

1819
Art Gallery

FERIA DIGITAL DE ARTE
MONTMARTRE
BY 1819 ART GALLERY

ART SY

1 DE SEPTIEMBRE AL 30 DE DICIEMBRE
2025

Massieu '25

FERIA DIGITAL DE ARTE

MONTMARTRE

BY 1819 ART GALLERY





MONTMARTRE

CRITERIO, COMUNIDAD Y CURADURÍA

Hay ferias que muestran y hay ferias que significan. Montmartre nació para lo segundo: para crear contexto, tender puentes y activar conversaciones que trasciendan el calendario. Esta segunda edición confirma una intuición fundacional: cuando la curaduría se alinea con la autenticidad de los artistas y con una mirada estratégica del mercado, sucede algo simple y extraordinario a la vez —las obras encuentran su lugar natural en la vida de las personas.

Montmartre no es un escaparate pasajero. Es una plataforma de encuentro con propósito. Por eso nuestras decisiones curatoriales buscan coherencia antes que ruido; diversidad real antes que uniformidad disfrazada; profundidad antes que velocidad. Hemos invitado a artistas que trabajan desde la verdad de su práctica, que investigan con rigor, que arriesgan, y que entienden que su camino profesional no depende de la improvisación, sino de una visión consciente y sostenible.

Esta feria también es un gesto hacia la comunidad. Un ecosistema artístico sano necesita circulación, escucha y vínculos de confianza. Aquí promovemos relaciones largas: entre artistas y coleccionistas, entre galerías y proyectos independientes, entre la obra y los espacios que la acogen. Creemos en un coleccionismo que mira más allá de la tendencia, que compra significado, tiempo y memoria; que entiende que coleccionar es participar de una historia compartida y ayudar a escribir su próximo capítulo.



Desde la dirección hemos cuidado especialmente tres cosas: la claridad, la experiencia y el futuro. Claridad para contextualizar cada propuesta, explicar procesos y facilitar decisiones de adquisición con información honesta. Experiencia para que la visita sea una ruta sensible y legible, con ritmos que permitan detenerse y conversar. Futuro porque cada edición es, sobre todo, una promesa: la de seguir acompañando trayectorias, activando residencias, publicaciones y alianzas que hagan crecer a nuestra comunidad.

Sabemos que el arte es, al mismo tiempo, lenguaje y trabajo. Detrás de cada pieza hay horas de estudio, de taller, de ensayo y de riesgo. Reconocer ese esfuerzo implica valorar correctamente la obra, respetar sus tiempos y cuidar las condiciones de su circulación. La sostenibilidad de una carrera artística no es un eslogan: es un compromiso compartido entre quienes crean, exhiben, coleccionan y comunican.

A quienes nos visitan, gracias por traer su mirada atenta y su curiosidad. A las galerías y proyectos participantes, por confiar en esta visión y sumar calidad y criterio. A los artistas, por la valentía de sostener una práctica que transforma y nos transforma. Y al equipo, por convertir una idea en una experiencia viva.

Montmartre es una invitación: a ver con calma, a conversar con franqueza, a elegir con sentido. Si al salir sienten que han descubierto una obra que les acompaña —o una pregunta que no se quieren quitar de la cabeza—, la feria habrá cumplido su propósito.

Bienvenidos a Montmartre.



*Antonio Sánchez
Director y Curador
1819 Art Gallery*





IDENTIDAD Y PROPUESTA DE VALOR.

El núcleo estratégico de tu carrera artística

Una carrera sostenible no empieza con un calendario lleno, sino con una idea clara de quién eres y qué lugar quiere ocupar tu obra en la vida de las personas. La identidad artística no es un eslogan ni una colección de ocurrencias; es un sistema de sentido que articula temas, métodos y criterios de calidad. Cuando ese sistema se vuelve legible —para ti primero, para los demás después— aparece la confianza, y con la confianza llegan las oportunidades correctas. Por eso, con este texto, no busco adornar tu biografía, sino afinar tu núcleo: la promesa que haces al mundo cada vez que presentas una pieza.

Conviene desmitificar algo: "ser diferente" no implica perseguir la originalidad como un truco. La diferencia nace de la profundidad. Un pintor que explora la fricción entre pigmento y luz natural durante años, con reglas que respetar y límites que tensar, será más reconocible que quien cambia de tema y técnica cada temporada. Tu identidad no se define por la novedad, sino por la coherencia con la que vuelves —obra tras obra— a un conjunto de preguntas que te importan de verdad. En ese regreso, el público identifica un gesto persistente, un timbre, una ética del cuidado.

La propuesta de valor, por su parte, responde a una pregunta incómoda y decisiva: ¿qué gana el otro al comprometerse con tu obra? No hablamos solo de inversión económica. Hablamos de experiencia, de memoria, de conversación, de un tipo de presencia en el espacio que modifica la sensibilidad de quien habita con ella. Un coleccionista no adquiere lienzo y marco: adquiere una intensidad de mirada, un fragmento de investigación, una postura frente al tiempo. Cuando entiendes eso, tu comunicación cambia: dejas de "explicar" y comienzas a contextualizar; dejas de enumerar técnicas y empiezas a enmarcar experiencias.



Identidad y propuesta de valor se sostienen con evidencias. En el arte, la evidencia no es una estadística fría: es la consistencia de una serie, la calidad de la documentación, la precisión de un texto curatorial, la lectura de un crítico que entendió el corazón de tu trabajo, la colección que decidió convivir con tus piezas. La evidencia ordena tu relato y protege tu reputación. Nada erosiona más rápido una trayectoria que la incongruencia entre lo que prometes y lo que entregas. Al contrario, cuando forma, método y relato tiran en la misma dirección, el mercado —que no es un juez abstracto, sino un coro de miradas— responde.

Imaginemos un caso. Una fotografía trabaja sobre los límites entre paisaje y memoria en territorios en transformación. Su identidad no se resume en "fotografía de paisaje", sino en una pregunta: ¿qué queda de un lugar cuando muta su uso, su luz, su silencio? Esa pregunta, sostenida en el tiempo, orienta la elección de emulsiones, el horario de toma, la distancia al motivo, la manera de exponer. Su propuesta de valor no es "imágenes bellas", sino la posibilidad de habitar una tensión entre nostalgia y futuro. Cuando un coleccionista cuelga una de sus piezas en su salón, no cuelga un paisaje: cuelga un estado de conciencia. La evidencia la construye con series cerradas, tirajes controlados, textos precisos y la disciplina de decir no a proyectos que no respetan su núcleo.

Esta ética de la claridad no es un lujo; es una necesidad estratégica. En un ecosistema saturado de estímulos, la atención se concede a quien sabe qué hace y por qué lo hace. Las galerías necesitan artistas que puedan articular su lugar en la conversación contemporánea; los curadores buscan prácticas que resistan una lectura seria; los coleccionistas desean certezas razonables sobre el tiempo, la conservación y la relevancia de lo que incorporan a su vida. Tu identidad y tu propuesta de valor son el puente entre tu taller y ese sistema de decisiones.



Algunos artistas temen que “definirse” sea encorsetarse. Ocurre lo contrario: definirse libera. Cuando clarificas tu núcleo, puedes experimentar mejor en la periferia. Sabes qué variables son negociables —formatos, colaboraciones, soportes, ritmos de publicación— y cuáles no. La claridad también simplifica tu día a día: si una invitación, una alianza o una feria no se alinean con tu sistema de sentido, declinas sin culpa. Si se alinean, te entregas con convicción. El tiempo, que es tu recurso más valioso, deja de dispersarse.

Hay, además, una dimensión ética y profesional. Prometer menos y entregar más construye lealtad. Hablar con precisión sobre materiales, procesos, ediciones y documentación protege tanto al coleccionista como a tu propia obra. Una propuesta de valor honesta nunca promete lo que no controla —la revalorización, por ejemplo—, pero sí se responsabiliza de lo que depende de ti: calidad, coherencia, transparencia, acompañamiento.

La escritura ocupa aquí un lugar clave. No necesitas retórica recargada, sino textos que hagan entendible tu práctica. Un statement breve, limpio y vivo puede abrir puertas que un dossier interminable cierra. La buena escritura no sustituye a la obra, la ilumina. Describe tus procedimientos sin tecnicismos gratuitos, nombra tus influencias sin pedir permiso y ubica tus piezas en una genealogía que te interese de verdad. No te escondas en metáforas vacías; el lenguaje claro es una forma de respeto hacia tu público y hacia ti.



Cuando este núcleo está bien asentado, todo lo demás se ordena. Tu portfolio no es un cajón de imágenes, sino una constelación con centro de gravedad. Tu política de precios deja de ser reactiva y se vuelve lógica. Tus conversaciones con galerías pasan de ser súplicas a ser propuestas. Tu presencia digital deja de perseguir algoritmos y empieza a cuidar relaciones. En suma, pasas de la ansiedad de "estar en todo" a la serenidad de "estar donde debo".

La identidad, entendida así, es dinámica. Se afina con el trabajo, con la crítica, con el diálogo. Cambias, sí, pero no por capricho: cambias como cambia un árbol, no como cambia un disfraz. Ese crecimiento consciente, sostenido por la práctica y por una comunidad que te lee, es el mejor seguro de futuro que puedes construir. El mercado del arte premia la continuidad lúcida más que la pirueta del momento.

Este texto no pretende concluir nada; inaugura una conversación contigo mismo y con tu ecosistema. Si al terminarlo puedes decir en voz alta, con calma, "esto soy, esto hago, así lo demuestro y este es el valor que comparto", habrás dado el paso más importante de tu carrera. A partir de aquí, el mapa se vuelve trazable: posicionamiento, actores, canales, experiencias y métricas se construirán sobre una base sólida. La estrategia, entonces, dejará de ser un conjunto de tácticas dispersas y se transformará en lo que siempre debió ser: la forma consciente de cuidar tu obra y tu vida.



A VOSOTROS, LOS ARTISTAS

Este catálogo existe por ustedes: por las horas silenciosas de taller, por el rigor que no se ve y por la valentía de sostener una búsqueda propia. Cada obra aquí es un fragmento de tiempo convertido en forma; una conversación abierta con quien mira y con el mundo que habitamos.

Montmartre nace para acompañar trayectorias, no para agotarlas en un instante. Creemos en relaciones largas y en una ecología del arte basada en coherencia, respeto y propósito. Gracias por confiar en esta plataforma y por compartir no solo resultados, sino procesos, dudas y certezas. Esa generosidad es la que enciende comunidad.

Lo que sigue es un índice de nombres. No es una lista: es un mapa de voces. Que al recorrerlo se reconozca la diversidad y la fuerza de un presente que ustedes hacen posible.

Gracias por estar, por insistir y por transformar.

ARTISTAS SELECCIONADOS

ALEJANDRO GAXIOLA
ALONSO CAMARERO
ANA SANDONIS
ANTONIO GALVEZ
ARI XEN
BETRIX-ART
CATALIN
CECY LOPEZ
CONSUELO ZABALLA
D.TIN
DE MATEO
ELENA RAFART
ELENA SANCHEZ CALATRAVA
ELLA ES ARTE
FELIX PANTOJA
FERNANDO LAZARO
HIGUERA
J.A. DEL RIO
JACK AVALOS
JOSE ALGUER
JOSE ANDRES PRIETO
JOSE LARIS
JOSE MARIA NEZRO
LALLA
LUIS DE CASASOLA
LUIS GONZALEZ PALACIOS
LUIS LORENT
LUIS RAMIREZ
MANUEL CORTIZO
MARIA BEGOÑA
MASSIEU
MENESES
MILI
NONO
OLGA NAVARRO
OSCAR MACIAS
PATRICIA CALDEVILLA EGEA
PATRICIA VIEYRA
PAU YOEZ
PERLA MARIA
RAFAEL L. BARDAJI
REYA
SEBASTIAN GOÑI
SOFIA URIARTE
SOL ALCARAZ
SOREN7

ALEJANDRO GAXIOLA

El umbral compartido.
Pintura como zona de tensión y persistencia



Este conjunto de obras no se presenta como una serie ni como una narrativa lineal, sino como un cuerpo pictórico denso, articulado en torno a una búsqueda común: explorar los límites de la figuración en su dimensión simbólica, estructural y perceptiva. Frente a la fragmentación posmoderna o la ironía superficial, aquí se insiste en la posibilidad de una imagen cargada, tensa, que sostiene una gravitación propia. Pintura como lenguaje autónomo, pero también como campo de tensiones históricas, formales y afectivas.

Lo que comparten estas piezas es una voluntad de inscripción en el espesor de lo visible. En cada una, la composición no es un pretexto decorativo ni una ilustración de temas reconocibles, sino una arquitectura visual cuidadosamente elaborada, donde lo humano, representado o sugerido, aparece envuelto en una atmósfera de suspensión. La escena se torna un umbral: entre el gesto y la estructura, entre el símbolo y el accidente, entre la presencia y su disolución. Se trata de una pintura que no representa el mundo, sino que lo reconfigura en sus zonas de ambigüedad.

En esta práctica pictórica encontramos ecos de la pintura histórica —desde la densidad matérica del expresionismo de posguerra hasta la monumentalidad emocional del último figurativismo europeo, pero no como cita ni apropiación, sino como resonancia interiorizada. La tensión compositiva, el tratamiento cromático contenido y el peso icónico de las figuras remiten a una tradición donde la pintura asume su función crítica y existencial. No hay nostalgia, sino persistencia: una decisión ética de continuar haciendo imagen desde lo pictórico, sin concesiones a la espectacularidad del presente ni a la disolución de la forma.

ALEJANDRO GAXIOLA





Estas obras operan como estructuras visuales que problematizan el espacio, el cuerpo y la mirada. El plano pictórico es aquí una superficie sometida a presión: fragmentos figurativos emergen de campos matizados, contornos flotan sobre fondos inestables, figuras que no terminan de asentarse ni de desaparecer. La mirada del espectador se ve interpelada a sostener la ambigüedad, a habitar la lentitud de la imagen. Como diría Georges Didi-Huberman, no se trata de ver lo que está, sino de ver cómo se mantiene.

Desde una perspectiva curatorial contemporánea, este conjunto permite pensar la pintura como epistemología: no sólo como práctica visual, sino como forma de conocimiento situada. Pintar aquí es construir una forma de pensamiento que opera sin lenguaje, pero no sin discurso; que implica una toma de posición sobre el tiempo, la imagen y la memoria. No estamos ante "temas" pictóricos, sino ante densidades visuales que exigen una presencia activa del espectador, no para comprender, sino para sostener.

En ese sentido, esta exposición no busca enunciar ni explicar, sino proponer una experiencia de percepción sostenida, donde la imagen insiste, resiste y persiste como forma de mundo.

ALEJANDRO GAXIOLA



ALONSO CAMARERO

Anatomía de lo grotesco como resistencia



En esta serie pictórica se despliega un universo donde lo grotesco se erige como lenguaje crítico y posibilidad subversiva. Con una visualidad híbrida entre el expresionismo delirante y la sátira barroca, las obras aquí reunidas conjugan el artificio de la deformación con una mirada aguda sobre los absurdos del poder, la alienación contemporánea y los dispositivos de vigilancia que atraviesan el cuerpo y la subjetividad. Las figuras son fragmentadas, descompuestas, rearticuladas desde una lógica que subvierte el canon anatómico y el orden racional de la mirada. No buscan representar lo real, sino desmembrarlo.

La influencia de una tradición crítica del arte moderno es palpable: desde los estudios fisiognómicos de Lavater hasta la mordacidad visual de James Ensor, pasando por los rostros abismales de Francis Bacon y las alegorías de Otto Dix. No obstante, en estas obras no hay nostalgia formal ni homenaje directo; hay, más bien, una apropiación radical de lo deformante como acto político. La exageración facial, las arquitecturas mentales imposibles y las escenas de tensión corporal operan como vectores de dislocación: lo reconocible se desfigura, lo humano se animaliza, y lo divino se trastoca en una farsa crítica.

La primera pieza, una cabeza mecanomórfica flotante, escoltada por una mano gesticulante y unos personajes caricaturescos que observan desde abajo, evoca un teatro de máscaras en el que la autoridad se vuelve opereta. No es casual la alusión geométrica y piramidal del fondo, que sugiere jerarquías, estructuras de poder y vigilancia omnipresente. Esta teatralidad se extrema en la imagen del cuerpo desnudo que sostiene con esfuerzo una serpiente descomunal, una escena que evoca la lucha mítica con el monstruo, pero despojada de heroísmo: aquí el combate es interior, entre pulsiones, entre miradas desencajadas y cuerpos en dislocación.

ALONSO CAMARERO



La tercera imagen, quizás la más inquietante, muestra una suerte de carnicería simbólica. Cabezas de reses con ojos humanos coexisten con rostros humanos que emulan sus gestos. El límite entre carne y conciencia, entre animalidad y espectador, colapsa. Es una imagen del sacrificio, pero también de la descomposición sistémica: cuerpos sin voluntad en una cadena de producción y exterminio que no es solo literal, sino también espiritual. La arquitectura del fondo, simétrica, casi infinita, amplifica esa sensación de prisión mental, de repetición industrial del horror.

Este corpus pictórico podría pensarse como una "anatomía del poder deformante", donde el cuerpo es campo de batalla simbólico y el rostro, territorio de disputa estética.

En su conjunto, las obras no buscan una catarsis, sino una confrontación. Nos interpelan desde lo que no encaja, desde la mirada que retorna distorsionada y nos observa desde el lienzo. Así, la pintura se convierte en dispositivo de contra-vigilancia, en espejo torcido de lo que somos, o de lo que podríamos dejar de ser.

ALONSO CAMARERO



ANA SANDONÍS

Topología de la cuerda: materia, trazo y resonancia



Este cuerpo de obra plantea una meditación visual sobre la cuerda, no como mero objeto o símbolo, sino como estructura de significación material y tensión latente. Las obras no están concebidas como piezas aisladas sino como nodos dentro de una misma matriz conceptual, donde el trazo pictórico, la materia incorporada y el ritmo compositivo componen una partitura de fuerzas: lo quebrado, lo tenso, lo vivo.

El soporte es aquí mucho más que superficie; se transforma en campo de fricción entre técnica y materia, donde pintura, relieve, fragmentos de madera, pasta y cuerda conforman una geografía poética del intervalo. En esta geografía, la cuerda no remite a un solo significado sino que se comporta como signo mutante: puede estar afinada, rota, viva. Es decir, puede sostener, desgarrarse o latir. Cada estado no se opone al otro, sino que lo contiene en potencia.

Leídas en su conjunto, las obras se articulan como una ontología plástica del vínculo: ¿qué ocurre cuando el nexo se tensa, se descompone o se regenera? ¿Cómo traducir, en la lógica del cuadro, la resonancia que habita el umbral entre orden y ruptura? Esta es una pintura que no representa la cuerda: la piensa y la encarna. Y lo hace desde la resistencia matérica, desde la gramática del gesto insistente, desde la interrupción del plano limpio con residuos visuales.

El uso de materiales no convencionales (fragmentos, empastes, texturas ásperas) inscribe la obra en una tradición del arte matérico y postinformal, donde el lienzo no es ventana sino campo de batalla. Pero aquí no se trata de un expresionismo visceral, sino de una alquimia compositiva contenida: la cuerda no estalla, pulsa. La forma no se disuelve, se enrarece. Como diría Rudolf Arnheim, el equilibrio visual no es pasividad, sino campo de tensiones dinámicas donde lo simbólico opera a través de la percepción misma.

ANA SANDONÍS



ANA SANDONÍS

Desde una mirada curatorial situada, este conjunto podría entenderse como una topología afectiva: cada cuadro propone una modulación de una misma estructura (líneas tensadas, texturas orgánicas, color expansivo), pero lo hace desde afectos distintos, armonía, ruptura, vitalidad. Así, el azul en Cuerdas afinadas parece contener la vibración de una energía acumulada; el rojo de Cuerdas rotas abre un plano de intensidad más dramática, de colapso o herida; mientras que el verde de Cuerdas vivas activa una expansión hacia lo vegetal, lo orgánico, lo que crece.

El gesto de la artista no ilustra un concepto: lo destila. No estamos ante "representaciones" de cuerdas, sino ante las huellas físicas de un pensamiento que se articula con el cuerpo. En ese sentido, esta obra se inscribe en una ética de la presencia: cada trazo, cada textura, cada fragmento adherido contiene la marca de una decisión sensible, consciente de su inscripción en el tiempo y en la materia.

Este trabajo convoca al espectador no a ver una imagen, sino a habitar una estructura de tensiones. A observar cómo se manifiesta lo invisible cuando la pintura deja de representar y comienza a resonar.

ANA SANDONÍS



ANTONIO GÁLVEZ

El tiempo suspendido.
Pintura como atmósfera y umbral



Este conjunto de obras de A. Gálvez se articula como una poética del límite: el límite entre figura y disolución, entre paisaje y materia, entre color y bruma. No se trata de representación ni de evocación simbólica directa, sino de una exploración pictórica donde la imagen aparece como fenómeno atmosférico. La pintura no muestra algo; acontece.

La superficie se convierte aquí en un espacio de condensación: capas translúcidas, gestos diluidos, matices sutiles que dan lugar a una imagen porosa, que se deja habitar por la ambigüedad. Lo visible no está clausurado, sino en constante latencia. Estos cuadros no interpelan desde el signo claro ni desde el dramatismo compositivo; lo hacen desde la pausa, desde la modulación tonal, desde un rigor silencioso que remite a la tradición del "paisaje mental".

En esta práctica pictórica, la herencia del paisajismo moderno (Turner, Monet, Richter, Scully) no se presenta como referencia explícita, sino como resonancia latente. Hay una voluntad de disolver la perspectiva narrativa en favor de una espacialidad expandida y emocional. La pintura, aquí, se convierte en atmósfera densa, en zona de tránsito entre la imagen y la sensación. Esta suspensión del referente genera una experiencia perceptiva que exige del espectador no una lectura, sino una disposición: a la lentitud, a la contemplación, al vacío.

Desde una perspectiva curatorial epistemológica, esta obra puede leerse como una forma de conocimiento sensorial. Siguiendo las intuiciones de Rudolf Arnheim, podríamos afirmar que en estos cuadros la percepción no es un medio para llegar a un contenido, sino un fin en sí misma: el ojo piensa con la materia, la forma se construye en el acto mismo de la mirada. Así, la pintura no explica: insiste, resiste, se posa.

