

18
19

ART
MAGAZINE

Nº. 32



LA OBRA DE LA PORTADA PERTENECE AL ARTISTA JOSE ALGUER



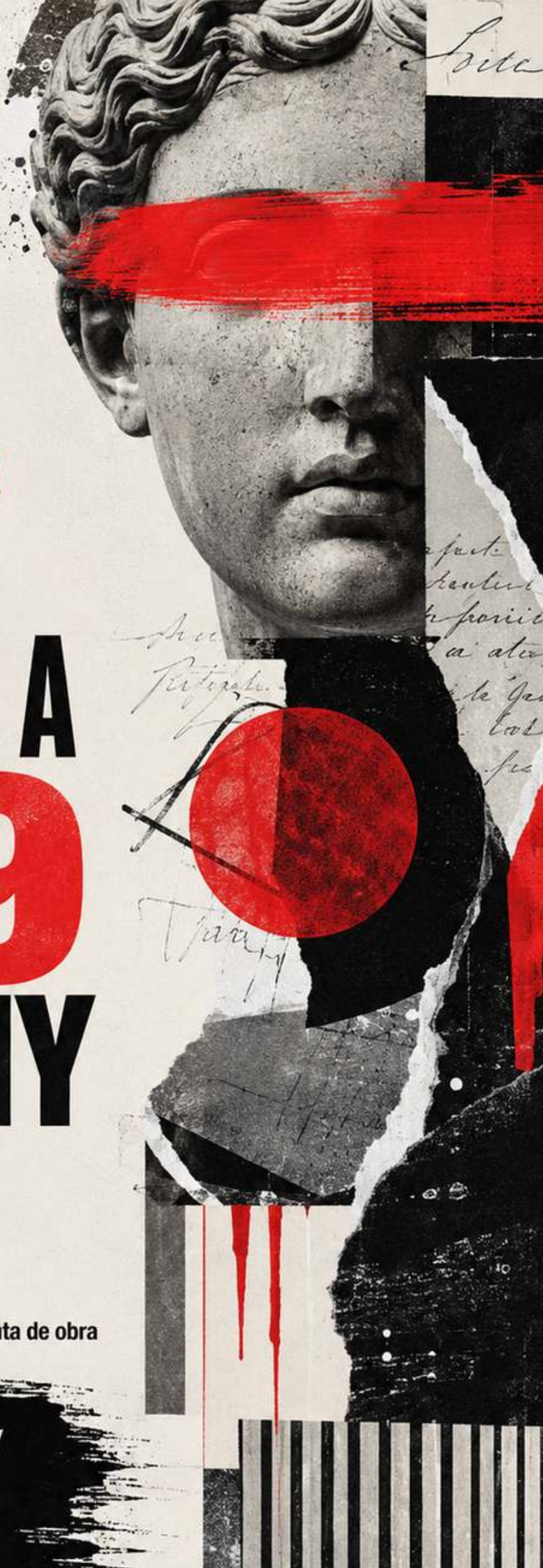
SUSCRÍBETE A 1819 ACADEMY

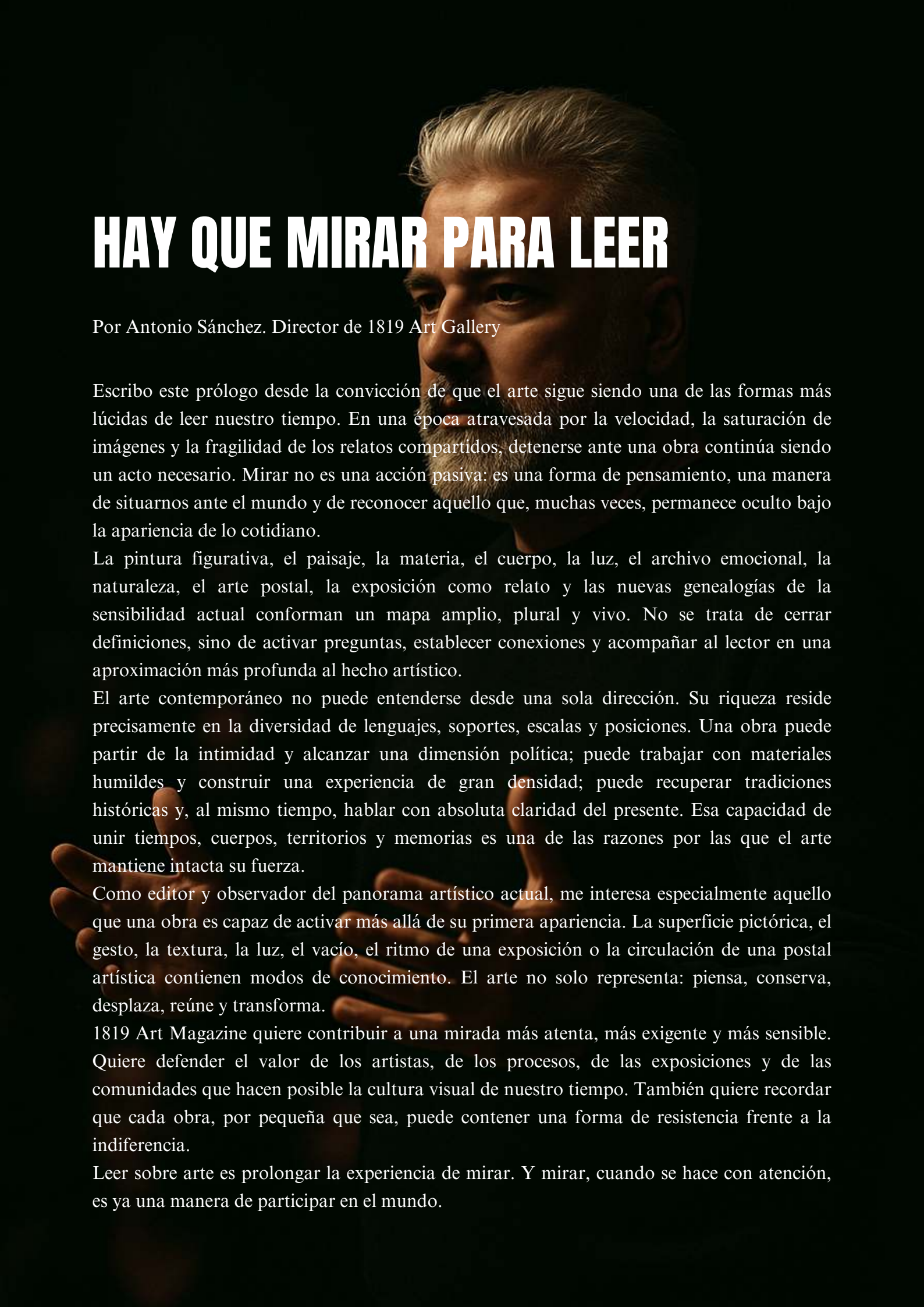
Formación, mentoría y estrategia
para artistas que quieren
profesionalizar su carrera.

Marketing artístico • Curaduría • Portfolio • Redes • Venta de obra



Descubre la academia y
forma parte de nuestra
comunidad artística





HAY QUE MIRAR PARA LEER

Por Antonio Sánchez. Director de 1819 Art Gallery

Escribo este prólogo desde la convicción de que el arte sigue siendo una de las formas más lúcidas de leer nuestro tiempo. En una época atravesada por la velocidad, la saturación de imágenes y la fragilidad de los relatos compartidos, detenerse ante una obra continúa siendo un acto necesario. Mirar no es una acción pasiva: es una forma de pensamiento, una manera de situarnos ante el mundo y de reconocer aquello que, muchas veces, permanece oculto bajo la apariencia de lo cotidiano.

La pintura figurativa, el paisaje, la materia, el cuerpo, la luz, el archivo emocional, la naturaleza, el arte postal, la exposición como relato y las nuevas genealogías de la sensibilidad actual conforman un mapa amplio, plural y vivo. No se trata de cerrar definiciones, sino de activar preguntas, establecer conexiones y acompañar al lector en una aproximación más profunda al hecho artístico.

El arte contemporáneo no puede entenderse desde una sola dirección. Su riqueza reside precisamente en la diversidad de lenguajes, soportes, escalas y posiciones. Una obra puede partir de la intimidad y alcanzar una dimensión política; puede trabajar con materiales humildes y construir una experiencia de gran densidad; puede recuperar tradiciones históricas y, al mismo tiempo, hablar con absoluta claridad del presente. Esa capacidad de unir tiempos, cuerpos, territorios y memorias es una de las razones por las que el arte mantiene intacta su fuerza.

Como editor y observador del panorama artístico actual, me interesa especialmente aquello que una obra es capaz de activar más allá de su primera apariencia. La superficie pictórica, el gesto, la textura, la luz, el vacío, el ritmo de una exposición o la circulación de una postal artística contienen modos de conocimiento. El arte no solo representa: piensa, conserva, desplaza, reúne y transforma.

1819 Art Magazine quiere contribuir a una mirada más atenta, más exigente y más sensible. Quiere defender el valor de los artistas, de los procesos, de las exposiciones y de las comunidades que hacen posible la cultura visual de nuestro tiempo. También quiere recordar que cada obra, por pequeña que sea, puede contener una forma de resistencia frente a la indiferencia.

Leer sobre arte es prolongar la experiencia de mirar. Y mirar, cuando se hace con atención, es ya una manera de participar en el mundo.

FERIA DIGITAL DE ARTE CONTEMPORANEO

MONTMARTRE

4 EDICIÓN

DEL 1 DE SEPTIEMBRE
AL 30 DE DICIEMBRE

1819 ART
MAGAZINE

TEICA
EXCLUSIVE DIAGNOSTIC SYSTEM
BY 1819 ART GALLERY

ART SY

1819
Art Gallery

1819
ACADEMY



ATRÉVETE A DAR EL SALTO QUE TU CARRERA MERECE

Hay momentos que marcan un antes y un después en la trayectoria de un artista. Decisiones que transforman aspiraciones en realidades palpables.

La Feria Digital de Arte Montmartre es uno de esos momentos.

Imagínate exhibiendo tus obras en la plataforma donde los coleccionistas más influyentes del mundo descubren nuevas propuestas.

Imagina ser parte de un evento cuidadosamente curado, que respira excelencia y proyecta tu arte hacia nuevos horizontes.

No es solo participar en una feria.

Es acceder a un escenario internacional que reconoce el talento, la autenticidad y la visión.

Es decirle al mundo que estás aquí para dejar huella.

El próximo capítulo de tu carrera comienza ahora.

Da ese paso decidido.



SERVICIOS EXCLUSIVOS PARA ARTISTAS PARTICIPANTES

Participar en la Feria Digital de Arte Montmartre significa acceder a un conjunto de servicios diseñados para maximizar tu visibilidad y posicionarte en el mercado del arte contemporáneo. Cada artista seleccionado recibe:

Exposición y Viewing Room de tus obras en Artsy

Showroom permanente, donde tus obras estarán disponibles al público internacional de Artsy. Un espacio curado especialmente para destacar tu trabajo durante la feria, generando una experiencia personalizada y diferenciada para coleccionistas y curadores.

Cuatro páginas en el catálogo oficial de la feria.

Un soporte editorial exclusivo que documenta y promociona tu trabajo con un diseño cuidado y distribución internacional.

Curaduría personalizada a cargo de Antonio Sánchez

Un texto curatorial que garantiza la coherencia, calidad y visibilidad de tu obra dentro de la feria.

Campaña publicitaria de alto impacto valorada en mas de 60.000 euros

Presencia de nuestra feria en medios de comunicación para proyectar tu arte hacia audiencias relevantes y cualificadas.

Cuatro páginas en 1819 Art Magazine

Un espacio exclusivo en una de las publicaciones más respetadas del arte contemporáneo, amplificando tu presencia y legitimidad.

Acceso exclusivo al grupo de newsletter de la feria

Un canal privado que conecta a los artistas participantes con oportunidades, noticias y networking de alto nivel.



En la Feria Digital de Arte Montmartre, cada solicitud se procesa en el momento en que llega. Las plazas no se reservan: se adjudican únicamente por orden de inscripción.

¿Por qué asegurar tu participación ahora mismo?

Mejor precio garantizado. Cuanto antes reserves tu plaza, más asequible será tu participación.

Cupo limitado

Las plazas se agotarán por completo, ya sucedió en todas la ediciones anteriores. Este es un evento exclusivo con gran demanda; si esperas demasiado, podrías quedarte fuera.

No dejes que esta oportunidad se te escape.

Actúa ahora y asegúrate un lugar en uno de los eventos más prestigiosos del arte contemporáneo.

Tu momento es ahora.



LOS MEDIOS HABLAN DE MONTMARTRE...

"MONTMARTRE by 1819 Art Gallery no es solo una feria de arte digital. Es un antes y un después en la forma en que los artistas acceden al mercado, a los coleccionistas y a la visibilidad global"

*"MONTMARTRE no solo muestra, posiciona.
Y en el mundo del arte, estar bien posicionado lo cambia todo"*



*"Las ferias de arte suelen abrir sus inscripciones de manera indiscriminada.
MONTMARTRE, en cambio, limita sus plazas.
No se busca llenar un espacio. Se busca construir visibilidad real para los artistas
que participan"*

*"MONTMARTRE es para artistas que entienden que la visibilidad es un activo.
Que saben que las conexiones adecuadas pueden cambiarlo todo. Que están
listos para salir del anonimato y empezar a jugar en las grandes ligas"*



ABIERTO EL PLAZO DE INSCRIPCION Y RESERVAS

CUARTA EDICION

DEL 1 DE SEPTIEMBRE / 30 DE DICIEMBRE 2026

PRECIO POR ARTISTA

525€

Consulta las condiciones especiales disponibles en estos momentos y la posibilidad de pagar en cómodas cuotas sin intereses.



Mas información:

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



El arte encuentra
otra forma de ser visto.

