase más atmosférica—, Antonio Gálvez rehúye toda gestualidad grandilocuente. La suya es una pintura contenida, meditativa, casi mineral, donde cada trazo parece haber sido decantado por la gravedad más que por la voluntad. En este sentido, su práctica se emparenta con lo que Robert Motherwell llamó “la elegancia de la reducción”.

Las referencias a procesos naturales son constantes, pero nunca ilustrativas. En títulos como *Avalancha*, *Deshielo*, *Carámbanos* o *El lago*, se adivina una preocupación por los climas extremos, por los estados de transición de la materia. Más que pintar la nieve o el hielo, Gálvez parece indagar en la memoria líquida del mundo, en esa dimensión donde la tierra aún recuerda su estado anterior.

ANTONIO GALVEZ



La presencia del azul, del gris y del blanco es dominante, pero no monótona. Son colores que no designan un objeto, sino un régimen emocional: frío, sí, pero también íntimo, introspectivo, callado. En obras como *Silencio* o *Pasión fría de la roca*, se pone en juego un lenguaje casi espiritual, donde la pintura se convierte en un espacio de recogimiento, de latencia, de contemplación sin objeto.

Y es justamente en esta economía del gesto, en esta sobriedad casi monástica, donde radica la potencia de su propuesta. Gálvez no busca deslumbrar ni seducir. Su pintura trabaja como el agua: erosiona lentamente nuestras formas de mirar, hasta devolvernos a una sensibilidad más porosa, más abierta, más atenta al detalle mínimo, al tiempo profundo, al temblor de lo casi inmóvil.

ANTONIO GALVEZ



ANTONIO GALVEZ



Exponer esta serie no requiere un recorrido narrativo ni cronológico. Las obras dialogan entre sí como estratos de un mismo territorio emocional. Algunas se abren al espacio con líneas horizontales que sugieren horizontes velados (Amanecer, Inicio de tormenta); otras se repliegan en una verticalidad casi abisal (Dana, Azules derramado). Todas, sin embargo, comparten una cualidad esencial: la temporalidad lenta del proceso pictórico, que recuerda los ciclos de formación geológica o los deshielos del tiempo glacial.

Esta colección no se contempla, se respira.

En un mundo saturado de imágenes rápidas, de colores ruidosos y formas codificadas, la pintura de Antonio Gálvez se atreve a habitar la pausa. A través de capas sutiles, texturas evaporadas y cromatismos contenidos, nos invita a recuperar una mirada más lenta, más porosa, más conectada con lo esencial.

Geologías del silencio es una propuesta donde el paisaje no es tema, sino método. Una pintura que no representa, sino que encarna estados de materia y de alma. Un arte que no se explica, sino que acontece. En sus grietas, capas y deshielos, tal vez podamos encontrar no respuestas, sino una forma distinta de estar con el mundo.



1819
Art Gallery

ART SY



CONSUELO ZABALLA

MORE INFO



En esta obra, el verano no es estación, sino textura. A través de una vibrante y táctil aplicación del pigmento, la pintura transforma el espacio doméstico, un balcón, un muro, un sendero, en un dispositivo perceptivo que acoge la euforia del color. “Verano” no se contempla, se palpa. La materia pictórica, aplicada con generosidad casi escultórica, convierte las flores en relieve, las hojas en vibración, el agua en una superficie apenas ondulada de azul denso.

Desde una curaduría sensorial, esta pieza se sitúa en una genealogía del color como cuerpo, como medio de afecto más que de representación. El muro florido, como en las construcciones de Lina Bo Bardi o en los jardines de Gaudí, no separa: conecta. Aquí, la arquitectura es membrana porosa entre naturaleza e intimidad.

La composición combina lo geométrico con lo orgánico, lo plano con lo empastado, generando una tensión jubilosa entre control y expansión. En esta pintura no hay nostalgia ni melancolía: hay afirmación radical de lo vivo, del instante que irrumpe con luz, aroma y calidez.

“Verano” es una celebración táctil del habitar. Un manifiesto cromático de la alegría que no teme lo decorativo, porque lo vuelve sagrado. Una casa hecha de pétalos, donde todo invita a quedarse.

PATRICIA CALDEVILLA EGEA

LO QUE EL CUERPO NOMBRA SIN PALABRAS.

AFECTOS, CRISTALES Y MEMORIA VISUAL

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



Esta exposición es un canto visual a lo que el cuerpo femenino ha sabido guardar en silencio. Una materia pictórica cargada de memoria, deseo y luminosidad afectiva nos convoca no desde la frontalidad de la imagen, sino desde su resonancia interior. La obra aquí no representa, sino que encarna. Es un cuerpo-síntoma, un cuerpo-archivo, un cuerpo que habla desde lo profundo sin necesidad de pronunciar una sola palabra.

Las piezas reunidas no responden a una lógica de estilos o géneros, sino a una cartografía emocional que se expande entre lo figurativo y lo abstracto, entre lo visible y lo intuido. No se trata de una colección de cuadros, sino de un dispositivo sensorial donde el color, la textura y la vibración matérica operan como canales de transmisión somática. La artista, lejos de buscar una narración unívoca, propone una experiencia de resonancia: ver como quien toca, mirar como quien recuerda.

Los materiales, acrílico, resina epoxi, cristales, tintas al alcohol, no son secundarios, sino protagonistas de una poética que hace del soporte un territorio viviente. La resina, en su dualidad brillante y mate, condensa la paradoja afectiva que atraviesa toda la muestra: belleza que resiste, vulnerabilidad que brilla, piel que cicatriza. Los cristales, lejos de ser ornamento, funcionan como umbrales: son dureza sensible, huella mineral del tiempo emocional. Pintar aquí es sedimentar. Es cristalizar pasajes internos que no encuentran forma en el lenguaje verbal.

Las figuras femeninas, algunas apenas insinuadas, otras poderosamente presentes, no se ofrecen como retrato, sino como iconografía emocional. No representan a alguien: activan una memoria común de lo femenino como fuerza vital, como centro organizador, como energía contenida que estructura y sostiene. Estas mujeres no posan; habitan. No seducen; interpelan. Su mirada no se deja capturar, sino que observa de vuelta. En esta inversión de la mirada, el espectador se vuelve parte del cuadro, atrapado en una intimidad visual que desarma.

PATRICIA CALDEVILLA EGEA



Pero esta intimidad no es pasividad. Es estrategia. Es lenguaje secreto. En muchas de las piezas, la artista propone una doble lectura: la imagen figurativa como centro gravitacional y la abstracción como atmósfera expandida. Lo abstracto no acompaña: comunica lo que no puede decirse. Es la piel emocional de la obra, el eco de su latido. Allí donde el rostro se calla, el color grita; donde la forma se define, la mancha se fuga. Esta tensión no se resuelve, se celebra.

Estamos, por tanto, ante una colección que se sitúa en la intersección entre lo sensorial y lo simbólico. Una colección que renuncia a la linealidad y abraza el montaje como coreografía afectiva. Las obras no se ordenan jerárquicamente, sino que vibran en red. Cada una es un nodo de intensidad, una estación donde el espectador puede detenerse, sentirse interpelado o continuar en su deriva. No hay recorrido obligatorio, sino un mapa líquido donde cada mirada traza su propio itinerario emocional.

PATRICIA CALDEVILLA EGEA



PATRICIA CALDEVILLA EGEA



Desde una perspectiva epistemológica crítica, esta propuesta también subvierte las lógicas extractivas del museo tradicional. No busca explicar al cuerpo femenino desde fuera, sino dejar que se exprese desde dentro. En ese gesto, la artista se posiciona no como observadora externa, sino como cuerpo que recuerda, que siente y que traduce. El arte se convierte en acto de restitución simbólica, en modo de existencia de aquello que ha sido históricamente silenciado o simplificado.

Además, hay en esta colección una potente dimensión tecnopoética. El uso de materiales industriales, resina, acrílico, soportes densos, se funde con una sensibilidad casi alquímica. La materia no es opuesta al espíritu, sino su vehículo. Como sugiere la filosofía de las cosmotécnicas, cada técnica encarna una cosmología, y aquí la técnica pictórica construye una visión del mundo donde lo femenino es fuerza generativa, no objeto; es nodo vibrante, no superficie pasiva.

Y todo esto ocurre en el espacio de lo íntimo. Porque lo que esta muestra pone en escena no es lo privado en su sentido burgués, sino lo íntimo como zona de poder. Intimidad como espacio político, como tecnología del deseo, como memoria activa. En cada cuadro, el espectador es invitado no solo a mirar, sino a participar en esa intimidad densa, rosada, líquida, a veces dorada. Una intimidad que no se exhibe, sino que se sugiere, como quien deja una pista y se retira.

Así, esta exposición no se limita a mostrar obra: propone una ética de la presencia. De estar en el mundo con sensibilidad, con memoria, con deseo, con contradicción. De reconocer en la imagen un espejo que no devuelve reflejos, sino preguntas. Preguntas sobre lo que somos cuando sentimos. Sobre lo que recordamos sin saber que lo recordamos. Sobre lo que la pintura, cuando es cuerpo, puede llegar a decir.

PATRICIA VIEYRA

LA SINFONÍA VISUAL DE PATRICIA VIEYRA

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



¿Qué puede hacer la pintura cuando se libera de la necesidad de representar? ¿Qué sucede cuando el gesto pictórico nace del cuerpo como impulso, del oído como guía, del inconsciente como fuente? La obra de Patricia Vieyra, reunida en su serie *Psycobrijes*, responde a estas preguntas no desde la teoría, sino desde una práctica encarnada, intuitiva y profundamente rítmica.

Esta colección no es una serie de cuadros: es un sistema de signos en expansión, una constelación que oscila entre lo lúdico y lo psíquico, entre el imaginario popular y los lenguajes simbólicos de la interioridad. Patricia Vieyra no pinta: compone, escucha, coreografía. Su método —guiado por la música y la espontaneidad corporal— remite a una genealogía que va del automatismo surrealista (André Masson, Miró) al expresionismo abstracto (Lee Krasner, Norman Lewis), pero con una inflexión única: una paleta vibrante, una textura festiva y un espíritu que emana de la tradición mestiza y sensorial mexicana.

El término *Psycobrijes* combina el inconsciente con lo fantástico. Sus figuras, a medio camino entre alebrijes, máscaras y criaturas oníricas, se articulan dentro de tramas orgánicas delineadas por trazos negros que se asemejan a estructuras celulares, redes neuronales o mapas emocionales. Como en el test de Rorschach —referencia clave para la artista—, las formas no están cerradas: cada observador proyecta lo que lleva dentro, y esa plasticidad semántica es el corazón de la obra.

Este principio proyectivo conecta con una larga tradición de arte psíquico, donde el espectador no es un observador pasivo, sino un agente activo en la construcción del sentido. Desde los grabados visionarios de William Blake hasta las composiciones no figurativas de Hilma af Klint, pasando por los paisajes del inconsciente de Leonora Carrington, el arte ha explorado —una y otra vez— las posibilidades de hacer visible lo invisible. Patricia Vieyra se inscribe, con lenguaje propio, en esa misma búsqueda.

PATRICIA VIEYRA

Pero no se trata solo de referencias europeas o esotéricas. Hay una raíz profundamente americana y popular en *Psycobrijes*, que conecta con la estética sincrética del arte popular mexicano, con los códigos precolombinos, con las máscaras mixtecas y zapotecas, con los bordados otomíes, con la técnica del reuso y la hibridez formal que caracteriza a los alebrijes de Pedro Linares. Vieyra no los imita: los reimagina desde un plano afectivo, íntimo, psíquico. Sus criaturas no vienen del exterior; brotan desde dentro.

El trazo negro, grueso, serpenteante, que estructura cada composición, puede leerse como una arquitectura somática: no jerárquica, no centralizada, sino fragmentaria, rizomática, viva. Esta estructura recuerda las estrategias formales del art brut (Jean Dubuffet) y del grafismo espontáneo de artistas como Friedensreich Hundertwasser, donde la ornamentación se vuelve principio vital, y el color, energía pulsante. Pero también hay en Vieyra una voluntad lúdica más próxima a Paul Klee: la línea como juego, como danza.

Su uso del color —ácido, saturado, contrastante— escapa a la lógica armónica para responder al ritmo del cuerpo. Hay aquí una tecnopoética del color: cada tono modula un estado emocional, cada fragmento resuena como un órgano sensible. No hay fondo ni figura definidos. Todo está activo. Todo es flujo.



PATRICIA VIEYRA



Este principio de pluralidad semántica recuerda las prácticas del arte cinético latinoamericano (Cruz-Diez, Le Parc), pero también las estructuras de lectura abiertas del arte contemporáneo relacional. Aquí, el sentido no está en la obra, sino entre la obra y quien la mira.

Desde una perspectiva curatorial crítica, esta colección puede ser leída como un dispositivo afectivo y epistémico. No produce conocimiento racional, sino sensorial. Se inscribe en una lógica curatorial que reconoce al cuerpo como archivo (Brian Massumi), al trazo como vibración afectiva, al arte como interfaz de resonancia entre mundos visibles e invisibles.

PATRICIA VIEYRA

Y sobre todo, Psycobrijes se sitúa más allá del objeto: propone un arte vivo, abierto, relacional. No se trata de cuadros para contemplar, sino de organismos pictóricos para habitar, para recorrer con los ojos, para dejarse atravesar. Son superficies porosas donde la subjetividad se expande. Cada espectador descubre no solo imágenes, sino partes de sí.

Patricia Vieyra no busca representar el mundo exterior. Lo que ella hace es pintar desde adentro: desde el ritmo, desde la emoción, desde la escucha. Y en esa escucha, su obra se convierte en sinfonía, en danza, en mapa emocional.

No estamos ante una colección de arte. Estamos ante una coreografía perceptual donde cada obra es una nota en un pentagrama de intensidades. Un espacio donde ver es también sentir, recordar, reconfigurarse.



REYA

CAPITAL REMIX.

FÁBULAS NEOLIBERALES Y CULTURAS DEL EXCESO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



En la superficie satinada de un billete, en el parpadeo frenético de una pantalla, en la carcajada vacía de un dibujo animado que repite hasta el hartazgo el mismo gesto de triunfo: ahí se inscriben las narrativas que configuran nuestra relación con el poder, el deseo y el fracaso. Capital Remix propone una deriva crítica a través de la estética del exceso, la apropiación pop y la iconografía de la codicia, para señalar cómo el arte contemporáneo puede convertirse en un espejo roto del capitalismo tardío.