ANTONIO GÁLVEZ



La temporalidad en estas obras no es cronológica, sino suspendida. Las pinceladas, los velos de color, los acentos matéricos no marcan una acción o una historia, sino una condición: la de una imagen que no busca captar el instante, sino habitar el tiempo. En este sentido, podríamos hablar de una estética del "tiempo sin acontecimiento", donde la pintura se despliega como una forma de silencio activo. Un silencio que no es carencia de sentido, sino concentración extrema del sentido.

El conjunto puede pensarse como una topografía afectiva de lo indeterminado. Cada pieza, aunque autónoma, funciona como variación sobre una misma tensión: la fragilidad de lo que apenas se insinúa. La mirada no encuentra allí una respuesta, sino una vibración. Y es en esa vibración, visual, emocional, existencial, donde reside la potencia política de estas imágenes: en un mundo sobresaturado de signos, estas obras apuestan por la retirada, por la opacidad, por el derecho a no significar del todo.

Estas pinturas no son ventanas ni espejos. Son niebla. Umbral. Resto. Espacio donde lo pictórico se ofrece como forma de pensamiento encarnado y silencioso.

ANTONIO GÁLVEZ



ARI XEN

Ari Xen y la frecuencia de lo invisible



En la obra de Ari Xen, el espectador se ve confrontado con una arquitectura visual compuesta por ritmos, pulsaciones y capas cromáticas que parecen codificar un lenguaje no verbal, casi sagrado. Lejos de una pintura tradicional o de la estética meramente decorativa, Xen construye una experiencia óptica y psíquica que remite al minimalismo sensorial y a la sinestesia perceptual. Las líneas horizontales, aparentemente simples, se convierten en estructuras de tránsito: frecuencias que vibran entre la superficie de lo visible y la profundidad de lo intangible.

Cada pieza se despliega como una partitura cromática, donde el color no es un mero recurso plástico, sino un vector de energía. En las obras presentadas, observamos tres registros: un espectro multicolor vibrante, uno en gama fría y otro en blanco y negro. Esta tríada remite a una suerte de trinidad perceptual: la totalidad (color), la emoción contenida (azules), y la neutralidad o el código puro (blanco y negro). La obra de Ari Xen dialoga aquí con la teoría de Josef Albers sobre la interacción del color, pero también con los experimentos ópticos de Bridget Riley y las investigaciones perceptivas de Carlos Cruz-Diez, en especial cuando el color ya no es un atributo sino un fenómeno.

En ese sentido, Ari Xen no representa, frecuencia. La crea. La reitera. La expande. La repetición de líneas horizontales no es un acto formal, sino una insistencia casi ritual en la búsqueda de un orden oculto. Las líneas son intervalos, latidos, pausas en una narrativa sin palabras. Hay aquí una pulsación espiritual que recuerda tanto al land art de Walter De Maria como al arte generativo contemporáneo: un intento de traducir en códigos visuales la vibración de la existencia.

ARI XEN



ARI XEN

Además, el uso del negro absoluto como fondo convierte cada imagen en una ventana suspendida, una especie de portal digitalizado que subraya la cualidad contemporánea y algorítmica de su estética. No hay ornamento. No hay narrativa explícita. Lo que hay es densidad, tiempo comprimido, vibración.

Desde una perspectiva interdisciplinar, su obra podría leerse como una interfaz entre arte, ciencia y tecnología. Hay un eco a las visualizaciones espectrales del sonido, a los datos codificados del lenguaje binario o incluso a las líneas de escaneo de una señal televisiva antigua. En este cruce, Ari Xen nos propone una pregunta crucial: ¿qué pasaría si el arte pudiera codificar lo que aún no ha sido dicho ni visto, pero que todos percibimos?

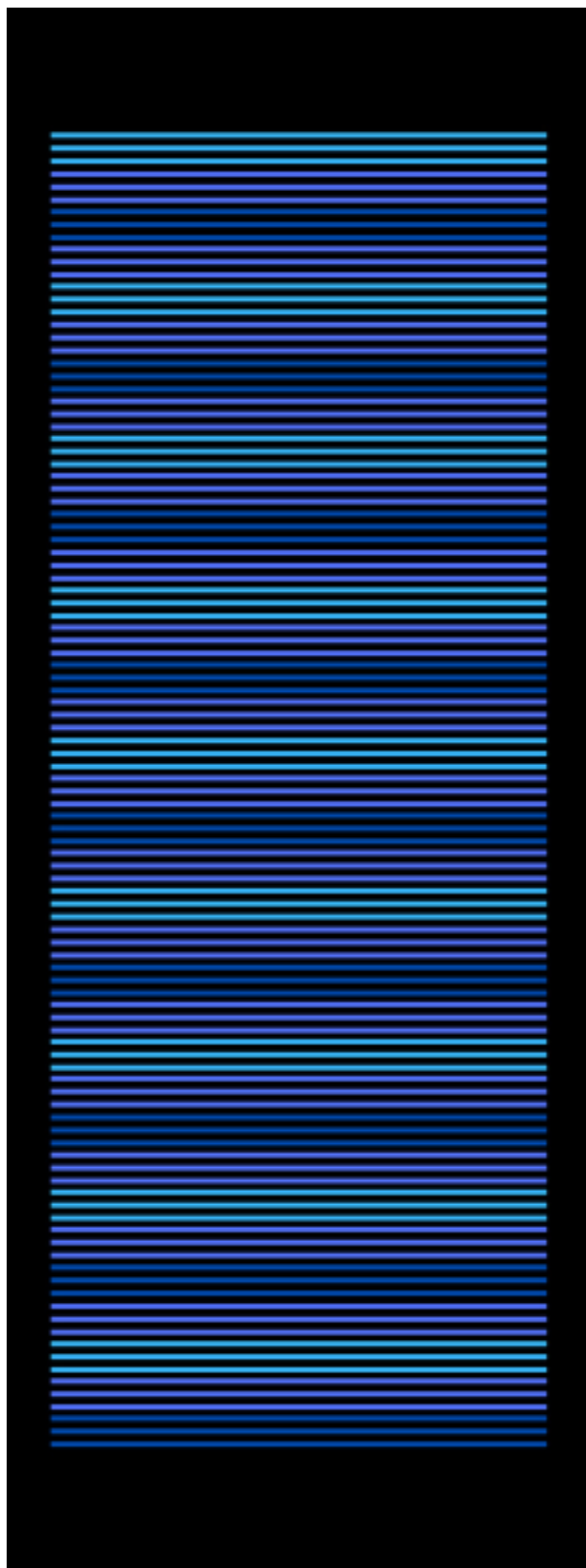
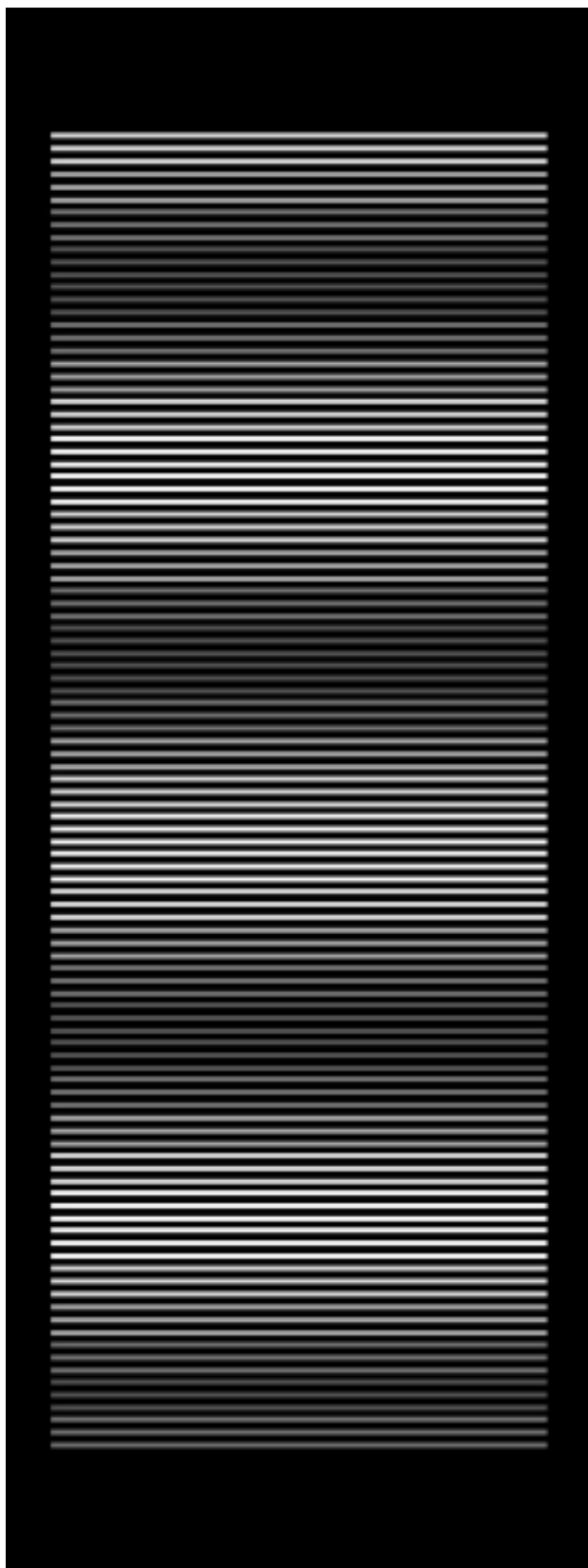
Como señalaba Nicolas Bourriaud, el arte contemporáneo ya no representa una realidad externa, sino que genera modelos de relación con el mundo. Ari Xen parece habitar precisamente ese punto de contacto entre lo matérico y lo inmaterial, entre lo digital y lo místico, entre el color y la vibración.

Al enfrentarnos a su obra, no miramos una imagen. Sintonizamos una frecuencia. Es una experiencia silenciosa, pero insistente, que altera nuestra forma de percibir el tiempo, el ritmo y el color. En un mundo saturado de estímulos narrativos, Ari Xen reduce el discurso al mínimo para que cada línea diga más. Lo que queda es una reverberación.

Una pregunta abierta.

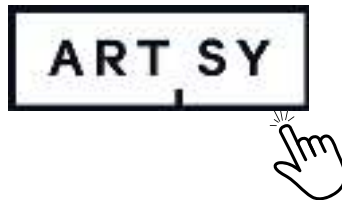
Una vibración que no cesa.

ARI XEN



BETRIX-ART

Topología del recogimiento.
El cuerpo suspendido como trazo de resistencia



En estas obras, el cuerpo no se exhibe: se retira. La figura humana, reiterada y contenida, aparece replegada sobre sí misma, dibujada con líneas limpias, casi litúrgicas, que evocan la precisión del grabado clásico pero desvían su pathos hacia una poética de la suspensión. La serie no busca narrar, sino configurar una espacialidad simbólica donde el cuerpo, sin rostro, sin mirada, deviene forma en tránsito, umbral entre materia y pensamiento.

Más que un estudio del desnudo, lo que aquí se propone es una "cartografía de estados interiores", una anatomía del repliegue existencial. No hay dramatismo ni alarde expresivo, sino una fuerza centrípeta que se condensa en la torsión mínima de un brazo, en el pliegue de una rodilla, en el peso que gravita sobre un círculo vacío. Estas figuras, sentadas, encorvadas, contenidas, nos remiten al gesto esencial de la espera, al cuerpo como espacio de meditación.

Desde una lectura más contemporánea, podríamos pensar esta serie en diálogo con las epistemologías del cuerpo planteadas por Judith Butler, quien advierte que la corporalidad es siempre performativa, situada, politizada. En estas obras, esa politización se da por vía inversa: no en la afirmación identitaria, sino en la vulnerabilidad compartida, en la desnudez sin énfasis, en la repetición silenciosa de la figura como archivo afectivo.

La paleta, reducida a monocromías (azules, sepias, verdes aguados), y la aparición de fondos lavados o casi ausentes, refuerzan esta atmósfera de suspensión. La imagen no busca completarse, sino abrir un intervalo de tiempo sostenido. La elección de la técnica, entre el dibujo, la aguada y la estampa, colabora en esta disolución de fronteras entre lo gráfico y lo pictórico, entre el cuerpo y el espacio. Hay algo de lo inacabado como ética visual, como forma de resistencia al espectáculo.

BETRIX-ART



BETRIX-ART

En este sentido, la obra se distancia radicalmente del clasicismo académico o del erotismo simbólico. Aquí, la desnudez no es objeto de deseo ni estudio morfológico; es condición de existencia. Lo que estas figuras exponen no es su cuerpo, sino su concentración. Son cuerpos que piensan, cuerpos en pausa, cuerpos que no obedecen ni representan. En su mutismo, en su reiteración sin relato, operan como formas políticas de resistencia a la hiperexposición contemporánea.

Podríamos hablar, con María Zambrano, de una "razón poética" encarnada en la línea. Porque estas obras no argumentan ni denuncian: susurran. Y en ese susurro visual, que se vuelve eco entre una imagen y otra, se despliega una coreografía mínima del ser, donde el cuerpo, lejos de la monumentalidad o la disolución digital, persiste como lugar vulnerable, meditativo y profundamente humano.

BETRIX-ART



CATALIN

La distorsión del poder.
Sátira, pintura y monstruosidad en la obra de Catalin



El arte de Catalin se instala con irreverencia en un territorio incómodo y necesario: el de la crítica mordaz a las formas institucionales del poder. Su pintura, entre la sátira y el expresionismo grotesco, revela las fisuras de las representaciones oficiales, amplificando sus absurdos, sus mutaciones simbólicas y sus derivas históricas. Lejos de la caricatura como mero recurso cómico, Catalin trabaja la deformación como dispositivo de resistencia visual, heredero de una genealogía que incluye a Goya, Grosz, Daumier, Dix y Francis Bacon, pero también a las tradiciones visuales del carnaval, el teatro popular y el esperpento.

En sus lienzos, el rostro del poder se desfigura. Se estira, se animaliza, se descompone. No hay retratos que enaltezcan: hay denuncias que desenmascaran. Cada figura es una alegoría cruda de la vanidad, la violencia o la ridiculez del privilegio. El cuerpo se convierte en signo inestable: orejas de burro, colmillos de vampiro, picos de ave rapaz, torsos hipertrofiados o desproporcionados dan forma a una iconografía que subvierte el ideal de heroicidad. Catalin no pinta personas, pinta sus máscaras: los símbolos grotescos de sus narrativas de poder.

Pero esta sátira no se limita a la política institucional. En el fondo de sus composiciones, con sus fondos gestuales, pinceladas en espiral y texturas densas, resuena una crítica más profunda: la del poder como espectáculo. El trono, las medallas, las bandas, los uniformes son decorados teatrales de un sistema que necesita mostrarse para sostenerse. Como advirtió Guy Debord, en la sociedad del espectáculo el poder no se ejerce: se escenifica. Catalin, entonces, interviene esa escenificación con una estética del desborde, del exceso y la mutación, desbaratando el dispositivo desde adentro.

CATALIN



CATALIN

Esta estrategia pictórica tiene una dimensión ética: impugna el lugar de la imagen como herramienta de legitimación. Frente a la pintura oficial que inmortaliza y embellece, Catalin propone una pintura que incomoda, que hiere, que desacraliza. Como un cronista visual disidente, registra los arquetipos del autoritarismo y los traviste de fábula grotesca. En este sentido, su obra se aproxima a lo que Susan Sontag llamó una "estética de la humillación voluntaria": una forma de exposición que desarma los gestos solemnes del poder a través de su ridiculización.

Cada obra es una escena abierta a múltiples lecturas. No hay una verdad unívoca, sino una provocación visual que interpela al espectador, que lo obliga a identificar y reconocer, desde el humor o desde el espanto, las lógicas que aún estructuran la iconografía del mando. La monstruosidad aquí no es mera exageración formal: es una categoría política. Nos recuerda que el poder, cuando se cristaliza sin crítica, siempre engendra formas monstruosas.

Catalin convierte el óleo en un espejo deformante, en el que los íconos de la historia se disuelven en farsa. En tiempos de posverdad, propaganda y culto a la imagen, su obra se impone como un gesto urgente: ver, reír y resistir.

CATALIN



CECY LOPEZ

Materia en expansión: el gesto como génesis



Las obras que componen este conjunto no representan: irrumpen. Lo que vemos no es una imagen ya dada, sino el instante en que la materia decide convertirse en mundo. Frente a la estabilidad de la forma cerrada, aquí se despliega una visualidad que es proceso, choque de fuerzas, expansión latente. La pintura se comporta como acontecimiento: no fija, sino que abre.

En estas superficies la energía no es un efecto, sino una sustancia. El gesto pictórico, cargado de direcciones múltiples, manchas que se estallan, líneas que tensan el plano, funciona como registro de una colisión entre lo orgánico y lo cósmico. Más que abstracción, hay una suerte de geología emocional, una escritura de la materia en su punto de ebullición. Cada color vibra como una frecuencia: los negros y grises como masa densa, los dorados como emanación cálida, los azules como aliento de atmósfera. Todo se comporta como una coreografía sísmica que busca equilibrio en medio del desorden.

Desde una perspectiva curatorial crítica, estas obras plantean una pregunta sobre el acto mismo de pintar en la contemporaneidad: ¿puede la pintura ser todavía un lugar de génesis, de origen, en un tiempo saturado de imágenes? Aquí la respuesta no es conceptual, sino material: el pigmento, la textura, la línea y el vacío se convierten en un lenguaje no discursivo, donde la potencia radica en el choque entre azar y control. Siguiendo la intuición de Lyotard sobre el "acontecimiento pictórico", la imagen no es una ventana ni una narrativa, sino una tensión entre fuerzas visibles e invisibles.

CECY LOPEZ



El hilo curatorial que atraviesa el conjunto no es temático, sino energético. Cada obra es un fragmento de un mismo campo de intensidad: una cartografía del instante en que algo emerge. Ese "algo" no tiene nombre; es pre-lenguaje, pre-figura, pre-historia. Por eso estas piezas convocan más a la experiencia sensorial que a la lectura interpretativa: invitan a habitar la imagen como si fuese un espacio en formación, una atmósfera que todavía no termina de condensarse.

La composición no responde a la armonía tradicional, sino a una dinámica de fuerzas en desequilibrio. Los trazos diagonales, los estallidos matéricos, las zonas de silencio funcionan como vectores que empujan la mirada hacia un centro que no está en el plano, sino en la vibración misma de la superficie. La obra no es objeto; es campo.

En este sentido, estas piezas se inscriben en una genealogía de la pintura como acontecimiento expandido, donde lo abstracto no es un estilo, sino una ética: la de sostener el misterio de lo que está naciendo. Son imágenes que no pretenden explicar el mundo, sino devolvernos al umbral donde el mundo apenas comienza a hacerse visible.

CECY LOPEZ



CONSUELO ZABALLA

La vibración de lo imperceptible



En este conjunto de obras, la forma no es un contorno cerrado ni un símbolo definido: es un campo de energía en transformación. Las composiciones se construyen desde una lógica vibracional que sitúa al trazo como un acto de resonancia más que de representación. Frente a la compulsión figurativa o narrativa, estas piezas se afirman en una poética de lo sutil, donde cada línea se comporta como un filamento sonoro, como una cuerda tensada que vibra en silencio.

La artista despliega una gramática gráfica basada en la expansión, la irradiación y la modulación. Las estructuras florales o celestes no remiten a un motivo naturalista, sino a una percepción intensificada de lo orgánico, lo atmosférico y lo cósmico como campos interrelacionados. Hay aquí un gesto que escucha antes de actuar, una atención a las dinámicas internas del color, del espacio y del tiempo. Cada obra es una cápsula energética, una red de conexiones donde lo visible se vuelve apenas la piel de lo sensible.

Podemos pensar esta serie como una tentativa de dibujar la frecuencia de lo invisible. El uso reiterativo de líneas radiales, formas pulsantes y tramas envolventes construye una suerte de cartografía afectiva, donde lo botánico se confunde con lo estelar, lo micro con lo macro. En esta ambigüedad fértil, la imagen se vuelve una zona de cruce entre ciencia intuitiva y espiritualidad laica; una alquimia sin símbolos, donde lo importante no es lo que se representa, sino cómo se vibra.

CONSUELO ZABALLA



CONSUELO ZABALLA

Desde una perspectiva epistemológica, estas obras se sitúan en un espacio alternativo a la racionalidad visual dominante. No proponen una lectura ni una codificación, sino una experiencia. La percepción aquí no es instrumental, sino relacional. La mirada del espectador no busca comprender, sino sintonizar. Como ha señalado la filósofa Erin Manning, "la forma no es algo que precede al movimiento, sino que emerge con él". En estas piezas, el dibujo no cierra el mundo, lo abre.

A su modo, este trabajo también interroga el estatuto del arte gráfico contemporáneo. La precisión casi obsesiva de las líneas, que podrían recordar prácticas de automatismo técnico o incluso lenguajes matemáticos, no responde a un cálculo, sino a una entrega. Se trata de un dibujo que no ilustra, sino que genera campo: un espacio de sensibilidad expandida, donde el ojo deviene cuerpo, y el cuerpo, onda.

En tiempos donde la visualidad se torna cada vez más saturada, ruidosa y espectacular, estas obras apuestan por una intensidad mínima, por una estética del umbral. Lo que ocurre en ellas no es una explosión de sentido, sino una insinuación de presencia. Y en ese gesto leve pero radical, se nos recuerda que el arte no siempre debe gritar para tocarnos profundamente.

CONSUELO ZABALLA



D. TIN

El cuerpo como rumor de forma



Esta serie de obras traza una geografía íntima donde el cuerpo ya no es figura central, sino eco persistente. Aquí, la silueta humana se deshace en contornos líquidos, en geometrías mínimas, en volúmenes que sugieren más de lo que muestran. No hay rostro, gesto ni relato anatómico. Hay, en cambio, una búsqueda sostenida por el deseo de comprender cómo se aloja la presencia en la ausencia, cómo vibra lo humano cuando se borra su borde.

En el tránsito entre escultura y pintura, entre lo opaco y lo translúcido, se activa una sintaxis que interroga lo visible desde el despojo. La escultura no modela una carne reconocible, sino que esculpe la condición de vacío: un hueco abierto donde antes hubo mirada. Las formas se inclinan, se contraen, se insinúan sin llegar nunca a clausurarse. Como si la materia respirara.