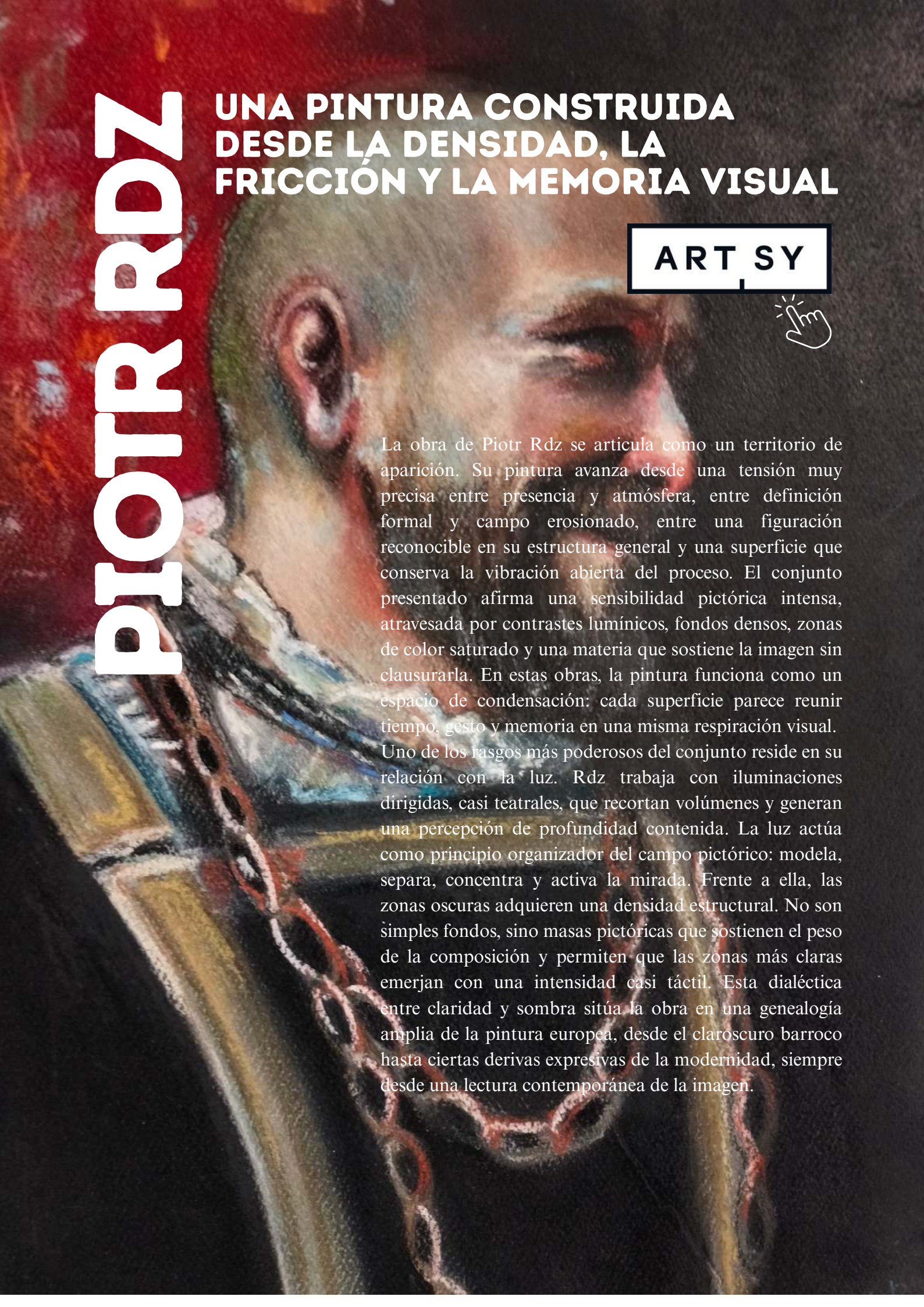
NUEVAS OPORTUNIDADES. MÁS CONEXIONES. MÁS ARTE.

1819 ART GALLERY X ARTSY



NONO

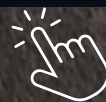




PIOTR RDZ

UNA PINTURA CONSTRUIDA DESDE LA DENSIDAD, LA FRICCIÓN Y LA MEMORIA VISUAL

ART SY



La obra de Piotr Rdz se articula como un territorio de aparición. Su pintura avanza desde una tensión muy precisa entre presencia y atmósfera, entre definición formal y campo erosionado, entre una figuración reconocible en su estructura general y una superficie que conserva la vibración abierta del proceso. El conjunto presentado afirma una sensibilidad pictórica intensa, atravesada por contrastes lumínicos, fondos densos, zonas de color saturado y una materia que sostiene la imagen sin clausurarla. En estas obras, la pintura funciona como un espacio de condensación: cada superficie parece reunir tiempo, gesto y memoria en una misma respiración visual. Uno de los rasgos más poderosos del conjunto reside en su relación con la luz. Rdz trabaja con iluminaciones dirigidas, casi teatrales, que recortan volúmenes y generan una percepción de profundidad contenida. La luz actúa como principio organizador del campo pictórico: modela, separa, concentra y activa la mirada. Frente a ella, las zonas oscuras adquieren una densidad estructural. No son simples fondos, sino masas pictóricas que sostienen el peso de la composición y permiten que las zonas más claras emerjan con una intensidad casi táctil. Esta dialéctica entre claridad y sombra sitúa la obra en una genealogía amplia de la pintura europea, desde el claroscuro barroco hasta ciertas derivas expresivas de la modernidad, siempre desde una lectura contemporánea de la imagen.

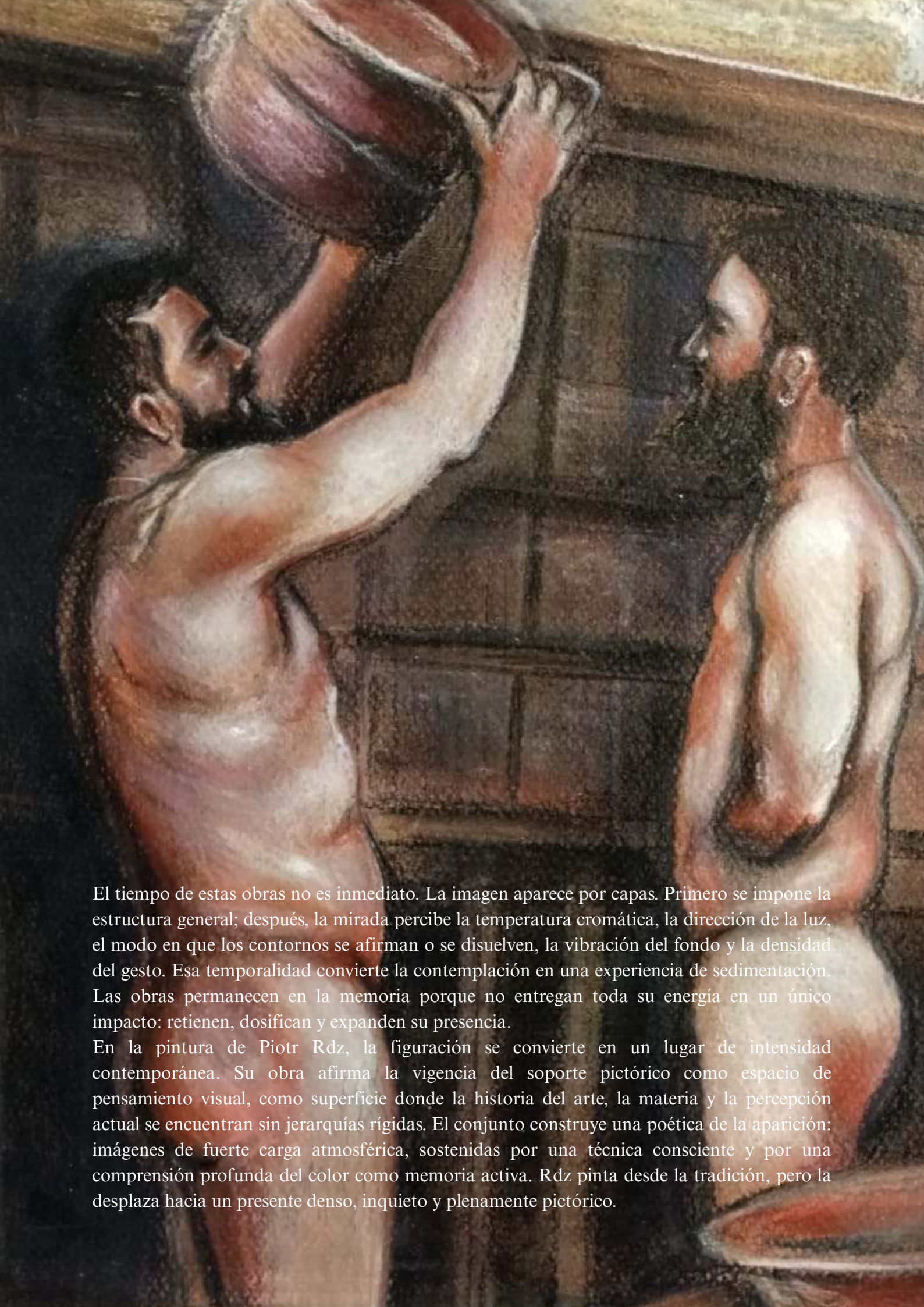
El régimen cromático de Rdz combina gamas terrosas, negros profundos, blancos enfriados, rojos oxidados, azules velados y acentos cálidos de gran potencia visual. La paleta opera por fricción más que por armonía decorativa. El color aparece como materia histórica, como sedimento, como resto activo. En algunas zonas se expande con una energía áspera; en otras, queda absorbido por capas más opacas o se filtra mediante transiciones suaves. Esta convivencia entre saturación y desgaste concede a las obras una cualidad temporal: la imagen parece haber atravesado distintos estados antes de fijarse ante el espectador.

La superficie ocupa un lugar central en esta pintura. Rdz trabaja la materia con una combinación de empaste, veladura, arrastre y dibujo visible. El soporte conserva huellas, irregularidades, grano y cambios de densidad que amplían la lectura más allá de la representación. La pintura se muestra como acontecimiento físico. El trazo no queda subordinado a la forma; participa de su construcción y revela la energía de la mano. En esa relación entre mancha y contorno se reconoce una conciencia muy afinada del oficio: el dibujo organiza, mientras la materia introduce vibración, accidente controlado y espesor emocional.





Desde el punto de vista compositivo, el conjunto presenta una clara preferencia por estructuras frontales o de fuerte centralidad perceptiva, aunque esa centralidad se ve constantemente dinamizada por diagonales, desplazamientos laterales y contrastes de fondo. La imagen se ordena mediante masas compactas, zonas de respiración y bordes que mantienen una tensión activa con el centro. La escala perceptiva resulta cercana, envolvente, casi corporal. El espectador queda situado ante presencias que ocupan el campo con autoridad, mientras el entorno pictórico funciona como una cámara de resonancia. Las referencias históricas que atraviesan esta obra se perciben en su modo de activar la tradición sin convertirla en cita. Hay una afinidad con la intensidad lumínica del Barroco, con la densidad psicológica de ciertos retratos europeos, con el simbolismo de finales del siglo XIX y con la materia expresiva de la pintura moderna. También resuena una sensibilidad contemporánea vinculada al archivo visual, a la imagen híbrida y a la recuperación de lenguajes figurativos en un momento marcado por la sobreproducción digital. Rdz responde a ese contexto con una pintura lenta, física y resistente, capaz de devolver espesor a la mirada.



El tiempo de estas obras no es inmediato. La imagen aparece por capas. Primero se impone la estructura general; después, la mirada percibe la temperatura cromática, la dirección de la luz, el modo en que los contornos se afirman o se disuelven, la vibración del fondo y la densidad del gesto. Esa temporalidad convierte la contemplación en una experiencia de sedimentación. Las obras permanecen en la memoria porque no entregan toda su energía en un único impacto: retienen, dosifican y expanden su presencia.

En la pintura de Piotr Rdz, la figuración se convierte en un lugar de intensidad contemporánea. Su obra afirma la vigencia del soporte pictórico como espacio de pensamiento visual, como superficie donde la historia del arte, la materia y la percepción actual se encuentran sin jerarquías rígidas. El conjunto construye una poética de la aparición: imágenes de fuerte carga atmosférica, sostenidas por una técnica consciente y por una comprensión profunda del color como memoria activa. Rdz pinta desde la tradición, pero la desplaza hacia un presente denso, inquieto y plenamente pictórico.

TRANSFORMART

Programa para
artistas que quieren
transformar su carrera

MENTORÍA • ESTRATEGIA • VISIBILIDAD • PROFESIONALIZACIÓN

“ Del potencial
a una **práctica
artística** con
dirección y
proyección. ”

PLAZAS ABIERTAS

Impulsa tu obra. Ordena tu camino.
Haz crecer tu carrera.





23 DE MAYO
11:00 HORAS (MEXICO)
19:00 HORAS (ESPAÑA)

TU OBRA TU VOZ TU LUGAR

Construye tu camino artístico

Antonio Sánchez
Director y Curador de 1819 Art Gallery



WATCH NOW



1819 MAGAZINE

1819
Art Gallery

FERIA DIGITAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO
MONTMARTRE



A photograph of three women from the chest down to the thighs. They are all wearing white, ribbed tank tops. The woman in the center is pregnant, and her bare belly is visible. The woman on the left is partially visible, and the woman on the right is also partially visible. They are all looking directly at the camera with neutral expressions. The background is a plain, light-colored wall.