Las obras reunidas en esta exposición funcionan como alucinaciones visuales de una economía afectiva hipertrofiada, donde lo infantil, lo lúdico y lo aparentemente inocente se trastocan en mascaradas de dominación, simulacro y fetichismo. Los personajes —McPato, el Sr. Monopoly, Bugs Bunny, Mario, Mickey, Betty Boop— ya no pertenecen a un archivo naïf, sino que operan como máquinas semióticas contaminadas, cuerpos mutantes atravesados por la lógica del branding, la lógica financiera y la lógica del deseo neoliberal. En estas imágenes, la caricatura no es cómica: es trágica, obscena, icónica.

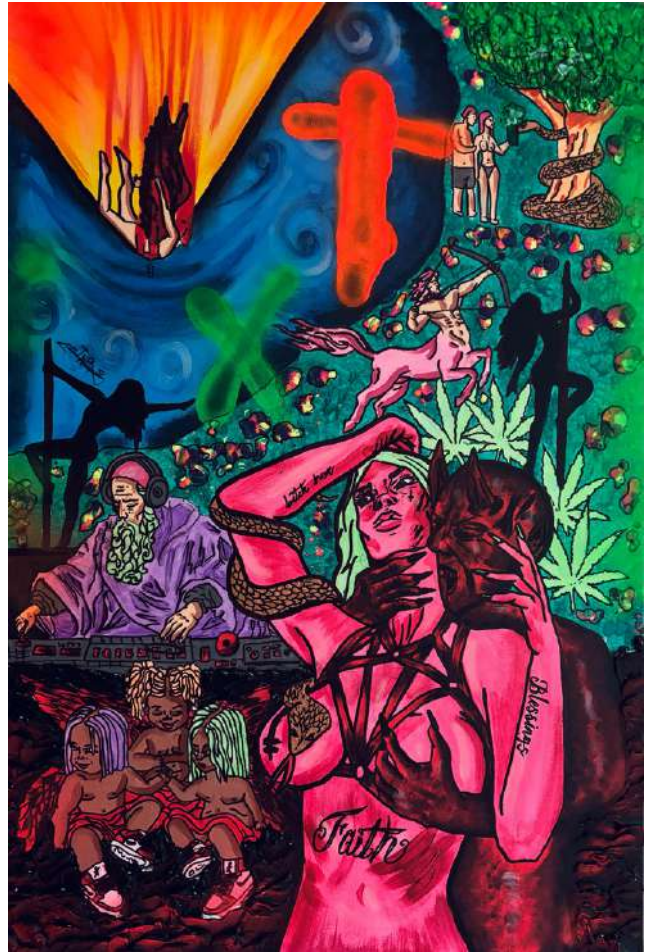
Nos enfrentamos a una narrativa fragmentaria, una curaduría rizomática, donde el relato avanza por saltos, fracturas y loops estéticos. Cada pieza en esta constelación visual actúa como una fábula contemporánea: no moralizante, sino irónica, saturada, contradictoria. Una suerte de pedagogía invertida donde el consumo no es sólo una práctica, sino una forma de subjetividad y una tecnología de control cultural.

Desde el plano curatorial, esta muestra se construye como un dispositivo epistémico, entendiendo la exposición no como una vitrina, sino como una plataforma crítica de enunciación. Aquí se despliega una constelación donde el exceso no es mera decoración, sino método; donde el color fluorescente no es ornamento, sino sintaxis política. Como señala Yuk Hui, el arte en la era de las cosmotécnicas no puede separarse de la infraestructura simbólica que lo produce: códigos, memes, algoritmos, interfaces. En ese sentido, Capital Remix es también una arqueología visual del siglo XXI.

Lejos de operar con nostalgia o humor superficial, las obras aquí reunidas plantean una crítica corrosiva a las formas contemporáneas del poder económico y cultural. Se trata de una sátira hipervisual del capital como espectáculo, de la fama como mercancía, del lujo como forma de violencia simbólica. Como advierte Jean Baudrillard, hemos entrado en una fase de simulacro donde las imágenes no representan, sino que sustituyen la realidad. Estas piezas encarnan justamente esa sustitución: son parodias que no buscan burlarse del sistema, sino exponer su profunda obscenidad.

Hay, en este conjunto, una dimensión corporal y afectiva que desborda el plano visual. El cuerpo aparece tatuado, sexualizado, infantilizado, mercantilizado. Desde la mujer con cuernos pintada sobre cajetillas de cigarro hasta los niños-ángeles con rastas y sneakers, el cuerpo se vuelve campo de inscripción de los deseos, los excesos y las catástrofes simbólicas del capitalismo. La curaduría se vuelve así también una práctica somática, en la que el espectador debe atravesar sensorialmente estas imágenes cargadas de intensidad.





El montaje de la exposición está concebido como una arquitectura crítica, un parque temático invertido donde los templos del dinero (como Wall Street) se mezclan con mansiones doradas, garajes de lujo, clubes de striptease y cielos pixelados. Cada obra es un módulo narrativo que forma parte de un algoritmo curatorial no lineal, una experiencia de desplazamiento visual y emocional.

Como en los bestiarios medievales, pero con emojis, memes y avatares, esta exposición dibuja un mapa de criaturas simbólicas del presente. El Tío Rico convertido en celebridad alcohólica con botellas de Belaire, Bugs Bunny como magnate trapero, Goofy como sicario resignado. El collage no es gratuito: es método de desmontaje y reescritura.

La muestra también establece un diálogo implícito con los imaginarios del hip-hop, el trap, los videojuegos y el street art, no como homenajes, sino como canales de remezcla crítica. Como si el arte se enfrentara, por fin, al archivo iconográfico del capitalismo global con sus mismas armas: saturación, velocidad, reciclaje. Esta es una curaduría que piensa con beats, con loops, con tags.



Inspirados por Okwui Enwezor, entendemos la curaduría como litigio, como archivo disputado de representaciones. Estas obras no piden permiso para ocupar el museo: lo invaden. Lo hackean. Son archivos vivos de una juventud que ha crecido entre el consumo digital, la precariedad económica y la cultura del like.

En tiempos donde la realidad se parece cada vez más a una caricatura distorsionada, estas imágenes no buscan redención, sino un cortocircuito visual. Algo que interrumpa la circulación automática de signos y permita mirar —aunque sea un instante— el reverso simbólico del capital.

Quizá ahí, en ese instante de disonancia, podamos empezar a imaginar otra forma de mirar, de habitar, de narrar lo común.

1819
Art Gallery



PODCAST DESCIFRANDO EL ARTE

Antonio Sánchez Castro

ESCUCHALO
HAZ CLICK AQUI



FGALLOR

MORE INFO



Esta imagen no documenta un carnaval, lo invoca. Las máscaras venecianas no se presentan aquí como ornamento folclórico, sino como entidades autónomas que encarnan una poética del anonimato y el exceso. En esta composición, el rostro humano es suprimido en favor del artificio, y en esa operación se revela una verdad: la máscara no oculta, revela lo que la identidad domesticada no puede expresar.

Desde una curaduría performativa y deconstructiva, esta obra plantea una reflexión sobre la pluralidad del yo. Cada máscara, con su ornamento barroco, sus labios pintados, sus ojos ausentes, es una versión posible del sujeto escindido, fragmentado, deseante. El carnaval, como dispositivo estético, subvierte el orden de lo reconocible y permite que lo monstruoso, lo sublime, lo erótico y lo lúdico coexistan sin jerarquía.

El cromatismo exuberante, plumas, dorados, escarchas, no es simple decoración: es una coreografía visual que convierte al exceso en lenguaje. En esta imagen no hay fondo, porque todo es superficie intensificada. El sujeto desaparece, pero no como pérdida: como apertura. “Carnaval de Venecia” es un manifiesto visual sobre el derecho a no ser uno solo. A cambiar de rostro. A encarnar, aunque sea por un instante, todas las máscaras del deseo.

SEBASTIAN GOÑI

EL HIERRO COMO MEMORIA, EL OBJETO COMO DISIDENCIA

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



Hay esculturas que no se contentan con ocupar el espacio: lo interpelan. No se conforman con ofrecer volumen, sino que reclaman historia. En el conjunto de obras que aquí se presenta, asistimos a una forja expandida donde el metal, habitualmente signo de dureza o silencio, se transforma en elocuencia material. Una elocuencia que no grita, sino que resuena, a veces con ironía, otras con ternura, siempre con profundidad.

Estos trabajos no surgen de una pulsión ornamental ni de un gesto formalista, sino de una voluntad por habitar lo real desde lo afectivo. Cada pieza opera como un archivo transfigurado: hay en ellas una arqueología del objeto cotidiano, una poética del uso y del desgaste, una memoria que no se guarda sino que se oxida, que no se embalsama sino que se planta firme en la tierra, como una batea centenaria que se resiste al olvido.

No es casual que muchos de estos objetos estén fuera de escala. Son objetos que han sido “sacados de su mundo”, llevados a otra dimensión donde pierden su función práctica pero ganan potencia simbólica. Una llave de dos metros ya no abre una cerradura: abre un recuerdo. Un hacha que no puede blandirse se vuelve monumento de los inviernos rurales. Un casete inmenso, atravesado por el lápiz que alguna vez fue su aliado táctico, se vuelve ofrenda a un tiempo en el que grabar música era también un acto de cuidado, de selección, de deseo. Las esculturas no representan objetos: los rematerializan como portadores de historias íntimas, sociales, culturales.

Una constante atraviesa este cuerpo de obra: la torsión del sentido. La resignificación del objeto. Ya no se trata de trabajar “sobre” cosas, sino “con” ellas. El casete, la televisión, la máscara del luchador, la figura del toro, el corazón de cerámica, son todos dispositivos semánticos: pequeños motores de narrativas múltiples. El artista no los transforma para ocultarlos, sino para revelarlos en su exceso, en su absurdo, en su insistencia.

SEBASTIAN GOÑI



Esta insistencia se percibe también en el modo en que la obra toca lo político. No desde la denuncia directa ni desde la ilustración ideológica, sino desde el gesto lúdico que revela la grieta. La imagen del Che Guevara fusionada con la del Coronel Sanders es un ejemplo rotundo. El ícono revolucionario convertido en emblema de pollo frito no es solo una burla: es una crítica aguda al proceso global de vaciamiento simbólico. La revolución convertida en logotipo. El ideal devorado por el mercado. Y sin embargo, la risa que provoca esta fusión grotesca no nos libera: nos delata. En esta operación puede percibirse un eco de la crítica de Guy Debord al espectáculo, donde la representación sustituye a la experiencia y convierte incluso a la disidencia en mercancía.

Lo mismo ocurre con la televisión reconvertida en cerradura. Telecerrojo, con su candado al piso, su ojo que vigila, su luz interior fantasmal, parece salido de una distopía doméstica. Pero esa distopía ya es presente: un presente en el que la vigilancia es interfaz cotidiana, en el que el espectáculo coloniza los vínculos. Esta obra no hace una alegoría, sino una advertencia: mirar también es ser mirado. El hogar también es una trinchera. Aquí la curaduría se inscribe en la lógica de lo que Donna Haraway llama "posicionamiento encarnado": ver no es un acto neutral, sino situado, cargado de historia y poder.

SEBASTIAN GOÑI

La memoria afectiva y territorial también tiene un lugar central en estas piezas. Desde los inviernos de leñadores hasta los calores de la pampa, pasando por las baldosas poblanas, las esculturas traen consigo fragmentos de lugar y pertenencia. Hay una dimensión autobiográfica que se cuela entre los pliegues del hierro: un homenaje amoroso, una mirada hacia el pasado compartido, una evocación que no se pronuncia pero se talla. En este sentido, las obras no solo narran un país, sino una forma de habitarlo: con sus amores, sus símbolos, sus fríos, sus ausencias.

También hay aquí una presencia constante del animal como signo. El toro que cuida su territorio con obstinación, la vaca convertida en mapa de cortes, hablan de una forma de economía del cuerpo, animal, humano, nacional, que se disecciona, se controla, se convierte en producto. Pero estas figuras no se rinden a esa lógica. Porfían, resisten, observan. No son piezas decorativas: son agentes. Se planta allí una ética que incomoda, una relación con el mundo donde los cuerpos tienen historia y no pueden ser reducidos a mercancía sin devolver la mirada.



SEBASTIAN GOÑI



DesdA pesar de la dureza de los materiales, la obra no renuncia a la ternura ni al juego. El corazón de azulejos, la máscara que quiere liberarse de su propia ficción, las llaves que evocan amor, descubrimiento y paternidad, abren espacios de afecto sin caer en lo sentimental. Aquí, el gesto manual, visible en cada soldadura, en cada remache, en cada pliegue del metal, no es solo técnica: es lenguaje. Un lenguaje que no teme ser contradictorio, porque la vida también lo es.

Esta curaduría no busca ordenar ni explicar. No busca reducir las obras a categorías temáticas. Más bien propone un recorrido por afectos entrecruzados, por tensiones sin resolver, por símbolos que se desarman y se vuelven a armar con otras lógicas. Una curaduría que se alinea con las prácticas de pensamiento situado, con la idea de que cada objeto puede ser una puerta, una trinchera o una pregunta.

En definitiva, estas esculturas nos convocan a pensar desde lo concreto, desde lo que pesa, desde lo que ocupa lugar. Nos recuerdan que todo objeto puede ser una biografía. Que todo material guarda una historia. Que el arte, cuando se forja con honestidad y mirada, no es decoración: es insistencia. Insistencia en recordar, en transformar, en seguir tallando sentido donde otros ven solo chatarra.

JOSE MARIA NEZRO

MUTACIONES ESPECTRALES

ARCHIVO, CUERPO Y RUIDO EN EL UMBRAL DE LA IMAGEN

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY

MORE INFO



Una disposición crítica sobre lo residual y lo viviente en la era postdigital

Las imágenes reunidas en esta serie no buscan representar un mundo: lo alteran. En sus superficies —vibrantes, distorsionadas, huidizas— se articulan formas humanoides que no son figuras, sino restos. Hay algo de espectro en cada presencia, como si la imagen fuera menos una ventana al mundo que una resonancia del tiempo. No hay contornos definidos, sino vibraciones. No hay cuerpos, sino huellas de cuerpos.