Las piezas pictóricas, por su parte, proponen una lógica de espejos truncados. La línea, tan sutil como decidida, marca recorridos improbables sobre campos cromáticos donde el azul, el blanco y los violetas se funden en un horizonte que no separa sino que une. No hay arriba y abajo, sino una continuidad líquida que disuelve el eje cartesiano. Lo femenino no aparece aquí como género ni como imagen, sino como fuerza que ondula, que se refleja, que se evade de la mirada que intenta fijarla.

D. TIN



D. TIN

Estas obras operan, entonces, en una zona de ambigüedad radical: ni abstractas ni figurativas, ni matéricas ni etéreas. Lo que proponen es una suerte de gramática visual de la sugerencia. Un dibujo contenido por el silencio, una escultura que es al mismo tiempo cuerpo y umbral. En lugar de representación, resonancia. En lugar de volumen, vibración.

Desde una lectura afectiva, podríamos decir que este conjunto se aproxima a lo que la filósofa Adriana Cavarero ha llamado "narración quebrada del sí mismo": una forma de presencia que no se construye desde lo entero, sino desde lo fragmentario, desde lo que se resiste a ser clausurado. Esta fragmentariedad no es pérdida: es potencia de lo inacabado, gesto que se mantiene abierto al otro, a la mirada, al tiempo.

La exposición no busca definir una forma del cuerpo, sino afinar nuestra percepción ante su latido. Nos convoca a pensar lo escultórico y lo pictórico no como medios, sino como espacios de escucha: superficies por donde algo, leve, inclasificable, se deja entrever. Como si cada obra dijera: "esto que ves no soy yo, pero me contiene".

D. TIN



DE MATEO

Entre los pliegues del ser



Las obras de esta artista emergen como un grito silente desde el intersticio entre la piel y la tela, entre el gesto y el velo. Su propuesta pictórica, de una intensidad minimalista y profundamente performativa, se organiza en torno a un gesto reiterado y poderoso: el de manos que se abren paso entre papeles arrugados, papeles-cuerpo, papeles-muro, papeles-memoria. Estos pliegues no son sólo materia; son metáfora de la identidad en resistencia, del pudor y el deseo de mostrarse, del dolor de estar expuesta y del poder de reclamar visibilidad. En este gesto de ocultarse y revelarse simultáneamente se inscribe una poética del desgarrar y la dignidad, una práctica que hibrida lo íntimo con lo político.

La elección de manos y ojos como elementos protagonistas no es inocente. En la historia del arte occidental, el rostro ha sido tradicionalmente el centro de la representación identitaria. Aquí, en cambio, las manos adquieren un rol protagónico, como si dijeran: "soy lo que toco, soy lo que construyo, soy lo que oculto y también lo que libero". Y los ojos, esos umbrales de humanidad que aparecen rasgando el plano pictórico, nos confrontan. No miramos la obra: somos mirados por ella. Esta inversión de la mirada, casi foucaultiana, convierte al espectador en sujeto de interpelación. ¿Quién observa a quién? ¿Quién se atreve a mirar y quién se defiende del exceso de visibilidad?

El uso del papel como textura simbólica, arrugado, tensionado, sujetado con chinchetas, evoca las cicatrices de un relato vital. Como si el soporte mismo se convirtiera en carne herida o piel curtida por la experiencia. Este papel recuerda también al arte povera, al minimalismo latinoamericano de los años 70 o a las prácticas de archivo corporal contemporáneo. Es un soporte vulnerable pero resistente, que guarda la memoria del gesto. Allí donde otros lienzos intentan borrar el trazo, aquí el gesto se queda inscrito como una escritura palimpséstica.

DE MATEO



La artista, al mantener un lenguaje limitado en elementos pero vasto en resonancias, se sitúa en una línea que podríamos llamar una "estética del encierro emancipador": una gramática visual contenida, pero que en su contención genera potencia. Como los poemas de Alejandra Pizarnik o los autorretratos de Ana Mendieta, estas piezas no buscan explicar, sino evocar. Son obras que se acercan más al susurro que al grito, pero cuyo eco es profundo y persistente.

Estas obras pueden ser leídas también desde una perspectiva feminista crítica. El hecho de que el cuerpo de la mujer no aparezca completo, sino fragmentado, cubierto o velado, no lo desactiva, sino que lo inscribe en una política del ocultamiento como táctica de supervivencia. Frente a una tradición visual que ha despojado a la mujer de agencia, aquí se nos muestra una subjetividad que se rehace desde los márgenes, que asoma en fragmentos, que no necesita mostrarse por completo para afirmar su presencia.

Es, entonces, una meditación pictórica sobre la fragilidad, la vigilancia, la intimidad y el deseo de emerger. No como espectáculo, sino como declaración. En un mundo saturado de imágenes explícitas, estas obras nos recuerdan el valor poético y político del gesto sutil: ese que, entre arrugas, aún guarda la fuerza del temblor.

DE MATEO



ELENA RAFART

Entre la flor y el músculo.
Lo que aún late en lo visible



En esta serie, la artista Elena Rafart logra un delicado equilibrio entre la precisión anatómica y la sensibilidad poética, entre la fuerza contenida y la quietud contemplativa. La exposición se despliega como un umbral entre naturalezas: la vegetal, la animal y la humana, pero también entre la imagen científica y la imagen sensible. Cada obra traza una línea de conexión entre el trazo manual y lo que podríamos llamar una ética de la atención: mirar lo minúsculo, lo leve, lo inadvertido, pero también lo potente y resiliente.

La línea dibujada, meticulosa, contenida, casi hipnótica, se convierte aquí en un medio de introspección y de evocación de la memoria visual. Las flores no son simples ornamentos, sino presencias que sobrevuelan el campo semántico del deseo, de la fragilidad y del tiempo detenido. Por su parte, los caballos, símbolo ancestral de libertad, energía y vínculo con la tierra, aparecen capturados en una quietud meditativa, como si la artista nos invitara a oírlos respirar, a percibir su melancolía o su nobleza.

En Confianza, la tensión visual entre las flores naranjas saturadas y el caballo cabizbajo produce un campo emocional ambiguo: ¿hablamos de duelo o de alianza?, ¿de un sueño que acaba o de una vitalidad que se transforma? En Serenidad, la composición se invierte: las flores rojas parecen emanar del propio animal, como una prolongación simbiótica de su energía vital. La flora se convierte en pensamiento del cuerpo, mientras el cuerpo, en su contención, se vuelve jardín interior.

ELENA RAFART



Esencias de Japón introduce otro registro: aves mínimas, hojas rojas de arce y ramas en equilibrio. Aquí la artista trabaja con una lógica más lineal, próxima al ukiyo-e, donde el tiempo no es una duración sino una intensidad suspendida. Los pájaros son apenas gestos, casi ideogramas, pero su presencia es fundamental: ellos articulan el paso entre estaciones, como si nombraran el tránsito o custodiaran el instante.

En su conjunto, estas obras no narran una historia, sino que instauran una atmósfera. Y esa atmósfera se basa en una escucha: al trazo, al detalle, al color, al silencio. El espacio pictórico es aquí un lugar de recogimiento más que de exhibición, donde el gesto artístico aparece como cuidado amoroso de lo que merece atención.

Como dijo John Berger: "El acto de dibujar es un intento de mirar con más intensidad, de captar aquello que no se deja ver de inmediato." Esta exposición nos devuelve esa intensidad pausada y esencial, un arte que no grita pero que insiste, que no impone pero que transforma. Una forma de mirar el mundo no para capturarlo, sino para acompañarlo.

ELENA RAFART



ELENA SANCHEZ CALATRAVA

El intervalo encarnado



En esta serie de obras se despliega una cartografía emocional de los umbrales: zonas inciertas donde la figura se hibrida con el entorno, donde el cuerpo no es centro sino pasaje. La artista nos propone una reflexión sobre el tránsito vital, no como una narrativa lineal, sino como una deriva sensible, evocando aquellos estados en los que lo familiar se torna incierto, y lo desconocido, sin forma aún, comienza a insinuarse.

En la primera pieza, la figura femenina se funde con la estructura ramificada de un árbol. No hay separación entre piel y corteza, entre carne y savia: el cuerpo se eleva, pero no por voluntad, sino por pertenencia. La artista describe esta imagen como una manifestación de "lo extraño": esa conmoción interna que se activa ante lo nuevo, lo que no entendemos pero nos afecta profundamente. No hay aquí dramatismo, sino una forma de extrañeza tranquila, casi vegetal, donde lo desconocido se vive desde adentro, como una modificación del propio ritmo vital. La figura no representa un extrañamiento forzado, sino una transformación enraizada.

La segunda obra cambia radicalmente el registro, situándonos en una escena urbana nocturna. En esta imagen no hay figura humana visible, pero todo remite a su presencia ausente: la arquitectura, los haces de luz, el cielo como velo abierto. Lo que vemos no es un paisaje objetivo, sino una visión afectiva, marcada por la intensidad del momento. La artista no describe este trabajo, pero su posición entre las dos otras piezas nos permite leerlo como un momento de suspensión, de espera. Hay una energía latente, un umbral antes del salto, como si el entorno mismo respirara una inminencia.

ELENA SANCHEZ CALATRAVA



La tercera imagen se titula Arca, y condensa el núcleo simbólico de toda la propuesta: la transición. El cuerpo, dibujado con trazo mínimo, flota en el mar sin signos de lucha ni dirección. Ha dejado una orilla, pero no ha llegado a la siguiente. La artista lo nombra como un espacio "en el que se alberga latente lo necesario para desplegarse en renovada vida". El mar, entonces, no es solo agua: es matriz, umbral, silencio propiciatorio. La figura no navega, no dirige; se deja portar. Y, en ese gesto de entrega, emerge una forma de resistencia suave, de resiliencia sin ruido.

Estas obras no ilustran un discurso, sino que construyen una atmósfera donde lo vital, lo incierto y lo necesario se entretajan. No hay una conclusión, porque toda transición auténtica carece de cierre definitivo. Lo que queda es la imagen suspendida, el cuerpo en tránsito, el mundo como eco interior. Una colección que, más que interpretar, escucha.

ELENA SANCHEZ CALATRAVA



ELLA ES ARTE

Bellezza Errante: estética y fuga en la materia femenina



La serie Bellezza no es un gesto decorativo, ni una oda complaciente a la belleza como concepto fijo. Antes bien, cada obra de este tríptico se despliega como una interrogación abierta, un umbral sensorial donde lo femenino y lo matérico coexisten en una tensión constante entre evocación, ruptura y reappropriación simbólica. Estas imágenes no se limitan a representar cuerpos, sino que producen superficies de aparición: geografías afectivas donde lo pictórico y lo somático se entrelazan.

Bellezza del Flamenco, con su rojo encendido, convoca un arquetipo en fuga: la figura femenina deviene energía cinética, memoria corporal y archivo danzante. Aquí el cuerpo no es objeto, sino gesto vivo, vibración encarnada en el instante. El fondo, cargado de cromatismo visceral, dialoga con la tradición barroca y al mismo tiempo la subvierte, transformando la teatralidad en manifiesto del deseo propio. La figura ya no se ofrece al ojo masculino, sino que se autoafirma, se pliega y se expande. Como señala Erin Manning, "el movimiento no se da en el cuerpo sino en el entre" y es precisamente ese entre lo que esta pieza encarna.

En Bellezza Imperfecta emerge la grieta como estética. La belleza no se impone, se fractura. Este segundo lienzo interroga frontalmente los cánones: torsiones, manchas, la distribución desequilibrada de luz y materia construyen una visualidad herida pero poderosa. Esta pieza se sitúa en la estela de una genealogía crítica que va desde Egon Schiele hasta Ana Mendieta, donde el cuerpo se convierte en lugar de inscripción política y experiencia radical. La imperfección aquí no es falta, sino lenguaje; no es defecto, sino código que se resiste a la normatividad de lo bello.

ELLA ES ARTE



ELLA ES ARTE

Bellezza Naturale clausura el tríptico proponiendo una reconciliación ambigua. La figura emerge en un entorno que evoca lo vegetal, lo orgánico, lo telúrico. Sin embargo, no hay pastoral aquí: lo natural es también artificio, construcción histórica, mirada ideológica. Esta imagen sugiere una ecología de lo femenino que no renuncia a su complejidad: lo blando y lo firme, lo vulnerable y lo fértil coexisten sin jerarquía. Es un cuerpo que respira con la tierra, pero también se separa de ella, reivindicando su autonomía.

Desde una arquitectura visual no-lineal, las tres piezas actúan como constelaciones abiertas. No hay narrativa única, sino capas de sentido que se solapan, se contradicen, se fugan. El espectador, convocado desde su corporalidad, debe habitar el entre: la mirada debe dejar de colonizar y aprender a rozar, a fluctuar, a sostener el enigma. En palabras de Donna Haraway, "necesitamos relatos que no terminen en respuestas, sino que mantengan la pregunta viva".

Estas Bellezzas no celebran la belleza: la desmontan, la reformulan, la siembran de nuevo. Son, cada una, una forma de litigio simbólico, una danza entre la presencia y su negación, entre el cuerpo como signo y el cuerpo como mundo.

ELLA ES ARTE



FELIX PANTOJA

Geologías de lo visible.
Cuerpo, tiempo, atmósfera



Estas tres fotografías, agua, tierra, viento, no nos enfrentan con una alegoría elemental, sino con una experiencia radical de la materia, como si el mundo se hubiese vuelto legible a través de la cámara. No hay aquí simple captura de lo real, sino una forma de atención aguda y casi mineral: las imágenes operan como fragmentos del planeta detenidos en su deriva, pero aún vibrantes de energía interna.

El trabajo no propone un discurso descriptivo. Más bien, se trata de una fotografía somática, que escucha antes de mirar, que traduce texturas y presencias en un lenguaje de densidades, residuos, vacíos y flujos. La cámara, lejos de ser un dispositivo neutral, se convierte en una prótesis sensorial que prolonga el tacto, que observa como si palpase. En este sentido, la imagen no representa: presentifica.

No hay centro ni jerarquía compositiva. Cada fragmento visual parece haber sido arrancado de un proceso mayor, como si la imagen fuese el corte de un tiempo que aún se desliza. Lo que vemos son capas: de polvo, de agua, de aire en fricción. Materia viva, en transformación. La tierra no es aquí suelo: es piel. El agua no es reflejo: es cuerpo. El viento no es ausencia: es trazo. Este desplazamiento es clave: cada elemento no es objeto de la imagen, sino condición de lo visible.

La obra, en su conjunto, puede leerse como una tecnopoética del paisaje: un intento por pensar la relación entre lo humano y lo terrestre desde un lugar no extractivo. Frente a la tradición paisajística que dominó la modernidad, donde el sujeto se alzaba como ojo dominante frente a una naturaleza contemplada, estas imágenes desmontan ese privilegio: no hay dominio, sino co-pertenencia. No hay distancia, sino inmersión.

FELIX PANTOJA



FELIX PANTOJA

Este trabajo fotográfico se inscribe también en una genealogía que va de Minor White a Rinko Kawauchi, pasando por el lirismo matérico de Wolfgang Tillmans. Pero aquí, lo sublime no se revela en la escala monumental, sino en la cercanía extrema. En los rastros. En lo que queda después de que algo ha pasado.

Finalmente, la serie plantea una ética de la atención. En un mundo sobresaturado de imágenes veloces, estas fotografías reclaman un tiempo distinto: lento, poroso, disponible al detalle. Exigen que nos detengamos, no para entender, sino para sentir. Así, la curaduría no propone una lectura unívoca, sino una deriva: un recorrido que se construye desde el cuerpo del espectador, a través de su respiración, su memoria, su tacto interior.

En ese desplazamiento silencioso entre imagen y cuerpo, entre superficie y afecto, estas fotografías configuran una cartografía sensible del mundo. Una geología de lo invisible, hecha de fragmentos esenciales, como si aún pudiéramos, a través de la imagen, reaprender a mirar el planeta.

FELIX PANTOJA



FERNANDO LÁZARO

El cuerpo como escena, el instante como umbral



La tríada fotográfica reunida en esta propuesta construye un ensayo visual en torno a la fisicalidad del tiempo, la expresión femenina y la poética de lo no dicho. Cada imagen se instala como un acto de resistencia frente a la velocidad de la mirada contemporánea, exigiendo pausa, respiración y deseo de desciframiento.

No estamos ante retratos en el sentido tradicional. Estas fotografías no documentan un rostro, ni ilustran una escena: hacen del cuerpo una escritura. Lo que se presenta, en su crudeza, vulnerabilidad, o exaltación, es una performatividad íntima, donde lo femenino no es objeto de representación, sino agencia afectiva, pulsación del mundo, signo abierto.

Una mujer ríe, sentada sobre un retrete, en el centro de un baño en desorden. La frontalidad de la escena, la risa que desborda el pudor, y la camisa masculina que apenas cubre, rompen cualquier lógica de domesticación del cuerpo. Aquí el gesto es anticlásico, vital, y profundamente político: se desactiva el canon estético para liberar una escena de autoafirmación y juego, donde la mujer no es mirada, sino mirada que devuelve.

La obra Noche de San Juan, bajo la intensidad de un fuego ritual, en un plano intermedio entre trance y contemplación, inscribe el cuerpo en el espacio colectivo. La protagonista, en movimiento, con los ojos cerrados y el cuello expuesto, conjura lo ancestral: la danza como acceso a lo sagrado. Esta imagen trabaja con la temporalidad expandida del rito, invocando ecos de festividades antiguas, fuegos femeninos, energías arcaicas. Aquí el cuerpo no es representación de sí, sino medio de contacto con lo otro, con el afuera. Como en las "noches de San Juan" que ritualizan el fuego como pasaje, esta imagen transforma el gesto en pasaje simbólico.

FERNANDO LÁZARO



FERNANDO LÁZARO

La última imagen cierra el conjunto con una aparente quietud. El rostro pálido, enmarcado por una cabellera roja encrespada, reposa sobre un brazo desnudo. Pero esa calma es solo una superficie. La mirada no es melancólica: es activa, intensa, inquisitiva. Este retrato dialoga con la tradición pictórica, desde los prerrafaelitas hasta la fotografía de Sarah Moon o Roversi, pero subvierte el estatismo clásico con una sensualidad contenida, con una tensión íntima entre la fragilidad y la voluntad. Es el umbral entre infancia y deseo, entre la espera y la decisión.

Estas tres fotografías, si bien autónomas, operan en conjunto como una poética de la presencia encarnada. El cuerpo femenino es tratado no como objeto de consumo, sino como territorio simbólico, memoria afectiva y fuerza de expresión. Lo doméstico, lo ritual y lo íntimo se entrelazan en una coreografía visual que afirma la vida desde la imagen.

En su conjunto, estas obras nos invitan a pensar la fotografía no como captura de lo visible, sino como acto relacional. Un modo de estar con, de habitar el tiempo desde la fisura, desde la risa, desde la piel. Una forma de mirar el mundo, como proponía Merleau-Ponty, desde el cuerpo que mira, y no desde la mirada que lo objetualiza.

FERNANDO LÁZARO



HIGUERA

Tensión y reposo de la forma.
Materia en estado de insistencia



Estas tres obras proponen un lenguaje que no describe, no representa, no narra. Se sitúan en un territorio donde la materia ya no es medio para comunicar otra cosa, sino presencia activa, fuerza configuradora, acontecimiento visual. Más que obras que hablan de algo, son cuerpos que hacen algo. La pintura deja de ser imagen para convertirse en campo tensional.

Lo que aquí se despliega es una arqueología sin objeto, una construcción sin centro. Cada composición, dura, estratificada, a veces rasgada, parece resultado de un proceso más que de una decisión. La materia no está contenida, sino en pugna: se pliega, se acumula, se resiste. El negro, el blanco, el azul intenso: no son colores simbólicos, sino intensidades físicas, zonas de vibración. El gesto pictórico no se expresa, sino que se expone.

Desde esta perspectiva, la obra se acerca a lo que Gilles Deleuze llamaba "diagrama": una energía sin forma fija, una organización inestable del espacio. Los elementos que configuran estas piezas (texturas rugosas, cortes limpios, superposiciones matéricas) no obedecen a una gramática compositiva tradicional, sino a un principio de tensión interna. Cada plano es también una fricción.

Lo pictórico se vuelve casi tectónico: no en alusión a la arquitectura, sino en el sentido geológico del tiempo. La imagen es un espesor. El soporte, un campo de memoria estratificada. Pero no hay aquí nostalgia ni ruina, sino presencia pura: la forma es lo que queda cuando todo relato se retira. En ese vacío emerge una potencia distinta: la obra como evidencia de una operación material, como huella de una fricción entre el hacer y el detenerse.

HIGUERA



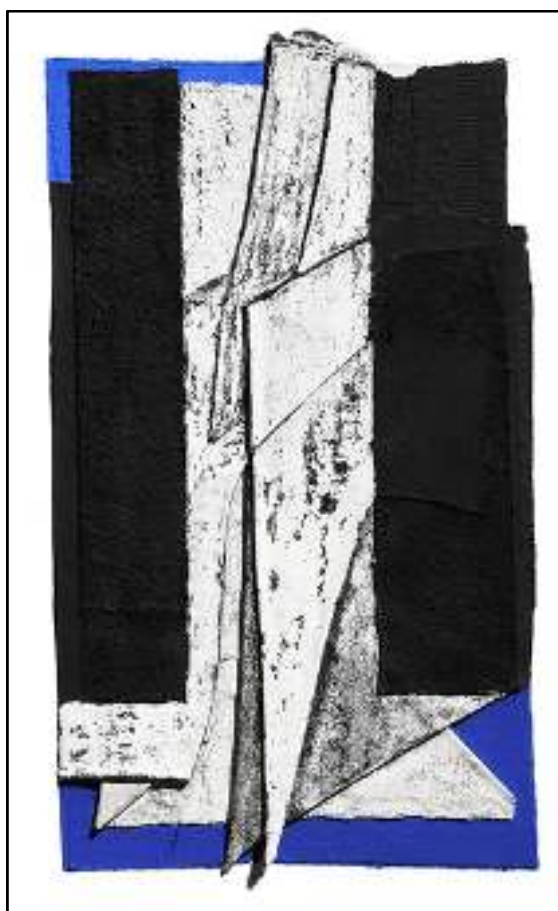
HIGUERA

La espacialidad de estas piezas no remite a lo exterior, sino que genera su propio interior: una interioridad sin figura, sin sujeto, sin representación. La mirada no encuentra refugio en lo reconocible, sino que debe aprender a habitar la superficie, recorrerla, leerla como se lee un terreno. En este sentido, la obra exige del espectador no una interpretación, sino una disponibilidad afectiva: estar con la materia, permanecer en su vibración.