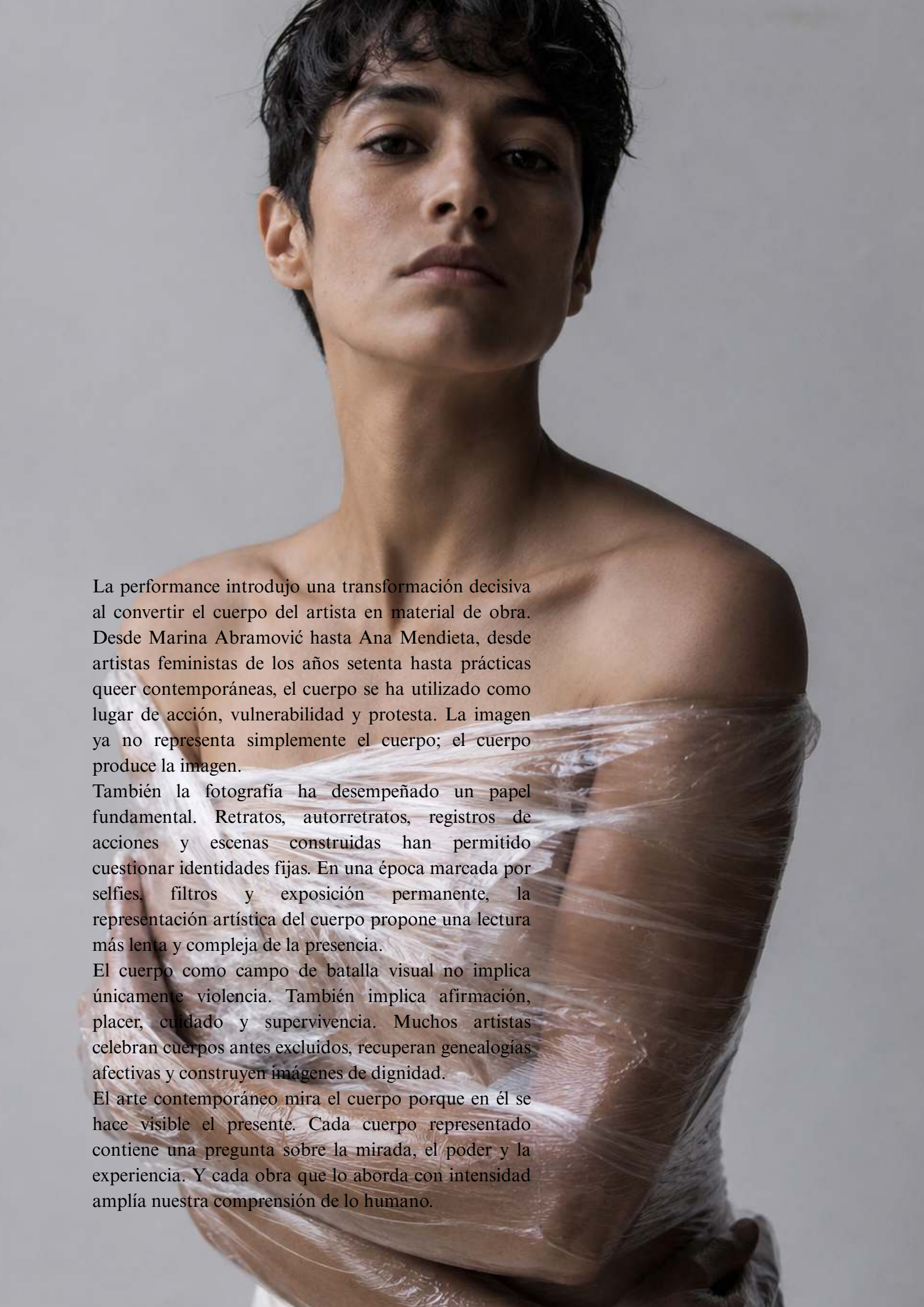
ENTRE LO ÍNTIMO Y LO POLÍTICO EL CUERPO COMO CAMPO DE BATALLA VISUAL

El cuerpo ocupa un lugar central en el arte contemporáneo porque en él se cruzan las tensiones más profundas de nuestro tiempo. Identidad, género, raza, deseo, enfermedad, envejecimiento, violencia, placer, vigilancia y exposición pública atraviesan la representación corporal. El cuerpo ya no aparece como forma ideal, sino como territorio de experiencia y conflicto.

Durante siglos, la historia del arte construyó modelos corporales asociados a belleza, proporción, poder o mito. El presente ha desplazado esas categorías. Los artistas trabajan con cuerpos vulnerables, fragmentados, híbridos, envejecidos, disidentes, racializados, heridos, performativos o expuestos. Esta transformación no responde solo a una cuestión estética; implica una revisión profunda de quién ha tenido derecho a ser representado y bajo qué mirada.

Lo íntimo se vuelve político porque el cuerpo nunca es únicamente privado. La forma en que un cuerpo aparece, se oculta, se mira o se regula está ligada a estructuras sociales. La pintura, la fotografía, la performance y la instalación han mostrado cómo la imagen corporal puede cuestionar normas de género, cánones de belleza, formas de control y narrativas dominantes.

En la pintura figurativa actual, el cuerpo se convierte muchas veces en superficie de inscripción. La piel puede contener memoria, deseo, cansancio o resistencia. El rostro puede funcionar como archivo emocional. La postura puede expresar tensión social. Incluso la deformación o el exceso adquieren una función crítica: permiten romper con la representación complaciente.

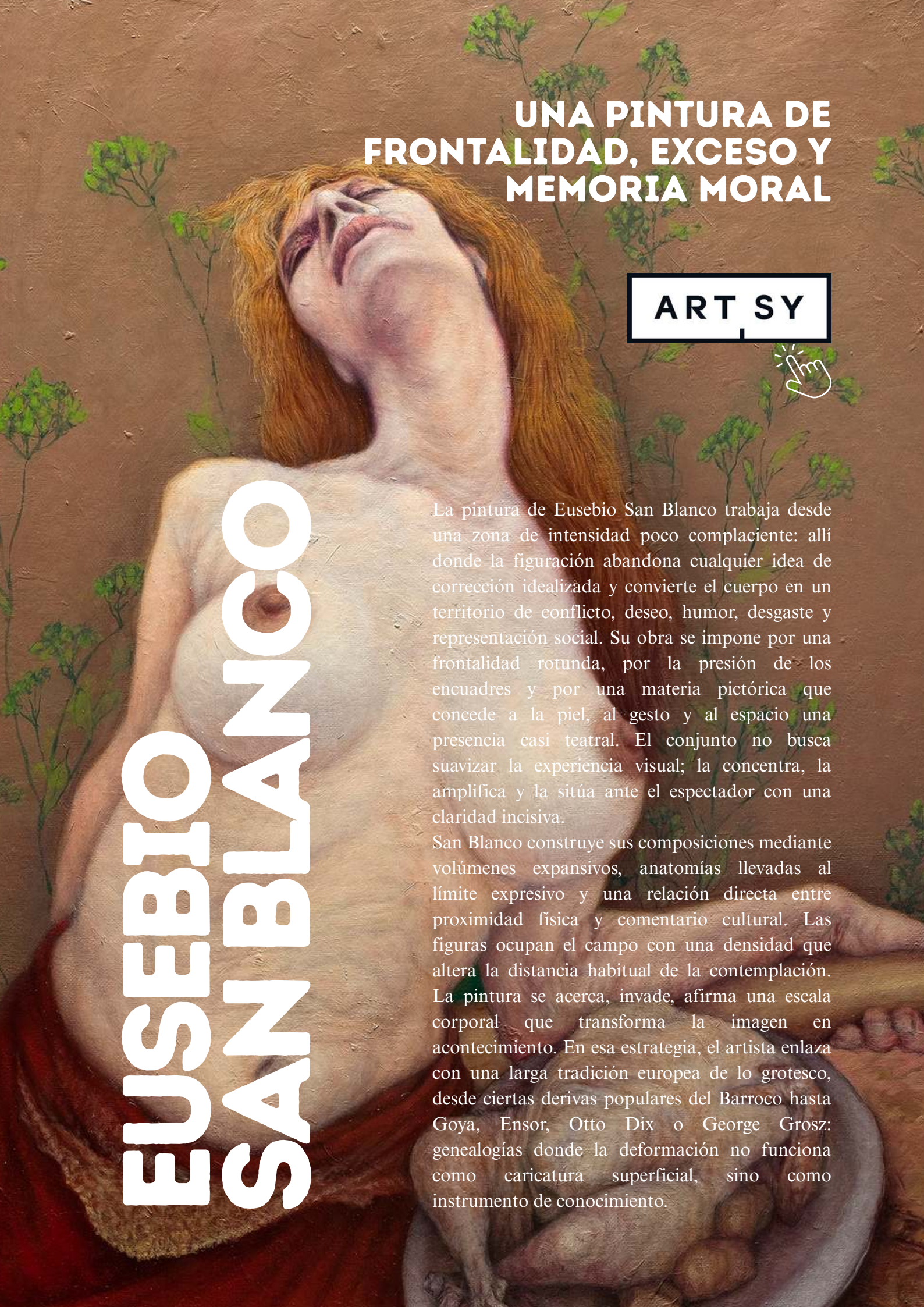


La performance introdujo una transformación decisiva al convertir el cuerpo del artista en material de obra. Desde Marina Abramović hasta Ana Mendieta, desde artistas feministas de los años setenta hasta prácticas queer contemporáneas, el cuerpo se ha utilizado como lugar de acción, vulnerabilidad y protesta. La imagen ya no representa simplemente el cuerpo; el cuerpo produce la imagen.

También la fotografía ha desempeñado un papel fundamental. Retratos, autorretratos, registros de acciones y escenas construidas han permitido cuestionar identidades fijas. En una época marcada por selfies, filtros y exposición permanente, la representación artística del cuerpo propone una lectura más lenta y compleja de la presencia.

El cuerpo como campo de batalla visual no implica únicamente violencia. También implica afirmación, placer, cuidado y supervivencia. Muchos artistas celebran cuerpos antes excluidos, recuperan genealogías afectivas y construyen imágenes de dignidad.

El arte contemporáneo mira el cuerpo porque en él se hace visible el presente. Cada cuerpo representado contiene una pregunta sobre la mirada, el poder y la experiencia. Y cada obra que lo aborda con intensidad amplía nuestra comprensión de lo humano.



UNA PINTURA DE FRONTALIDAD, EXCESO Y MEMORIA MORAL

ART SY

EUSEBIO SAN BLANCO

La pintura de Eusebio San Blanco trabaja desde una zona de intensidad poco complaciente: allí donde la figuración abandona cualquier idea de corrección idealizada y convierte el cuerpo en un territorio de conflicto, deseo, humor, desgaste y representación social. Su obra se impone por una frontalidad rotunda, por la presión de los encuadres y por una materia pictórica que concede a la piel, al gesto y al espacio una presencia casi teatral. El conjunto no busca suavizar la experiencia visual; la concentra, la amplifica y la sitúa ante el espectador con una claridad incisiva.

San Blanco construye sus composiciones mediante volúmenes expansivos, anatomías llevadas al límite expresivo y una relación directa entre proximidad física y comentario cultural. Las figuras ocupan el campo con una densidad que altera la distancia habitual de la contemplación. La pintura se acerca, invade, afirma una escala corporal que transforma la imagen en acontecimiento. En esa estrategia, el artista enlaza con una larga tradición europea de lo grotesco, desde ciertas derivas populares del Barroco hasta Goya, Ensor, Otto Dix o George Grosz: genealogías donde la deformación no funciona como caricatura superficial, sino como instrumento de conocimiento.



Uno de los aspectos más relevantes del conjunto es el tratamiento de la carne. La superficie aparece recorrida por veladuras cálidas, líneas rojizas, sombras violáceas y transiciones que construyen una materialidad vulnerable y excesiva a la vez. La piel no se presenta como envoltorio neutro, sino como archivo visible de tiempo, placer, cansancio, representación y exposición pública. La pincelada insiste en los pliegues, en las zonas de tensión, en los cambios de temperatura cromática. El dibujo sostiene la estructura, pero la materia introduce una vibración que vuelve cada presencia más inestable, más viva y más incómodamente cercana.

El régimen cromático combina gamas terrosas, fondos densos, carnaciones encendidas, verdes ácidos, ocre, rojos profundos y zonas oscuras que refuerzan la teatralidad del conjunto. La luz actúa como foco dramático: ilumina la superficie corporal, marca contrastes y separa los volúmenes del entorno con una intensidad deliberada. Frente a esa luz, los fondos funcionan como cámaras simbólicas, espacios cargados de textura y memoria visual. La imagen queda así organizada entre exposición y clausura, entre apertura escénica y presión ambiental.



La composición de San Blanco se apoya en una economía espacial muy eficaz. Las masas principales se sitúan cerca del primer plano, reduciendo la profundidad y aumentando la sensación de choque visual. El centro suele concentrar la mayor energía, mientras la periferia refuerza el clima narrativo mediante ritmos, repeticiones y texturas. Esta organización convierte la pintura en una escena compacta, donde cada zona participa de una misma temperatura crítica. El espectador no contempla desde fuera: queda situado en el umbral de una representación que combina sátira, liturgia profana y observación social.

La actualidad de esta obra reside en su manera de abordar la imagen del cuerpo en una época dominada por filtros, control visual y producción constante de apariencias. Frente a la pulcritud digital, San Blanco afirma una figuración carnal, áspera y radicalmente pictórica. Su obra devuelve peso, humor y ambigüedad a la representación. La belleza aparece desplazada hacia una potencia más compleja: la de lo vivo, lo vulnerable, lo excesivo y lo teatralizado.



El tiempo de estas pinturas es acumulativo. Primero actúa el impacto de la presencia; después emerge la precisión del dibujo, la densidad de la superficie, la inteligencia del encuadre y la dimensión histórica de sus referencias. La mirada permanece porque la imagen no se agota en su efecto inicial. Bajo la exuberancia formal se organiza una reflexión sobre la máscara social, el deseo, la vejez, la representación y los rituales contemporáneos de exposición.