Esta colección opera como un archivo inestable: un lugar donde los rastros de lo viviente han sido capturados por tecnologías que no entienden de memoria, sino de repetición, ruido y obsolescencia. Las composiciones dialogan con lenguajes visuales de la compresión digital, el error de procesamiento, el glitch, el render fallido. Pero no celebran la estética del fallo como efecto formal: la trabajan desde una dimensión ética. Lo que se descompone aquí no es solo la imagen, sino la promesa de estabilidad de lo humano como forma reconocible.

El gesto es doble. Por un lado, hay una confrontación con los lenguajes del archivo visual contemporáneo, dominado por la lógica de la vigilancia, la transparencia, la nitidez. Por otro, hay una poética del desborde: colores imposibles, texturas electrónicas, campos vibratorios que parecen activarse más allá de la mirada. La experiencia visual es entonces una experiencia del cuerpo. Las formas no se comprenden; se perciben.

Entre las figuras que emergen hay presencias infantiles, sí, pero también cuerpos indeterminados, híbridos, tal vez ni vivos ni muertos. En ellos persiste un eco del gesto humano, pero transfigurado por capas de procesamiento que lo alejan de cualquier sentimentalismo. La niñez, en este contexto, no es un tema: es un síntoma. Es la imagen de una vulnerabilidad irreductible, ya intervenida por la máquina, ya disuelta en el código.

La composición general puede pensarse como una constelación visual donde cada pieza es un nodo sensorial que resiste a la codificación. Algunas imágenes trabajan con patrones ondulados que remiten a estructuras moleculares o sonoras. Otras adoptan morfologías que rozan lo orgánico: pliegues, manchas, bifurcaciones. Pero el lenguaje común no es la figura, sino el estado de transformación. Todo está a punto de ser otra cosa.

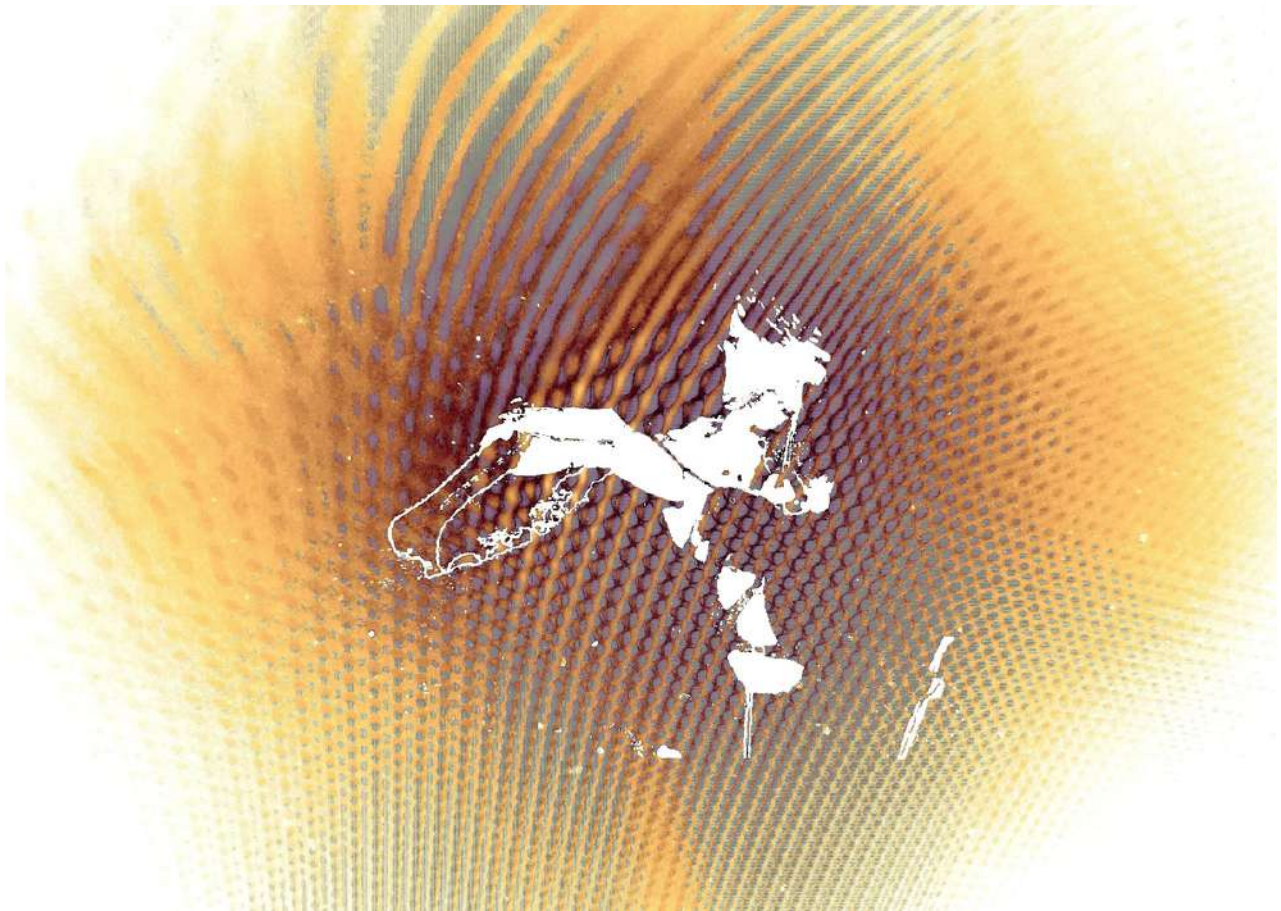
JOSE MARIA NEZRO



Este desplazamiento constante instala una atmósfera donde lo visible no es garantía de sentido. Siguiendo los planteamientos de Hito Steyerl, podríamos leer estas imágenes como “pobres” en términos de fidelidad, pero radicalmente ricas en capacidad crítica. Se trata de fragmentos que resisten el consumo acelerado de imágenes, y que obligan al espectador a una temporalidad distinta: más lenta, más afectiva, más abierta.

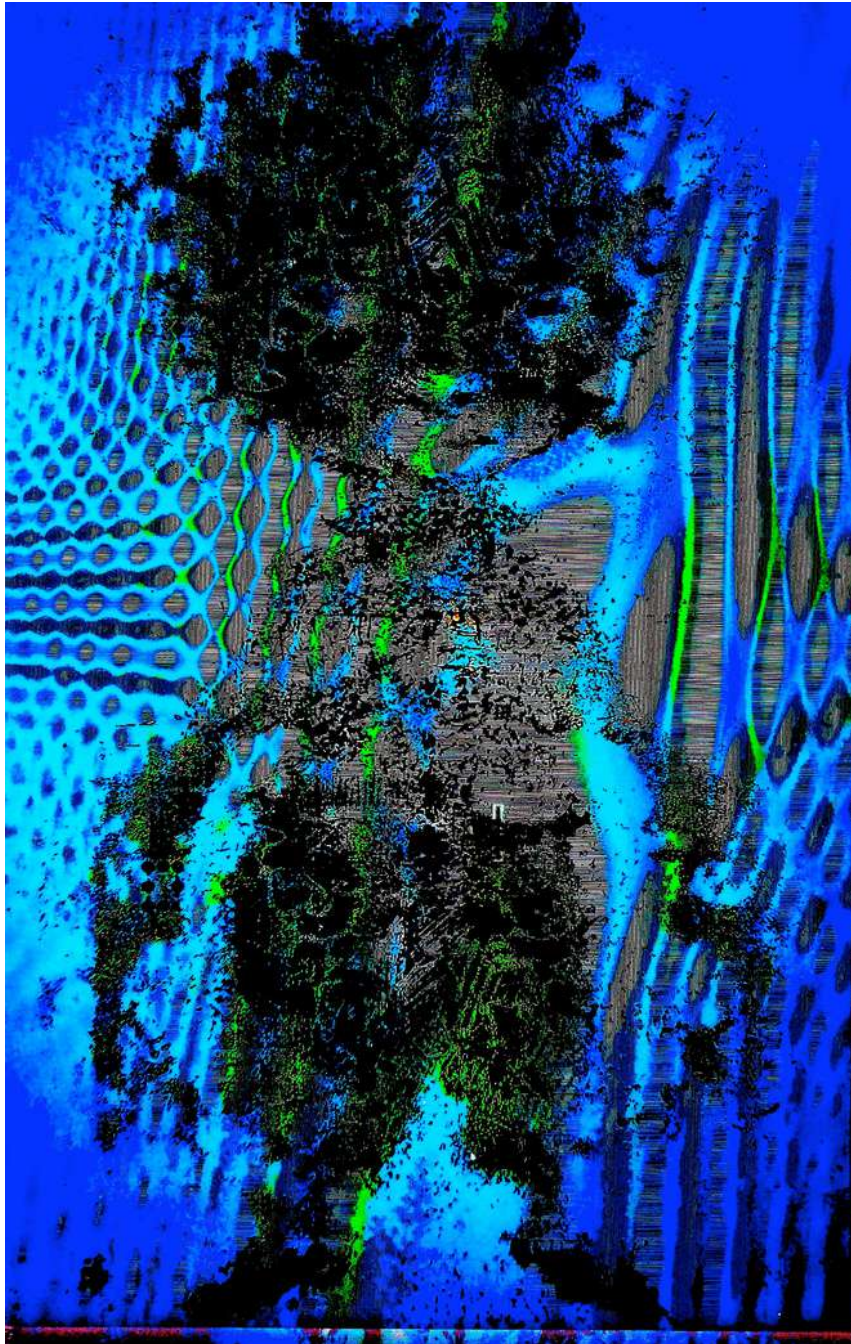
Desde una lectura filosófica, la serie invita a pensar la imagen como territorio afectivo. La experiencia no es lineal ni jerárquica: cada visión es una variación. Este efecto es intensificado por el uso del color —a veces violento, otras casi mineral— y por la incorporación de texturas que oscilan entre lo electrónico y lo biológico. En esta zona ambigua, lo que se activa es una sensibilidad fronteriza: una sensación de estar ante algo que no se puede nombrar, pero que insiste.

JOSE MARIA NEZRO



Esta disposición crítica no impone un recorrido, sino que sugiere una deriva. Las imágenes no ilustran un concepto; lo producen. Las figuras se repiten, se transforman, desaparecen. Hay rostros que se vuelven código, mapas que se deshacen en puntos, criaturas que podrían ser mutaciones o recuerdos. La serie, en su conjunto, funciona como un campo visual expandido donde los límites entre el cuerpo, la técnica y la imaginación se vuelven porosos. Lo que está en juego no es la representación, sino la presencia. En un tiempo de imágenes domesticadas por algoritmos de reconocimiento, estas composiciones abren espacio a lo opaco, lo inestable, lo no resuelto. Hay en ellas una decisión política: renunciar a la claridad para defender lo que permanece en el umbral. Esa zona donde la imagen ya no explica, pero aún afecta.

JOSE MARIA NEZRO



En términos espaciales, esta disposición puede asumir múltiples formas: muros interrumpidos, pantallas flotantes, impresiones retroiluminadas, atmósferas inmersivas. No se trata de mostrar objetos, sino de construir condiciones de aparición. El espectador, al recorrerlas, se vuelve parte de ese sistema: es mirado, tocado, implicado. No hay afuera. Todo es proximidad.

Mutaciones espectrales no propone una lectura única. Es una serie abierta que insiste en la fragilidad de lo reconocible y en la potencia de lo residual. Desde esa frontera entre el ruido y la forma, entre la memoria y el error, se formula una pregunta que no busca respuesta: ¿qué queda de nosotros en la imagen, cuando ya no somos necesarios para producirla?

¿ERES ARTISTA?



1819 ART GALLERY

ESTRATEGIA DE MARKETING Y CURADURÍA PERSONALIZADA

La solución mas completa del mercado.
Más de 1700 artistas han depositado su confianza
en nosotros.

MAS INFORMACIÓN



GOYO

MORE INFO



Esta obra no representa una ceremonia religiosa, sino la atmósfera difusa de lo sagrado en su dimensión cotidiana. Day of Worship es una pintura que rehúye la precisión para instalarse en el terreno de lo intuitivo, lo borroso, lo contemplativo. Con una técnica mixta que combina líneas ágiles y pigmentos acuarelados, la imagen se ofrece como un recuerdo filtrado por la emoción más que por la memoria visual.

Desde una curaduría fenomenológica y espiritual, esta pieza puede entenderse como una cartografía afectiva del recogimiento colectivo. Los arcos góticos, los árboles sin hojas y las figuras dispersas evocan una arquitectura del recogimiento: no un templo en sí, sino un espacio donde el espíritu se vuelve audible. La transparencia de los colores, azules, rojizos, verdes pálidos, no busca definir formas, sino sugerir estados del alma.

La escena es coral, pero silenciosa. No hay protagonista, no hay drama: sólo una presencia extendida, casi musical. La línea negra, vibrante y nerviosa, introduce una dimensión rítmica que convierte el espacio en partitura visual. Así, esta pintura no narra una devoción: la reimagina como experiencia compartida, líquida, transitoria.

Una liturgia sin dogma. Una fe sin palabras. Un día cualquiera en que el mundo parece detenerse.

JOSÉ ANDRÉS PRIETO

ARCHIVOS DE UN CUERPO EXPANDIDO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



En este conjunto de obras no hay narrativa, sino intensidad. No hay forma cerrada, sino residuo, estallido, trazo. Cada pieza aquí reunida actúa como una condensación visual de impulsos que rehúyen al lenguaje representacional, y sin embargo, nos interpelan desde lo más concreto: la textura, el peso, la memoria del gesto. Se trata de un corpus que podría leerse desde la pulsión expresiva del automatismo, pero que —más allá del gesto— se instala como archivo sensible de un cuerpo expandido, inestable y escindido.

La primera capa de lectura podría asociarse al legado de la abstracción lírica, de los experimentos de Cy Twombly, Joan Mitchell o incluso Hans Hartung, en la que el trazo deviene grito, y la mancha una forma de transcribir lo inefable. Sin embargo, lo que diferencia a estas obras de una genealogía eurocéntrica es su negativa a producir placer compositivo o refinamiento formal. Aquí no hay equilibrio, sino colisión; no hay armonía, sino supervivencia de fragmentos. Cada imagen opera como un campo de batalla semiótico en el que el color, la línea, la materia y el vacío se enfrentan y se contaminan mutuamente.

Hay en estas composiciones un gesto de curaduría inestable: las formas no buscan cerrarse sobre sí mismas ni consolidarse como signo, sino que se permiten el error, el exceso, el borramiento. Son imágenes que parecen mutar en cada mirada, como si fueran versiones efímeras de sí mismas, un software abierto que resiste la clausura museográfica. Son estructuras visuales que se sabotean a sí mismas, que se tensan al borde del colapso, pero que, en esa inestabilidad, producen sentido.