Estas composiciones encarnan una ética del límite. No lo superan, no lo rompen, pero tampoco se pliegan a él. Lo bordean, lo rozan, lo espesan. Es ese borde, entre lo pictórico y lo escultórico, entre lo plano y lo denso, donde habita su fuerza. Una fuerza que no se grita, sino que insiste.

Este cuerpo de obra no busca una forma final, sino una forma en devenir. Como si lo importante no fuera la imagen producida, sino el acto de sostener una tensión. No resolver. No narrar. No cerrar. Solo insistir. Persistir. Resonando, incluso, después de la mirada.

HIGUERA



J. A. DEL RÍO

Entre lo onírico y lo incendiario.
El universo pictórico de J. A. del Río



La obra de J. A. del Río irrumpe con la intensidad de un sueño lúcido: un territorio donde lo fantástico se entrelaza con lo apocalíptico, donde la materia pictórica es exaltación de energía y vibración cromática. Lejos de las narrativas miméticas o ilustrativas, sus pinturas son cartografías afectivas que desbordan los límites de la representación para ingresar en la esfera de lo atmosférico. Hay en ellas una voluntad de exaltar lo informe, de rendir culto a la pincelada como gesto primigenio, como impulso que construye mundos sin obedecer a la lógica de la razón, sino a los flujos del deseo, la intuición y la memoria.

El fuego no se presenta solo como metáfora, sino como materia que configura la esencia misma de lo visible. Lenguas incandescentes emergen y se confunden con un fondo en perpetuo movimiento, como si la superficie misma emanara calor. Formas verticales, ambiguas y fragmentadas, se insinúan entre resplandores y sombras, evocando vestigios de estructuras antiguas o visiones interiores. En este espacio, lo ardiente no anuncia únicamente el final de algo, sino un tránsito: una combustión que transmuta, depura y abre el umbral hacia otra posibilidad de ser.

Ese tránsito se percibe donde el cromatismo se aclara y se vuelve etéreo, casi místico. Las estructuras arquitectónicas flotan en atmósferas irreales, suspendidas en un éter rosa, dorado o lila, como si habitaran otra dimensión. El espesor matérico de la pintura, con empastes exuberantes, brochazos pastosos y gestos viscerales, contrasta con la ligereza del color, produciendo un efecto de simultaneidad entre lo denso y lo aéreo, entre lo terreno y lo celestial. Del Río parece pintar no lo que ve, sino lo que sueña: sus castillos no son edificaciones físicas, sino condensaciones simbólicas de anhelo, utopía y nostalgia.

J. A. DEL RÍO



En términos plásticos, su obra comparte afinidades con ciertos pasajes del expresionismo alemán y el fauvismo francés, pero también con las derivas más intuitivas del neoexpresionismo contemporáneo. La pincelada, lejos de buscar contornos definidos, se expande como una fuerza orgánica, viva, que parece extenderse más allá del cuadro. Los cielos, lejos de ser meros fondos, se comportan como verdaderos campos energéticos, portadores de estados emocionales. En este sentido, podría hablarse de una pintura atmosférica, donde lo importante no es la anécdota o la figura, sino el clima afectivo que la obra emana.

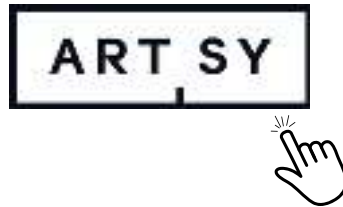
Como señala Bachelard, "la imaginación material se alimenta del contacto directo con los elementos" (*El agua y los sueños*, 1942). Del Río se inscribe en esta tradición poética, proponiendo una imaginería que no teme al exceso ni al delirio, que abraza la intensidad sensorial como vía de conocimiento. Su obra no narra, sugiere; no representa, invoca. Así, nos invita a entrar en mundos donde los dragones custodian portales hacia lo desconocido, y donde los castillos suspendidos nos recuerdan que la pintura, en su forma más radical, es siempre un salto al vacío.

J. A. DEL RÍO



JACK AVALOS

Curvas de luz, materia en tránsito



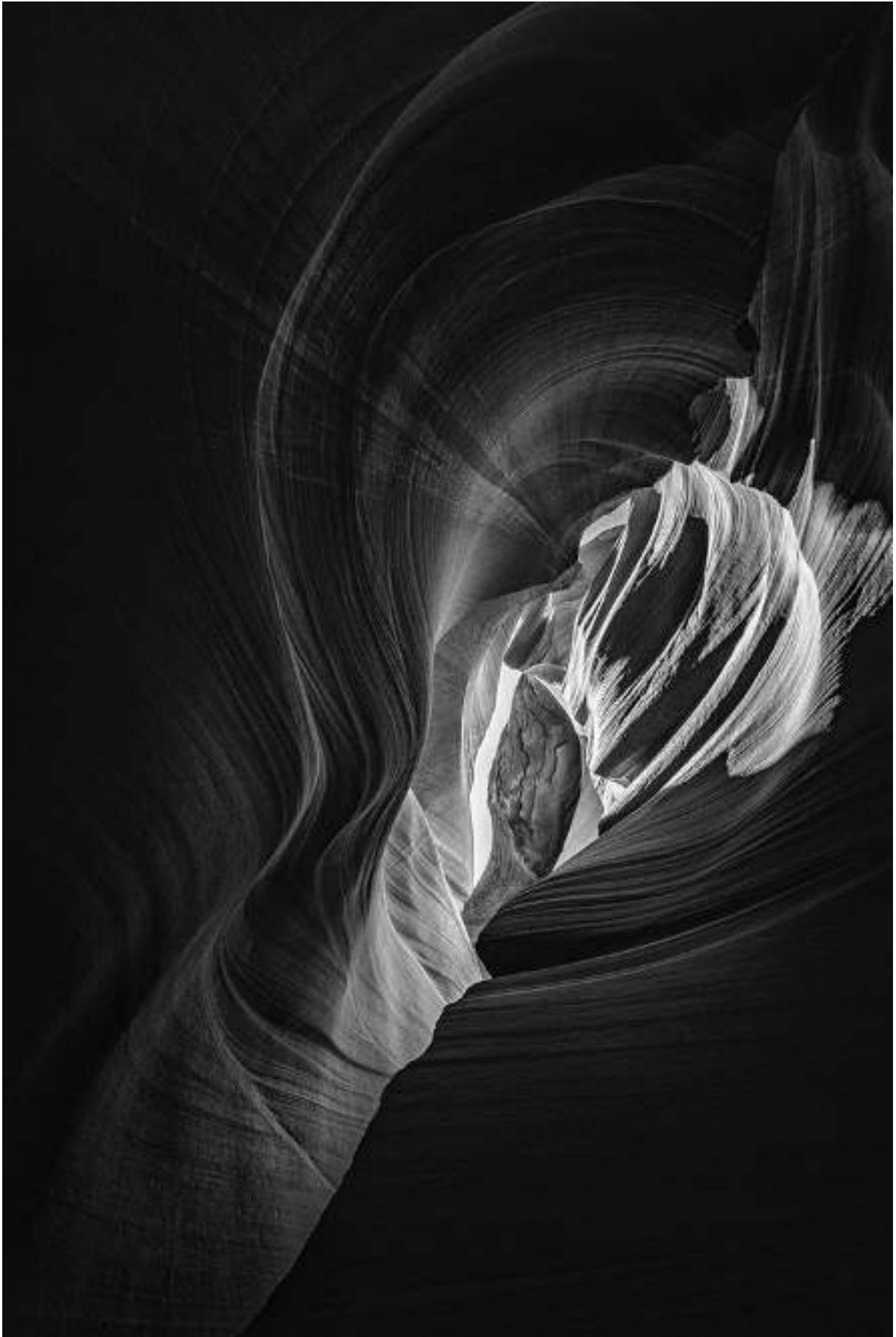
Estas imágenes no retratan una realidad exterior ni intentan fijar un momento. Se proponen, en cambio, como zonas de desplazamiento sensorial. Como espirales que atraen la atención hacia un centro incierto. La artista fotografía no para documentar, sino para invocar. Para desplegar un espacio donde la forma deviene latido, y la materia, respiración.

El blanco y negro no es aquí un gesto formal, sino una estrategia perceptiva. Al despojar a la imagen del color, se intensifica la experiencia del contorno, del volumen, de las transiciones lumínicas. La escala de grises activa una sensibilidad temporal: nos obliga a mirar más lento, a detenernos en las mínimas modulaciones del claroscuro, como si se tratara de una escritura sin alfabeto. En este sentido, la artista parece resonar con las palabras de Gaston Bachelard, cuando afirma que “el espacio amado concentra el ser del ser” (*La poética del espacio*, 1957): cada imagen aquí no representa un lugar, sino que condensa una intimidad expandida.

Las formas curvas, naturales o construidas, no son simples objetos de encuadre: son entidades vivas. Cavernas, escaleras, cúpulas, nervaduras de piedra o hierro, se convierten en presencias táctiles que parecen haber sido fotografiadas desde dentro. Hay una aproximación somática en la forma en que la cámara se deja absorber por las superficies: no las recorre, las habita. La luz no ilumina: erosiona suavemente, cavando senderos en la oscuridad.

Este conjunto de obras ofrece una experiencia que desafía la mirada funcional. Aquí no hay puntos de fuga, ni horizonte, ni centro compositivo tradicional. La estructura espiral se impone como fuerza dominante: una lógica del giro, de la torsión, del retorno. El espectador no contempla desde fuera, sino que es invitado a participar del ritmo. A dejarse arrastrar por la cadencia de lo curvo, por el vértigo contenido en el movimiento de ascenso o descenso.

JACK AVALOS



JACK AVALOS

El carácter escultórico de la luz en estas fotografías evidencia una sensibilidad casi alquímica. Se percibe una voluntad de trabajar con la materia visual como si se tratara de un cuerpo en transformación. Lo pétreo se vuelve fluido, lo arquitectónico adquiere una vibración orgánica. Y en este juego de tensiones y pliegues, lo visible se vuelve también una experiencia auditiva o táctil: la imagen se oye, se roza, se habita.

Lejos de imponer un discurso, estas obras proponen una experiencia: una inmersión pausada en la forma como resonancia interior. Se trata de unas obras que no buscan explicar, sino disponer una atmósfera. En un mundo saturado de representaciones, esta serie nos ofrece la posibilidad de un encuentro con la luz como gesto, con el espacio como afecto, y con el tiempo como espiral. No hay mensaje, hay presencia.

JACK AVALOS



JOSE ALGUER

Pintura como resonancia encarnada



Esta serie no retrata músicos. Lo que aquí emerge es algo más sutil, más huido: el momento previo a la música, su génesis afectiva. A través de una pintura de capas y texturas, el artista captura la fricción entre sonido y cuerpo, entre técnica y emoción. Cada figura es un nodo de energía, un cuerpo que vibra, escucha, recuerda y ejecuta. La pintura no se limita a mostrar; restituye el clima emocional del acto de tocar, como si cada trazo fuese un eco visual del sonido.

El uso de la partitura no es decorativo: es huella y detonante. Acompaña y envuelve al músico, lo antecede y lo proyecta. Las partituras flotan, se descomponen o se integran al fondo pictórico, indicando que la música no reside sólo en el instrumento, sino en un universo de referencias y afectos. Como señalaba Jacques Rancière, en toda práctica artística "hay una redistribución de lo sensible" (El reparto de lo sensible, 2000). En estas obras, esa redistribución ocurre entre el sonido y la imagen, entre la pintura y la memoria musical.

Las composiciones, cuidadosamente construidas, huyen del centro narrativo tradicional. Las figuras se integran a un campo expandido donde manchas, veladuras, collages y gestos matéricos convierten al fondo en protagonista. El clarinetista que toca frente a una mujer en una terraza, o el bajista sumido en su gesto técnico, están inmersos en una red de escenas secundarias, como si el tiempo se desplegara en múltiples capas: el ensayo, el recuerdo, el espectador, la atmósfera.

Este tratamiento estratificado de la imagen recuerda la noción de imagen-tiempo propuesta por Gilles Deleuze en La imagen-movimiento (1983), donde la imagen no avanza linealmente, sino que suspende el tiempo, lo fragmenta, lo dilata. Así, cada pintura opera como una especie de montaje: distintos tiempos convergen, resonando entre sí como acordes visuales.

JOSE ALGUER



JOSE ALGUER

El artista explora también la relación entre el cuerpo del músico y el espacio que lo rodea. La trompeta que prolonga el gesto del rostro, el bajo que enmarca el cuerpo en un movimiento circular, o el clarinete que emerge en diagonal como eje compositivo, señalan que el instrumento no es un objeto exterior, sino una extensión somática. Como afirma la coreógrafa y pensadora Erin Manning, "el cuerpo no toca un instrumento; se toca a través de él" (Always More Than One, 2013). La pintura aquí recoge esa idea: el cuerpo musical se vuelve pintura, se desborda, se multiplica.

Esta serie no nos ofrece escenas, sino atmósferas de atención y presencia. Nos invita a percibir la música como un acontecimiento sensorial complejo: hecho de técnica, pasión, contexto y escucha. Una pintura que no ilustra la música, sino que la encarna. Que no la explica, pero la hace presente.

JOSE ALGUER



JOSE ANDRES PRIETO

Pintura como arqueología sensorial



En esta serie pictórica no se impone la forma, sino que se insinúa. Cada imagen se presenta como un umbral visual, una superficie cargada de gestos, pigmentos y zonas de opacidad que invitan a mirar de otro modo: no desde la representación, sino desde la resonancia. Lo que aflora en estas obras no son figuras estables, sino restos, vibraciones, ecos de algo que se ha desdibujado en el tiempo o que tal vez nunca fue del todo visible.

La pintura aquí opera como una arqueología afectiva. El gesto pictórico es insistente, rugoso, a veces translúcido. Las capas de materia, a menudo tenues y veladas, otras veces abruptas y punzantes, funcionan como estratos de memoria. Como sugiere Georges Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), mirar no es simplemente observar, sino ser afectado por lo que se revela a medias. En esta clave, el trabajo del artista se vuelve una práctica de revelación discontinua: lo que aparece en la superficie pictórica no es lo que se representa, sino lo que se ha sedimentado.

Obras como *Cabeza de burro* desafían toda literalidad. La imagen parece convocar una figura animal, pero lo hace desde la descomposición, como si fuera un fósil gestual. No se trata de pintar un cuerpo, sino de dejar que el cuerpo aparezca en la materia. Esta estrategia está en sintonía con ciertas prácticas del expresionismo matérico, pero el artista no busca el dramatismo, sino la escucha de lo mínimo, lo apenas perceptible.

En *Filiformes*, los trazos parecen flotar en un espacio indeterminado, como si se tratara de signos en un proceso de formación. Las manchas negras evocan escritura, danza o migración de formas, sin fijarse en ninguna de ellas. Aquí la pintura roza el territorio de lo somático: se intuye el movimiento del brazo, la presión del cuerpo sobre el soporte, el rastro del tiempo. Esta fisicalidad de lo pictórico recuerda las ideas de Brian Massumi, quien define el arte como "una modulación del potencial afectivo del cuerpo" (*Parables for the Virtual*, 2002). En ese sentido, cada trazo no es solo una forma visual, sino una extensión del cuerpo pensante.

JOSE ANDRES PRIETO



La obra Selva vertical introduce el color con más intensidad, sin abandonar la opacidad. Verde, azul, naranja y rojo aparecen como focos de vitalidad contenida, envueltos en una maraña vegetal que no representa selvas, sino que produce una sensación selvática. No se trata de ilustrar la naturaleza, sino de convocar sus energías. Hay aquí una intuición cercana a lo que Isabelle Stengers llama "ecologías de atención": una manera de pensar la experiencia artística como cohabitación con lo múltiple, con lo indómito.

En conjunto, estas pinturas no nos ofrecen respuestas, sino preguntas que se sienten con la vista. Son superficies porosas, donde mirar se vuelve un acto de tacto, de incertidumbre y de apertura. Pintura como niebla, como huella, como territorio inestable donde lo humano, lo animal y lo vegetal se entrelazan sin jerarquía ni resolución.

JOSE ANDRES PRIETO



JOSE LARIS

El pulso oculto de las formas



En la obra de José Laris asistimos a una danza geométrica que no se limita a la pulcritud de las formas, sino que interroga su propia posibilidad de orden. A primera vista, sus composiciones podrían leerse desde una tradición concreta del arte geométrico latinoamericano, aquella que, desde la década de 1950, se vinculó con la abstracción óptica y cinética. Sin embargo, aquí no hay una voluntad de epatar al ojo, sino más bien de invocar un sistema visual que hable de resonancias internas, de frecuencias y tensiones inestables, de campos de fuerza más que de composiciones cerradas.

En Cintas y esferas, por ejemplo, las formas curvilíneas, que recuerdan tanto a serpientes como a flujos, se enredan entre volúmenes esféricos azules que parecen suspenderse en un espacio sin gravedad. Este entramado no es meramente decorativo: hay aquí una evocación del caos contenido, de los patrones que emergen en la materia cuando esta se ve atravesada por vibraciones invisibles. El artista no solo dispone formas; construye un campo de relaciones dinámicas que remite, sin ilustrarlas, a estructuras moleculares, redes neuronales, o incluso mapas astronómicos. Es difícil no pensar en los experimentos visuales de artistas como Jesús Rafael Soto o Gego, pero también en ciertas teorías de la complejidad y la física cuántica que entienden al mundo como una red interdependiente de partículas y relaciones.

Las series Perforaciones en negro y Perforaciones en plata intensifican esta lógica. Aquí, los elementos circulares se multiplican y desplazan en una especie de constelación flotante que subvierte la rigidez del plano. Las figuras geométricas, cuadrados, trapecios, círculos, no se imponen como signos estáticos, sino que aparecen horadadas, traspasadas, permeables. La "perforación", como gesto, introduce un principio de indeterminación: no todo está dicho, no todo está lleno. Hay vacíos que sostienen la composición y que nos devuelven a una pregunta fundamental: ¿qué vemos cuando miramos? ¿Lo lleno o lo ausente? ¿La forma o su umbral?

JOSE LARIS



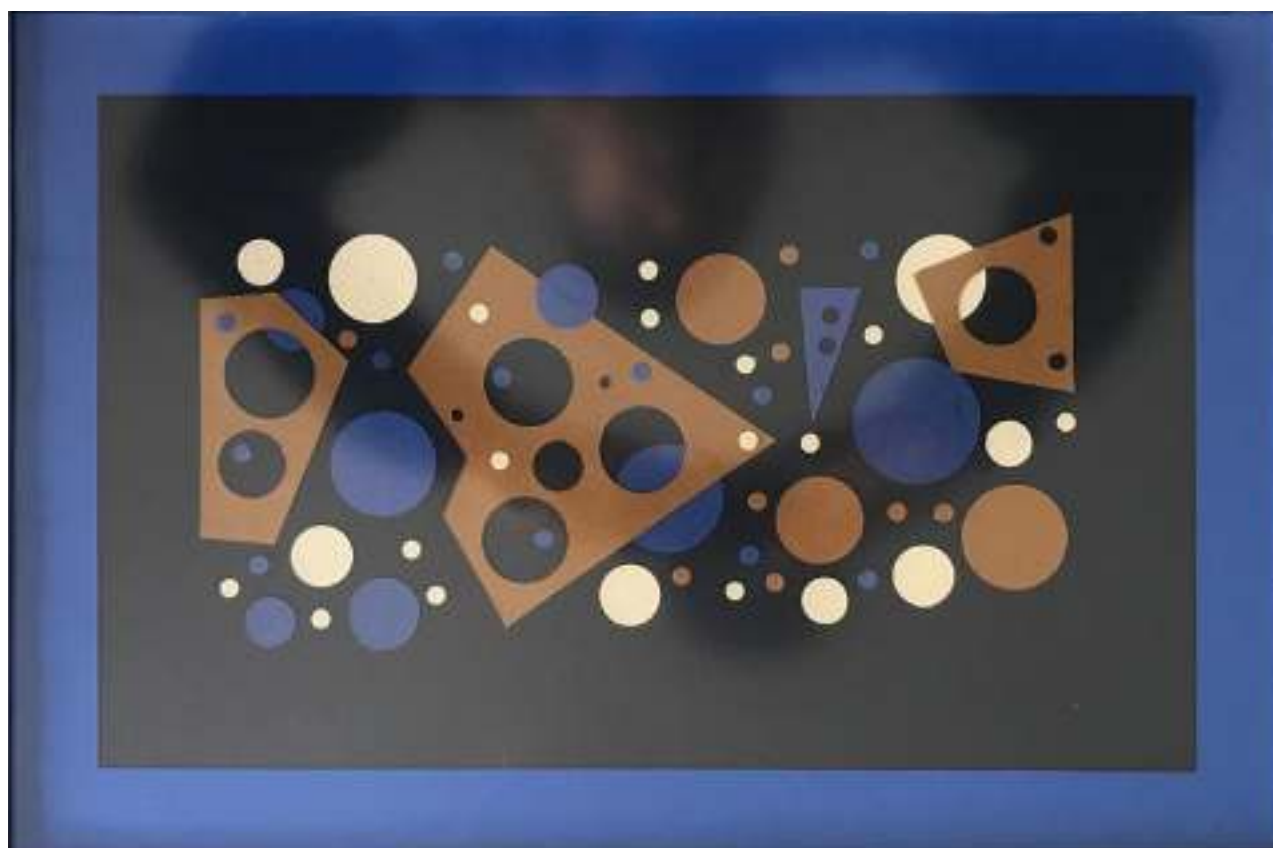
Jose Laris

JOSE LARIS

Desde una perspectiva curatorial expandida, es posible leer estas obras también como una reflexión sobre los sistemas de percepción y conocimiento. En la línea de pensadores como Félix Guattari y su noción de "ecosofía", podríamos afirmar que Laris propone un ecosistema visual donde cada elemento está afectado por los demás. No hay centro ni jerarquía, sino una red relacional que se sostiene en su inestabilidad. Así, el espectador es invitado a moverse, a contemplar desde múltiples ángulos, a dejar que el ojo vague y se deje afectar por el ritmo sutil de la superficie.