Eusebio San Blanco pinta cuerpos que son también escenarios. Su obra convierte la materia en juicio visual, la exageración en método y la frontalidad en pensamiento. Cada composición afirma la vigencia de una pintura capaz de incomodar sin perder oficio, de narrar sin quedar atrapada en la anécdota y de dialogar con la historia desde una voz propia. En su conjunto, estas obras trazan una figuración intensa, crítica y profundamente humana.

ARTE & VISIÓN

REVISTA | GALERÍA

SUSCRÍBETE

A NUESTRA NEWSLETTER

Recibe novedades, convocatorias,
artistas destacados, artículos y
oportunidades del mundo del arte.



EXPOSICIONES •



ARTISTAS •



ARTÍCULOS •



CONVOCATORIAS •



OPORTUNIDADES •

ÚNETE AHORA

Contenido exclusivo en tu correo



1819
Art Gallery



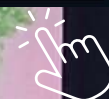
**HACER ARTE NO ES EL PROBLEMA
QUE EL MUNDO LO VEA Y LO
ENTIENDA, SÍ LO ES**



KRM

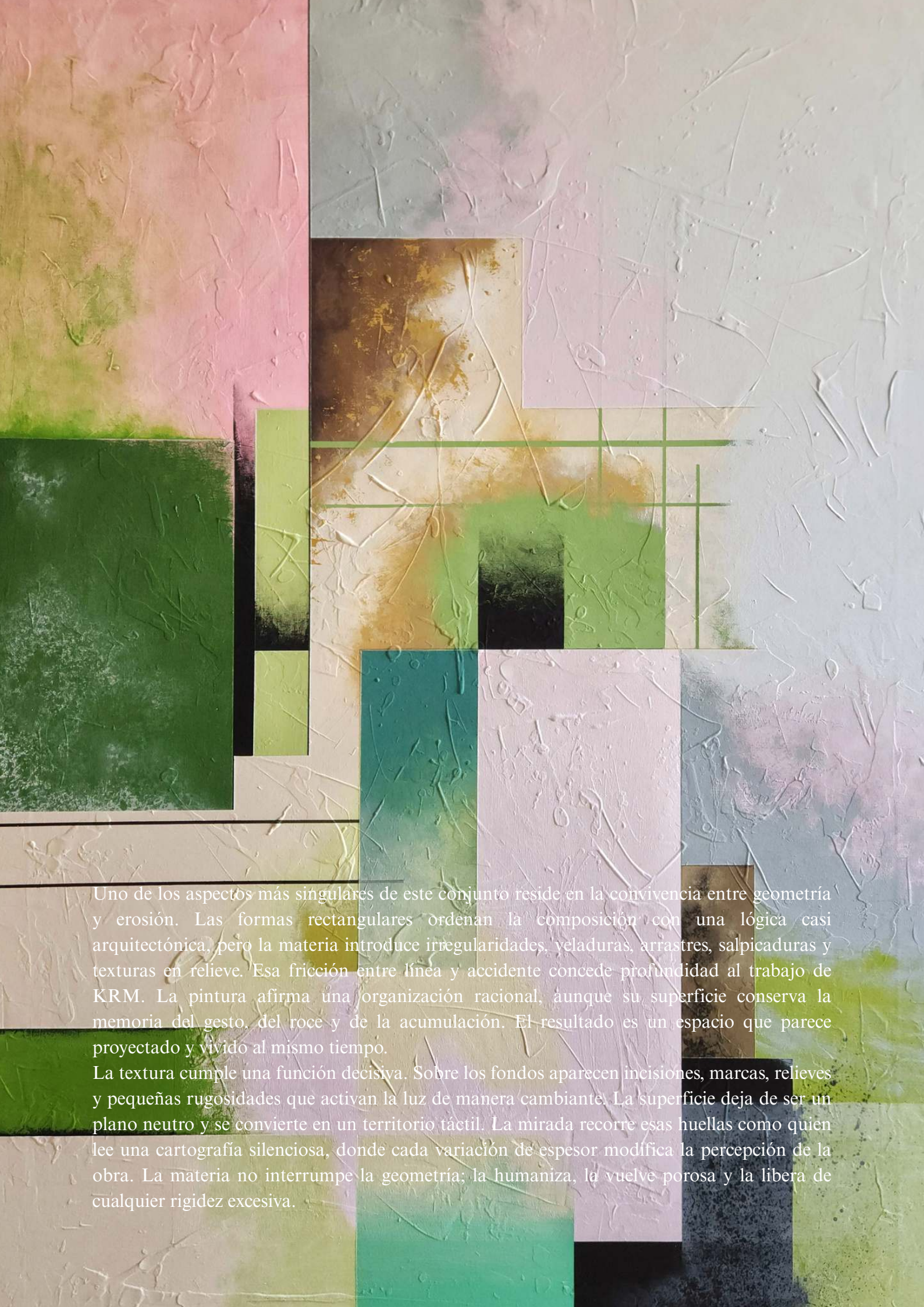
ARQUITECTURA SENSIBLE DEL PLANO

ART_SY



En el trabajo de KRM, la abstracción se construye como una arquitectura de calma activa. Sus composiciones no se apoyan en la estridencia, sino en una tensión muy medida entre orden geométrico, respiración cromática y presencia matérica. El conjunto articula un vocabulario de rectángulos, franjas, superposiciones y campos de color que se desplazan con precisión dentro del plano. La imagen se comporta como un sistema de capas: unas avanzan, otras quedan suspendidas, algunas se diluyen en fondos suaves y otras fijan la mirada mediante contrastes densos.

La artista trabaja con una paleta de verdes, rosas pálidos, celestes, blancos cálidos, negros profundos, ocre y naranjas atenuados. Esta gama produce una atmósfera limpia y a la vez sedimentada, donde lo luminoso convive con zonas de mayor gravedad visual. El color no aparece como simple superficie decorativa; organiza pesos, crea direcciones, marca interrupciones y establece relaciones de proximidad entre áreas. Los tonos claros amplían el campo y generan una sensación de apertura, mientras los negros y verdes más compactos introducen anclajes que sostienen la estructura general.



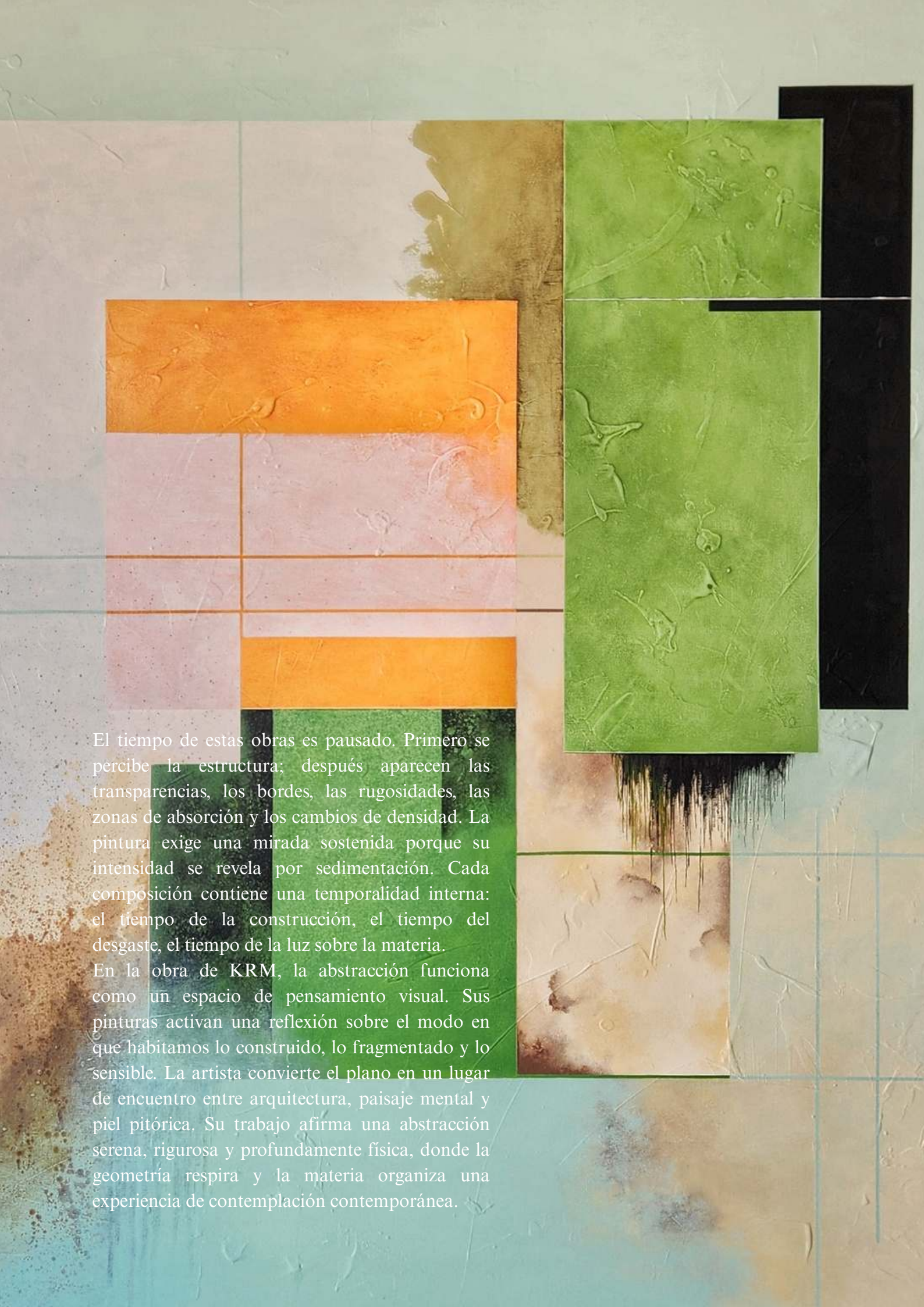
Uno de los aspectos más singulares de este conjunto reside en la convivencia entre geometría y erosión. Las formas rectangulares ordenan la composición con una lógica casi arquitectónica, pero la materia introduce irregularidades, veladuras, arrastres, salpicaduras y texturas en relieve. Esa fricción entre línea y accidente concede profundidad al trabajo de KRM. La pintura afirma una organización racional, aunque su superficie conserva la memoria del gesto, del roce y de la acumulación. El resultado es un espacio que parece proyectado y vivido al mismo tiempo.

La textura cumple una función decisiva. Sobre los fondos aparecen incisiones, marcas, relieves y pequeñas rugosidades que activan la luz de manera cambiante. La superficie deja de ser un plano neutro y se convierte en un territorio táctil. La mirada recorre esas huellas como quien lee una cartografía silenciosa, donde cada variación de espesor modifica la percepción de la obra. La materia no interrumpe la geometría; la humaniza, la vuelve porosa y la libera de cualquier rigidez excesiva.



Desde el punto de vista compositivo, KRM desarrolla una idea de espacio basada en desplazamientos, encajes y pausas. Las masas se distribuyen con una clara conciencia del equilibrio, aunque ese equilibrio permanece abierto, dinámico, atravesado por líneas finas y zonas de transición. Hay una relación constante entre centro y periferia: el núcleo visual concentra tensión, mientras los márgenes prolongan la energía del conjunto. La pintura se lee como una secuencia de entradas y salidas, de planos que se cruzan, se velan y se responden.

Este lenguaje conecta con genealogías fundamentales de la abstracción moderna. Resuenan la disciplina estructural del constructivismo, la sensibilidad espacial de la abstracción geométrica europea, la respiración cromática de la pintura de campo de color y cierta memoria del informalismo matérico. Sin embargo, KRM desplaza esas referencias hacia un registro propio, más atmosférico y menos dogmático. Su geometría no se presenta como sistema cerrado, sino como una forma de organizar la percepción contemporánea: fragmentaria, estratificada, atravesada por capas de información visual.

The image is a complex abstract composition. It features several large, overlapping rectangular blocks of color. On the left, there's a light pinkish-grey area. In the center, a large orange block is positioned above a smaller orange block, with a light pink block to its left. To the right, a large green block is prominent. A solid black vertical bar runs along the far right edge. The surface of these colored blocks is not uniform; it has a visible texture, with some areas appearing more saturated or 'sedimented' than others. There are also some darker, more textured areas at the bottom, possibly representing shadows or different materials. The overall effect is one of layered, three-dimensional space created through color and texture.

El tiempo de estas obras es pausado. Primero se percibe la estructura; después aparecen las transparencias, los bordes, las rugosidades, las zonas de absorción y los cambios de densidad. La pintura exige una mirada sostenida porque su intensidad se revela por sedimentación. Cada composición contiene una temporalidad interna: el tiempo de la construcción, el tiempo del desgaste, el tiempo de la luz sobre la materia.

En la obra de KRM, la abstracción funciona como un espacio de pensamiento visual. Sus pinturas activan una reflexión sobre el modo en que habitamos lo construido, lo fragmentado y lo sensible. La artista convierte el plano en un lugar de encuentro entre arquitectura, paisaje mental y piel pitórica. Su trabajo afirma una abstracción serena, rigurosa y profundamente física, donde la geometría respira y la materia organiza una experiencia de contemplación contemporánea.

SUSCRÍBETE

A NUESTRO CANAL DE YOUTUBE



ENTREVISTAS



ARTE
CONTEMPORÁNEO



ESTRATEGIA
PARA ARTISTAS



IDEAS



INSPIRACIÓN



SUSCRÍBETE AHORA



NUEVOS VÍDEOS
CADA SEMANA





PODCAST DESCIFRANDO EL ARTE

Antonio Sánchez Castro

ESCUCHALO
HAZ CLICK AQUI



LA EXPOSICIÓN COMO RELATO NUEVAS FORMAS DE COMISARIAR

Una exposición no es una suma de obras. Es una construcción de sentido. El comisariado contemporáneo ha transformado profundamente la manera en que entendemos el espacio expositivo: ya no se trata únicamente de seleccionar piezas y ordenarlas en una sala, sino de articular relaciones, ritmos, tensiones, contextos y modos de lectura.