La obra *Dos piedras* impone una pausa: su materialidad densa, casi telúrica, introduce una dimensión táctil radical, como si el soporte cargara la memoria geológica del pigmento. Aquí, el rojo parece más una sangre endurecida que un color, y la división compositiva sugiere una frontera infranqueable, una herida. Esta pieza instala un tiempo otro, arqueológico, que tensiona el vértigo más gestual de obras como *Sin título 1* o *Danzarín*, donde el color se convierte en estallido cinético, en danza desfigurada que roza lo performativo.

JOSÉ ANDRÉS PRIETO



Pero más que una oposición, lo que este conjunto articula es una temporalidad múltiple y conflictiva. Algunas piezas flotan en un tiempo onírico o vegetal (Crisantemo), mientras otras insisten en lo urbano, lo residual, lo infraestructural (Monigote). Lo importante no es su resolución formal, sino cómo cada una se pliega sobre su propia materialidad, sobre sus propias condiciones de posibilidad. Cada trazo es una forma de recordar lo que el cuerpo aún no ha dicho.

Podríamos hablar aquí de una curaduría transensorial: no solo porque las obras invitan a ser recorridas visualmente con el cuerpo, sino porque evocan olores, ruidos, residuos. Hoz, por ejemplo, parece haber sido quemada, tallada, habitada por una violencia que deja huella en su superficie. En Sin título 4, los trazos naranjas delimitan un mapa esquemático, pero también una trampa, una red eléctrica, un conjuro gráfico. Hay en cada pieza una vibración, una promesa de latido.

JOSÉ ANDRÉS PRIETO



En este universo plástico, el espectador no se enfrenta a la representación de un mundo, sino a la emergencia de un lenguaje que se inventa sobre la marcha. Las formas recuerdan signos, cuerpos, máscaras, arquitecturas, pero nunca se entregan del todo. Esta indecisión es también una forma de resistencia. Como en los mitogramas de Wifredo Lam o las estructuras incendiadas de Cildo Meireles, aquí lo político está en la vibración de la materia, no en su mensaje explícito.

Las piezas Sin título 2, 5 y 3 plantean un viraje hacia lo mitopoético: círculos concéntricos, signos flotantes, residuos de escritura o diagramas incompletos que evocan un saber arcano, cifrado, quizás perdido. Las obras no buscan comunicar, sino convocar: fuerzas, memorias, lenguajes no traducibles. Cada composición parece un fragmento de una cosmogonía mayor, como si fueran restos de un lenguaje anterior a la escritura, anterior incluso a la imagen. Un lenguaje vibrátil que se percibe más con el plexo solar que con la retina.

Y sin embargo, estas obras no se recluyen en la abstracción formal. Hay en ellas una dimensión infraestructural que las conecta con el mundo: el uso de materiales pobres, collages con recortes de prensa, manchas industriales, trazos que parecen cables, cintas, sogas. Lo que se revela no es solo un paisaje interior, sino también un ecosistema precario de lo cotidiano: noticias, basura, huellas, pintura vieja, plástico, tinta y violencia. El arte como residuo, pero también como forma crítica de supervivencia.

JOSÉ ANDRÉS PRIETO



Podemos pensar entonces esta serie como un archivo: no en el sentido de acumulación documental, sino como una matriz sensible de saberes corporales, afectivos y matéricos. Cada obra deviene documento no verbal de una experiencia situada, de una historia que no se puede escribir pero que insiste en ser vista. Como dice Édouard Glissant, “la opacidad no es oscuridad: es un derecho”. Estas obras ejercen ese derecho. Un derecho al desorden, a la intensidad, al cuerpo que pinta porque aún duele.

JACK AVALOS

TOPOGRAFÍAS DEL UMBRAL

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



En los pliegues silentes de la tierra, entre las escansiones de la luz y la métrica de las sombras, se inscribe "Topografías del Umbral", una exposición que convoca la mirada hacia geografías tanto externas como interiores. Esta serie de imágenes no busca simplemente representar paisajes o arquitecturas, sino cavar en sus texturas, fracturas y resonancias afectivas. Cada fotografía aquí propuesta actúa como umbral: pasaje entre estados de la materia, de la percepción y de la conciencia, desplegando una sensibilidad hacia los límites porosos entre lo visible y lo latente.

Inspirados en la concepción deleuziana del rizoma, donde la estructura no es árbol ni jerarquía, sino expansión continua y conexión múltiple (Deleuze y Guattari, Mil mesetas, 1980), los fragmentos visuales de esta muestra se presentan como entradas posibles a un territorio expandido. No hay un centro, no hay un final: el espectador es invitado a trazar su propia cartografía sensorial, siguiendo las tensiones de la luz, las brechas del tiempo y los pliegues de la materia.

La selección atraviesa registros diversos: desde la aridez minimalista de un árbol solitario sobre el desierto, imagen que evoca la "arqueología del presente" de Robert Smithson, hasta la tensión latente de un volcán que exhala su respiración ardiente hacia el crepúsculo. La naturaleza no es aquí fondo estético, sino agente vivo, vibrante, activo. Como postula Donna Haraway (Staying with the Trouble, 2016), somos siempre co-constituídos con nuestro entorno: no hay observadores externos, solo actores inmersos en redes de reciprocidad material y afectiva.

En un diálogo tímico, las arquitecturas humanas aparecen también erosionadas, absorbidas por el paso del tiempo y la interpelación de la ruina. La ventana desvencijada que enmarca el árbol urbano no es simplemente un motivo pictórico, sino un dispositivo para pensar la intersección entre memoria, habitabilidad y ausencia. Georges Didi-Huberman (2000) nos recuerda que "toda ruina es una promesa": en su apertura, en su fractura, se vislumbra la potencia de nuevas narrativas. Estas imágenes actúan como archivos afectivos de una modernidad que, lejos de consolidarse, se disgrega y se reconfigura.

JACK AVALOS



La estética de la espiral —ya sea en la escalera que se enrosca hacia un único punto de luz o en la ornamentación barroca de un óculo monumental— introduce el motivo de la recurrencia y el infinito. Esta geometría somática, que resuena con las teorizaciones de Brian Massumi sobre la "dinámica afectiva" (2002), no es solo forma: es una modulación de la experiencia corporal del espectador, un vértigo contenido que invita a descentrarse y a abrazar el flujo indeterminado de la percepción.

"Topografías del Umbral" se configura como una propuesta de conocimiento situado: reconoce que todo saber —también el visual— es parcial, encarnado y posicionado (Haraway, 1988). Esta selección fotográfica articula una reflexión sobre las formas de habitar y percibir los entornos en un tiempo de crisis ambiental, de desplazamientos forzados y de reformulaciones existenciales. Frente a la tendencia extractivista de capturar el paisaje como un objeto de consumo, estas imágenes proponen una ética de la atención y del reconocimiento de la alteridad de los mundos no humanos.

JACK AVALOS



La experiencia de la exposición está pensada como una travesía somática y afectiva: de la densidad arbórea a la vastedad desértica; de la espesura mineral de un cañón a la evanescencia marina bajo un muelle fantasmagórico. Cada fotografía no está cerrada en sí misma: se ofrece como un nodo vibrátil, como un umbral entre tiempos, materias y afectos. La espacialidad de la muestra remite a la "arquitectura atmosférica" de Peter Zumthor, donde el espacio no se percibe tanto por sus límites físicos, sino por sus climas emocionales. Siguiendo las líneas de pensamiento de Okwui Enwezor, quien concibió la exhibición como "forma activa de la política de representación" (2008), esta propuesta también reivindica la posibilidad de pensar lo paisajístico no como un género neutro, sino como una arena de negociación simbólica, histórica y ecológica. La selección plantea una crítica implícita al antropocentrismo, proponiendo en su lugar una "diplomacia de especies" (Isabelle Stengers, 2010), un pacto tentativo de co-existencia sensible.

JACK AVALOS



"Topografías del Umbral" es, finalmente, una propuesta abierta. No busca domesticar la complejidad de los territorios que atraviesa, sino invitar al espectador a perderse en ellos, a desdibujar las fronteras entre el adentro y el afuera, entre el humano y el no-humano, entre la imagen y su reverberación interna. La fotografía, en este contexto, se transforma en un arte del intersticio: un modo de habitar los pliegues, de rastrear lo indecible, de rendirse a la intensidad de lo efímero.

Quizá, como susurra la última imagen bajo el muelle que se funde con la niebla, el arte más urgente hoy sea el que nos enseña a habitar las transiciones, a abrazar las incertidumbres, a caminar los umbrales. Un arte que, más que ofrecer respuestas, abre espacios de resonancia y de escucha ante los latidos invisibles del mundo.

ROSA NAVARRO

ENTRE LO SAGRADO Y LO COTIDIANO.

UNA CARTOGRAFÍA DEL ALMA Y LA MATERIA

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



El arte es, ante todo, un espacio de narración visual, donde lo simbólico y lo real se entrelazan en una construcción que nos invita a una experiencia más allá de la imagen. En esta colección, la pintura no es simplemente representación, sino un tejido de significados que conecta lo mítico con lo mundano, lo sagrado con lo cotidiano, lo figurativo con lo abstracto. Lo que se despliega aquí no es una simple exploración de estilos o temas, sino un intento de capturar la complejidad de la existencia a través de un lenguaje visual que oscila entre la ornamentación detallada, la expresividad cromática y la evocación de lo trascendente.

A primera vista, se pueden identificar dos grandes ejes conceptuales en esta serie: por un lado, el universo simbólico, donde las referencias al arte sacro, al modernismo dorado y a la espiritualidad en sus múltiples formas emergen con fuerza; por otro lado, la exploración de lo cotidiano, donde la vida simple y sus escenas íntimas adquieren una dimensión casi ritual, una celebración del instante fugaz. Estos dos polos no son contradictorios, sino complementarios, configurando una colección que nos habla tanto del misterio como de la familiaridad.

La primera línea temática que estructura esta colección es la del simbolismo, el misticismo y la herencia del arte sacro. En estas obras, la presencia del oro no es solo un recurso estético, sino un elemento conceptual que nos remite a la tradición bizantina, al modernismo vienés y a la pintura sacra del Renacimiento. Esta estética, que encuentra su mayor exponente en la obra de Gustav Klimt, aquí se reinterpreta con una sensibilidad contemporánea, donde los patrones geométricos y los fondos ornamentales no son meros decorados, sino parte integral del lenguaje visual que da cuerpo a una realidad suspendida entre lo divino y lo humano.

ROSA NAVARRO



El dorado, históricamente vinculado con la espiritualidad y lo incorruptible, se entrelaza con formas orgánicas que parecen moverse entre lo celeste y lo marino. La pintura no busca solo representar figuras, sino rodearlas de una atmósfera que amplifica su presencia, que las inscribe en una dimensión donde lo tangible se difumina en lo simbólico. Las referencias iconográficas refuerzan esta idea: los halos, las composiciones de inspiración medieval, la disposición frontal de los personajes, todo parece hablarnos de un tiempo distinto, uno donde la imagen tenía un poder ritual, una capacidad de invocar lo sagrado.

Sin embargo, estas obras no se limitan a la tradición, sino que la transforman. A diferencia del arte sacro clásico, aquí las figuras no son estáticas ni inalcanzables, sino cercanas, humanizadas. Hay una fusión entre lo divino y lo humano que nos recuerda que la trascendencia no es un estado separado de la vida, sino una dimensión que la atraviesa constantemente.

ROSA NAVARRO



Frente a la solemnidad de la pintura simbólica, la colección nos ofrece otro registro donde lo cotidiano se convierte en protagonista. En estas obras, la escena doméstica, la danza, la convivencia y el juego adquieren una importancia que nos recuerda la tradición del costumbrismo, pero con un giro particular: no se trata de una mirada documental ni anecdótica, sino de una exaltación de lo íntimo.

La paleta de colores cambia, alejándose de la sobriedad del oro y acercándose a tonos vibrantes, casi festivos. Los personajes, lejos de la quietud hierática de las piezas más simbólicas, se entregan al movimiento, a la risa, a la conexión con el otro. Aquí, la belleza no radica en lo monumental, sino en los pequeños gestos, en la complicidad compartida, en la vitalidad de los cuerpos en acción.

Lo más interesante de esta línea dentro de la colección es que no se limita a la simple representación de la vida cotidiana, sino que la carga de una energía casi ritual. Pintar en la cocina, bailar en casa, compartir momentos familiares se convierten en actos con un peso específico, en pequeñas ceremonias donde la alegría y la ternura se elevan a la categoría de lo esencial.

ROSA NAVARRO



Si bien la figuración domina en gran parte de la serie, también encontramos momentos donde la pintura se desprende de la necesidad de representar algo concreto y se entrega a la expresión pura del color y la forma. Estas piezas, que podrían situarse dentro de una tradición abstracta lírica, nos hablan de la energía, del flujo, de la vibración de los tonos en el espacio.

Aquí, la línea deja de ser contorno y se convierte en movimiento, en ritmo. Los colores se entrelazan como si fueran corrientes de agua o ráfagas de viento, evocando una sensación de inestabilidad y dinamismo. Esta dimensión abstracta no es un simple respiro dentro de la figuración, sino una parte esencial de la colección, ya que nos recuerda que la pintura no necesita siempre contar una historia concreta para transmitir una emoción.

El contraste entre estos momentos abstractos y las obras más narrativas crea una tensión interesante dentro de la serie. Mientras que en unas piezas la imagen es clara y nos conduce por un camino visual definido, en otras la experiencia es abierta, sensorial, dejando al espectador la libertad de interpretar, de sentir sin necesidad de descifrar.

Lo que hace que esta colección sea particularmente rica es la forma en que combina estos distintos registros sin perder cohesión. No es una simple agrupación de obras, sino una exploración de lo humano desde distintos ángulos: desde la espiritualidad, desde la cotidianidad, desde la pura emoción del color. Cada pieza aporta una pieza distinta a este mapa visual, generando un relato donde lo mítico y lo doméstico se encuentran, donde la pintura se convierte en un espacio de revelación y celebración.

ART SY

1819
Art Gallery

1819 TRANSFORMART

PROGRAMA DE MARKETNG Y CURADURÍA



SALMO

MORE INFO



En esta obra, la luz no viene de fuera: se origina en el cuerpo. Luxsilencia propone una imagen radical de autogeneración, donde lo humano aparece no como forma pasiva de representación, sino como fuente activa de energía. El cuerpo masculino, íntegro, frontal, desnudo, deviene altar vivo: desde su plexo emerge un fulgor denso, orgánico, que no solo ilumina la figura sino que la constituye.