Más allá de sus referencias formales, el trabajo de Laris convoca una ética visual del equilibrio inestable: aquella que reconoce que todo orden es transitorio, y que incluso en los sistemas más controlados hay siempre un margen de apertura, de azar, de misterio. Como sugiere la artista y teórica Lygia Clark, "el vacío no es ausencia, sino el espacio donde todo puede comenzar". En la obra de Laris, ese comienzo es continuo: una partitura de posibilidades que se escribe con cada mirada.

JOSE LARIS



JOSE MARIA NEZRO

Imaginarios de colapso en clave figurativa

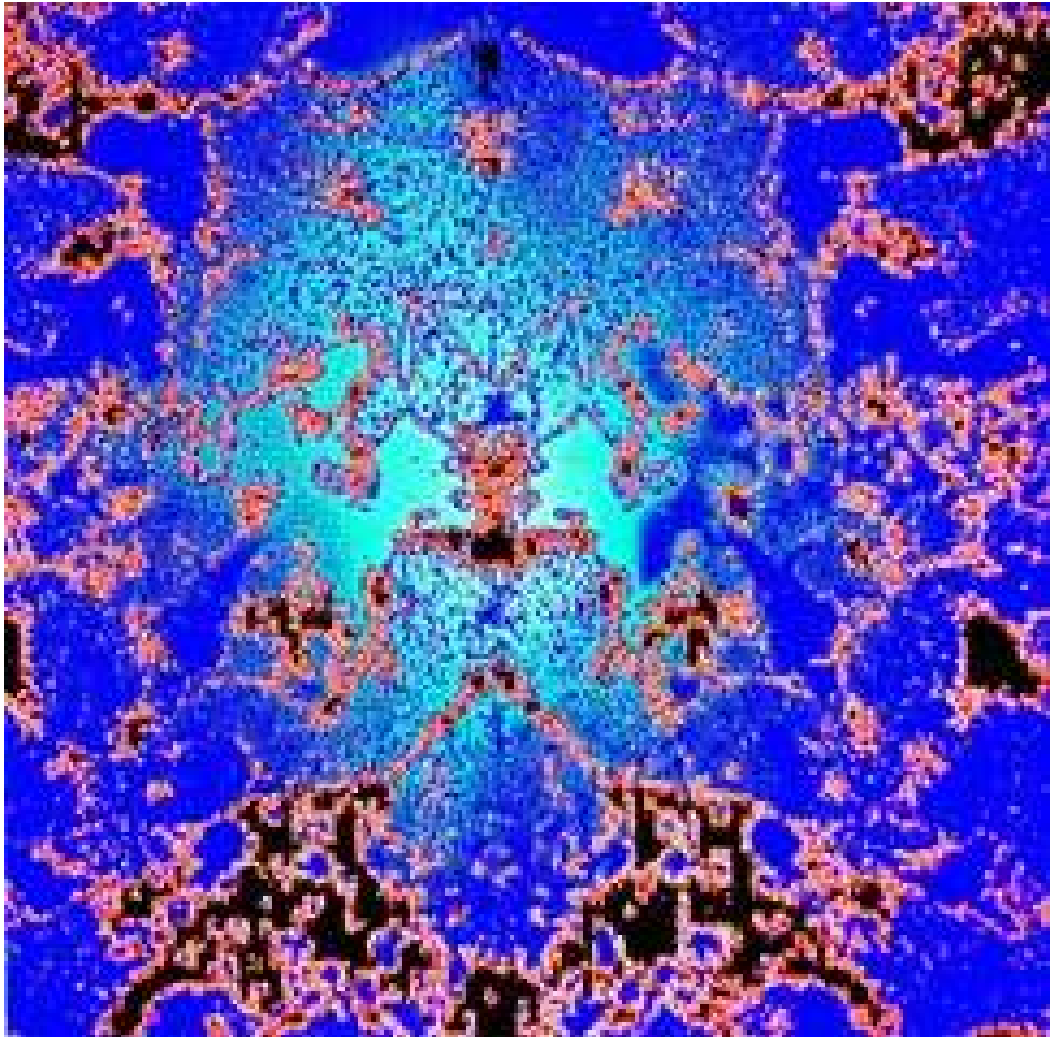


Las imágenes que aquí se presentan desbordan los marcos convencionales de la representación. Lejos de cualquier ingenuidad estética, estas piezas configuran una iconografía que, desde la hibridez técnica y el extrañamiento figurativo, interroga la memoria traumática, la violencia latente y la persistencia de los fantasmas que habitan las imágenes. A través de una gestualidad visual cercana al arte psicodélico y a la cultura digital intervenida, el artista construye un espacio especulativo donde se encuentran la ternura y la amenaza, lo lúdico y lo siniestro.

Los rostros distorsionados, los fondos saturados y los patrones de simetría alterada evocan una iconografía que podría emparentarse con la estética glitch, el expresionismo digital y ciertas derivas del arte outsider. Sin embargo, el conjunto no se define por una voluntad formalista, sino por su capacidad de suscitar afectos complejos y, sobre todo, ambivalentes: la alegría se vuelve máscara, la textura seduce y repele, y el color estridente parece contener un grito comprimido.

En la figura de "El equilibrista", la simetría central y el cromatismo vibrante no sólo operan como mecanismos compositivos, sino como formas de condensar una tensión entre lo humano y lo mecánico, entre la centralidad del cuerpo y su disolución. Se trata de una corporalidad posthumana: fragmentada, alterada, reensamblada en un espacio que recuerda tanto a las pruebas de Rorschach como a los sistemas generativos algorítmicos. Las formas evocan exoesqueletos, mapas neuronales o mutaciones evolutivas.

JOSE MARIA NEZRO



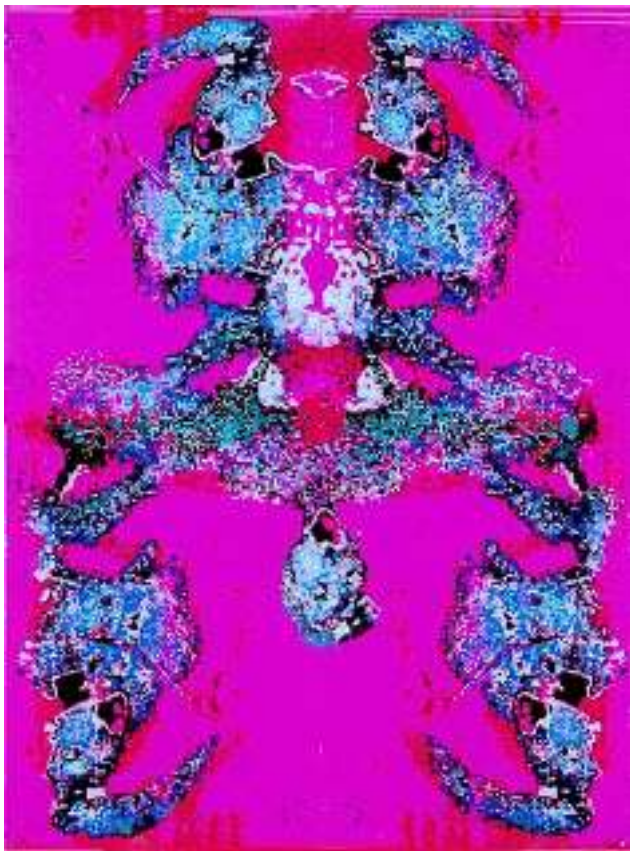
Por otro lado, en "Niños de la guerra", la imagen de la infancia se presenta como una figura desplazada de su imaginario arquetípico. Aquí, el niño, más bien, un ser infantilizado de aspecto espectral, parece mirar al espectador desde una zona de disolución identitaria, como si cargara en su cuerpo las marcas de un conflicto no nombrado. Esta obra recuerda, por contraste, la violencia silenciada en ciertas representaciones de infancia posbélica, como las fotografiadas por Shomei Tomatsu en el Japón de posguerra o incluso algunas figuras del cómic distópico. La vulnerabilidad se convierte aquí en energía visual.

Este trabajo puede leerse también a través del prisma de Byung-Chul Han, quien advierte que "el exceso de positividad de la imagen digital elimina toda negatividad y, con ello, la posibilidad de la mirada crítica" (La sociedad de la transparencia, 2012). Estas obras parecen resistirse a ese vaciamiento, devolviendo al espectador una imagen cargada de afecto y disonancia, de fisuras en la percepción.

Finalmente, en "Ohm Security A", el lenguaje visual alcanza una saturación casi ornamental, generando un entramado visual que recuerda las placas de Petri o los sistemas fractales. Aquí, el caos no es desorden, sino principio organizador: una arquitectura visual de la incertidumbre.

Este corpus nos sitúa ante un campo de indeterminación donde la obra no es signo de pureza, sino de potencia. Cada figura parece hablarnos desde un presente alterado por la memoria de un futuro que aún no ha llegado.

JOSE MARIA NEZRO



LALLA

Un acorde suspendido en lo visible



El trabajo de esta artista se manifiesta como un campo expandido de resonancias sensoriales y afectivas, donde lo pictórico no representa sino que convoca. Las tres obras reunidas en esta propuesta se organizan menos como una narrativa lineal que como una vibración atmosférica: un acorde suspendido entre lo real y lo soñado. La mirada aquí no se dirige únicamente a lo que se ve, sino a lo que permanece latente, entre capas de tiempo, memoria y percepción.

En El sueño de Orfeo, la geometría musical de las formas se entreteje con la pulsión telúrica del ritmo. La artista no traduce la música al lenguaje visual, sino que la encarna: fragmenta, sintetiza y reordena instrumentos como signos rítmicos de una partitura invisible. Esta obra remite, sin aludir directamente, a la tradición del cubismo sintético y su diálogo con lo popular; sin embargo, se distancia de la abstracción modernista para acercarse a una sensibilidad sincrética y vital. El tambor, la partitura, las cuerdas: todos ellos operan como órganos de una energía común, donde lo ancestral y lo contemporáneo colisionan con una serenidad vibrante.

En el pensamiento desplaza el foco hacia la interioridad y la pausa. El gesto del personaje, apoyado en su propio cuerpo como si este fuera continente de sus pensamientos, habla de una vulnerabilidad activa. El fondo, trabajado en tonos cálidos y abstractos, sugiere un estado mental en transformación. Esta pintura reintroduce el cuerpo como superficie de tránsito emocional, recordando las atmósferas introspectivas de Lucian Freud, pero con una paleta más abierta al matiz emocional y a la ternura. Hay aquí una afirmación tácita del derecho al cansancio, al desvío contemplativo, a esa forma de resistencia silenciosa que es la contemplación del mundo interior.

LALLA



LALLA

Finalmente, *Ramas en flor* se erige como una alegoría viva del entrelazamiento: ramas, flores, luz y vacío configuran un ecosistema visual donde todo brota, se sostiene, se ramifica. A diferencia de una representación botánica clásica, esta pintura no ilustra un paisaje, sino que encarna el deseo de florecer. Las ramas, sin centro aparente, evocan una forma de pensamiento indisciplinado, que se expande como rizoma (sin mencionarlo) y abraza el caos con dulzura. La elección del azul intenso como fondo convierte el cielo en un espejo mental, donde lo visible se transforma en contemplación pura.

Juntas, estas obras no construyen una secuencia cerrada, sino una constelación afectiva. Su potencia no reside en lo que explican, sino en lo que permiten sentir: la vibración de un sonido que no se escucha, la pausa del pensamiento que aún no se formula, la flor que estalla sin calendario. Esta curaduría celebra ese umbral donde la pintura no es objeto sino atmósfera, no discurso sino presencia, y donde la artista se afirma como médium de una sensibilidad que no se somete ni a la lógica ni al tiempo.

LALLA



LUIS DE CASASOLA

Tensión entre la carne y el símbolo



En el conjunto de obras aquí reunidas, *Alado*, *Reflejos*, *Vigía*, se despliega un repertorio figurativo que, aunque en apariencia se alinea con la tradición academicista del retrato animal, trasciende rápidamente los límites de lo mimético para situarse en un plano afectivo, simbólico y casi ritual. La figura del caballo, reiterada y plural, no comparece como simple objeto de contemplación estética, sino como umbral ontológico: como una presencia que encarna y condensa pulsiones colectivas, arquetipos culturales y memorias ancestrales.

Lejos de la frontalidad estática de la pintura naturalista decimonónica, estas obras operan desde una sensibilidad que podríamos calificar como realismo interiorizado. La técnica es refinada hasta el extremo, las capas de óleo se suceden con minuciosa devoción matérica, pero el virtuosismo nunca es un fin en sí mismo. Es apenas la base desde la cual el artista propone un gesto más profundo: una contemplación detenida del animal como espejo de la condición humana.

No es casual que los caballos representados parezcan siempre estar al borde de una acción inminente: un giro de cuello, una mirada desviada, una tensión en los músculos del cuello o del lomo. En esa inestabilidad contenida se lee una poética de lo suspendido, de lo no dicho, que conecta con tradiciones visuales tan diversas como la pintura renacentista flamenca, en su precisión táctil, y la imaginería barroca española, en su dramatismo latente.

LUIS DE CASASOLA



LUIS DE CASASOLA

Pero más allá de los referentes técnicos, lo que esta serie propone es una lectura contemporánea del símbolo del caballo. A lo largo de la historia del arte, desde las pinturas rupestres de Lascaux hasta los ensayos de la pintura romántica de Géricault o Delacroix, el caballo ha sido portador de significados múltiples: fuerza, libertad, poder, sacrificio, nobleza. En esta muestra, sin embargo, se sugiere un giro: los caballos ya no son montura ni emblema de conquista, sino sujetos soberanos de una narrativa íntima. No pertenecen al campo de batalla ni al desfile heroico, sino al umbral borroso entre la naturaleza y la conciencia.

La pieza Reflejos, en particular, introduce una dimensión especular y crítica: el agua como soporte de duplicidad, de lo transitorio, de lo ilusorio. Aquí, la imagen se redobla, se fragmenta, se disuelve. Lo visible se torna inestable. Es en ese juego entre lo que se ve y lo que se intuye, entre el cuerpo y su eco, donde el discurso curatorial encuentra su punto de inflexión.

Este corpus de obra invita a repensar la animalidad no desde la distancia antropocéntrica, sino desde una cohabitación sensible. El caballo no es "otro", sino una variación del "nosotros", un archivo corporal que guarda los restos de una relación simbiótica ya casi extinta. Así, la pintura se vuelve acto de resistencia contra la desaparición de ese vínculo. Una forma de cuidar lo que aún nos mira.

Y tal vez eso sea, en el fondo, lo que estas pinturas demandan: no una lectura, sino una devolución de la mirada. Porque cada uno de estos caballos, detenidos en su silencio de óleo, parece preguntarnos sin palabras: ¿desde dónde me estás mirando?

LUIS DE CASASOLA



LUIS GONZÁLEZ PALACIOS

Órbitas de la materia



En la obra de este escultor contemporáneo, la materia no es soporte: es lenguaje, cuerpo y memoria. Su práctica escultórica se erige sobre la tensión, formal y conceptual, entre dos dimensiones aparentemente opuestas: la materia orgánica, marcada por el tiempo y la erosión natural, y los artefactos industriales, manufacturados con precisión mecánica, diseñados para la eficiencia. En este encuentro entre lo telúrico y lo técnico, el artista produce un sistema poético donde el objeto ya no es mero residuo ni ornamento, sino campo de resonancia.

La madera, muchas veces calcinada o erosionada, comparece aquí como archivo de la entropía, portadora de una escritura geológica. Cada veta, cada fractura, cada superficie quemada habla de un devenir temporal que trasciende la escala humana. A su lado, engranajes, poleas, ejes y discos dentados, vestigios del mundo fabril, aparecen reconfigurados, desplazados de su función originaria. El artista los somete a una relectura plástica: ya no son piezas de ensamblaje técnico, sino astros suspendidos, coordenadas de un cosmos alterno.

No hay nostalgia en estas piezas, sino reprogramación simbólica. Como señaló Walter Benjamin, "no hay documento de cultura que no lo sea también de barbarie", y en este sentido, la obra nos sitúa frente a los rastros materiales de un sistema extractivista global. Pero la respuesta del artista no es panfletaria. Más bien, crea una suerte de arqueología especulativa, donde los objetos del pasado industrial devienen elementos de una narrativa futura: cuerpos orbitando en silencio, mapas siderales, constelaciones mecánicas.

LUIS GONZÁLEZ PALACIOS



LUIS GONZÁLEZ PALACIOS

Las composiciones, siempre precisas, revelan una inteligencia espacial que se inscribe en una tradición constructivista y postminimalista, pero con un giro afectivo. Hay en cada pieza una atención por el ritmo, por las líneas de fuerza, por las dinámicas internas de gravedad y flotación. Los trípticos murales se leen como diagramas de fuerzas invisibles. Las esculturas verticales, donde la madera y el metal coexisten sin jerarquía, son tótems de una tecnonaturaleza reimaginada.

Este trabajo puede leerse también desde una perspectiva tecnopoética: la intersección entre tecnologías duras y sensibilidades humanas. Como propone Yuk Hui en su teoría de las cosmotécnicas, no se trata de oponer naturaleza y técnica, sino de explorar modos singulares de coexistencia. Esta escultura no busca restaurar un equilibrio perdido, sino activar otras formas de ensamblaje entre mundo natural y mundo fabricado, donde el arte se convierte en interfaz sensible.

En última instancia, estas obras nos invitan a pensar desde los materiales. A ralentizar la mirada. A leer los objetos como si fueran ruinas activas. En ese gesto de observación minuciosa, el espectador se convierte en testigo de un equilibrio inestable, pero vital: el de una humanidad que, al borde del colapso, aún puede imaginar nuevas órbitas para sus restos.

LUIS GONZÁLEZ PALACIOS



LUIS LORENT

Esculpir el susurro del bosque



En un tiempo donde el vértigo tecnológico y la producción acelerada amenazan con erosionar todo vínculo sensible con la materia, la obra de Luis Lorent se levanta como una forma de resistencia silenciosa. Su práctica escultórica, radicalmente anclada en la madera, no pretende representar el mundo, sino dialogar con él. Más que tallar, Lorent escucha. Sus piezas son el fruto de una conversación sostenida entre el artista y el árbol muerto, entre la mano humana y la memoria vegetal. Es una escultura que no impone, sino que acompaña los accidentes, los nudos, las fracturas y las vetas, como si cada corte fuese una reverencia al tiempo biológico.

En obras como Jaifa o Sección, se percibe una voluntad de simetría inestable, una geometría que emerge desde la imperfección natural. El corte no es dominación: es una caricia meditada, una forma de traer al presente algo que ya estaba allí, latente. Así, el artista no “construye” una escultura; la desentierra. Cada intervención parece preguntarse: ¿cómo dejar hablar a la madera sin silenciar su historia?

El trabajo de Lorent se inscribe en una genealogía que va desde Brâncuși hasta Giuseppe Penone, artistas que entendieron que el gesto escultórico no debía rivalizar con la naturaleza, sino integrarse a ella como un acto de humildad estética y ontológica. Pero a diferencia de esas referencias modernistas o arte povera, Lorent no se limita a explorar la materialidad orgánica por sí misma, sino que tensiona el umbral entre arte y espiritualidad cotidiana. En piezas como Vircencita de Pastor, el gesto se torna casi devocional: el fragmento de madera, mínimamente intervenido, evoca sin representar, convoca sin nombrar. La escultura se vuelve talismán, un pequeño altar de memoria rural, de fe anónima.

LUIS LORENT



LUIS LORENT

Este cuerpo de obra puede ser leído también como una crítica sutil al extractivismo simbólico del arte contemporáneo. En lugar de imponer discursos espectaculares o dispositivos curatoriales grandilocuentes, Luis Lorent propone una ética de la presencia: estar con la materia, sin domesticarla. En este sentido, sus esculturas devienen ejercicios de ecología afectiva. Son artefactos lentos en una cultura del rendimiento. Son objetos que no piden ser explicados, sino habitados con atención.

Su práctica tiene resonancias con nociones como la "cosmotécnica" de Yuk Hui: pensar lo técnico no como opuesto a lo natural, sino como forma situada de relacionarnos con el mundo. La técnica de Lorent no es moderna ni primitiva: es intuitiva, íntima, casi ritual. En ella se funda una poética de lo mínimo que desmonta la lógica del exceso. Así, sus obras no sólo están hechas de madera, sino de tiempo, de espera, de silencio, de escucha. Son esculturas vivas que aún respiran.

Luis Lorent no talla madera: acompaña su transformación. Y en ese gesto paciente, nos recuerda que la creación artística puede ser también una forma de reforestación simbólica.

LUIS LORENT



LUIS RAMIREZ

Iconoclasia lumínica.
Pictografías de lo sagrado y lo profano



La obra de este artista irrumpe con fuerza en el espectro contemporáneo al interpelar, desde una figuración incendiaria, los arquetipos visuales que constituyen nuestra relación con lo sagrado, lo mítico y lo humano. Su lenguaje pictórico, caracterizado por una exuberancia cromática que bordea lo alucinatorio, propone una iconografía expandida que se alimenta tanto de la tradición sacra occidental como de los mitos populares y la cultura visual de masas. En cada lienzo se despliega una tensión radical entre devoción y violencia, entre trascendencia y deseo terrenal, que transforma al espectador en testigo de una escena simultáneamente reconocible e indómita.

El uso expresivo del color, que remite a la tradición fauvista y al expresionismo alemán, no busca describir sino desbordar: rostros deformados por la exaltación emocional, halos resplandecientes que citan el arte bizantino pero desde una óptica profana, ojos que no miran sino que incendian. La figura emerge de la oscuridad como visión, espectro o revelación: en esta pintura no hay espacio para la neutralidad. Lo divino es carne palpitante, lo mitológico es grito, y lo humano se vuelve símbolo.