Toda exposición propone un relato, incluso cuando renuncia a una narrativa lineal. Ese relato se construye mediante decisiones concretas: qué obras se incluyen, cuáles quedan fuera, cómo se distribuyen, qué distancia hay entre ellas, qué texto las acompaña, qué recorrido se sugiere, qué silencios se mantienen. El montaje se convierte así en una forma de escritura espacial.

Las nuevas prácticas curatoriales han ampliado el campo de acción del comisario. Hoy una exposición puede funcionar como archivo, investigación, plataforma comunitaria, ensayo visual, dispositivo pedagógico o experiencia inmersiva. El comisariado ya no solo muestra; produce contexto. Hace visible una problemática, activa una memoria, conecta obras con territorio o genera una conversación entre disciplinas.

El espacio tiene un papel decisivo. Un museo, una galería independiente, una biblioteca, una fábrica abandonada, una universidad o un espacio público modifican la lectura de las obras. El lugar no es neutral. Su historia, su escala, su arquitectura y su función social participan del significado. Por eso muchas exposiciones contemporáneas trabajan de manera situada, atendiendo al contexto donde se presentan.

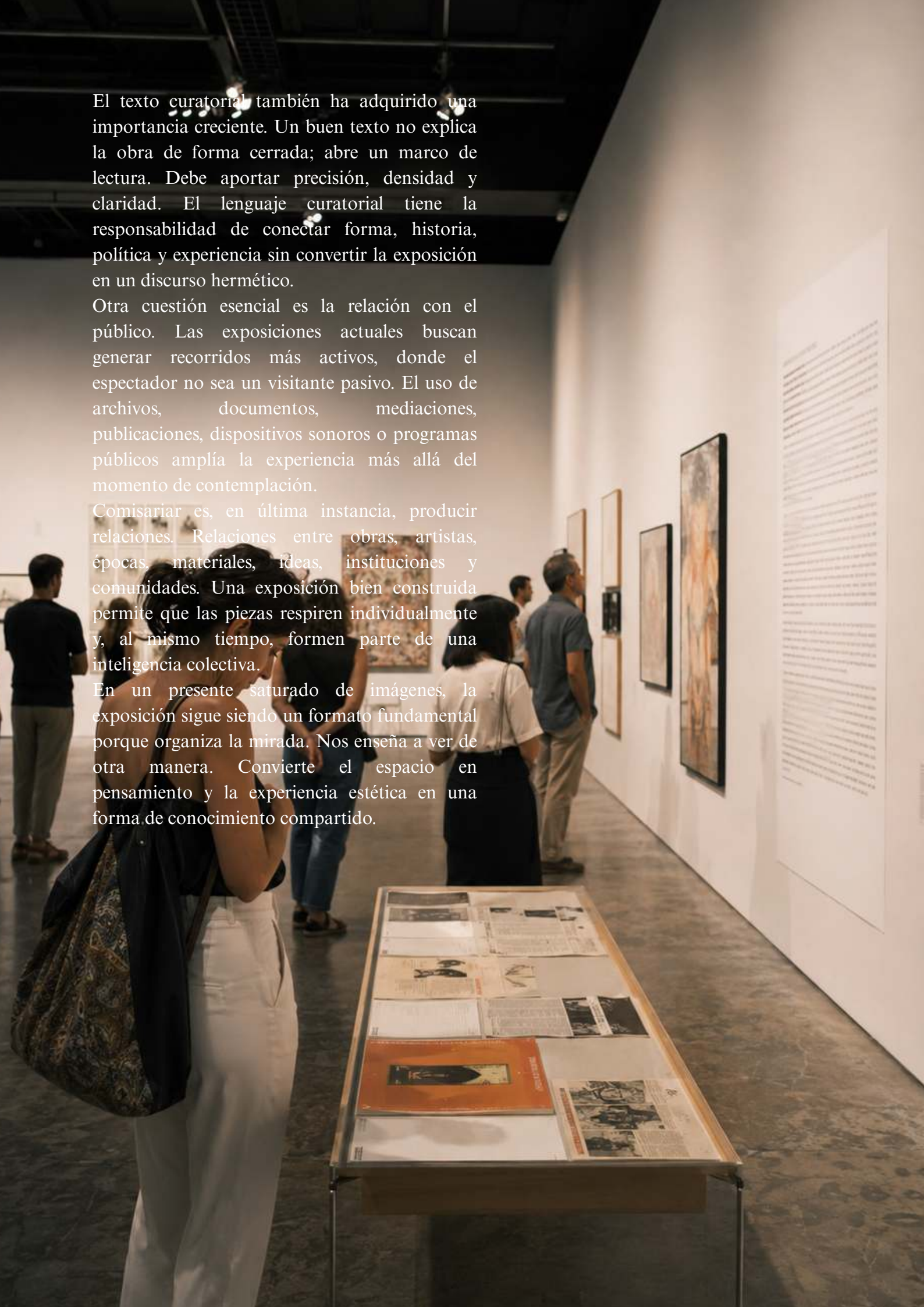


El texto curatorial también ha adquirido una importancia creciente. Un buen texto no explica la obra de forma cerrada; abre un marco de lectura. Debe aportar precisión, densidad y claridad. El lenguaje curatorial tiene la responsabilidad de conectar forma, historia, política y experiencia sin convertir la exposición en un discurso hermético.

Otra cuestión esencial es la relación con el público. Las exposiciones actuales buscan generar recorridos más activos, donde el espectador no sea un visitante pasivo. El uso de archivos, documentos, mediaciones, publicaciones, dispositivos sonoros o programas públicos amplía la experiencia más allá del momento de contemplación.

Comisariar es, en última instancia, producir relaciones. Relaciones entre obras, artistas, épocas, materiales, ideas, instituciones y comunidades. Una exposición bien construida permite que las piezas respiren individualmente y, al mismo tiempo, formen parte de una inteligencia colectiva.

En un presente saturado de imágenes, la exposición sigue siendo un formato fundamental porque organiza la mirada. Nos enseña a ver de otra manera. Convierte el espacio en pensamiento y la experiencia estética en una forma de conocimiento compartido.



ITZIAR PADILLA

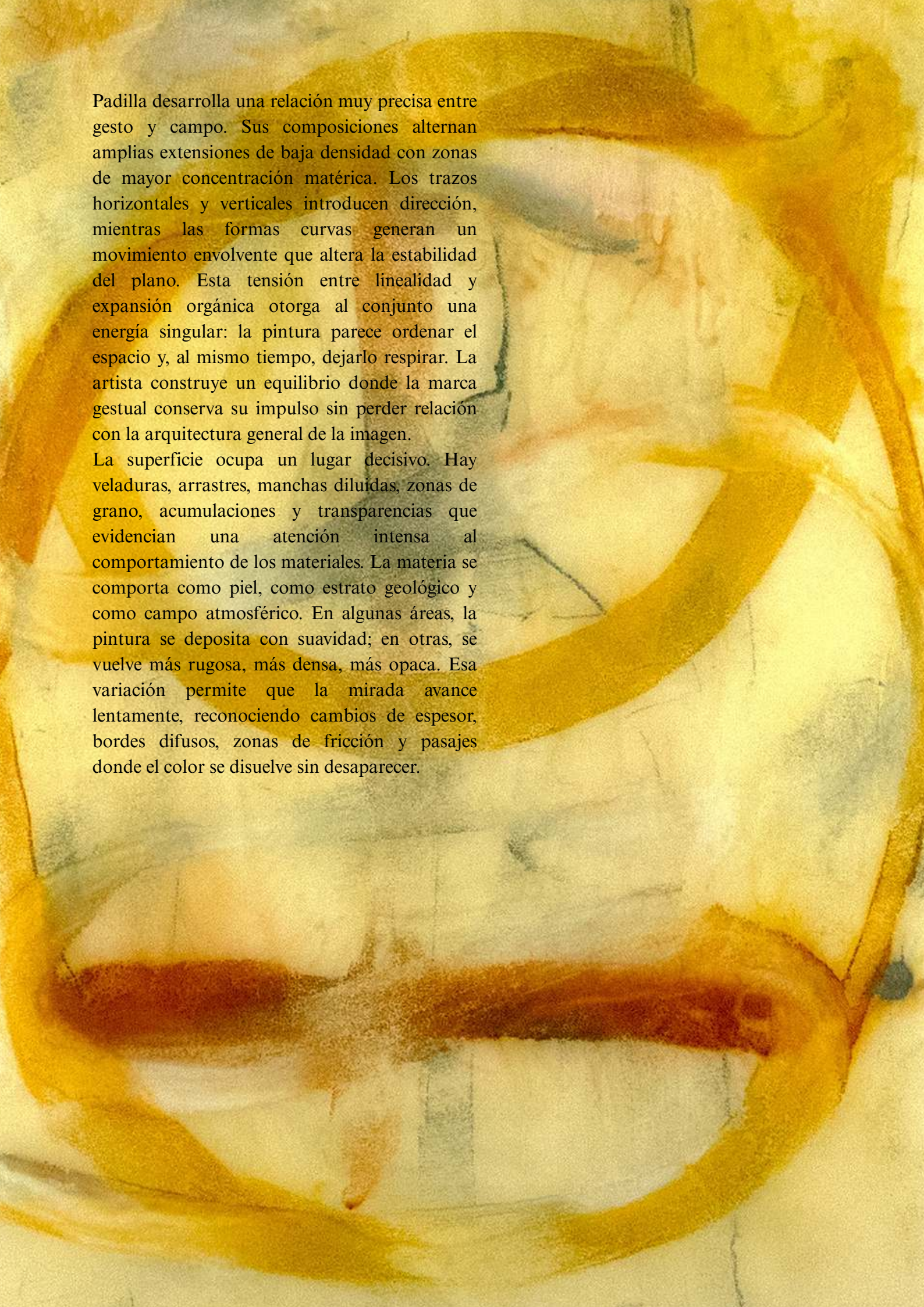
ABSTRACCIÓN, SEDIMENTO Y ENERGÍA CONTENIDA

ART SY



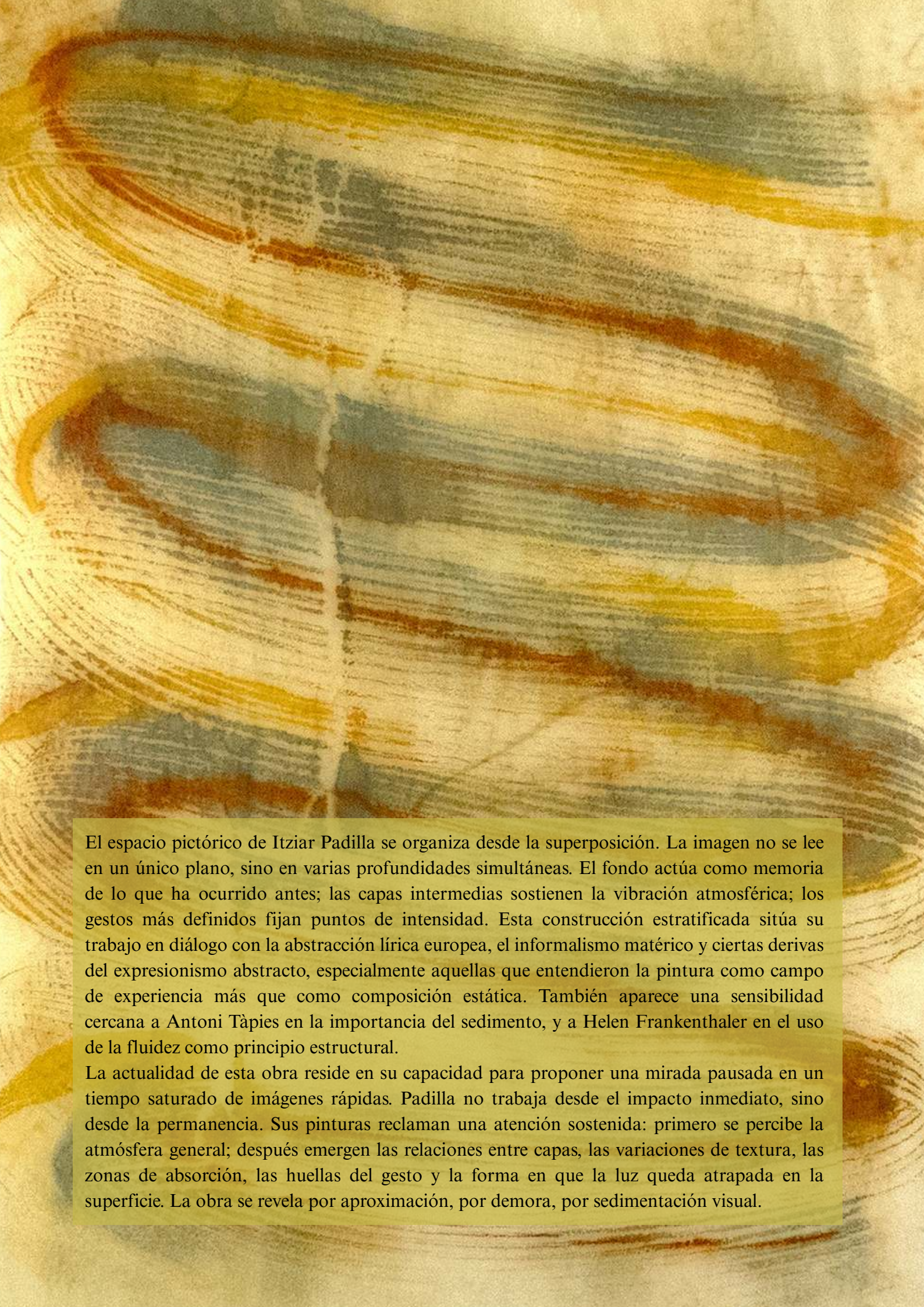
En la obra de Itziar Padilla, la pintura aparece como una zona de tránsito entre materia, luz y memoria. Su lenguaje se afirma desde una abstracción profundamente física, donde el color no ocupa simplemente la superficie, sino que la atraviesa, la impregna y la transforma en un espacio de resonancia. El conjunto presenta una notable coherencia interna: campos velados, densidades terrosas, capas translúcidas, gestos amplios y una tensión sostenida entre expansión y contención. La imagen no se impone como estructura cerrada; se despliega como un proceso visible, como una sedimentación de fuerzas que permanecen activas ante la mirada.