Desde una curaduría somática y mística, esta pintura puede leerse como un manifiesto visual sobre el poder del silencio encarnado. El título sugiere un oxímoron luminoso: lux (luz) y silencio, dos fuerzas aparentemente opuestas que aquí se fusionan en una quietud intensa. El hombre no está en trance: está en plena consciencia de su llama interior. Su mirada blanca, vaciada, nos recuerda que ver y ser visto pueden ocurrir sin ocularidad. Hay presencia sin gesto.

El tratamiento pictórico, tonos cálidos, modelado dramático, fondo abismal, remite tanto a la pintura barroca como a una espiritualidad laica. No hay alegoría: hay corporeidad transfigurada. Esta no es la luz de lo divino: es la luz de lo vital, lo encarnado, lo latente.

Luxsilencia es una imagen para mirar sin ruido. Un recordatorio de que el fuego más profundo no destruye: revela.

ALENA TRUBITSINA

BESTIARIOS HÍBRIDOS Y LITURGIAS DE LA OPACIDAD

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



La muestra se inaugura como un organismo atmosférico: un flujo continuo de pigmento, grafito y tinta que convierte el recinto en membrana respiratoria. El visitante ingresa y percibe cómo los contornos arquitectónicos dejan de ser un límite sólido para comportarse como epidermis porosa; la superficie pictórica emana calor, humedad y rumor, y esa emanación altera de inmediato el ritmo cardíaco de quien observa.

Cada imagen, lejos de poseer un perímetro cerrado, funciona como válvula que inhala y exhala estímulos, convocando un estado en el que la mirada se vuelve también parte del sistema circulatorio del lugar. Desde el primer paso se entiende que estamos ante una trama viviente que modula la densidad del aire y desafía la expectativa de un recorrido lineal. Ese tejido visual está poblado por figuras híbridas: seres de tez azulada o verdosa que dialogan con cánidos esmeralda, aves de pico rojo o serpientes áureas.

No se trata de un zoológico fantástico, sino de un ecosistema conceptual donde cada criatura encarna tensiones entre lo instintivo y lo racional, entre lo que se retuerce en la entraña y lo que se presenta con máscara de aplomo. Al confrontarse con estos cuerpos ambiguos, la mente del espectador abandona la clasificación taxonómica, la vieja pregunta de “¿qué soy yo frente a esto?” y se adentra en la constatación de que identidad y entorno son procesos recíprocos. Las bocas que se abren en torsos y los ojos que surgen de flores recuerdan que lo humano porta siempre una cuota de animalidad, de vegetal, de máquina, y que toda distinción rotunda es un artificio reciente. Las vasijas pintadas, por su parte, asoman como reliquias de un museo imaginario.

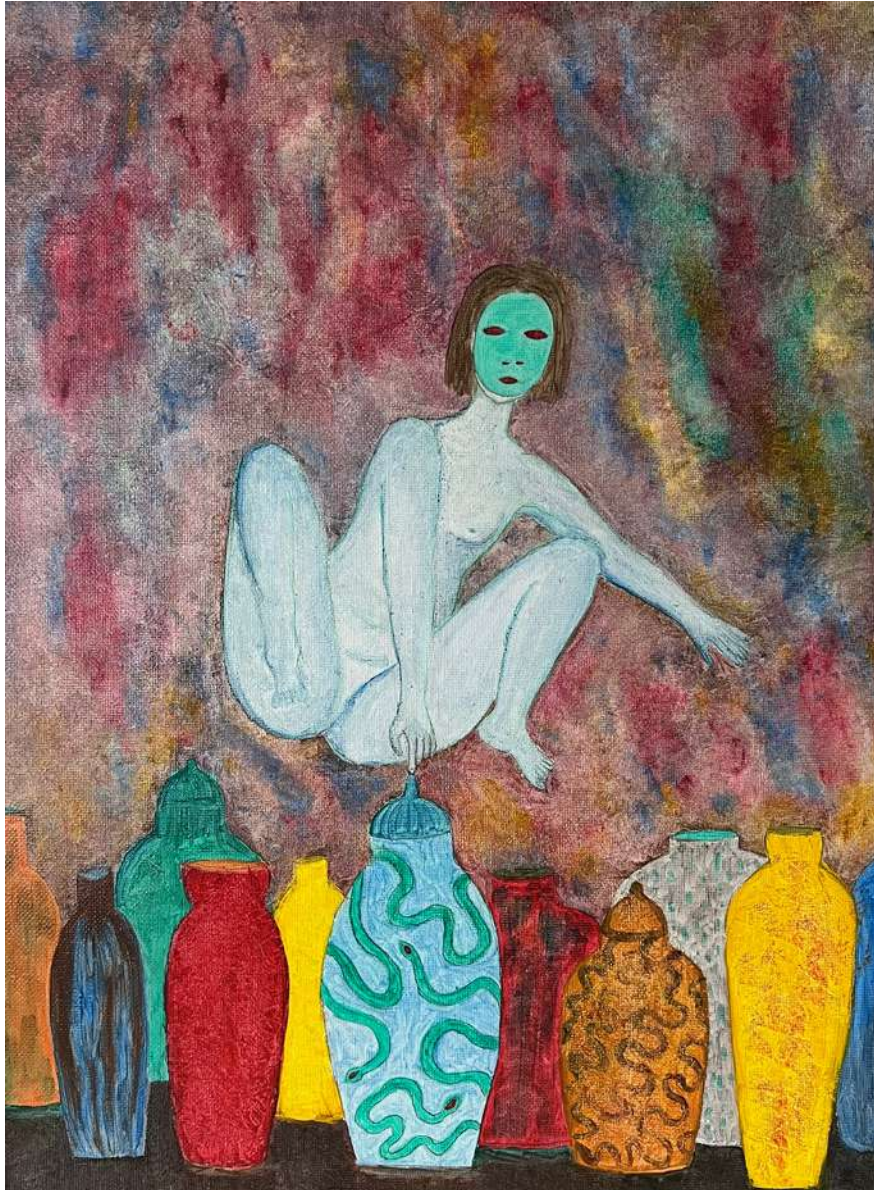
Al principio evocan la calma de un almacén de antigüedades, pero pronto revelan grietas por donde se filtran serpientes, líquidos y miradas interiores. Ese gesto pictórico de rotura alude a la historia de contención y dominio que pesa sobre los objetos: jarras, frascos y cofres que custodian restos coloniales, clasificaciones médicas y taxonomías de lo exótico.

ALENA TRUBITSINA



Sin embargo, la fisura también propone escape y transformación; el recipiente quebrado se convierte en umbral que permite salir, o entrar, a otra lógica relacional, una lógica basada más en la circulación de fuerzas que en el acopio de bienes. La obra explora igualmente la anatomía como territorio en fuga. Órganos abiertos, laberintos intestinales y membranas ginecidas aparecen en tinta negra, mostrando la intimidad como espacio político. Al insistir en estas configuraciones internas, la serie recuerda que cada cuerpo contiene archivos de memoria y que esos archivos, aunque privados, participan en negociaciones públicas de poder. Las líneas finas que dibujan cavidades y nervaduras funcionan como mapas filtrados por la conciencia: cartografías afectivas donde se almacenan traumas colectivos, utopías latentes y ficciones de lo posible.

ALENA TRUBITSINA



Para acoger esta pluralidad iconográfica, el diseño expositivo rehúye la tradicional secuencia de pasillo y esquina. En su lugar se propone una ruta ramificada, inspirada en redes neuronales y sistemas de raíces, de modo que el visitante decide en cada intersección qué rama seguir. Pasajes estrechos obligan a reducir la velocidad, plataformas abiertas ofrecen tiempo para la contemplación prolongada y nichos oscuros invitan a percibir la obra con los párpados semientornados, algo que la propia iluminación, calibrada para oscilar entre penumbras sedosas y halos intensos, refuerza. El resultado es un tránsito que descompone la idea de principio y final: uno se mueve como dentro de un delta, donde cada brazo del río devuelve al cauce principal sin repetir experiencia.

El discurso que atraviesa todo el conjunto celebra la vulnerabilidad como fuerza transformadora. Los cuerpos pintados exhiben fisuras, sangrados y mutaciones, no para romantizar la herida sino para evidenciar que cualquier forma estable es siempre provisional.

ALENA TRUBITSINA



Ese reconocimiento otorga agencia: aceptar la fisura como punto de partida abre la puerta a imaginar modos de vida basados en la interdependencia, donde la fortaleza se mide por la capacidad de adaptarse y no por la dureza del límite. La propuesta, por tanto, convoca al público a abrazar la incomodidad productiva, a soltar la obsesión por el sentido fijo y a ejercer la mirada como acto de cuidado; observar implica reconocer que la imagen nos observa de vuelta, que late, que respira, que exige reciprocidad. Al cierre, si es que puede hablarse de cierre, la muestra no entrega respuestas definitivas. En lugar de clausurar la pregunta sobre cómo sostener la vida común en medio de un planeta convulso, ofrece un prototipo de convivencia estética donde pigmento, soporte, aire, humedad y presencia humana conforman un mismo haz de relaciones. Se sugiere, así, que el futuro de la creación visual quizá no dependa de inventar iconografías inéditas, sino de aprender a orquestar vínculos más densos, más responsables y más afectivos entre lo que vemos y lo que hacemos con lo visto. Ese aprendizaje comienza aquí, en un espacio que se declara abiertamente poroso: una invitación a respirar juntos, a compartir vulnerabilidad y a practicar la opacidad como derecho a existir sin que todo sea completamente revelado.

ELENA RAFART

LATENCIA ANIMAL.

ESCRITURAS DEL MUNDO MÁS ALLÁ DEL HUMANO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY

MORE INFO



Hay formas de mirar que no buscan controlar. Hay trazos que no describen, sino que despiertan. En esta serie de imágenes, Elena Rafart no retrata animales: los escucha. O tal vez los deja pasar, como quien abre una compuerta silenciosa por donde la vida, sin ceremonia, se cuela. Lo que se ve —lémures, halcones, caballos, jaguares, conchas, plumas— es solo la superficie de un gesto más profundo: una atención radical a lo que aún habita el mundo sin palabras.

Cada dibujo es una membrana porosa entre especies. La línea, en su mínima vibración, restituye una forma de saber anterior al lenguaje: esa que pasa por los ojos, la piel, la memoria olfativa, la pulsación del silencio. Frente a estas imágenes, la mirada no observa, sino que acompaña. Como si el espectador no pudiera situarse frente a las obras, sino a un lado, en el mismo plano que lo representado. Ser parte de un mismo mundo, aunque temporalmente dislocado.

Los animales de Rafart no son símbolos. No están ahí para contar una historia moral o representar un arquetipo. No hay nostalgia ni domesticación. Están —más bien— como están las piedras, los helechos o las corrientes marinas: en su exactitud misteriosa. En su estar sin excesos. Y sin embargo, algo se conmueve. Porque lo que emerge en esta serie no es la imagen de lo animal, sino su modo de estar en el mundo: su paciencia, su agudeza, su latencia.

Hay una poética del detalle que vincula todas las piezas. La repetición de ciertos motivos — plumas, hojas, texturas dérmicas, ondas acuáticas— funciona como un sistema de escritura no verbal. Las formas se replican sin volverse idénticas. Se dispersan como esporas visuales, dibujando una gramática del entorno donde todo está en relación: un plumaje puede evocar el movimiento de las medusas, un pelaje replicar la rugosidad de una piedra. Así se revela una sintaxis del mundo no humano: fragmentaria, reverberante, profundamente sensorial.

ELENA RAFART



En esta colección, lo visible no es el único plano que importa. También hay una vibración que se percibe en el cuerpo, una especie de resonancia leve que se instala en quien mira. Como si las obras fueran una zona de contacto, no de contemplación. No se trata solo de ver un caballo o una flor, sino de percibir el aliento, el peso del gesto, el modo en que el viento ordena las crines o las ramas. Es un arte que se activa a través de la atención sostenida. Una experiencia que no se impone, sino que se ofrece.

En el fondo, lo que estas imágenes convocan no es una representación de lo vivo, sino una forma de vida compartida. No hay jerarquías entre especies, ni una voz superior que ordene. Cada ser aparece en su singularidad, pero también como parte de un entramado mayor. Como diría Isabelle Stengers, pensar con los seres del mundo exige “atender a lo que insiste sin gritar”. Aquí, esa insistencia se dibuja con lápiz, con pigmento, con sombra. Se dibuja desde el cuidado.

ELENA RAFART



Podría hablarse de archivo, pero no en el sentido colonial del término: no hay aquí colección ni clasificación. Lo que se recoge no es un inventario de especies, sino un atlas emocional. Una constelación de presencias que, al nombrarse visualmente, resisten al olvido. Frente a un planeta que borra lo que no produce, estos dibujos son una forma de persistencia. Una escritura que se rehúsa a desaparecer.

También podría pensarse esta obra como una plegaria. Una plegaria laica, terrestre, que se dirige no al cielo sino al suelo, al mar, al follaje. Una plegaria sin destinatario fijo. O mejor: dirigida a todo aquello que aún no ha sido reducido. Porque las obras de Rafart no vienen a denunciar, sino a ofrecer abrigo. A decir: “esto también merece ser habitado con respeto”. No desde la culpa, sino desde la belleza. No desde el sacrificio, sino desde el asombro.

ELENA RAFART



Lo que se activa en esta colección no es una nostalgia por la naturaleza perdida, sino una afirmación de los vínculos posibles. Cada imagen es una grieta en la narrativa del dominio. Una invitación a habitar el mundo con otros ojos, otros ritmos, otras sensibilidades. Y en ese gesto, también se transforma el que mira. Porque algo en la mirada se afloja, algo se desprograma. Y entonces, tal vez, volvemos a aprender a ver.

1819 ART GALLERY

MONTMARTRE

FERIA DIGITAL DE ARTE

DEL 1 DE SEPTIEMBRE AL 30 DE DICIEMBRE

www.1819.es - 1819@1819.es

FRANCIA ACELERA LA DEVOLUCIÓN DE BIENES COLONIALES

QUÉ CAMBIA Y POR QUÉ IMPORTA

El 30 de julio de 2025, el Gobierno francés adoptó un proyecto de ley marco que facilita la restitución de bienes culturales extraídos en contextos coloniales. La norma crea una excepción controlada al principio de inalienabilidad de las colecciones públicas y pasa ahora al Senado, con votación prevista para el 24 de septiembre. La ministra de Cultura, Rachida Dati, presentó el texto en Consejo de Ministros, subrayando que no se trata de negar la historia, sino de dotarse de herramientas jurídicas para resolver reclamaciones con criterios claros.