Esta producción pictórica puede leerse como un acto de iconoclasia inversa. En lugar de destruir las imágenes sacras, las multiplica, las hibrida y las recontextualiza, en un gesto que recuerda a las operaciones visuales del Barroco tardío, donde el éxtasis se tornaba exceso, pero filtrado por una sensibilidad contemporánea que no teme el kitsch, el exceso o la contradicción. A la manera de una "teología pop", el artista conjuga elementos que van desde el pathos de Caravaggio hasta la intensidad psicodélica del arte urbano actual, pasando por la imaginería cristiana, la estética del cómic y el erotismo fragmentado de la cultura visual posmoderna.

LUIS RAMIREZ



LUIS RAMIREZ

La noción de aura, en términos benjaminianos, se subvierte aquí: no hay unicidad ni distancia, sino una cercanía inquietante. Estas figuras no son dioses lejanos ni mártires idealizados, sino cuerpos feroces que sangran, gritan, sienten y nos interpelan. Hay una voluntad clara de rehumanizar lo divino y, al mismo tiempo, de devolverle potencia simbólica a lo humano. De ahí que el gesto pictórico sea también un gesto político: contra la planicie afectiva del consumo visual contemporáneo, esta obra afirma la intensidad como resistencia.

Esta pintura no busca complacer, sino provocar. No ofrece consuelo, sino visiones. Y lo hace desde una paleta que incendia, un trazo que hiere, y una simbología que se rehúsa a ser domesticada. En ese cruce entre lo religioso y lo pagano, lo sublime y lo grotesco, esta obra se instala como un umbral: un lugar donde el arte aún puede ser rito, desobediencia y revelación.

LUIS RAMIREZ



MANUEL CORTIZO

La arquitectura de la pausa.
Cuerpos, sombras y otros intervalos



En un tiempo donde la imagen se ha vuelto omnipresente y vertiginosa, estas fotografías plantean un gesto subversivo: suspender la velocidad, desarmar el automatismo perceptivo y abrir un espacio para la deriva atenta. No se trata aquí de una serie documental ni de una narrativa explícita, sino de una constelación visual que articula un pensamiento del umbral, donde lo arquitectónico, lo corporal y lo lumínico no son categorías separadas, sino intensidades que se cruzan.

Estas imágenes habitan ese terreno liminal donde la forma deviene afecto, y la composición se transforma en un modo de pensamiento no verbal. No son fotografías de cosas, sino de relaciones: entre lo visible y lo invisible, entre la geometría y el gesto, entre el silencio y la respiración. Más que representar el mundo, lo tensan. Lo reorganizan desde sus pliegues, sus huecos y sus resonancias.

Lejos del afán de espectacularidad, el lente se desplaza como quien traza un mapa sensible de los lugares donde ocurre lo que no se puede nombrar: el roce de una sombra sobre el pavimento, la conversación detenida, la geometría proyectada como partitura afectiva. En este sentido, la fotografía opera como arquitectura temporal: define umbrales, fracturas, espacios por los que el cuerpo puede pasar, detenerse, reaparecer.

Desde una mirada expandida, podríamos decir que estas obras constituyen una forma de curaduría visual en sí mismas: seleccionan fragmentos del mundo y los reconfiguran como dispositivos de percepción crítica. En ellas resuena el pensamiento de Yuk Hui cuando propone que la tecnología no debe pensarse desde su eficiencia, sino desde su potencia poética y cosmopolítica. Estas imágenes son, en ese sentido, tecnopoéticas del intervalo: nos devuelven la capacidad de asombro frente al gesto mínimo, la luz oblicua, el trazo casual del presente.

MANUEL CORTIZO



La curaduría aquí no narra, no explica. Propone un sistema de correspondencias abiertas, donde las imágenes no ilustran una idea, sino que piensan en su propio lenguaje. Y ese lenguaje está hecho de pausas, de contradicciones formales, de silencios que no son vacíos, sino materia de conexión. El espacio arquitectónico se vuelve cuerpo; el cuerpo, sombra; la sombra, estructura.

Más allá de la representación, lo que está en juego es una ética de la mirada: una forma de atender al mundo sin clausurarlo, sin poseerlo. Cada imagen se vuelve entonces una pregunta abierta, un pliegue en el tejido de lo cotidiano que invita al espectador a demorarse, a sentir la imagen con el cuerpo entero. Como sugería Deleuze a partir de Proust, ver no es captar, sino aprender a interpretar signos: las sombras, los gestos, los vacíos aquí presentes no se descifran, se atraviesan.

Estas fotografías son umbrales, no ventanas. No muestran un más allá; nos devuelven a este aquí, a este ahora, cargado de tensiones, memorias y posibilidades. Nos enseñan, sin didactismo, que incluso en la más estricta geometría, habita una forma de ternura.

MANUEL CORTIZO



*Estas imágenes forman parte del proyecto editorial: **Vigo, un lugar no mundo**, un libro de fotografía que propone una lectura pausada y poética de la ciudad.*

MARIA BEGOÑA

Arquetipos encarnados.
Pictografías del mito y lo íntimo



En el umbral entre el presente y un tiempo arcaico donde los dioses todavía caminaban entre nosotros, la obra de esta joven artista irrumpe como un gesto de recuperación simbólica y subjetiva. Su pintura no es un retorno nostálgico a los mitos clásicos ni una emulación técnica del academicismo decimonónico. Más bien, se trata de una reapropiación crítica del lenguaje visual del pasado, en diálogo con las urgencias sensibles del presente. Las figuras que habitan sus lienzos no son meros retratos ni modelos idealizados: son cuerpos conscientes de su presencia, sujetos de historia, depositarios de arquetipos y, a la vez, testigos de su transformación.

El trabajo pictórico que aquí se despliega, entre naturalezas muertas, retratos femeninos y alegorías figurativas, revela una poética del claroscuro que no es únicamente técnica, sino conceptual. La sombra no se opone a la luz, sino que la contiene y la modula, configurando un espacio afectivo donde la mirada del espectador es convocada a leer entre los pliegues del silencio. En cada obra, la representación se construye desde una contención emocional que roza lo místico, pero sin perder densidad material. Las telas, los objetos y los gestos condensan una dramaturgia mínima, cargada de signos.

En esta serie se inscribe un deseo claro: recuperar la fuerza narrativa del símbolo, sin caer en literalismos. El uso de elementos mitológicos, la luna creciente como corona, la granada como emblema de lo femenino, la lanza como extensión de voluntad y defensa, se entrelaza con una lectura contemporánea de género, identidad y poder. Las figuras femeninas no son musas pasivas ni vírgenes sacralizadas, sino agentes de su propia representación, sabias de su herencia iconográfica pero no esclavas de ella.

MARIA BEGOÑA



MARIA BEGOÑA

En este gesto, la artista dialoga con una genealogía que va desde Artemisia Gentileschi hasta Paula Rego, pasando por los simbolistas fin-de-siècle y los grandes retratistas barrocos. Como señala Marina Warner, "el mito es una herramienta viva cuando se reinterpreta desde la experiencia encarnada" (*From the Beast to the Blonde*, 1994), y es precisamente esta experiencia vivida, sensual, histórica, política, la que reconfigura aquí el relato.

El virtuosismo técnico no es una meta en sí misma, sino un medio para sostener una atmósfera introspectiva donde la temporalidad se ralentiza. Hay una voluntad meditativa en estos óleos: cada pincelada parece contener una respiración, un secreto susurrado entre la carne y el símbolo. Se podría hablar de una pintura devocional, en el sentido más laico y afectivo del término: devoción hacia los gestos humanos que nos anclan al mundo y, a la vez, nos conectan con lo invisible.

Estas obras no buscan ilustrar una mitología preexistente, sino invocar una mitología nueva, personal, femenina, contemporánea, que brota del cruce entre memoria visual, pensamiento simbólico y experiencia sensible. En ese cruce, la artista no sólo pinta figuras: abre portales.

MARIA BEGOÑA



MASSIEU

Exploraciones matéricas de la memoria urbana



La obra de este artista se sitúa en un territorio donde la pintura se convierte en campo de excavación. No se trata aquí de representar, sino de invocar: gestos, trazos y estructuras emergen como huellas de una memoria no discursiva, arraigada en el cuerpo, en la ciudad, en el desgaste de la materia. Cada lienzo actúa como un palimpsesto afectivo, un fragmento de topografía interna donde el gesto pictórico deviene cartografía de lo íntimo y lo urbano.

En estas composiciones domina una lógica de estratificación: capas superpuestas que han sido arañadas, cubiertas o interrumpidas, generando una vibración tectónica entre fondo y forma. El color, muchas veces contenido en una paleta austera, grises, rojos oxidados, ocres minerales y blancos rotos, remite a superficies desgastadas por el tiempo, como muros urbanos, concreto erosionado o mapas desvinciados. Se prescinde del efecto decorativo; aquí el color opera como residuo, como atmósfera sedimentada.

Las líneas negras, insistentes y disonantes, irrumpen como trazos coreográficos: no delimitan formas estables, sino que insinúan trayectorias, marcas de tránsito, recorridos fallidos o diagramas de afectos. Son líneas que evocan la urgencia del trazo, lo inacabado del gesto, lo inasible del mapa emocional que cada obra construye. Este trazo, siempre intuitivo, recuerda el alfabeto inconsciente de artistas como Cy Twombly, pero también la dimensión objetual y matérica de Antoni Tàpies o Alberto Burri, donde el soporte no es pasivo sino participante activo del lenguaje plástico.

MASSIEU



MASSIEU

Las pinturas no se organizan como composiciones cerradas, sino como superficies porosas. Hay una tensión constante entre lo gráfico y lo matérico, entre lo que se insinúa como forma y lo que se resiste a ser figurado. En este sentido, la obra habita una abstracción que no es formalista, sino afectiva: una abstracción contaminada de experiencia, de memoria, de ruina.

Cada pieza se presenta como un nodo dentro de una constelación, donde los elementos se repiten, mutan, se deforman. Así, la práctica de este artista puede entenderse como un proceso de inscripción: del tiempo, del cuerpo, de la ciudad, del residuo. No hay aquí una narrativa lineal ni una búsqueda de armonía visual. En cambio, se produce una deriva perceptiva que exige lentitud, atención, respiración.

Este trabajo pictórico, lejos de ser decorativo, se vuelve una forma de pensamiento encarnado. Una investigación sensible sobre el habitar, el fragmento y la materia. El artista nos invita a mirar la pintura como un terreno de fricción entre lo visible y lo invisible, entre lo que se muestra y lo que persiste en su negativa a revelarse del todo.

Como en una arqueología silenciosa, cada obra es un fragmento suspendido: un umbral, una grieta, un mapa que no guía pero sí convoca.

MASSIEU



MENESES

La forma del ímpetu.
Pictografías del agua y del fuego



En el umbral donde la imagen deja de ser representación y se convierte en experiencia, emerge la obra de esta artista como una corriente indomable de materia, color y energía. Las piezas Brillos cálidos II, Oleaje indomable y Ondas marinas II no deben leerse desde el signo, ni desde el símbolo, sino desde el pulso. Cada trazo, cada vibración cromática, cada espesor gestual configura una poética sensorial que, lejos de ofrecer un relato, nos sumerge en una atmósfera, en una fisicidad intensificada del mundo.

Estas obras no nos muestran el mar: nos sumergen en él. No nos narran el fuego: lo incendian. Se trata de una pintura que no remite, sino que actúa. Una pintura que renuncia a la mimesis para entregarse a lo que el filósofo Brian Massumi llamaría un "afecto cinético": una activación del cuerpo que no pasa por el lenguaje, sino por el temblor. Aquí el color no es accesorio: es estructurante. El gesto no decora: configura. Esta pintura no imita la naturaleza, sino que compone con ella.

El proyecto curatorial se articula a partir de esta intensidad primaria. Las obras se disponen no en función de una progresión cronológica o temática, sino siguiendo flujos de energía. Se privilegia el tránsito libre, el devenir del espectador como cuerpo en relación, como piel en contacto con las texturas ópticas del lienzo. Como en ciertas propuestas museográficas de Lina Bo Bardi o en los montajes espaciales de las bienales recientes, el énfasis no está en el objeto, sino en la experiencia relacional.

MENESES



MENESES

Formalmente, estas pinturas trabajan en el filo entre el expresionismo matérico y el lirismo abstracto. Hay ecos de la pintura de paisaje japonés sin horizonte; reminiscencias de Turner, de Monet, pero también de artistas latinoamericanos contemporáneos que han hecho del color una forma de conocimiento situado. Las olas, los reflejos, las llamaradas, son formas abiertas, formas en mutación. No hay contorno fijo. Todo se mueve. Todo se transforma. En esto reside también su dimensión política: en su resistencia a la clausura, a la definición única, al significado estable.

La propuesta apuesta por una "estética del umbral": ese espacio liminal donde lo visible y lo invisible se tocan, donde lo pictórico se vuelve táctil, donde el tiempo deja de ser lineal y se convierte en ritmo. Como escribió Gaston Bachelard, "el agua es una materia que sueña". Estas obras no sólo sueñan con el agua, o con el fuego. Nos invitan a soñar con ellos, a disolvernó en su fluir.

Más que mostrar, esta pintura convoca. Más que explicar, pulsa. Y en ese pulso, en ese movimiento incesante entre lo que arde y lo que fluye, entre lo que golpea y lo que acaricia, se abre la posibilidad de habitar el arte no como un objeto de contemplación, sino como una zona de contagio. Como una superficie de mundo. Como un mar en llamas.

MENESES



MILI

El trazo como revelación íntima

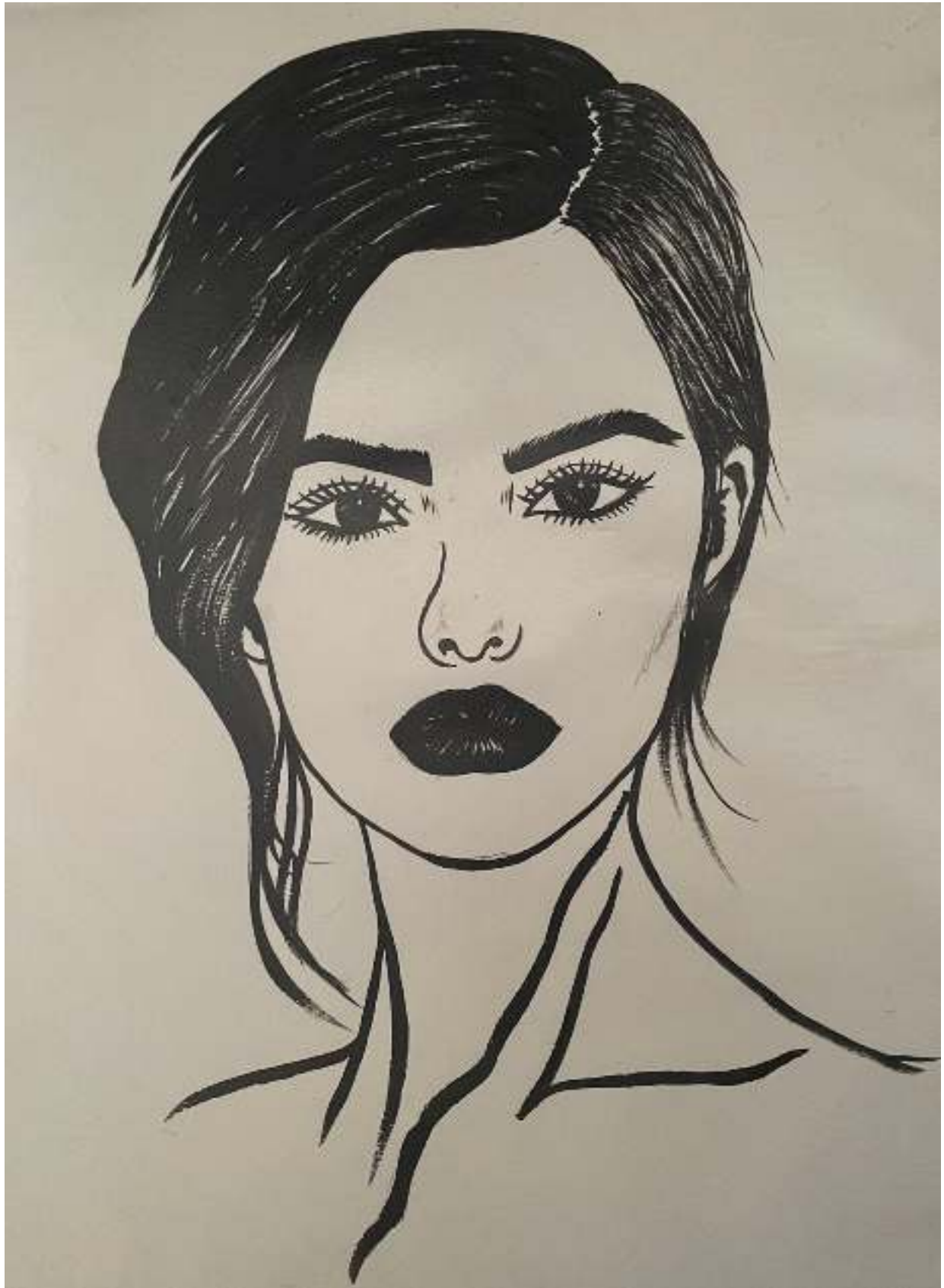


En una era saturada por la velocidad de la imagen digital, esta joven artista, cuya práctica se despliega entre el grafito, la tinta y el cuerpo, apuesta por una radical pausa: la del dibujo como acto de escucha, presencia y autoconocimiento. Su trabajo, hecho a mano, con materiales mínimos y decisiones directas, nos sitúa en el umbral entre la observación y la intuición. Cada línea y sombra en su obra parece no tanto representar, sino manifestar: traducir emociones, pensamientos o memorias desde una corporeidad silenciosa.

Hay en sus composiciones una fuerte voluntad de mirar hacia adentro. No hay grandilocuencia ni artificio. En cambio, hay cuerpos que se recogen sobre sí mismos, mujeres que se abrazan, que bajan la mirada o simplemente habitan un espacio íntimo y autónomo. El trazo es sensible y certero, con una economía de medios que no busca virtuosismo técnico, sino una aproximación honesta a la figura humana como archivo afectivo. Se percibe una resonancia con la tradición del dibujo expresionista y la figuración psicológica, desde Käthe Kollwitz hasta Egon Schiele, pero sin el pathos dramático: aquí, lo que prevalece es la contemplación.

Sus retratos y figuras femeninas no pretenden monumentalizar, sino habitar el gesto mínimo, la pausa cotidiana, la belleza del instante privado. En este sentido, su obra plantea un descentramiento de los discursos hegemónicos de la representación: no hay cuerpos ofrecidos al deseo ni sujetos heroicos, sino cuerpos vivientes, pensantes, sensibles. Algunas figuras parecen inspiradas en personas reales, otras nacen del imaginario; todas comparten una humanidad delicada, delineada con respeto y atención.

MILI



Desde una lectura feminista, podemos pensar su práctica como una reapropiación del mirar. En vez de ceder a los códigos visuales que han inscrito a la mujer en la historia del arte como objeto pasivo, esta artista devuelve a sus personajes la agencia del silencio, el poder de lo no dicho. El cuerpo es territorio y frontera, pero también es lenguaje. En sus dibujos, los cuerpos no posan: se recogen, se sientan, descansan. No se ofrecen al espectador; se afirman en su mundo interior.

También hay humor sutil en algunos gestos, ironía en las proporciones o guiños a la ilustración contemporánea. El trabajo en tinta negra, particularmente en el retrato frontal, remite a una estética más gráfica, cercana a lo editorial o al cómic independiente. Esa variedad de registros muestra una versatilidad que no fragmenta, sino que amplía los modos de decir desde el dibujo.

En conjunto, su obra es una práctica de resistencia afectiva. Una manera de volver al papel, al trazo, al cuerpo como archivo. Una invitación a mirar sin urgencia, a sentir sin prisa, a reconocer en cada sombra un fragmento de mundo interior. En tiempos de saturación visual, este gesto, tan humano, tan sencillo, se vuelve, paradójicamente, profundamente contemporáneo.

MILI



NONO

Fracturas del presente

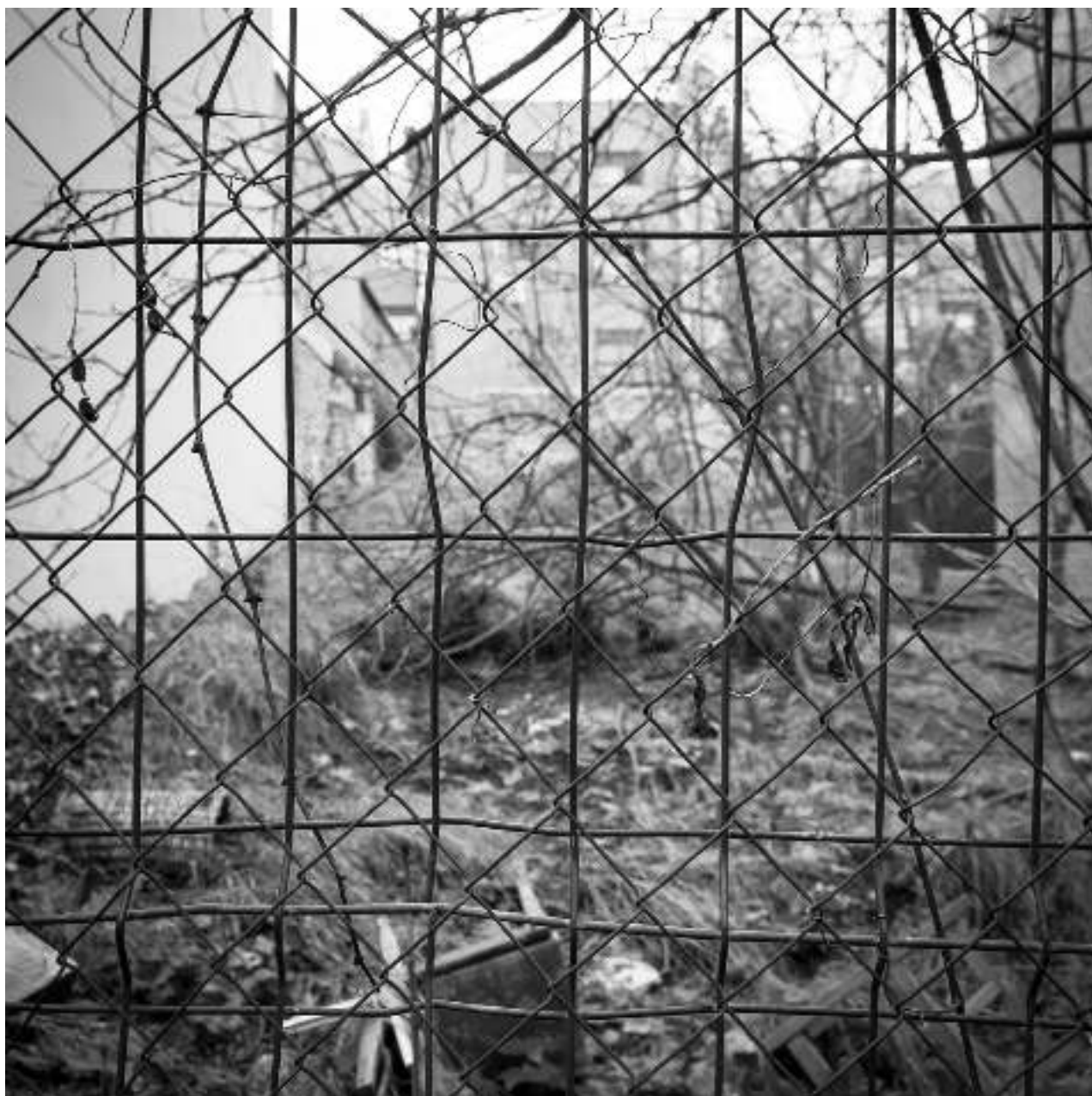


En la obra fotográfica de NONO, el espacio urbano se revela como una geografía del desencanto, donde la modernidad promete orden pero produce separación. A través de composiciones en blanco y negro, el artista nos sitúa en escenarios de aparente neutralidad arquitectónica: calles solitarias, reflejos fragmentarios, verjas oxidadas, fachadas de edificios impersonales. Sin embargo, en esa aparente cotidianidad se activa un relato mucho más complejo: uno que habla de confinamiento, de vigilancia, de alienación, de control social. Cada imagen es una interpelación silenciosa al espectador, una pregunta sobre el modo en que habitamos, o más bien transitamos, los espacios contruidos para la productividad y la obediencia.