La primera cualidad que define estas obras es su temperatura cromática. Los amarillos dorados, los ocre, los azules enfriados, los grises verdosos, los blancos lechosos y los negros profundos construyen una atmósfera de gran espesor perceptivo. Hay una luz interna, tamizada, que parece surgir desde la propia materia. La pintura trabaja con transparencias y absorciones: algunas zonas dejan pasar la claridad, otras la retienen, otras la ensucian con un velo mineral. Este comportamiento convierte el color en una forma de tiempo. Nada aparece como pura inmediatez; todo se presenta como resto, como huella, como capa acumulada.

An abstract painting featuring broad, sweeping brushstrokes in shades of yellow, orange, and ochre. The composition is fluid and organic, with some areas appearing more saturated and others more washed out, creating a sense of depth and movement. The background is a light, textured off-white.

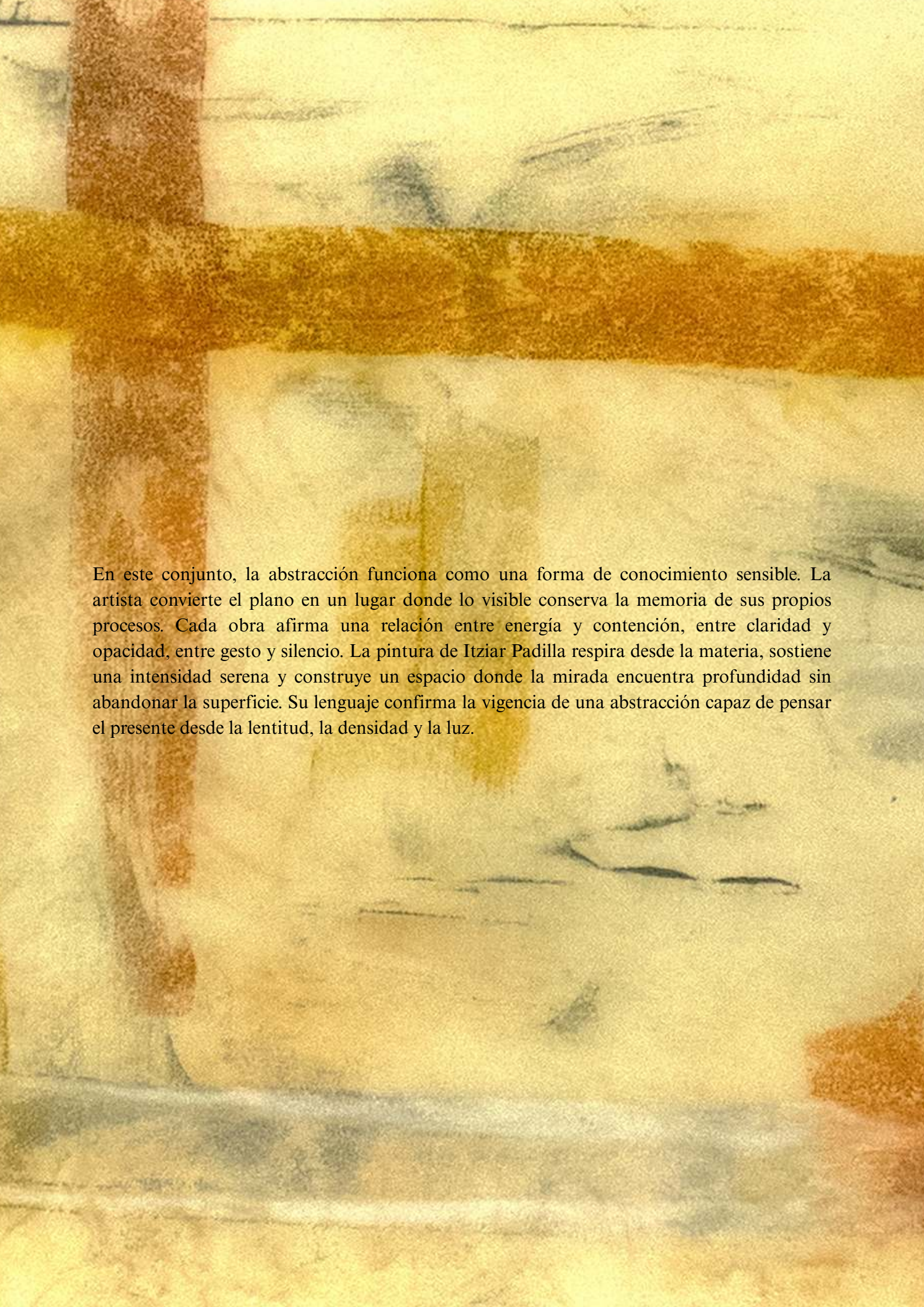
Padilla desarrolla una relación muy precisa entre gesto y campo. Sus composiciones alternan amplias extensiones de baja densidad con zonas de mayor concentración matérica. Los trazos horizontales y verticales introducen dirección, mientras las formas curvas generan un movimiento envolvente que altera la estabilidad del plano. Esta tensión entre linealidad y expansión orgánica otorga al conjunto una energía singular: la pintura parece ordenar el espacio y, al mismo tiempo, dejarlo respirar. La artista construye un equilibrio donde la marca gestual conserva su impulso sin perder relación con la arquitectura general de la imagen.

La superficie ocupa un lugar decisivo. Hay veladuras, arrastres, manchas diluidas, zonas de grano, acumulaciones y transparencias que evidencian una atención intensa al comportamiento de los materiales. La materia se comporta como piel, como estrato geológico y como campo atmosférico. En algunas áreas, la pintura se deposita con suavidad; en otras, se vuelve más rugosa, más densa, más opaca. Esa variación permite que la mirada avance lentamente, reconociendo cambios de espesor, bordes difusos, zonas de fricción y pasajes donde el color se disuelve sin desaparecer.



El espacio pictórico de Itziar Padilla se organiza desde la superposición. La imagen no se lee en un único plano, sino en varias profundidades simultáneas. El fondo actúa como memoria de lo que ha ocurrido antes; las capas intermedias sostienen la vibración atmosférica; los gestos más definidos fijan puntos de intensidad. Esta construcción estratificada sitúa su trabajo en diálogo con la abstracción lírica europea, el informalismo matérico y ciertas derivas del expresionismo abstracto, especialmente aquellas que entendieron la pintura como campo de experiencia más que como composición estática. También aparece una sensibilidad cercana a Antoni Tàpies en la importancia del sedimento, y a Helen Frankenthaler en el uso de la fluidez como principio estructural.

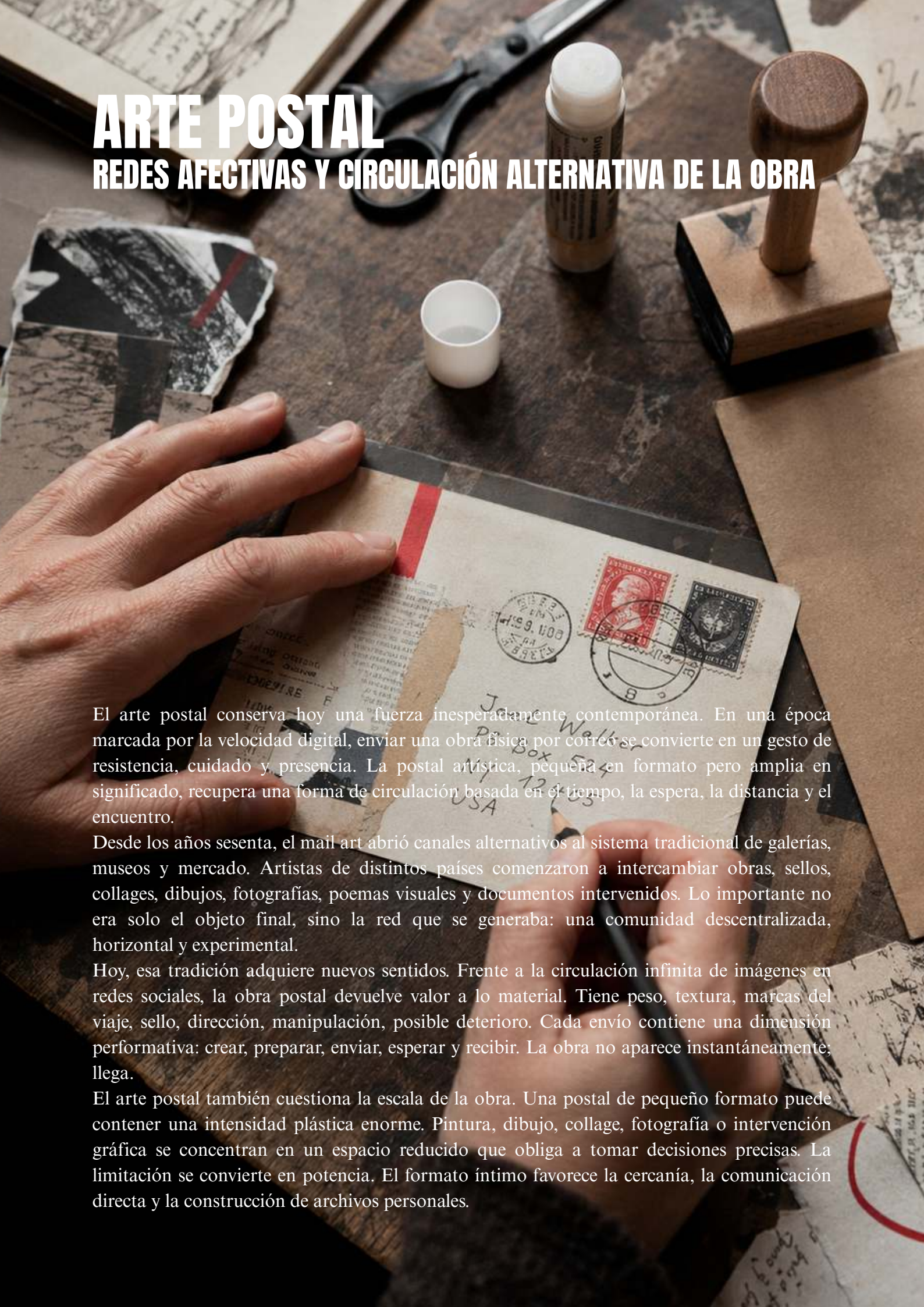
La actualidad de esta obra reside en su capacidad para proponer una mirada pausada en un tiempo saturado de imágenes rápidas. Padilla no trabaja desde el impacto inmediato, sino desde la permanencia. Sus pinturas reclaman una atención sostenida: primero se percibe la atmósfera general; después emergen las relaciones entre capas, las variaciones de textura, las zonas de absorción, las huellas del gesto y la forma en que la luz queda atrapada en la superficie. La obra se revela por aproximación, por demora, por sedimentación visual.

An abstract painting featuring a warm, textured palette of ochre, sienna, and cream. A prominent, thick horizontal band of dark ochre runs across the upper third of the composition. Below this, the background is a mottled mix of light cream and pale yellow, with subtle, darker brushstrokes and smudges in shades of grey and brown. The overall effect is one of organic, layered textures and a sense of quiet, contemplative energy.

En este conjunto, la abstracción funciona como una forma de conocimiento sensible. La artista convierte el plano en un lugar donde lo visible conserva la memoria de sus propios procesos. Cada obra afirma una relación entre energía y contención, entre claridad y opacidad, entre gesto y silencio. La pintura de Itziar Padilla respira desde la materia, sostiene una intensidad serena y construye un espacio donde la mirada encuentra profundidad sin abandonar la superficie. Su lenguaje confirma la vigencia de una abstracción capaz de pensar el presente desde la lentitud, la densidad y la luz.

ARTE POSTAL

REDES AFECTIVAS Y CIRCULACIÓN ALTERNATIVA DE LA OBRA



El arte postal conserva hoy una fuerza inesperadamente contemporánea. En una época marcada por la velocidad digital, enviar una obra física por correo se convierte en un gesto de resistencia, cuidado y presencia. La postal artística, pequeña en formato pero amplia en significado, recupera una forma de circulación basada en el tiempo, la espera, la distancia y el encuentro.

Desde los años sesenta, el mail art abrió canales alternativos al sistema tradicional de galerías, museos y mercado. Artistas de distintos países comenzaron a intercambiar obras, sellos, collages, dibujos, fotografías, poemas visuales y documentos intervenidos. Lo importante no era solo el objeto final, sino la red que se generaba: una comunidad descentralizada, horizontal y experimental.

Hoy, esa tradición adquiere nuevos sentidos. Frente a la circulación infinita de imágenes en redes sociales, la obra postal devuelve valor a lo material. Tiene peso, textura, marcas del viaje, sello, dirección, manipulación, posible deterioro. Cada envío contiene una dimensión performativa: crear, preparar, enviar, esperar y recibir. La obra no aparece instantáneamente; llega.

El arte postal también cuestiona la escala de la obra. Una postal de pequeño formato puede contener una intensidad plástica enorme. Pintura, dibujo, collage, fotografía o intervención gráfica se concentran en un espacio reducido que obliga a tomar decisiones precisas. La limitación se convierte en potencia. El formato íntimo favorece la cercanía, la comunicación directa y la construcción de archivos personales.