El alcance es inédito: el borrador permite devolver, mediante decreto en Consejo de Estado, objetos “adquiridos ilícitamente” entre 1815 y 1972, sin necesidad de una ley ad hoc por cada caso—el gran cuello de botella del sistema anterior. Este giro aproxima a Francia a marcos ya vigentes en otros países europeos y abre una vía más previsible para los estados solicitantes.

El contexto ayuda a entender la urgencia. Tras leyes específicas aprobadas en 2023 para arte expoliado por los nazis y restos humanos, el Consejo de Estado había señalado límites jurídicos para extender devoluciones bajo el régimen actual. El nuevo proyecto responde a ese diagnóstico, proponiendo un canal excepcional y reglado que compatibiliza conservación patrimonial con reparación histórica.

¿Qué implica para el ecosistema del arte?

- Museos y colecciones públicas deberán acelerar auditorías de procedencia y reforzar equipos de investigación, priorizando fondos con trazas de saqueo, violencia o coacción.
- Países de origen contarán con un procedimiento con plazos y condiciones más nítidas, reduciendo la incertidumbre diplomática.
- Artistas, curadores y galerías encontrarán instituciones más receptivas a proyectos que aborden memoria, reparación y cooperación cultural, con mejores prácticas contractuales sobre trazabilidad.

En síntesis: si el Senado lo aprueba, Francia pasará del caso por caso a un procedimiento estable que combina rigor jurídico y cooperación internacional. Para el sector creativo, es una oportunidad de liderar narrativas honestas y construir vínculos duraderos con las comunidades de origen: transparencia, documentación sólida y diálogo intercultural dejarán de ser un “extra” para convertirse en norma.

ALEJANDRO GAXIOLA

ENTRE LA GÉNESIS Y EL ABISMO.

LO VISIBLE Y LO LATENTE

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY

MORE INFO



Esta colección se presenta como una cartografía simbólica del origen, del tránsito y de la disolución. Su núcleo conceptual no se basa en la linealidad narrativa ni en la representación mimética, sino en la evocación. Aquí, la pintura deviene medio ritual, superficie orgánica que palpita, donde lo onírico, lo biológico, lo sexual y lo místico se entrelazan como manifestaciones de una misma energía subterránea. Lo que late bajo estas imágenes no es una idea, sino un campo de fuerzas: el de la vida como expansión incesante, y el de la muerte como recogimiento hacia lo esencial.

Siguiendo una lógica más cercana a la experiencia visionaria, como la que Aby Warburg atribuía al arte como forma de supervivencia de lo arcaico, estas obras no buscan decir, sino activar. En ellas, el cuerpo, la naturaleza y el cosmos son una sola carne mutable. Un mismo pulso recorre los úteros cósmicos, los cráneos floridos, las selvas alucinadas y los charcos quietos que reflejan el más allá. Todo se mezcla en una estética del intersticio: lo que está entre lo humano y lo animal, entre lo divino y lo profano, entre lo vivido y lo soñado.

La serie se despliega desde una matriz simbólica fecunda, donde cada elemento no se impone como signo cerrado, sino como resonancia abierta. Árboles que crecen con raíces serpenteantes, lunas que son a la vez portales, cuerpos embarazados que contienen galaxias, miradas disueltas entre nebulosas... Las formas se entrelazan en una lógica que recuerda tanto a los códigos mesoamericanos como a las visiones de artistas como William Blake, Remedios Varo o los actuales creadores de arte visionario como Alex Grey o Martina Hoffmann.

La influencia chamánica es palpable. La pintura se convierte en espacio ceremonial, en altar simbólico donde se manifiestan las presencias que habitan lo invisible. Lo vegetal, lo animal y lo humano cohabitan en un estado de fusión sagrada, aludiendo a cosmogonías indígenas en las que el jaguar, la serpiente o la placenta no son simples figuras, sino entidades con agencia espiritual. Esta dimensión se expresa formalmente a través de composiciones orgánicas, cromáticas y rítmicas, en las que no hay jerarquías estables entre figura y fondo, entre sujeto y entorno. Todo respira junto.

ALEJANDRO GAXIOLA



Desde una lectura interdisciplinaria, podríamos vincular esta obra con los postulados de la biosemiótica, donde la vida se entiende como una red de signos. Aquí, la carne, sea humana, vegetal o mineral, es portadora de significados que trascienden el lenguaje verbal. Como proponía Humberto Maturana, “todo hacer es conocer”, y esta pintura conoce a través del hacer pictórico, del gesto, del color que vibra, del trazo que se vuelve víscera, humedad, raíz o galaxia. La pintura no ilustra la vida: la encarna.

Uno de los ejes centrales que articula la colección es el tránsito. El tránsito entre la vida y la muerte, entre el sexo y el espíritu, entre el caos y la forma. El Eros y el Tánatos que tan magistralmente desarrolló Bataille como pulsiones fundantes del ser aparecen aquí no como opuestos, sino como compañeros de viaje. La sexualidad no se limita al deseo físico, sino que se proyecta como fuerza creativa universal, como matriz de mundos posibles. La muerte, por su parte, no es aniquilación sino retorno, transformación, integración en un ciclo mayor.

ALEJANDRO GAXIOLA



Esta obra también propone una experiencia estética basada en la disolución de las categorías perceptivas. La mirada del espectador se ve constantemente desafiada por formas ambiguas, figuras que emergen y se disuelven, cuerpos que se entremezclan con líquidos, rocas o constelaciones. En este sentido, la propuesta recuerda al pensamiento de Jean-Luc Nancy, quien entendía la experiencia del arte no como la recepción de un mensaje, sino como la apertura de un sentido que se da en el contacto con lo sensible. Aquí, el sentido no está dado: se revela, se escapa, se transforma.

Desde la historia del arte, podríamos decir que esta obra dialoga con el expresionismo místico, el surrealismo simbólico y el realismo visionario. Pero su propuesta va más allá de las filiaciones estilísticas. Su anclaje profundo está en el cuerpo: en el cuerpo femenino como templo, en el cuerpo vegetal como origen, en el cuerpo acuoso como fluidez primordial. Cada obra es, en este sentido, una placenta visual, un órgano que late y que propone al espectador no contemplar, sino participar: sentir, recordar, intuir.

ALEJANDRO GAXIOLA



Esta colección invita a replantear la función del arte en contextos contemporáneos saturados de imágenes sin alma. Aquí, la imagen se vuelve presencia, mediadora entre mundos. Como sugería la crítica Lucy Lippard, lo importante no es solo qué representa una obra, sino cómo transforma al que la observa. Esta serie tiene la potencia de activar zonas dormidas del pensamiento y de la emoción, de reconectar al espectador con su dimensión arquetípica, con su memoria ancestral y corporal.

No se trata de entender, sino de rendirse a la experiencia. Como quien entra a un sueño y acepta su lógica. Como quien contempla un charco y descubre en su reflejo la totalidad del universo. Como quien nace, muere, goza y se funde en la tierra, una y otra vez, sin resistencias.

MARÍA BEGOÑA

SOMBRAS DE LO ETERNO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



Esta exposición propone un viaje pictórico a través de una cosmogonía femenina profundamente simbólica y atemporal. Cada una de las obras parte de una relectura mitológica desde la subjetividad contemporánea de la artista, evocando figuras ancestrales del panteón grecolatino y nórdico, para resignificarlas desde una mirada introspectiva, política y feminista. Diosas, reinas y bestias aparecen despojadas del relato patriarcal que tradicionalmente las contuvo, reclamando agencia, voz e intensidad propia. Así, Sombras de lo eterno se articula como un rito de visibilidad donde lo sagrado femenino se reencarna en gestos, símbolos y silencios cargados de poder.

El claroscuro, heredero del barroco y de la tradición simbólica europea, no se utiliza aquí como mero recurso técnico, sino como estrategia sensorial para hacer emerger lo invisible. La noche, lo umbrío y lo contemplativo atraviesan todas las escenas, delineando una poética que oscila entre lo terrenal y lo trascendente. El proyecto visual se enmarca en una práctica que, siguiendo los legados de Thelma Golden y Lucy Lippard, vincula iconografía histórica con experiencias afectivas contemporáneas, proponiendo una reescritura simbólica, un gesto de emancipación narrativa.

En Nuestra Señora de los Muertos, la figura de Perséfone —tradicionalmente relegada al papel de hija/esposa— emerge como soberana plena. Su gesto, austero y frontal, interrumpe siglos de silencio: la granada, símbolo de su vínculo con el inframundo, no es ya signo de sometimiento sino de poder aceptado, de autodefinición. Al señalarse el pecho, declara sin ambigüedades: “yo soy la reina”. Esta pintura resignifica a Perséfone no como víctima, sino como mediadora entre mundos, dadora de ciclos, guardiana de la transformación. La obra se convierte en una afirmación de autonomía frente a los discursos que han domesticado a las mujeres míticas.

La Cazadora se presenta como un autorretrato simbólico: la artista se representa como Diana (Artemisa), diosa de la caza, la luna y las mujeres vírgenes. La lanza, la media luna en su frente y la noche estrellada detrás refuerzan su conexión con lo silvestre y lo liminal. Pero esta Diana no es sólo la cazadora mítica, sino también una figura de infancia, de fascinación personal, de identificación profunda con una forma de feminidad libre, solar y nocturna a la vez. La imagen plantea un espejo mitológico en el que la subjetividad contemporánea se proyecta y se transforma.

MARÍA BEGOÑA



En *Alegoría al Estigia*, el imaginario se expande hacia el inframundo griego, pero ahora desde una inversión simbólica: los protagonistas y dominios masculinos son tratados alegóricamente, desplazando el foco hacia las presencias femeninas. El Estigia —el río que separa el mundo de los vivos del de los muertos— funciona como eje conceptual. Aquí, Hades no aparece como figura autoritaria, sino como atmósfera, como entorno opresivo que rodea a las figuras femeninas. La escena sugiere una crítica sutil a la lógica de poder masculino, revelando en cambio la experiencia de transitar, de habitar y resistir lo oscuro desde lo femenino. Es una alegoría donde el cuerpo femenino es tanto mapa como testigo del límite.

Los ojos de Odín traslada el imaginario al ámbito de la mitología nórdica. En esta obra, el dios Odín no se representa directamente, sino que se sugiere a través de sus cuervos Hugin y Munin —pensamiento y memoria—, que observan, vigilan y portan su sabiduría. La pintura configura una atmósfera de introspección y enigma. El cuervo, tradicional símbolo de muerte y conocimiento, se convierte en depositario del poder simbólico. La elección de abordar lo masculino como alegoría es coherente con la poética general del conjunto: descentrar lo patriarcal sin negarlo, y permitir que las imágenes femeninas asuman el centro de la escena simbólica.

MARÍA BEGOÑA



Las obras activan un cruce fértil entre historia del arte, mitología comparada, filosofía del cuerpo y estudios de género. El conjunto puede leerse en clave bachelardiana —como una poética del espacio interior y nocturno— pero también desde los estudios feministas contemporáneos que revalúan los mitos desde la agencia de las mujeres (como en los trabajos de Camille Paglia o Silvia Federici). El tratamiento matérico, el dominio de la técnica pictórica clásica y el ritmo visual de cada composición recuerdan las estrategias narrativas de Odilon Redon, Remedios Varo o Leonora Carrington, pero con una contención emocional propia del retrato renacentista.

MARÍA BEGOÑA



El recorrido se plantea como un tránsito iniciático. Cada escena puede entenderse como un umbral simbólico: la noche estrellada de lo heroico (Diana), la penumbra interior del duelo (Perséfone), la suspensión alegórica del inframundo (Estigia), y el silencio de la animalidad que todo lo observa (Odín). La disposición de las piezas y la iluminación deben favorecer la inmersión, el recogimiento, la introspección visual. El espectador no solo mira, sino que es convocado a descifrar, a proyectarse, a atravesar.

Sombras de lo eterno no es simplemente una serie de imágenes mitológicas. Es una reescritura sensible y lúcida sobre la memoria femenina, sobre el poder de habitar la noche no como amenaza, sino como territorio fértil de sentido. Una noche donde los ojos de los cuervos, las manos que sostienen granadas y las lanzas que apuntan al cielo se entrelazan para contarnos una historia que ya no es de dioses, sino de cuerpos que resisten, que recuerdan, que eligen.

1819
Art Gallery



**HACER ARTE NO ES EL PROBLEMA
QUE EL MUNDO LO VEA Y LO
ENTIENDA, SÍ LO ES**



MONTSE FARRES

MORE INFO



En esta obra, el pensamiento se materializa. *Meditación L.E.N.T.A.* no es un retrato psicológico, es un umbral simbólico entre la contemplación y la presencia. La figura femenina, atrapada en el instante de una introspección silenciosa, se convierte en ícono de la lentitud reflexiva. Su gesto contenido, la mano sobre la boca, la mirada fija hacia un punto ausente, trasciende lo personal: nos sitúa ante una ética de la atención.

Desde una curaduría fenomenológica y aurática, la incorporación del pan de oro no funciona como adorno ni como símbolo religioso en el sentido clásico, sino como capa de pensamiento. El oro no resalta: protege. Encierra a la figura en un espacio sagrado que es tiempo ralentizado, pensamiento detenido, umbral entre lo visible y lo intangible. Heredera de la tradición bizantina y del aura moderna, de Klimt a Remedios Varo, esta pieza reivindica lo lento como forma de lucidez.

La superficie pictórica combina texturas matéricas con un realismo suave, donde lo táctil y lo simbólico se funden. *Meditación L.E.N.T.A.* nos obliga a desacelerar la mirada, a sintonizar con esa zona intermedia donde el pensamiento aún no es palabra, pero ya es forma.

Una pintura que no grita, sino que insiste. Que no explica, pero convoca. Una lentitud que ilumina.

LUIS DE CASASOLA

LA PERSISTENCIA DE LA FIGURA POÉTICAS DEL RECONOCIMIENTO

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY

MORE INFO



En un presente saturado de imágenes transitorias y algoritmos que fagocitan el rostro humano, la obra de Luis de Casasola emerge como una forma radical de permanencia. Su práctica figurativa, meticulosa, rigurosa, de precisión casi mineral, no se ofrece como refugio nostálgico, sino como un acto de resistencia estética frente a la disolución de lo concreto. La figura, en su universo visual, no representa algo: se impone como presencia. Un cuerpo, un gesto, una textura, una mirada... son elementos de una gramática visual que se rehúsa a disolverse en abstracción o ambigüedad conceptual.