Lejos de la monumentalidad del paisaje urbano celebratorio, las fotografías de NONO se centran en los márgenes: un poste con calcomanías, un reflejo distorsionado en el vidrio, una malla metálica que impide el paso, una obra en construcción donde las figuras humanas apenas son sombras funcionales. La ciudad se muestra como una maquinaria inerte donde el sujeto apenas se insinúa, casi siempre anónimo, disperso o ausente, reforzando una sensación de extrañamiento que remite al pensamiento de Marc Augé sobre los "no-lugares", esos sitios de tránsito sin memoria, sin identidad, sin relaciones humanas profundas.

El uso del blanco y negro no es un gesto nostálgico ni meramente estético, sino una decisión ética: despojar al mundo de sus coloridas distracciones para enfocarse en las estructuras de poder y olvido que se filtran en la arquitectura cotidiana. Como si quisiera detener el flujo de la modernidad líquida (Bauman), NONO opta por congelar momentos de quietud que, paradójicamente, revelan el vértigo del vacío. En lugar de documentar el progreso urbano, expone sus fallas: el abandono, la vigilancia, el anonimato.

NONO



NONO

Sus imágenes son dispositivos de lectura crítica. La mirada no es inocente: se desplaza entre líneas, grillas, superficies pulidas que funcionan como espejos deformantes. Hay una poética de la obstrucción y del encuadre: no se trata de mostrarlo todo, sino de delimitar, fragmentar, enfatizar lo que queda atrapado entre estructuras. Así, la fotografía se convierte en un ejercicio de desvelamiento: mostrar aquello que se nos entrena para no ver. La ciudad, con sus promesas de orden, movilidad y eficiencia, aparece como una red simbólica donde el cuerpo es cada vez más prescindible y la subjetividad, cada vez más programada.

NONO no hace denuncia explícita. Su lenguaje es contenido, casi clínico, pero precisamente por eso más perturbador. Hay un lirismo duro, contenido en la manera en que capta lo residual, lo invisible, lo marginal. El mundo que nos muestra no es distópico: es el nuestro, pero desenmascarado. Las imágenes no piden compasión, sino conciencia.

En tiempos donde el espectáculo anestesia, NONO nos recuerda que mirar es también un acto político.

NONO



OLGA NAVARRO

Horizontes detenidos.
La pintura de Olga Navarro



En la obra de Olga Navarro, el paisaje no es un motivo: es un umbral. Cada una de sus pinturas circulares propone una experiencia de inmersión sensorial, donde el tiempo parece detenerse y la mirada se expande más allá de los límites del marco. La artista no representa el mundo natural; lo convoca, lo ralentiza, lo condensa en un ritmo visual que interpela nuestra capacidad de observación y asombro.

Lejos del efectismo o la teatralidad, las escenas de Navarro se construyen desde la contemplación. Son ejercicios de escucha visual, donde el cielo, la luz y la vegetación no son simples elementos descriptivos, sino presencias vivas que cohabitan el cuadro con la intensidad de lo mínimo. La artista pinta el instante antes del cambio: ese momento en que el sol va a ocultarse, las nubes apenas se disuelven, o el aire aún guarda el calor de la tarde. Es una pintura del umbral, del tránsito silencioso entre un estado y otro.

El formato circular, elegido de manera constante por Navarro, no es una decisión menor. Evoca la totalidad, el ciclo, el retorno. También sugiere una forma de mirar sin jerarquías, sin centro, donde cada parte del paisaje puede volverse foco. Esta geometría redonda desactiva la idea de paisaje como "ventana" y lo transforma en lente, en cápsula, en planeta. Visto desde esta perspectiva, el horizonte no se aleja: nos rodea.

OLGA NAVARRO



OLGA NAVARRO

Técnicamente, la obra de Navarro combina precisión gráfica con una profunda sensibilidad atmosférica. La ausencia de pincelada visible y la construcción cromática por planos netos remiten a una estética contemporánea que roza lo digital, pero sin perder la calidez del gesto pictórico. Cada gradación en el cielo, cada sombra proyectada, está medida con una atención casi meditativa. Su pintura, aunque cercana al hiperrealismo en algunos aspectos, se aleja de la reproducción mecánica para insistir en la vivencia: en cómo se siente un atardecer, no solo cómo se ve.

Los escenarios representados, campos, cielos, líneas de árboles, caminos rurales, podrían pertenecer a cualquier lugar. Pero en su anonimato, se vuelven universales. Navarro no pinta lo exótico, ni lo sublime en términos convencionales. Su foco está en lo cotidiano, en lo que está siempre ahí y no vemos: la luz que se filtra entre las ramas, la textura de la sombra sobre la tierra, el silencio que habita entre dos colores. Esta atención a lo sutil convierte su obra en un acto de resistencia frente a la velocidad del presente.

En un tiempo marcado por la sobreexposición y el agotamiento visual, la pintura de Olga Navarro nos invita a una pausa. Nos recuerda que el paisaje no es solo un entorno, sino una forma de relación, una posibilidad afectiva. Mirar sus obras es aceptar una invitación a detenerse, a volver a mirar el mundo como si fuera la primera vez. Y quizás, como sugiere su horizonte curvo y vibrante, a volver a habitarlo con una mirada más atenta, más amable, más presente.

OLGA NAVARRO



OSCAR MACIAS

Oscilaciones de lo inasible.
Entre el murmullo y la fractura



Las obras de Óscar Macías presentadas en esta constelación, *Mácula*, *Ruptura #1* y *Un leve murmullo #1*, no deben ser leídas como episodios aislados ni como narrativas clausuradas, sino como latencias de un mismo pulso: un rumor visual donde el pigmento no afirma, sino que interroga. Lejos de la elocuencia retórica de lo figurativo o de la literalidad simbólica, esta propuesta se despliega como una coreografía visual que orbita alrededor de tres ejes conceptuales: la erosión del lenguaje, la pulsión somática del gesto, y el umbral como espacio operativo.

En este conjunto pictórico, Macías no busca representar el mundo exterior, sino tensionar los límites de su percepción encarnada. Hay, en su trabajo, una escucha atenta de la materia, una actitud que recuerda la ética del artista como médium de lo no dicho, de lo que apenas vibra en el umbral entre la memoria y el presente. Esta sensibilidad parece compartir resonancias con el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, quien afirmaba que “la pintura da existencia visible a lo que, sin ella, permanecería en la sombra de la vivencia”.

Las composiciones, aun partiendo de registros formales divergentes, comparten una lógica común: habitan un tiempo suspendido, casi prelingüístico, donde el cuerpo, no sólo el del artista, sino el del espectador, se vuelve eje de significación. La mancha no es residuo ni accidente: es arquitectura líquida, es huella afectiva. Como lo señalara Rudolf Arnheim, “la percepción visual no es un proceso pasivo, sino una forma activa de pensamiento”. En esta clave, cada superficie se vuelve un campo de fuerza: zonas de fricción entre el orden y su derrumbe, entre el silencio y su estallido.

OSCAR MACIAS



La "mácula" (mancha, imperfección, herida) no se oculta ni se repara, sino que se muestra como territorio epistemológico. En vez de borrar la falla, se le da estatuto de verdad. Así, Mácula podría entenderse como un manifiesto visual contra la ilusión de pureza, como una ontología de la grieta. A su vez, Ruptura #1 no señala una catástrofe definitiva, sino un momento de apertura: el instante en que el gesto deja de ser sólo expresivo y se vuelve tectónico, alterando la estructura interna de la imagen. Finalmente, Un leve murmullo #1 nos invita a un espacio de ambigüedad sensorial: no hay aquí un grito ni un silencio absoluto, sino un susurro persistente que exige una atención distinta, una forma de mirar desde lo sutil, desde lo periférico.

En consonancia con modelos curatoriales no lineales y fragmentarios, esta muestra no propone una narrativa conclusiva. Más bien, se alinea con una poética de la inestabilidad, con una sensibilidad tecnopoética que entiende al arte no como representación sino como interfaz: un espacio de contacto, de resonancia, de contagio afectivo. La curaduría, entonces, se posiciona no como mediación neutral, sino como ejercicio político y somático; como cartografía de intensidades.

Aquí, las obras no se explican: se respiran, se enfrentan, se incorporan. Son ejercicios de memoria no discursiva, de una pintura que, lejos de morir en su formalismo, se reactiva como campo de pensamiento encarnado. Como si cada trazo fuera, en verdad, una forma de habitar el tiempo. Un tiempo que no se deja medir, sino que se deja sentir. Un tiempo que se quiebra, se filtra, se escurre... y, sin embargo, permanece

OSCAR MACIAS



PATRICIA CALDEVILLA EGEA

Lo líquido, lo íntimo y lo inasible.
Cuerpos en expansión cromática



Esta tríada pictórica, Japonesa, Verano y Renacer, configura una poética visual profundamente táctil, fragmentaria y líquida. Lejos de responder a una lógica de representación estable o mimética, las obras se articulan como campos de resonancia afectiva donde el cuerpo, femenino, mestizo, oscilante, emerge no como sujeto cerrado, sino como superficie porosa, en tránsito entre el deseo, la memoria y la materia.

Hay aquí una genealogía implícita que bebe tanto del expresionismo lírico como de la estética del new figuration y los lenguajes híbridos contemporáneos. La pintura se resiste a la clausura del estilo, jugando deliberadamente en los bordes entre lo figurativo y lo abstracto, entre la gestualidad automatista y la delicadeza del trazo consciente. La artista no tematiza el cuerpo: lo encarna en el propio proceso de producción, haciendo de cada superficie un cuerpo en sí, lleno de capas, cicatrices, brillos, sedimentos.

En Japonesa, lo pictórico se vuelve epidermis. La silueta apenas sugerida se descompone en veladuras, brillos metálicos y fugas de color que evocan simultáneamente una herencia orientalizante y una estética queer contemporánea. Es un rostro que se disuelve en la abstracción sin desaparecer del todo, como si resistiera el borramiento con una última exhalación de magenta y verde ácido. El sujeto aquí no se define, se intuye: es resto, eco, espectro.

Por su parte, Verano es una escena que parece salida del cruce entre la pintura pop y la iconografía de los sueños. El rostro femenino se ofrece, pero no se entrega; su gesto es de fuga y afirmación a la vez. La materia, resina y acrílico, vibra en su fisicalidad, como si la imagen estuviera siendo construida y derrumbada simultáneamente. La pintura no se limita a ser soporte de una visión: se vuelve una experiencia sinestésica, donde ver es también tocar, y donde el ojo recorre con deseo las texturas acumuladas. Aquí el color no ilustra: insiste.

PATRICIA CALDEVILLA EGEA



Renacer, en cambio, introduce una dimensión más espectral, más silenciosa. La figura sumergida, construida casi como una visión postfotográfica, parece dormida, en tránsito entre planos: lo líquido, lo onírico, lo matérico. El uso de cristales integrados en la superficie no es un mero recurso ornamental: es una tecnología del desvío, una forma de fractalizar la imagen, de poner en crisis la ilusión de unidad. La pintura se vuelve refractaria, transgénica, un lugar donde el cuerpo ya no puede separarse del medio que lo contiene.

Estas obras nos obligan a pensar la pintura no como imagen fija, sino como acontecimiento. Cada una de ellas es un momento de condensación entre la forma y su desborde, entre la carne y el pigmento, entre lo que se muestra y lo que se resiste a aparecer. En lugar de construir identidades visuales cerradas, la artista propone una curaduría de lo inestable, una exploración de lo que sucede cuando el cuerpo deja de ser objeto de mirada y se vuelve superficie de inscripción para todas las memorias posibles.

Como en las teorías de la tecnopoética contemporánea, el arte aquí no busca representar el mundo, sino encarnarse en él, disolver sus límites, multiplicar sus intensidades. Frente a una cultura que insiste en la definición, esta pintura murmura: yo soy lo que se escapa.

PATRICIA CALDEVILLA EGEA



PATRICIA VIEYRA

Cartografías oníricas y sistemas vivos.
La geometría como gesto espiritual



Las obras reunidas, Búho, Red River y Yoruba, configuran un lenguaje visual que entrelaza la precisión formal del signo con la exuberancia cromática del trance. A primera vista, se trata de composiciones de intenso carácter gráfico, donde líneas negras delimitan campos de color vibrante y puntos minuciosos parecen tejer constelaciones. Sin embargo, tras esta claridad casi lúdica se articula una propuesta simbólica y energética, que conecta con raíces ancestrales, narrativas espirituales y pulsaciones vivas de la naturaleza.

Este cuerpo de obra no se construye desde una lógica figurativa convencional, ni tampoco desde la pura abstracción. Lo que aquí se despliega es un sistema propio: una escritura visual híbrida, donde coexisten grafismos de herencia indígena, ecos del arte aborígen australiano, referencias a la estética yoruba, y modulaciones que remiten tanto al arte outsider como al automatismo psíquico. Las pinturas se leen como mapas, pero no de territorios geográficos, sino de estados de conciencia. Son cartografías afectivas, íntimas y rituales.

En Búho, por ejemplo, la forma aviar es apenas insinuada entre bloques de color cian, rosa y oro. No hay aquí representación literal, sino evocación simbólica: el ave como guardiana de lo invisible, figura arquetípica del pensamiento nocturno. Cada punto, línea y curva actúa como una partitura espiritual, un alfabeto no fonético que busca activar formas de percepción distintas al lenguaje lógico.

PATRICIA VIEYRA



Red River ofrece una inflexión más introspectiva: se despoja del color pleno para sumergirse en una paleta de grises, negros y destellos cálidos, como si la pintura se replegara hacia una zona más interior, casi chamánica. La línea axial que recorre la obra puede leerse como una médula simbólica, una columna de energía que organiza el caos en torno a un eje vital. Aquí, la pintura no se muestra, se invoca.

Yoruba, en cambio, se inscribe en la tradición del exceso: saturación cromática, multiplicación de capas y símbolos, vibración rítmica. La pintura parece un organismo vivo, una membrana por donde circulan energías, cantos y memorias. Tal como propone Édouard Glissant, en su *Poética de la Relación*, la identidad no es una esencia fija, sino una red de conexiones mutantes: "la relación es lo que nos convierte en sí mismos y en los otros". Esta obra no representa la identidad, la performa: es flujo, pluralidad, mestizaje visual.

Desde una ética de la conexión y una poética del ritmo, estas pinturas invitan a imaginar el arte como interfaz simbólica entre mundos. No se trata de representar lo real, sino de amplificar su resonancia, de componer paisajes para la percepción expandida. Aquí, la pintura se convierte en acto ritual, en diagrama espiritual, en espacio de comunión sensorial.

Mirar estas obras es, en sí mismo, un acto relacional: una forma de estar más cerca de lo invisible. Frente a la lógica visual del control, esta artista propone otra posibilidad: ver como quien escucha una lengua secreta

PATRICIA VIEYRA



PAU YOEZ

Entre el flujo y el cosmos.
Pintura como materia viviente

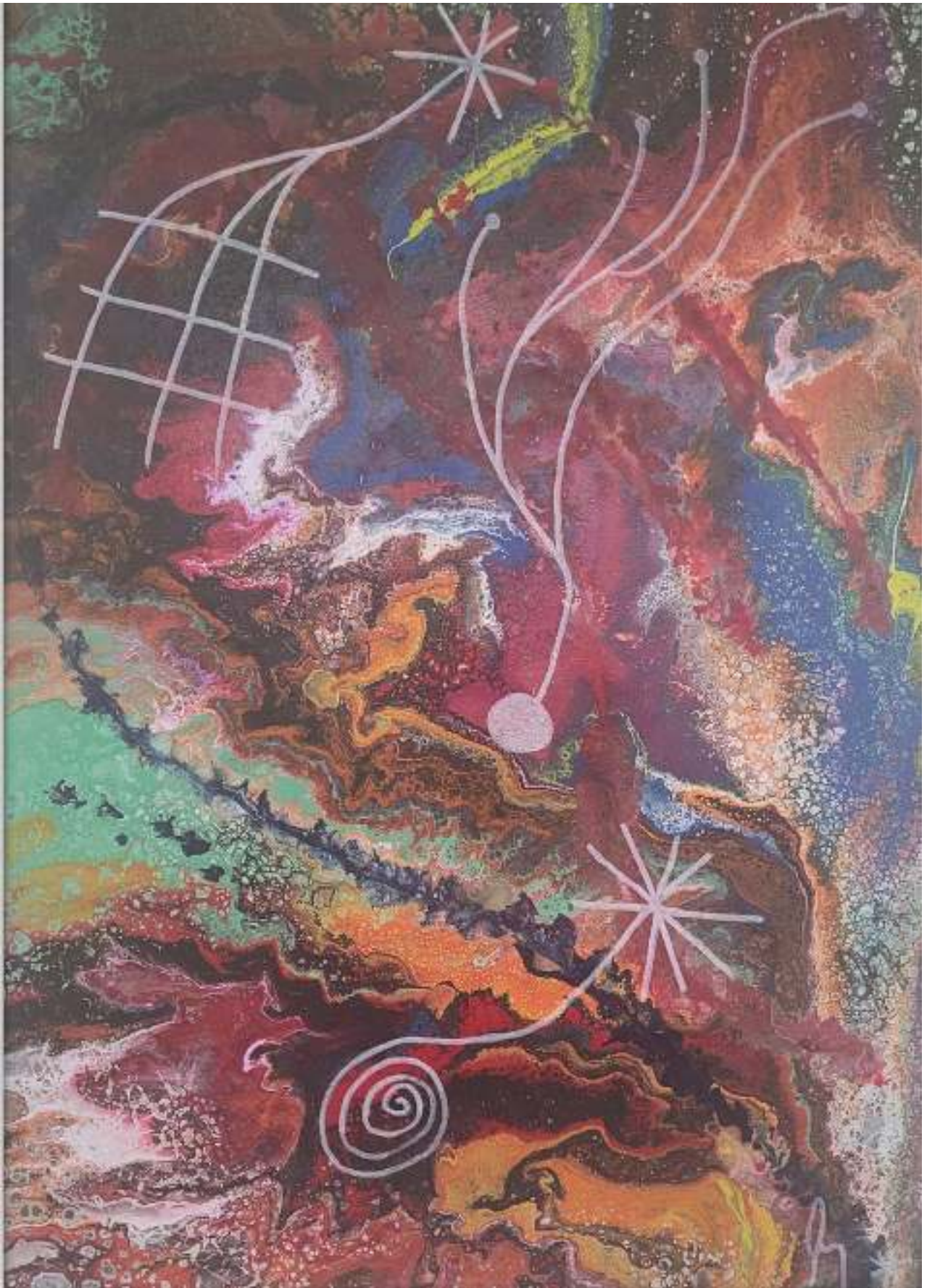


En esta serie, la pintura fluida no es una técnica: es una filosofía material. La artista elige la deriva del pigmento, el desplazamiento del color como proceso generativo. Nada está predeterminado, pero tampoco es completamente azaroso. Se trata de un diálogo entre control y entrega, entre la voluntad humana y la física de los fluidos. Cada obra deviene así en un campo de aparición, donde lo matérico y lo emocional se funden en una suerte de alquimia pictórica.

En piezas como Flores en el mar o Marejada, las composiciones nos invitan a imaginar la pintura como una extensión de la geología, como si lo que vemos fuesen cortes transversales de capas marinas, depósitos de memoria sedimentada, fragmentos de un mundo anterior al lenguaje. Las texturas que emergen evocan tanto paisajes submarinos como estructuras celulares. Hay una insistencia en lo orgánico, en lo vital. Cada mancha es también una célula, un universo. La artista convierte la pintura en una especie de piel cósmica que se pliega, se agrieta, respira.

Esta aproximación pictórica se sitúa en una genealogía que va más allá del expresionismo abstracto. Aunque comparte con Helen Frankenthaler la técnica del "soak-stain" (manchar la tela sin pincel), aquí no se trata de una exaltación del gesto individual, sino de una escucha atenta a la propia materia. Más cerca de la lógica de la emergencia que de la composición clásica, el color no ocupa un lugar premeditado: se desplaza, se entremezcla, se transforma. En este sentido, la obra conecta con lo que Gilles Deleuze definía como un "cuerpo sin órganos", es decir, un campo de intensidades más que de formas fijas, un territorio vibrante donde todo está en proceso.