Además, el intercambio postal genera colecciones afectivas. Un artista recibe obras de otros creadores, conserva rastros de lugares lejanos y participa en una red que no depende exclusivamente de la validación institucional. Esta dimensión comunitaria resulta especialmente relevante para artistas emergentes, colectivos independientes y proyectos curatoriales que buscan formas más abiertas de participación.

La postal artística también contiene una dimensión política. Circula por sistemas públicos de comunicación, atraviesa fronteras, conecta territorios y democratiza el acceso al intercambio. Su modestia material es parte de su fuerza. No necesita monumentalidad para activar una experiencia significativa.

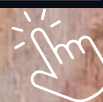
En términos curatoriales, el arte postal permite pensar exposiciones, archivos y publicaciones desde una lógica distinta. Cada pieza es obra, documento y testimonio de relación. Cada conjunto de postales compone una cartografía de vínculos.

El arte postal no pertenece al pasado. Su vigencia reside precisamente en ofrecer una alternativa sensible a la circulación acelerada y desmaterializada del presente. Allí donde la imagen digital se consume y desaparece, la postal permanece. Se guarda, se toca, se mira de nuevo. Y en ese gesto mínimo, el arte recupera una forma esencial de comunidad.

M.T. RIBÉ

UNA PINTURA DE MOVIMIENTO, ATMÓSFERA Y PRESENCIA EMOCIONAL

ART SY

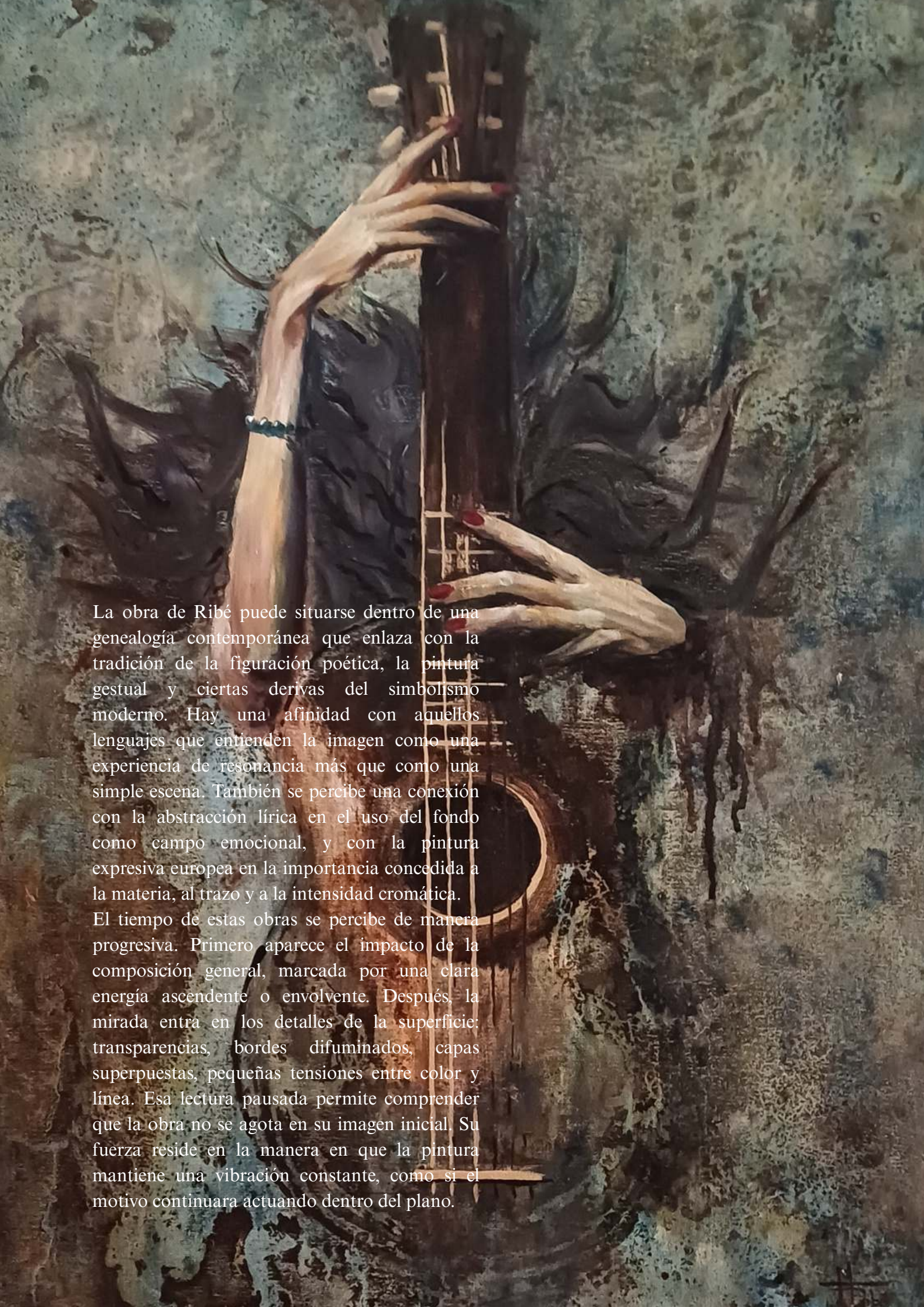


En la pintura de M.T. Ribé, la imagen se construye desde una alianza muy precisa entre cuerpo, música visual y atmósfera. Su obra posee una cualidad expansiva: las formas se abren dentro del campo pictórico como si estuvieran atravesadas por una corriente interna, una energía que organiza el espacio sin endurecerlo. El conjunto presentado afirma una figuración lírica, sostenida por una materia pictórica fluida, por una paleta luminosa y por una manera de componer que concede al gesto un papel central en la experiencia de la mirada.

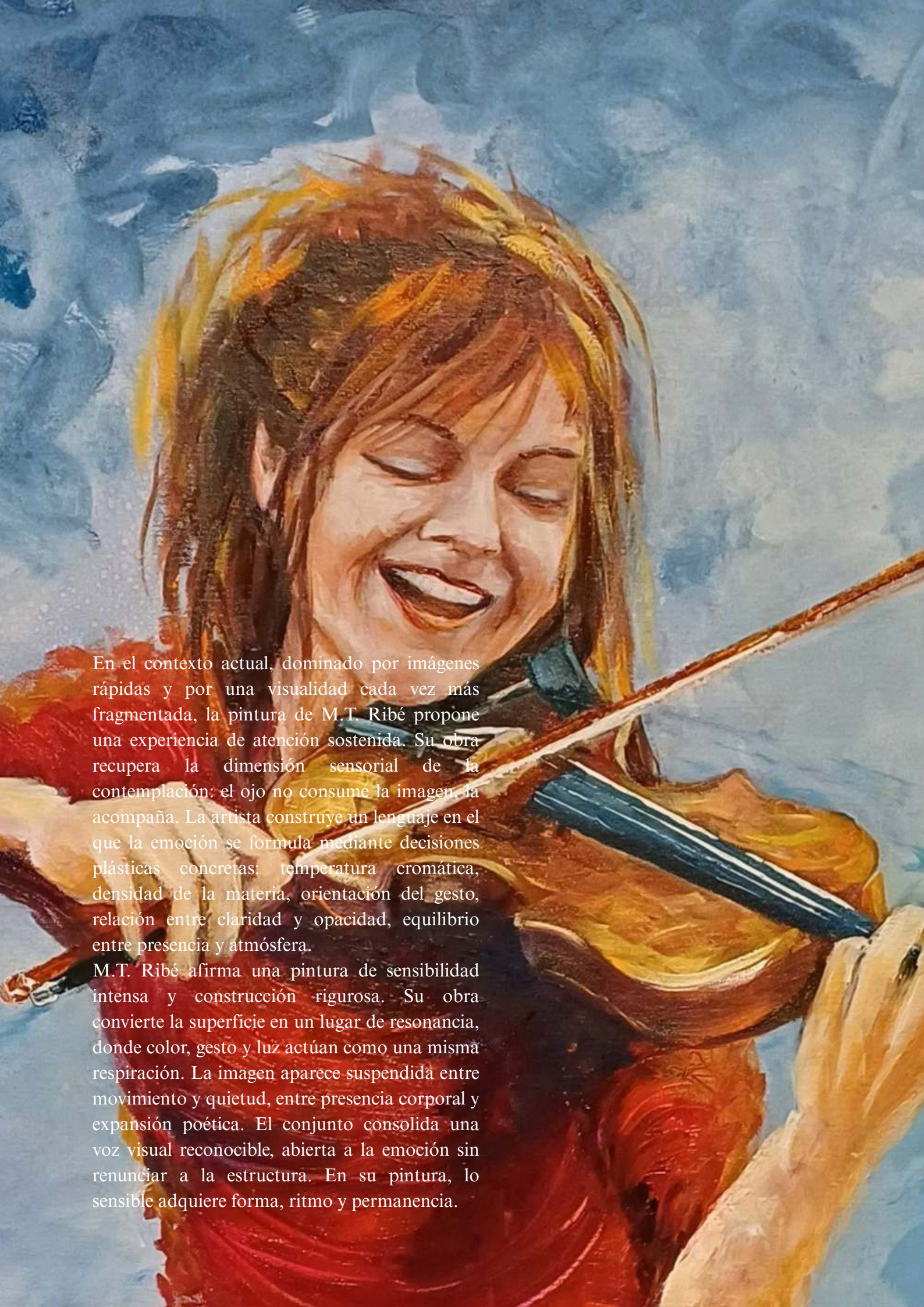
La artista trabaja con una sensibilidad cromática de gran amplitud. Azules acuosos, ocre, tierras, blancos velados, verdes apagados y rojos cálidos construyen un clima visual cambiante, donde la luz parece filtrarse desde el interior de la superficie. No se trata de una iluminación descriptiva, sino de una luz emocional, atmosférica, que envuelve las composiciones y suaviza los límites entre figura y fondo. Las zonas más densas adquieren peso por acumulación de pigmento, mientras los pasajes más transparentes permiten que la imagen respire y mantenga una cualidad abierta.



Uno de los rasgos más destacados de M.T. Ribé es su tratamiento de la materia. La pintura aparece aplicada con libertad controlada: veladuras, manchas diluidas, texturas granulares, arrastres y modulaciones tonales conviven con un dibujo que ordena la composición sin imponer rigidez. La superficie conserva la huella del proceso, y esa huella aporta una vibración especialmente significativa. Cada obra parece surgir de una sedimentación gradual, donde la materia no solo representa, sino que acompaña el movimiento interno de la imagen. El espacio pictórico se organiza a través de diagonales, expansiones laterales y núcleos de intensidad. La artista evita una composición estática: todo en el conjunto tiende al desplazamiento, a la apertura, a la circulación de fuerzas. Las masas principales se sitúan en relación con fondos de gran actividad atmosférica, de modo que la figura se integra en un campo sensible más amplio. Esta relación entre presencia y entorno genera una lectura dinámica, casi coreográfica, donde la mirada se mueve siguiendo ritmos internos, pausas, acentos y zonas de transición.

The painting is a vertical composition. A hand, with a blue bracelet, is positioned on the left, reaching towards the upper part of a stringed instrument, possibly a guitar or a similar fretted instrument. The instrument's neck and strings run vertically down the center. The background is a complex, layered texture of dark, earthy tones—browns, greys, and muted blues—with visible brushstrokes and some darker, more chaotic areas on the right side. The lighting is dramatic, highlighting the hand and the instrument against the dark, moody background.

La obra de Ribé puede situarse dentro de una genealogía contemporánea que enlaza con la tradición de la figuración poética, la pintura gestual y ciertas derivas del simbolismo moderno. Hay una afinidad con aquellos lenguajes que entienden la imagen como una experiencia de resonancia más que como una simple escena. También se percibe una conexión con la abstracción lírica en el uso del fondo como campo emocional, y con la pintura expresiva europea en la importancia concedida a la materia, al trazo y a la intensidad cromática. El tiempo de estas obras se percibe de manera progresiva. Primero aparece el impacto de la composición general, marcada por una clara energía ascendente o envolvente. Después, la mirada entra en los detalles de la superficie: transparencias, bordes difuminados, capas superpuestas, pequeñas tensiones entre color y línea. Esa lectura pausada permite comprender que la obra no se agota en su imagen inicial. Su fuerza reside en la manera en que la pintura mantiene una vibración constante, como si el motivo continuara actuando dentro del plano.



En el contexto actual, dominado por imágenes rápidas y por una visualidad cada vez más fragmentada, la pintura de M.T. Ribé propone una experiencia de atención sostenida. Su obra recupera la dimensión sensorial de la contemplación: el ojo no consume la imagen, la acompaña. La artista construye un lenguaje en el que la emoción se formula mediante decisiones plásticas concretas: temperatura cromática, densidad de la materia, orientación del gesto, relación entre claridad y opacidad, equilibrio entre presencia y atmósfera.

M.T. Ribé afirma una pintura de sensibilidad intensa y construcción rigurosa. Su obra convierte la superficie en un lugar de resonancia, donde color, gesto y luz actúan como una misma respiración. La imagen aparece suspendida entre movimiento y quietud, entre presencia corporal y expansión poética. El conjunto consolida una voz visual reconocible, abierta a la emoción sin renunciar a la estructura. En su pintura, lo sensible adquiere forma, ritmo y permanencia.