Lejos de las estrategias autorreferenciales del arte contemporáneo, la obra de Casasola asume una responsabilidad poco habitual: la de mantener abierta la posibilidad del reconocimiento. En esta decisión se entrelazan el tiempo, la memoria, la técnica y el afecto. Cada escena, cada animal, cada pliegue, cada sombra, actúa como índice de algo que ha sido intensamente observado y devuelto al mundo con una fidelidad que no busca imitar, sino exaltar. En este sentido, su trabajo se aproxima a una ética del mirar: una forma comprometida, encarnada y pausada de relación con lo real.

Desde una perspectiva curatorial expandida, podríamos entender esta colección como una epistemología visual situada, donde el conocimiento se produce no desde la teoría, sino desde la observación atenta, desde el compromiso somático con el mundo material. La curaduría no intenta encerrar las imágenes en taxonomías, sino dejar que cada figura convoque lo que Silvia Rivera Cusicanqui llamaría “saberes no domesticados”: aquellas formas de saber que no necesitan de traducción para afectar al espectador.

La figura humana, el animal y los objetos no son aquí motivos, sino sujetos. Su repetición no implica reiteración, sino insistencia ontológica. Casasola, a través de su trazo riguroso, nos recuerda que el mundo todavía puede ser nombrado sin perder su misterio. El artista se posiciona en una tradición que no elude la historia del arte, desde el bodegón barroco hasta el retrato oficial, pasando por la escultura narrativa y el realismo romántico, pero que la reinterpreta desde un lugar de observación radicalmente propio.

LUIS DE CASASOLA



Esta producción no se reduce a un regionalismo costumbrista ni a una figuración localista. Muy por el contrario, hay en ella una pulsión global. En tiempos pretéritos, el artista plasmó, con puntual acierto, retratos de diversas personalidades de relevancia internacional, cuyas imágenes reposan hoy en las altas sedes de medio mundo. Entre ellas figuran Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Mijaíl Gorbachov, el Rey Fahd de Arabia Saudí, presidentes de Argelia, Kuwait y Emiratos Árabes, así como el Sultán de Omán. Este hecho, lejos de configurar una lista protocolar, da cuenta de un saber hacer que ha sabido interpelar lo político desde la sobriedad de lo representado, en un lenguaje que trasciende culturas sin renunciar a su especificidad estética.

A través de una curaduría no lineal, más cercana al montaje que a la cronología, se ha optado por constelar sentidos entre piezas que, sin necesidad de ser explicadas, convocan una experiencia sensorial densa. La exposición propone lecturas desde la afectividad, lo somático y lo narrativo. Se evita así la jerarquía temática, priorizando una estructura relacional donde el espectador es invitado a tejer asociaciones propias: entre lo humano y lo animal, entre lo técnico y lo poético, entre lo ancestral y lo contemporáneo.

Desde esta perspectiva, la colección puede leerse también como una poética de la materia. Cada pelo, pluma, fruto, tela o pupila aparece con una presencia sensorial que compromete al cuerpo del espectador. No estamos ante la representación de un caballo o un pan o un ojo: estamos ante su intensificación visual. Casasola recupera así el peso del objeto en el espacio, una estética del volumen, de la superficie como campo de inscripción afectiva. Lo visible se vuelve casi táctil.

LUIS DE CASASOLA



LUIS DE CASASOLA



Al mismo tiempo, hay una dimensión simbólica que se mantiene cuidadosamente dosificada. El realismo aquí no es mimético, sino interpretativo. Las obras no quieren ser ventanas al mundo, sino umbrales: puntos de pasaje entre lo visible y lo invisible, entre lo que se ve y lo que se intuye. En este sentido, su figuración está lejos de la ilustración. Se trata de una figuración ontológica, donde la forma es el lenguaje del ser.

Finalmente, esta exposición también puede leerse como una reflexión crítica sobre el lugar de la imagen en el presente. Frente a la aceleración contemporánea, Casasola propone una pausa. Frente a la virtualidad, lo encarnado. Frente a la disolución de la identidad, el retrato como gesto. Esta no es una pintura para mirar de paso. Es una pintura para demorarse. Para recordar que ver también es un acto de presencia.

En suma, esta colección no celebra el virtuosismo técnico por sí mismo, sino que lo pone al servicio de una mirada ética y poética. Luis de Casasola, desde su singular lenguaje visual, construye un archivo vivo del mundo que no se deja reducir al espectáculo ni al concepto. Un arte que insiste en que la figura todavía importa. Y que lo real, cuando es mirado con afecto y rigor, puede devolvernos algo más que una imagen: puede restituirnos el vínculo con el mundo.

MILI

ROSTROS Y CUERPOS EL TRAZO QUE REVELA

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



Esta serie de retratos y estudios de la figura humana se presenta como un ejercicio meticuloso de exploración identitaria a través del dibujo y la pintura. La atención al detalle en cada línea y sombreado revela una búsqueda por captar no solo la apariencia física de los sujetos, sino también su dimensión emocional e interior. El trazo se convierte en un medio de aproximación y desvelamiento, un lenguaje que articula la tensión entre lo visible y lo invisible.

La serie se caracteriza por una deliberada oscilación entre la representación realista y la abstracción emocional. Mientras algunos rostros emergen de la superficie con precisión técnica y una sutil gradación tonal, otros se encuentran velados por pigmentos intensos, como si un manto de misterio o protección los envolviera. Este juego de apariciones y ocultamientos invita al espectador a reconsiderar la mirada como un acto complejo, mediado por el afecto, la memoria y la percepción.

En varias de las obras, la mirada adquiere un protagonismo particular. Los ojos se presentan como puntos focales cargados de intensidad, capaces de articular discursos silenciosos y enigmáticos. La conexión directa con el espectador produce un encuentro íntimo, en el que la subjetividad de cada rostro se proyecta más allá del plano bidimensional.

El uso recurrente del grafito y el carboncillo subraya un interés por la materialidad del trazo y su potencial expresivo. Estas técnicas, que privilegian la sutileza de los degradados y la firmeza de las líneas, permiten un rango amplio de exploraciones que van desde el retrato detallado hasta el boceto espontáneo. Aquí, la superficie se convierte en un campo abierto de posibilidades, donde el gesto rápido y preciso se entrelaza con zonas de densidad y ambigüedad.

MILI



A nivel conceptual, la serie puede entenderse como una investigación sobre la identidad y su representación. Al presentar figuras femeninas que oscilan entre la serenidad introspectiva y la desafiante frontalidad, la obra plantea interrogantes sobre la autopercepción y la construcción del yo. Esta ambigüedad resuena con las ideas de John Berger en "Modos de ver" (1972), donde se explora cómo la mirada conforma y condiciona nuestra percepción de la realidad y de nosotros mismos.

La incorporación del color en algunas piezas —particularmente en aquellas en las que los rostros son parcialmente cubiertos por telas rojas o fondos intensos— añade una dimensión simbólica que remite tanto a la sensualidad como al enigma. Estos elementos cromáticos, que contrastan con la delicadeza monocromática de los grafitos, operan como velos que no ocultan sino que subrayan lo esencial.

MILI

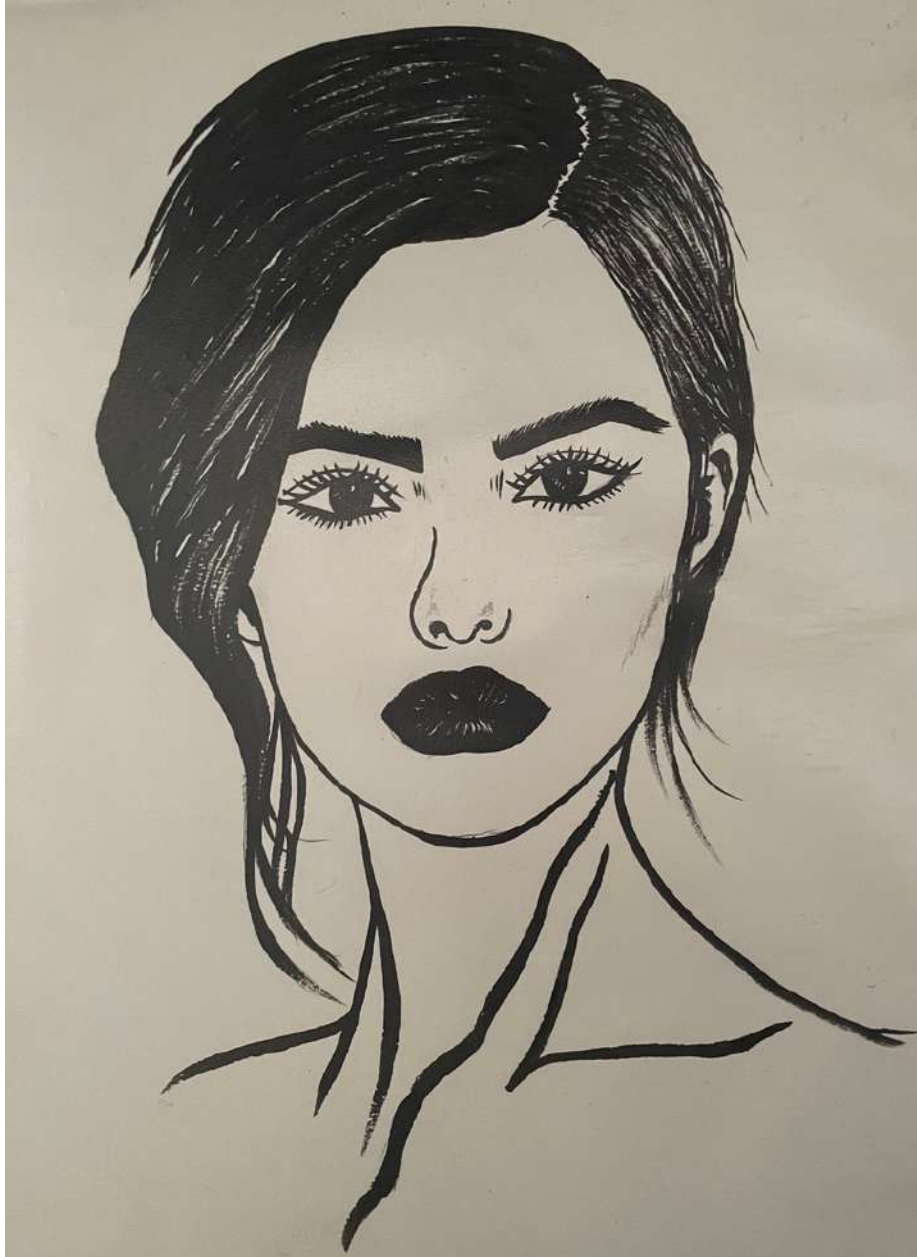


Asimismo, la serie se aproxima a una poética de la intimidad que recuerda la obra de Käthe Kollwitz, cuyo trabajo se caracteriza por una empatía radical hacia sus sujetos. Aquí, la figura femenina se despliega como un territorio vulnerable y poderoso a la vez, donde la línea se convierte en un vehículo de afirmación y resistencia.

La presencia de cuerpos en posiciones recogidas o meditativas sugiere una reflexión sobre la corporalidad y su capacidad para transmitir estados anímicos complejos. En estas composiciones, la curva de un brazo o la inclinación de un rostro adquieren la densidad expresiva de un lenguaje propio. Este interés por la gestualidad y la composición corporal puede relacionarse con los estudios anatómicos de Egon Schiele, cuya línea afilada y expresiva buscaba captar la verdad emocional detrás de la forma física.

Más allá de las referencias históricas o estilísticas, esta serie propone un acercamiento genuino al retrato como proceso de autodescubrimiento. Cada trazo se despliega como una interrogación abierta sobre la presencia y la ausencia, sobre lo que se muestra y lo que se oculta. En este sentido, la obra ofrece una experiencia de contemplación que trasciende lo puramente formal para adentrarse en un territorio de resonancias emocionales y simbólicas.

MILI



Este enfoque también implica un cuestionamiento sobre los límites de la representación. ¿Hasta qué punto un retrato puede captar la esencia de su sujeto? ¿Dónde se traza la frontera entre lo íntimo y lo público, entre lo dicho y lo silenciado? Estas preguntas se despliegan a lo largo de la serie como hilos invisibles que conectan cada pieza en un diálogo continuo.

De este modo, la serie se constituye como un testimonio de la búsqueda constante por articular la presencia humana en toda su complejidad. Los retratos aquí presentados, con su delicado equilibrio entre realismo y abstracción, invitan a una mirada atenta y pausada, capaz de captar la multiplicidad de significados que se esconden tras cada línea, cada sombra, cada gesto.

JUANJO KAMATXO

PAISAJES URBANOS

POR ANTONIO SÁNCHEZ. DIRECTOR Y CURADOR DE 1819 ART GALLERY



"Juanjo Kamatxo expresa que su proceso creativo es instintivo y visceral, comenzando a menudo sin rumbo marcado, lo que le permite explorar y experimentar libremente con formas y colores. Esta metodología le obliga a ser resolutivo y espontáneo, capturando la esencia efímera de las luces y el movimiento urbano.

Su obra ha sido descrita como un "mapa de emociones dentro de un paisaje urbano en perpetua transformación", donde la tensión entre orden y desorden encuentra su equilibrio en la mirada del espectador.

Las líneas que se entrelazan y los colores vibrantes evocan la complejidad de la infraestructura urbana y la dualidad inherente de las ciudades modernas: simultáneamente vibrantes y melancólicas"

JUANJO KAMATXO



JUANJO KAMATXO

PAISAJES URBANOS Y OBRA RECIENTE



Del 5 AL 17 de agosto de 2025
Inauguración el 5 de agosto a las 22:00

Centro Cultural “Los Álamos” | La Antilla (Lepe)

Horario: De 20:00 a 00:00 h. Todos los días



MONUMENTS

El MOCA de Los Ángeles prepara MONUMENTS, una exposición que reúne monumentos confederados retirados del espacio público y los pone en diálogo con obras contemporáneas. Las esculturas, prestadas por instituciones de Richmond como The Valentine y el Black History Museum & Cultural Center of Virginia— se mostrarán tal como quedaron tras su retirada: con pintura, rayones e intervenciones ciudadanas.