PAU YOEZ



La pieza Homenaje explícito introduce otro registro. Allí, la fluidez pictórica convive con signos gráficos inspirados en el imaginario cósmico de Joan Miró. Las formas geométricas primarias, círculos, estrellas, cometas, flotan sobre un fondo dinámico que remite al caos primordial. Esta obra abre la serie a una dimensión lúdica, pero también metafísica: ¿qué sucede cuando el color se convierte en constelación? ¿Qué tipo de narrativa puede emerger de lo puramente visual? Esta es una pintura que no cuenta una historia, pero que la sugiere desde el susurro de sus formas.

La curaduría se propone entonces como un dispositivo de inmersión. No se trata de mirar estas obras desde la distancia contemplativa, sino de dejarnos afectar por ellas, de entrar en su lógica líquida, en su vibración cromática. Al hacerlo, activamos una percepción expandida, más próxima a lo somático que a lo racional.

Este conjunto de pinturas propone, en definitiva, una experiencia de lo pictórico como energía viva, como lenguaje primigenio. Una invitación a observar no lo que el mundo es, sino cómo podría sentirse si renunciamos a nombrarlo.

PAU YOEZ



PERLA MARIA

Paisajes que aún respiran



La obra de esta artista irrumpe como una afirmación luminosa en el campo de la pintura contemporánea. Su lenguaje visual, que conjuga lo abstracto y lo simbólico, lo matérico y lo espiritual, propone una ecología pictórica donde los paisajes ya no son representación del mundo, sino memoria viva de su transformación.

Su paleta, intensamente saturada en verdes, azules, dorados y fucsias, no responde a un criterio meramente estético, sino que funciona como campo energético, donde cada color encarna una fuerza vital: el agua, la tierra, lo vegetal, lo ancestral. Como señaló Gilles Deleuze, la pintura no es una imagen, sino "una catástrofe contenida" que revela fuerzas invisibles. Aquí, esas fuerzas se manifiestan como expansión cromática, como fractura de la superficie, como estallido contenido entre los bordes del lienzo.

Las composiciones no buscan una narrativa lineal. Lo que se despliega en ellas es un sistema abierto de signos donde lo orgánico y lo mítico coexisten: colibríes, jaguares, flores tropicales, ojos vigilantes, niñas heridas y resplandecientes. Estos elementos configuran un imaginario de la resistencia y la ternura, donde la infancia, la naturaleza y la memoria se presentan como fuerzas políticas y afectivas. La artista no representa la violencia, pero la atraviesa; no denuncia directamente, pero expone las grietas de un mundo fragmentado. Su gesto pictórico es, en ese sentido, una forma de cuidado y de insurrección silenciosa.

PERLA MARIA



PERLA MARIA

El tratamiento técnico revela una profunda exploración de la materia pictórica. Las superficies son a menudo densas, trabajadas en capas que evocan sedimentos geológicos, aguas en movimiento o pieles vivas. En otras ocasiones, la pintura se expande como si fuera líquida, generando texturas que recuerdan la práctica del dripping, pero desde una intención contemplativa más que caótica. El uso de pan de oro, en ciertas obras, introduce una dimensión ritual: lo sagrado como remanente de un mundo en proceso de descolonización simbólica.

Lejos del exotismo o la ilustración costumbrista, esta obra habita el territorio de lo sensible. Cada cuadro es una ofrenda visual que reconfigura el vínculo entre cuerpo, territorio y memoria. La artista no pinta lo que ve, sino lo que aún siente que resiste bajo las ruinas de lo visible. Su pintura es una forma de escucha profunda: a los ríos, a las niñas, a las aves, a los relatos rotos.

Como apuntaba Donna Haraway, "necesitamos relatos capaces de sostener la vida en medio de la catástrofe". En ese sentido, esta obra no ofrece una respuesta, sino una pregunta abierta, una respiración pictórica que insiste en que, pese al ruido, aún hay imágenes capaces de sanar.

PERLA MARIA



RAFAEL L. BARDAJÍ

El lado oscuro del alma.
Claroscuro erótico y piel como paisaje



En esta serie, la fotografía opera como un acto de invocación. No se trata de representar el cuerpo, sino de revelarlo como un territorio latente, vibrante, apenas contenido en sus límites epidérmicos. Las imágenes se construyen desde una poética del claroscuro extremo, donde el volumen emerge de la penumbra como una forma de aliento visual. La luz no alumbrar, acaricia. La sombra no es ausencia, sino sustancia. Cada fragmento del cuerpo se transforma en geografía, en topografía emocional, en abstracción carnal que recuerda tanto a las dunas del desierto como a los pliegues de una memoria íntima.

Este trabajo escapa a las lógicas convencionales del desnudo fotográfico. Lejos de inscribirse en una tradición objetualizante del cuerpo femenino o masculino, las imágenes aquí plantean un régimen afectivo de visualidad. El deseo se articula no como mirada posesiva, sino como aproximación sensible, como experiencia táctil que se da en la superficie de la luz. Siguiendo a Laura U. Marks, podríamos decir que se trata de una fotografía que opera en clave táctil-óptica: una percepción que toca antes que observa, que roza antes que analiza, que se deja afectar.

Las gotas de agua sobre la piel, elemento recurrente en las composiciones, funcionan como ampliación sensorial, como velo cristalino que convierte al cuerpo en una constelación líquida. En ese sentido, estas imágenes establecen un vínculo con la sensualidad atmosférica que Gaston Bachelard atribuye al agua en *El agua y los sueños*: el elemento acuoso no solo aparece como metáfora del deseo, sino como condición misma de la imagen poética. El cuerpo fotografiado se funde con ese flujo, deja de ser objeto para volverse paisaje, fragmento de una naturaleza más vasta, más indómita, más secreta.

RAFAEL L. BARDAJÍ



El erotismo aquí no está basado en la exhibición, sino en el umbral. Es un erotismo que trabaja por sustracción, por silencio, por insinuación. Se inscribe en la línea de pensamiento de Georges Bataille, para quien el erotismo implica una suspensión de los límites del ser: "es el lugar donde se roza la continuidad de los cuerpos, allí donde lo prohibido se convierte en posibilidad". Estas imágenes no son ilustraciones de lo erótico: son zonas de tránsito entre la materia y la emoción, entre lo íntimo y lo cósmico.

Finalmente, el gesto curatorial invita a leer esta obra desde una ética de la presencia y no desde una lógica extractiva. No se trata de mirar para consumir, sino de mirar para habitar, para acompañar. En un momento histórico donde la hipervisibilidad del cuerpo convive con su creciente deshumanización, estas fotografías proponen otra temporalidad: la del susurro, la del roce, la del tiempo suspendido. Un tiempo donde mirar también puede ser un acto de cuidado.

RAFAEL L. BARDAJÍ



REYA

Ficciones calibradas.
Capitalismo ilustrado y disonancias del deseo



En un tiempo donde la economía simbólica del entretenimiento ha rebasado al mundo físico, el arte de este creador se levanta como un espejo fracturado de nuestras propias compulsiones. Cada imagen funciona como un nodo crítico de una red visual saturada, en la que el placer, la codicia y la violencia ya no se distinguen con nitidez. Aquí no se trata de homenajear íconos populares; se trata de descomponerlos, travestirlos, devolverlos con una carga radiactiva. El resultado es una arqueología del presente en clave lisérgica.

Las composiciones, deliberadamente caóticas y delirantes, operan desde una hiperestética que bebe del grafiti, el cómic, la animación televisiva, el diseño gráfico noventero y la estética publicitaria. En Rick & Morty Crazy World, el universo multiverso se desborda hasta el colapso perceptual: cada Rick, cada Morty, es una posible versión degradada de una humanidad atrapada en la repetición. La psicodelia cromática no es un adorno, sino un mecanismo disruptivo: como advertía Mark Fisher, "el realismo capitalista ya no es una ideología, es un clima" (2012). Esta obra captura ese clima: tóxico, brillante, ineludible.

En Rich Wall Street, la economía no es una abstracción, sino un teatro obscuro poblado por caricaturas deseantes, cuerpos mercantilizados, emblemas de riqueza y perversión. La ironía no salva, pero incomoda. Hay en esta pieza una filiación con el Pop Art de Richard Hamilton, pero llevada al límite del kitsch y del cinismo postdigital. La artista cita, pero no con nostalgia: hace del pasado un artefacto intervenido, como si la historia del consumo pudiera recomponerse desde los residuos de su espectáculo.

REYA



Por otro lado, *The Theory of Guns* invoca el poder de la representación técnica como forma de fetichismo moderno. La descomposición anatómica de las armas convierte el acto violento en una estética de precisión. No se glorifica la violencia, pero se la muestra desnuda, con una crudeza que recuerda los diagramas militares de las revistas paramilitares de los años 80 o incluso los planos de diseño industrial. El rojo como fondo absoluto tensiona la neutralidad del esquema. En este cruce entre diseño y destrucción se sitúa una crítica potente: en el capitalismo tardío, la ingeniería y la muerte comparten blueprint.

Las obras exigen una lectura afectiva, crítica y transversal. Si la posmodernidad fue la era de la imagen sin suelo, estas piezas evidencian su estallido: ya no hay ironía sin colapso, ni diversión sin trauma. La curaduría aquí se plantea como litigio visual: ¿hasta qué punto podemos reírnos de lo que nos destruye?

Como apuntaba la teórica cultural McKenzie Wark: "El capital ya no vende objetos, sino relaciones afectivas mediadas por flujos de signos" (*Capital is Dead*, 2019). Este cuerpo de obra encarna esa premisa: cada trazo, cada color fluorescente, cada personaje deformado, nos habla de una subjetividad col

REYA



SEBASTIÁN GOÑI

Resistencia simbólica y poética del objeto cotidiano



Estas piezas escultóricas realizadas en metal, cerámica y pintura, condensan una aguda capacidad para resemantizar los objetos cotidianos y cargar de crítica cultural elementos que, en apariencia, pertenecen al ámbito de lo banal o lo utilitario. Lejos de ser meras reproducciones miméticas, estas obras se inscriben en una tradición del arte pop y del arte conceptual latinoamericano que transforma los signos del consumo masivo en vectores de subversión simbólica. En este sentido, podemos leerlas como operaciones de *détournement* en el sentido propuesto por los situacionistas: desvío del lenguaje hegemónico hacia nuevos usos políticos y afectivos.

La primera pieza, una reinterpretación visual que fusiona los rostros de Che Guevara y el Coronel Sanders, nos sitúa de lleno en la crítica a la mercantilización de los símbolos revolucionarios. Esta imagen híbrida entre propaganda insurgente y logotipo de comida rápida subvierte el poder icónico de ambos y revela el grado en que el capitalismo global fagocita incluso las figuras que alguna vez le desafiaron. El uso del stencil y la estética callejera recuerda las prácticas de Banksy o Shepard Fairey, pero aquí con una raíz profundamente latinoamericana: la ironía moderna que, como sugiere Néstor García Canclini, surge cuando el mercado transforma las utopías en souvenirs.

SEBASTIÁN GOÑI



SEBASTIÁN GOÑI

La segunda obra, una escultura de gran formato en forma de casete de audio, emerge como una arqueología de la memoria analógica. La reproducción de sonido da paso a la creación visual, recordándonos que toda tecnología es también un artefacto cultural e imaginario. La cinta magnética que se desparrama en el suelo, lejos de representar obsolescencia, sugiere una posible escritura del tiempo, una deriva material de los afectos. En esta pieza resuena la lógica del assemblage de artistas como Robert Rauschenberg, pero también ecos de la estética relacional (Nicolas Bourriaud) al implicar al espectador en una experiencia lúdica y evocadora.

Finalmente, la tercera obra, una llave monumental unida a un corazón de cerámica decorado con motivos tradicionales, establece un puente entre lo íntimo y lo colectivo. La llave que abre "lo doméstico" parece señalar un umbral emocional, una intersección entre lo industrial y lo artesanal, entre el metal frío y la calidez del azulejo. Este gesto de emparejamiento de materiales evoca una sensibilidad posmoderna en la que lo kitsch, lo histórico y lo afectivo conviven sin jerarquías. Como señala Sara Ahmed, los objetos son portadores de afecto y memoria; y aquí, la llave se convierte en archivo, en dispositivo de acceso a lo que ha sido silenciado o protegido.

Las tres piezas configuran un pequeño atlas material de lo contemporáneo, donde el arte no se distancia del mundo sino que se infiltra en él con humor, crítica y sensibilidad. Se trata de una poética del objeto intervenido, en la que lo cotidiano se vuelve lugar de disputa simbólica. Y es allí, en ese gesto modesto pero incisivo, donde radica su potencia política y estética.

SEBASTIÁN GOÑI



SOFIA URIARTE

ARTE LIBRO

El libro como materia expandida.
Poéticas del pliegue y el tiempo suspendido



En una época marcada por la aceleración digital y la inmaterialidad de la información, estas esculturas de papel interpelan nuestra relación con el objeto libro desde una perspectiva tanto formal como afectiva. Lejos de celebrarlo como mero contenedor de saber, la artista lo despliega como arquitectura simbólica, como dispositivo de memoria y como materia viva en constante reconfiguración. Las obras que aquí se presentan, resguardadas en urnas de metacrilato como si se tratara de reliquias arqueológicas del pensamiento, nos invitan a detenernos ante el pliegue, a escuchar el murmullo de lo que alguna vez fue leído, y a percibir en el silencio suspendido de las páginas una nueva forma de narración sin palabras.

La práctica se inscribe en el linaje del libro de artista, pero se desplaza más allá del formato editorial, explorando las posibilidades escultóricas del papel mediante técnicas de plegado, corte y torsión. Hay ecos evidentes de la tradición del origami japonés, así como de las estructuras geométricas de la Bauhaus y la sensibilidad minimalista de artistas como Sol LeWitt. Sin embargo, aquí el gesto no es puramente racional: hay una presencia corporal, casi somática, en cada pliegue que revela el tiempo de la mano, la repetición del gesto, la meditación contenida en el acto manual. Donna Haraway ha insistido en pensar con el tacto, con el cuerpo que toca y es tocado por los materiales; esta obra encarna esa filosofía háptica de la creación.

Cada pieza adopta una forma distinta, columnas, diamantes invertidos, linternas escultóricas, y sin embargo todas comparten una estructura circular o centrípeta, como si el libro se replegara sobre sí mismo en un gesto de introspección o de ocultamiento. Lo que fue abierto, leído y compartido, ahora se vuelve núcleo cerrado, secreto. Esta operación de inversión resuena con las ideas de Jacques Derrida sobre el archivo como espacio de poder, de pérdida y de construcción de sentido: ¿qué se guarda cuando se pliega? ¿qué se oculta cuando se exhibe?

SOFIA URIARTE. ARTE LIBRO



El soporte acrílico que encapsula cada pieza no solo protege su fragilidad, sino que también las transforma en objetos museales. La artista parece consciente de este desplazamiento: convierte lo efímero, un libro antiguo, un objeto abandonado, en monumento. Pero a diferencia de los monumentos que imponen una verdad única, estas esculturas invitan a una lectura abierta, fragmentaria, en la que cada espectador proyecta sus propias asociaciones, recuerdos o vacíos.

"Silencio suspendido", "Tronco solar" y "El intervalo" no son títulos casuales: apuntan a un tiempo no lineal, a un detenimiento contemplativo que se opone al flujo continuo de la productividad. En su conjunto, esta serie configura una suerte de "archivo imposible", donde la palabra ha cedido su protagonismo al pliegue, y el libro se ha vuelto cuerpo, forma, respiración.

En tiempos de ruido e hipertexto, estas obras nos devuelven la posibilidad del silencio como resistencia estética. Una invitación a leer con los ojos cerrados, y a recordar que toda memoria es también una forma de escultura.

SOFIA URIARTE. ARTE LIBRO



SOL ALCARAZ

Retratar la memoria.
Gestos pictóricos de lo ancestral



Esta serie de retratos, ejecutados en óleo con espátula sobre lienzo, nos enfrenta a una política de la mirada que desborda lo representacional. Más que captar la fisonomía de sujetos específicos, las obras encarnan una forma de archivo vivo, una transmisión encarnada de memorias afectivas, cosmogonías populares y formas de resistencia cultural. En cada trazo áspero, en cada capa cromática, se imprime una historia situada que no fue escrita en los libros oficiales, pero que persiste en los rostros de quienes han sostenido la tierra con sus manos.

La artista aquí despliega un gesto pictórico visceral, profundamente táctil, que remite a una materialidad de la experiencia. La pincelada es grumosa, empastada, incluso convulsa; como si el rostro emergiera de un magma de emociones retenidas. Se distancia del retrato clásico eurocéntrico, no busca la exactitud mimética ni la armonía renacentista. En cambio, sus rostros son mapas del tiempo: pieles curtidas por el viento, ojos que miran más allá del espectador, bocas que parecen contener cantos y silencios a la vez. Esta estrategia pictórica evoca el concepto de "cuerpo como archivo" desarrollado por Diana Taylor, donde la memoria cultural no se preserva solo en textos sino en gestos, afectos y corporalidades.

En un contexto donde la modernidad colonial ha negado históricamente el valor epistémico de los saberes indígenas, campesinos y populares, estas pinturas operan como formas de contramemoria. No se trata de una representación folclórica ni de una estetización de la pobreza, riesgos frecuentes cuando se tematiza lo "popular" en el arte contemporáneo, sino de un acto ético de presencia. El rostro se torna en sí mismo una protesta silenciosa: afirma su dignidad no mediante la heroicidad épica, sino desde la persistencia cotidiana de existir.



SOL ALCARAZ

El uso del color, azules profundos, tierras secas, rojos ocres, acentúa esta dimensión afectiva. No hay un realismo óptico, sino un realismo emocional: los colores narran el entorno, las emociones, el clima y la pertenencia. En el caso del retrato con fondo amarillo y rostro rosado, por ejemplo, se percibe una exaltación de lo vital, de lo cotidiano hecho extraordinario. En contraste, la pieza sobre fondo oscuro, casi monocromo, nos sitúa frente a una experiencia de introspección o de ensoñación atávica, como si el tiempo se hubiera suspendido.

En línea con los planteamientos de Walter Dignolo sobre la "opción decolonial", esta obra desobedece las jerarquías impuestas por la historia del arte hegemónica. No es solo una práctica estética, sino una forma de epistemología visual insurgente. Nos recuerda que la historia no solo se pinta con gestas y héroes, sino también con las arrugas de una abuela, el gesto tierno de una campesina, o la sonrisa velada de un sabio anónimo.

Así, esta serie no es simplemente un conjunto de retratos. Es un umbral hacia una dimensión donde el arte se vuelve liturgia afectiva, archivo viviente y territorio de reparación.

SOL ALCARAZ



SOREN 7

La atención como acto radical.
Registros mínimos del mundo vivo



En un tiempo en el que la aceleración visual, la hiperconectividad y el consumo compulsivo de imágenes tienden a colonizar nuestra mirada, el gesto de detenerse a observar, una hoja solitaria, una flor en una fachada, el cielo en combustión al atardecer, se vuelve subversivo. Las fotografías reunidas en esta serie, lejos de aspirar a lo espectacular, nos sitúan en la gramática de lo pequeño, del instante como archivo de existencia, del detalle como estructura ontológica. Este fotógrafo, no se presenta como autor omnisciente, sino como un testigo sensible de lo que está ahí, latente, esperando ser mirado.

La primera imagen, con su cielo en llamas, nos introduce en una atmósfera que roza lo sublime. El resplandor solar incendia las nubes en una composición cromática que evoca la pintura romántica de Turner, pero sin artificio. Aquí, la luz no es solo fenómeno óptico, sino experiencia emocional: un umbral. En palabras de Gaston Bachelard, "la luz en lo alto es ya un valor espiritual". La fotografía no captura un momento cualquiera: lo revela.

En contraste, la imagen del rosal frente a una fachada marcada por el número "10-B" es una escena profundamente cotidiana, casi banal. Pero es justamente en esa banalidad donde se despliega lo poético. Las flores rojas trepan el muro envejecido, estableciendo un contrapunto entre lo orgánico y lo arquitectónico, lo efímero y lo permanente. Podría recordarse aquí el concepto de haecceidad en Deleuze y Guattari: no se trata de una flor genérica, ni de una casa cualquiera, sino de "esta" flor y "esta" casa, en su ser irrepetible.



La tercera imagen, una hoja de arce tendida sobre el pavimento mojado, propone una meditación sobre el tiempo, la caída y la fragilidad. Como en la tradición japonesa del wabi-sabi, lo que importa no es la perfección formal, sino la aceptación de la impermanencia y el desgaste. La hoja, como residuo del árbol, carga con una memoria estacional. Su presencia sobre el suelo húmedo es una especie de epitafio visual.

Este cuerpo de obra convoca la mirada lenta, un tipo de percepción que resistimos cada vez más. A diferencia de la imagen espectacular que se impone, estas fotografías exigen disponibilidad afectiva. Podrían inscribirse, en ese sentido, en la ética de la atención propuesta por Simone Weil: mirar como acto de presencia y de cuidado.

La exposición funciona como una cartografía afectiva, un ensayo visual sobre la escucha del entorno. A través de una estética de la proximidad y el silencio, este trabajo nos recuerda que la cámara no necesita perseguir grandes gestas ni ficciones forzadas: basta con estar ahí, cuando la luz, la forma y el tiempo se alinean en secreto. En esa alineación mínima, el mundo se dice.

SOREN 7



AGRADECIMIENTOS

Gracias a quienes lo hacen posible

Montmartre es una red. Esta edición existe gracias a las y los artistas que sostienen su búsqueda; a galerías y proyectos que acompañan; a curadoras, curadores, críticos y advisors que abren lectura; a coleccionistas que convierten elección en cuidado; y a instituciones, residencias y escuelas que tejen contexto. Gracias también a quienes hacen visible lo invisible: aliados tecnológicos, diseñadores, editoras y editores, fotógrafos y medios. A patrocinadores y socios, por su confianza. Y al equipo de Montmartre, por su trabajo silencioso. Cerramos el catálogo para continuar la conversación. Nos vemos en la obra, en la comunidad, en el futuro.



FERIA DIGITAL DE ARTE
MONTMARTRE
BY 1819 ART GALLERY

www.1819.es. - 1819@1819.es. - WhatsApp: +34 629 75 33 95