La curaduría, a cargo de Hamza Walker, Kara Walker y Bennett Simpson, convoca a artistas como Bethany Collins, Torkwase Dyson, Hank Willis Thomas y Martin Puryear para activar lecturas críticas sobre memoria, raza e identidad. Más que recrear plazas, la muestra funciona como un dispositivo de lectura: ¿quién decide qué se monumentaliza?, ¿qué historias quedaron fuera?, ¿cómo reescribimos la memoria colectiva?

El proyecto se conecta con procesos cívicos en curso, como la consulta pública en Richmond sobre el destino final de estas piezas, y posiciona al museo como agente de recontextualización, no de neutralidad

En síntesis: MONUMENTS convierte antiguos símbolos de poder en materiales pedagógicos y herramientas para imaginar memorias más justas.





TU ACCESO MÁS DIRECTO Y SENCILLO AL ECOSISTEMA PROFESIONAL DEL MERCADO DEL ARTE

Academia creada para artistas de habla hispana, sin formación académica, emergentes y en busca de proyección.

ACADEMIA 1819 FORMA PARTE DEL MÉTODO PREMIUM
TRANSFORMART DE 1819 ART GALLERY





SABEMOS CÓMO TE SIENTES

Dudas con los precios.

Frustración con las galerías.

Y las redes... ese monstruo al que no sabes si acariciar o ignorar.

Mostrar tu arte no es muy difícil.

Que lo vean, lo valoren y lo compren, eso es otra historia.

La Academia 1819 es el sistema que convierte arte en estrategia.

Un mapa claro, herramientas reales y mentores que ya llegaron donde tú quieres estar.

No es magia. Es estructura. Es tu siguiente nivel.

Tienes 7 días para probarlo de forma gratuita.

Explora todo.

Sin riesgos.

Sin letra pequeña

DISPONIBLE EL 1 DE SEPTIEMBRE



NUNCA HA SIDO TAN FACIL ...

1º. CONSEGUIR VISIBILIDAD

Donde realmente importa, sin mendigar likes en redes.

2º. POSICIONAR TU OBRA EN ARTSY

Sin pagar más de 700 € al mes.

3º. GENERAR CREDIBILIDAD

Sin galeristas que ni siquiera te contestan.

4º. COMUNICAR EL PROPOSITO DE TU ARTE

Sin dar explicaciones que nadie entiende.

5º. CONSEGUIR UN CURRÍCULUM POTENTE

Sin relleno solo porque "hay que tener algo que mostrar".

6º. ACCEDER A FORMACIÓN DE ALTO NIVEL

Sin consejos genéricos de gente que no conoce el mercado real.

7º. TENER ACOMPAÑAMIENTO EXPERTO

Para avanzar sabiendo que vas en la dirección correcta.



GARANTIA 12 + 3

En Transformart creemos en los procesos profundos.

Nuestra garantía está pensada para artistas comprometidos con su crecimiento real, no con resultados inmediatos ni fórmulas mágicas.

GARANTÍA EXTENDIDA: 12 MESES + 3

Si después de un año de formación y aplicación activa del Método Transformart en nuestra Academia consideras que no has avanzado de forma significativa, te regalamos tres meses adicionales de acceso completo, sin coste.

Solo pedimos algo justo y esencial: que hayas puesto en práctica nuestros recursos, sesiones, ejercicios y propuestas durante ese tiempo.



1819
Art Gallery

ART_SY



ANTONIO SÁNCHEZ

No vino a encajar en el sistema del arte.
Vino a hackearlo.
No teoriza: actúa, prueba, enseña.
Tiene un mensaje claro, casi una obsesión:
“El talento sin estrategia, se desperdicia”
Y él no está dispuesto a permitirlo.

- Director de 1819 Art gallery
- Curador internacional
- Director de la feria de arte Montmartre.
- Creador del metodo Transformart
- Redactor jefe de 1819 Art Magazine
- Creador del podcast Descifrando el Arte
- Director de la Academia 1819
- Escritor de varios libros sobre arte.
- Creador del Sistema TEICA para artistas
- Experto en IA aplicada al marketing artístico.
- Certificado por Openai y la Universidad de Pensilvania

“La mejor inversión que puedes hacer es en rodearte de personas más sabias que tú.”

Warren Buffett





CURADURÍA PERSONALIZADA

Una mirada experta para elevar tu obra al máximo nivel

Un texto curatorial firmado por Antonio Sánchez que eleva el valor de tu obra ante galeristas y coleccionistas.

Es un aval. Un impulso. Un atajo.

FERIA DE ARTE MONTMARTRE

Conecta con coleccionistas y galeristas sin intermediarios.

Tu arte en el escaparate global.

Montmartre no es una feria más.

Es tu trampolín en ARTSY, la mejor vitrina digital del mundo.

Espacio curado.

Acceso VIP.

Conexión directa con coleccionistas que buscan lo que tú haces.





“El 71% de los coleccionistas internacionales considera que los textos curatoriales son clave para valorar a un artista emergente.”

Art Basel & UBS, 2023

“Exponer en ferias multiplica x3 tus oportunidades de ser descubierto por nuevos coleccionistas o curadores.”

Artsy Insights Report, 2023



CATALOGO 1819

Visibilidad real, conexiones valiosas

Tu obra frente a los que deciden.

Aparecer en nuestro catálogo no es solo visibilidad: es estrategia, curaduría y conexión directa con el ecosistema artístico.

Exposiciones, colaboraciones, nuevas puertas que se abren.

Tu nombre empieza a sonar donde importa.

1819 ART MAGAZINE

Tu obra ante miles de coleccionistas y profesionales

Tu nombre impreso. Tu obra en circulación.
Publicar en la revista es más que aparecer: es posicionarte como artista serio ante quienes mueven fichas en el mundo del arte.

Tu propuesta se valida.

Tu carrera suma peso.



1819 ACADEMY

“El 76% de los artistas con carrera internacional tienen en su curriculum publicaciones de referencia.”

Observatorio de Arte y Medios, 2023



1819 ACADEMY

“El 76% de los artistas con carrera internacional tienen en su curriculum publicaciones de referencia.”

Observatorio de Arte y Medios, 2023



ASISTENTE VIRTUAL EXCLUSIVO

El consejero que necesitas, cuando lo necesitas.

¿Dudas con una serie nueva?

¿Un coleccionista te escribe y no sabes qué responder?

No improvises. Consulta.

Nuestro Asistente Virtual está entrenado con la experiencia de Antonio Sánchez, curador internacional y experto en marketing artístico certificado por OpenAI y la Universidad de Pensilvania.

Es como tener un mentor en el bolsillo, listo para ayudarte a decidir... cuando más lo necesitas.

Unico en el mercado

TUTORIALES EN VIDEO

Estrategias que funcionan

**Un nuevo video
cada mes**

Respuestas reales para problemas reales.

Nada de teoría vacía ni clases eternas.

Cada mes, Antonio Sánchez va directo al grano:

☞ Estrategias que funcionan

☞ Errores que puedes evitar

☞ Preguntas que nadie responde... hasta ahora

Es como colarse en la mente de alguien que ya cruzó el camino.



1819 ACADEMY

“El conocimiento es el nuevo capital.
Cuanto más sepas, más lejos llegarás.”

Peter Drucker



EBOOKS EXCLUSIVOS

La biblioteca del artista que triunfa

Manual de artista, sin relleno.

Cómo fijar precios.

Cómo destacar fuera de tu país.

Cómo hacer un portafolio que no pase desapercibido.

Un nuevo ebook cada mes, escrito por Antonio Sánchez.

Directo, útil, accionable.

**Un nuevo
Ebook
cada mes**

FORMACIÓN EN AUDIO

Aprende a tu ritmo, sin detener tu vida ni tu arte.

Aprende mientras pintas. O mientras caminas.

Tu tiempo vale. Por eso, convertimos el conocimiento en cápsulas que puedes escuchar donde sea.

Ponte los cascos.

Sigue creando.

Nosotros te guiamos.



“El 76% de los creativos que acceden a recursos escritos exclusivos toma decisiones más seguras y estratégicas.”

Adobe Creative Survey, 2023

“La formación en audio mejora un 45% la finalización de cursos entre creativos con agendas flexibles”.

Harvard Business Publishing, 2022



OPORTUNIDADES DE PROMOCIÓN

Tu pasaporte a la visibilidad global

Más de 3.000 oportunidades al año.
Nosotros las filtramos. Tú eliges.
Residencias, ferias, convocatorias...
Todo lo que puede catapultar tu carrera,
sin perder horas buscando.
Tú creas. Nosotros abrimos puertas.

**Nuevas
Oportunidades
cada 10 días**

PODCAST DESCIFRANDO EL ARTE PREMIUM

Conoce la forma de pensar de los que deciden

Lo que se dice en voz baja, ahora lo
escuchas tú.

El mercado del arte tiene sus claves.
En estos episodios, Antonio Sánchez las
descifra:

curaduría, coleccionismo, tendencias y
cómo moverte como un pro.

Un nuevo capítulo cada dos semanas.

**Un nuevo
episodio
cada 15 días**



“El 65% de los artistas que acceden a oportunidades globales aumentan ventas, visibilidad y colaboraciones en menos de un año.”

Artprice Annual Report, 2023

“En los sectores creativos, el 48% usa podcasts como fuente principal de inspiración y formación.”

Edison Research & Spotify, 2023



NEWSLETTER PRIVADA

Tu mentoría semanal, directa a tu bandeja de entrada

Estrategia directa a tu bandeja.

Cada semana, Antonio Sánchez te envía una dosis de claridad:
ideas, tendencias, foco.

Sin filtros, sin ruido de redes.

Es tu ancla.

Tu guía.

Tu recordatorio de que estás construyendo algo grande.

**Un nueva cada
semana**



ART SY



SUSCRIPCIONES



★★★★★
MOST POPULAR

SERVICIOS

START

PREMIUM

PROFESIONAL

FORMACIÓN EN AUDIO

EBOOKS EXCLUSIVOS

NEWSLETTER PRIVADA

PODCAST 1819 PREMIUM

OPORTUNIDADES DE PROMOCIÓN

ASISTENTE VIRTUAL

TUTORIAL MENSUAL EN VIDEO

FERIA DE ARTE MONTMARTRE

CURADURIA

CATALOGO 1819

1819 ART MAGAZINE



PRUEBA GRATUITA
DURANTE SIETE DIAS.
ACTIVA TU ACCESO
AHORA

[CLICK HERE](#)



MENSUAL

17 €

ANUAL

192 €

Ahorro:
47,98 €

MENSUAL

27 €

ANUAL

268 €

Ahorro:
67,88 €

MENSUAL

47 €

ANUAL

450 €

Ahorro:
114 €

DISPONIBLE EL 1 DE SEPTIEMBRE

IMPUESTOS INCLUIDOS - SIN LIMITE DE PERMANENCIA - CANCELA CUANDO QUIERAS



TESTIMONIOS

Definitivamente esta aventura ha empezado bien, he colocado más obra entre conocidos y lo mas importante, entre desconocidos y ello me tiene muy motivado para seguir. Agradezco la constante presencia al resolver mis dudas

Gerardo Sanchez Vigil

Que nivelazo de publicación, arte en manantiales de ideas y expresiones diversas.

Martín Sánchez

Antonio gran apoyo que muestras siempre a los artistas que estamos empezando enhorabuena sois un pilar fundamental en ésta cadena de crecimiento muy orgulloso de vosotros

J. A. Vazquez.

Como fotógrafo, contar con la representación de una galería, recibir sus sugerencias, orientación y apoyo en el mercado del arte, es el mejor camino y apoyo para la creación. Mi experiencia con 1819 Art Gallery no puede ser más positiva.

Rafael L. Bardají

No tengo palabras para ver cómo Antonio a interpretado y expresado, comunicado... No tengo palabras para poder decir lo que he sentido y siento por su magnífica curaduría. Ha hecho un escrito de presentación extraordinario. Super contento y agradecido.

Sergio Romero



LA PRENSA DESTACA NUESTRA VISIÓN





¿Necesitas ayuda? Estamos aquí para ti

Nuestro equipo está a tu disposición para resolver cualquier pregunta sobre 1819 Academy. Contáctanos y te responderemos en menos de 24 horas

Contáctanos directamente:

www.1819.es

www.academia.1819.es

1819@1819.es

WhatsApp: +34 629 753 395





1819
Art Gallery

PROGRAMA DE MARKETING Y CURADURIA

Maximiza tu Potencial
Manual de Estrategias Complementarias

GRATIS PARA LOS ARTISTAS DEL PROGRAMA TRANSFORMART



Direct

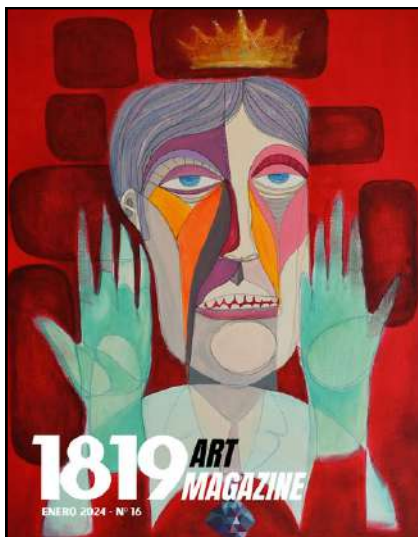
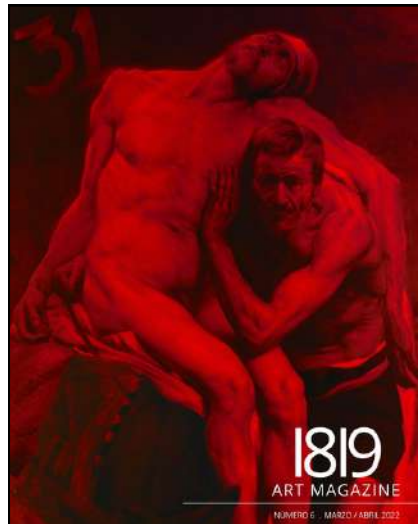
NONO

MORE INFO



TARIFAS DE PUBLICIDAD

1819 ART MAGAZINE



1 Página de publicidad: 175 €

Doble página: 250 €

Publi reportaje (4 páginas): 450 €

Impuestos incluidos.

IMPORTANTE: Nuestro equipo debe autorizar el contenido de cada publicación



www.1819.es - 1819@1819.es - WhatsApp: + 34 629753395