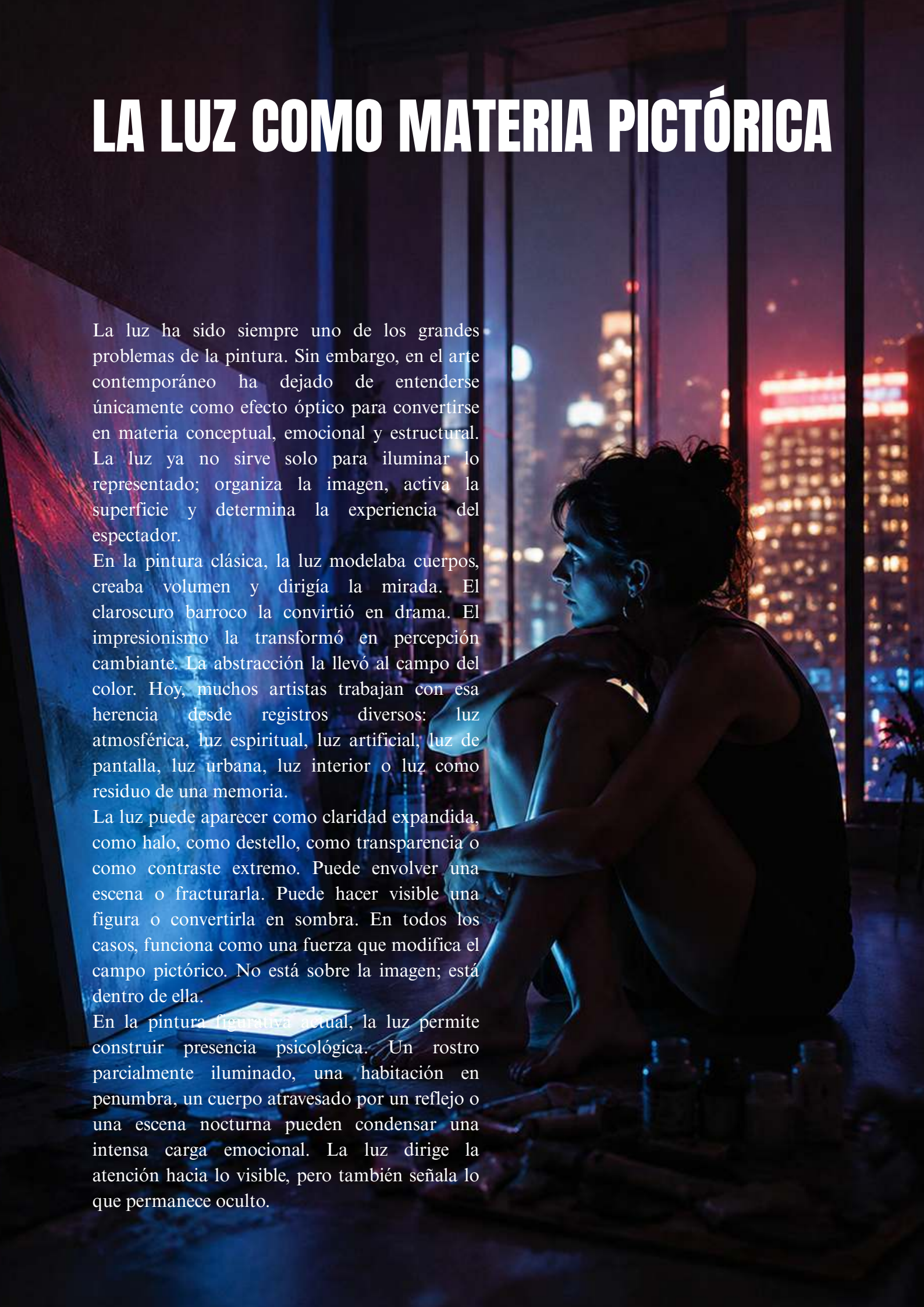
LA LUZ COMO MATERIA PICTÓRICA

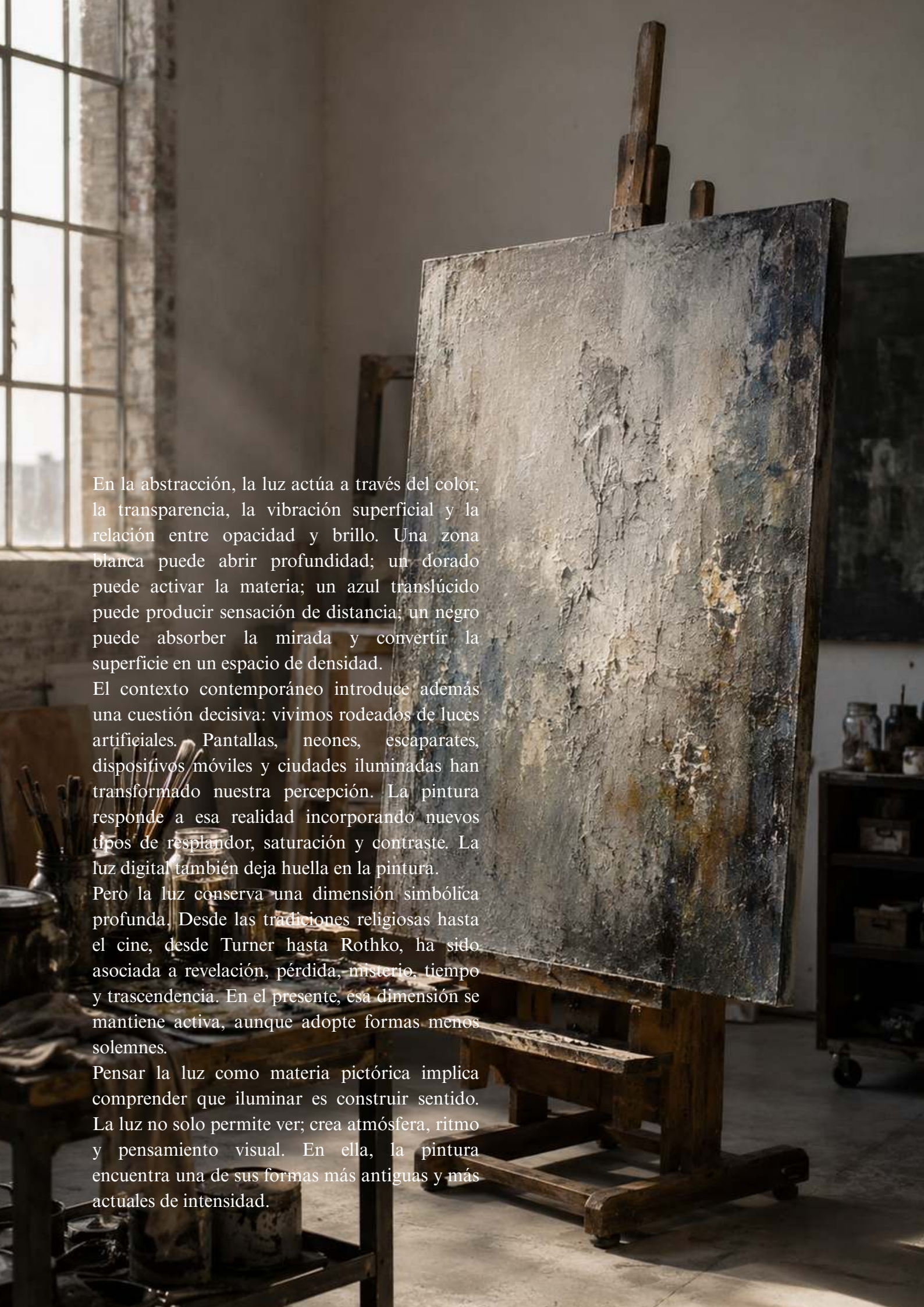
La luz ha sido siempre uno de los grandes problemas de la pintura. Sin embargo, en el arte contemporáneo ha dejado de entenderse únicamente como efecto óptico para convertirse en materia conceptual, emocional y estructural. La luz ya no sirve solo para iluminar lo representado; organiza la imagen, activa la superficie y determina la experiencia del espectador.

En la pintura clásica, la luz modelaba cuerpos, creaba volumen y dirigía la mirada. El claroscuro barroco la convirtió en drama. El impresionismo la transformó en percepción cambiante. La abstracción la llevó al campo del color. Hoy, muchos artistas trabajan con esa herencia desde registros diversos: luz atmosférica, luz espiritual, luz artificial, luz de pantalla, luz urbana, luz interior o luz como residuo de una memoria.

La luz puede aparecer como claridad expandida, como halo, como destello, como transparencia o como contraste extremo. Puede envolver una escena o fracturarla. Puede hacer visible una figura o convertirla en sombra. En todos los casos, funciona como una fuerza que modifica el campo pictórico. No está sobre la imagen; está dentro de ella.

En la pintura figurativa actual, la luz permite construir presencia psicológica. Un rostro parcialmente iluminado, una habitación en penumbra, un cuerpo atravesado por un reflejo o una escena nocturna pueden condensar una intensa carga emocional. La luz dirige la atención hacia lo visible, pero también señala lo que permanece oculto.



The background image shows an artist's studio. A large, abstract painting with thick, textured brushstrokes in shades of grey, blue, and white is mounted on a wooden easel. To the left, a window with a grid pattern allows natural light into the room. In the foreground, there are various art supplies, including brushes in a jar and paint containers. The overall atmosphere is one of creative solitude and artistic process.

En la abstracción, la luz actúa a través del color, la transparencia, la vibración superficial y la relación entre opacidad y brillo. Una zona blanca puede abrir profundidad; un dorado puede activar la materia; un azul translúcido puede producir sensación de distancia; un negro puede absorber la mirada y convertir la superficie en un espacio de densidad.

El contexto contemporáneo introduce además una cuestión decisiva: vivimos rodeados de luces artificiales. Pantallas, neones, escaparates, dispositivos móviles y ciudades iluminadas han transformado nuestra percepción. La pintura responde a esa realidad incorporando nuevos tipos de resplandor, saturación y contraste. La luz digital también deja huella en la pintura.

Pero la luz conserva una dimensión simbólica profunda. Desde las tradiciones religiosas hasta el cine, desde Turner hasta Rothko, ha sido asociada a revelación, pérdida, misterio, tiempo y trascendencia. En el presente, esa dimensión se mantiene activa, aunque adopte formas menos solemnes.

Pensar la luz como materia pictórica implica comprender que iluminar es construir sentido. La luz no solo permite ver; crea atmósfera, ritmo y pensamiento visual. En ella, la pintura encuentra una de sus formas más antiguas y más actuales de intensidad.

ADELINA CALDERÓN

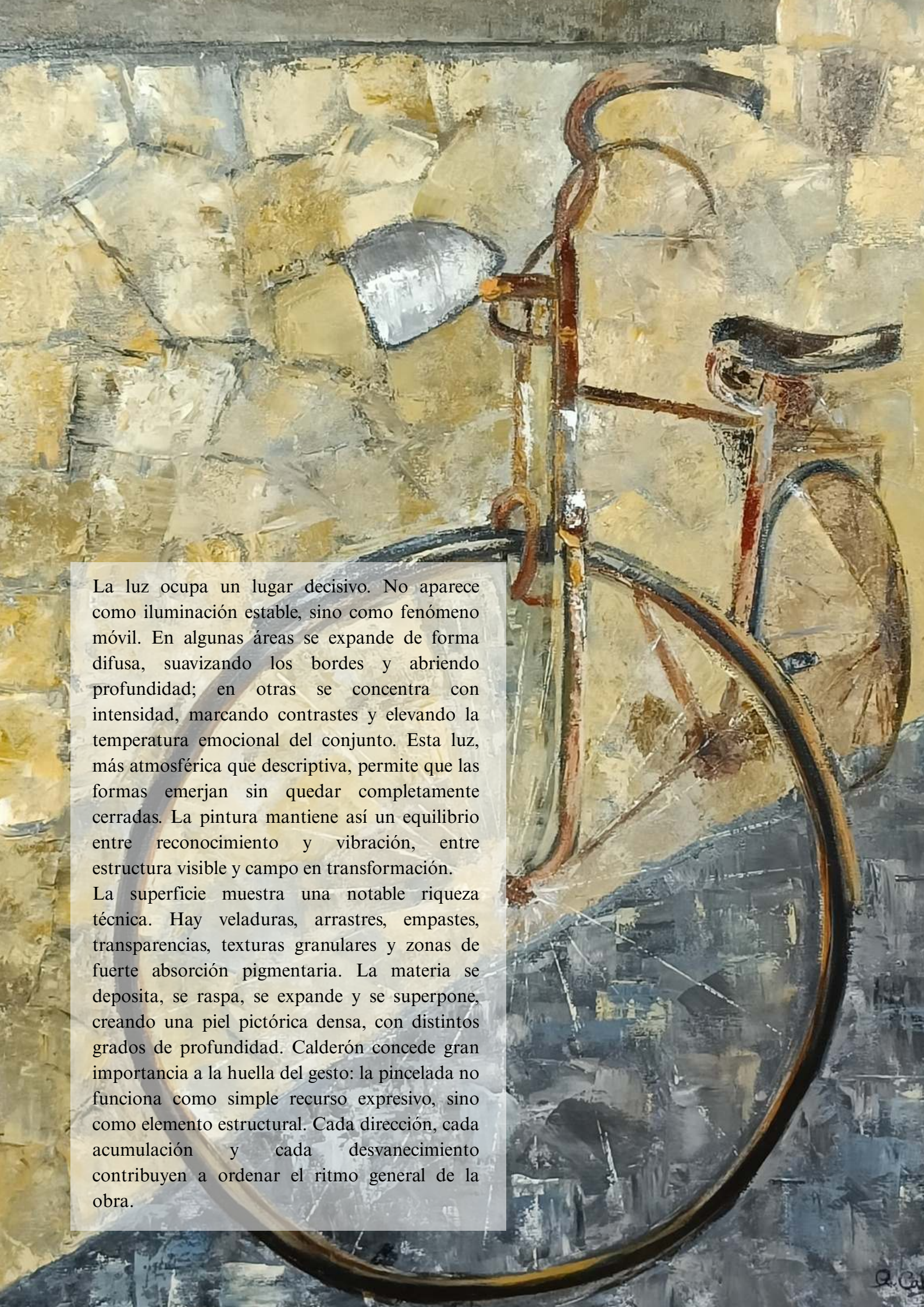
UNA PINTURA DE ENERGÍA
ATMOSFÉRICA Y PROFUNDIDAD
SENSORIAL

ART SY



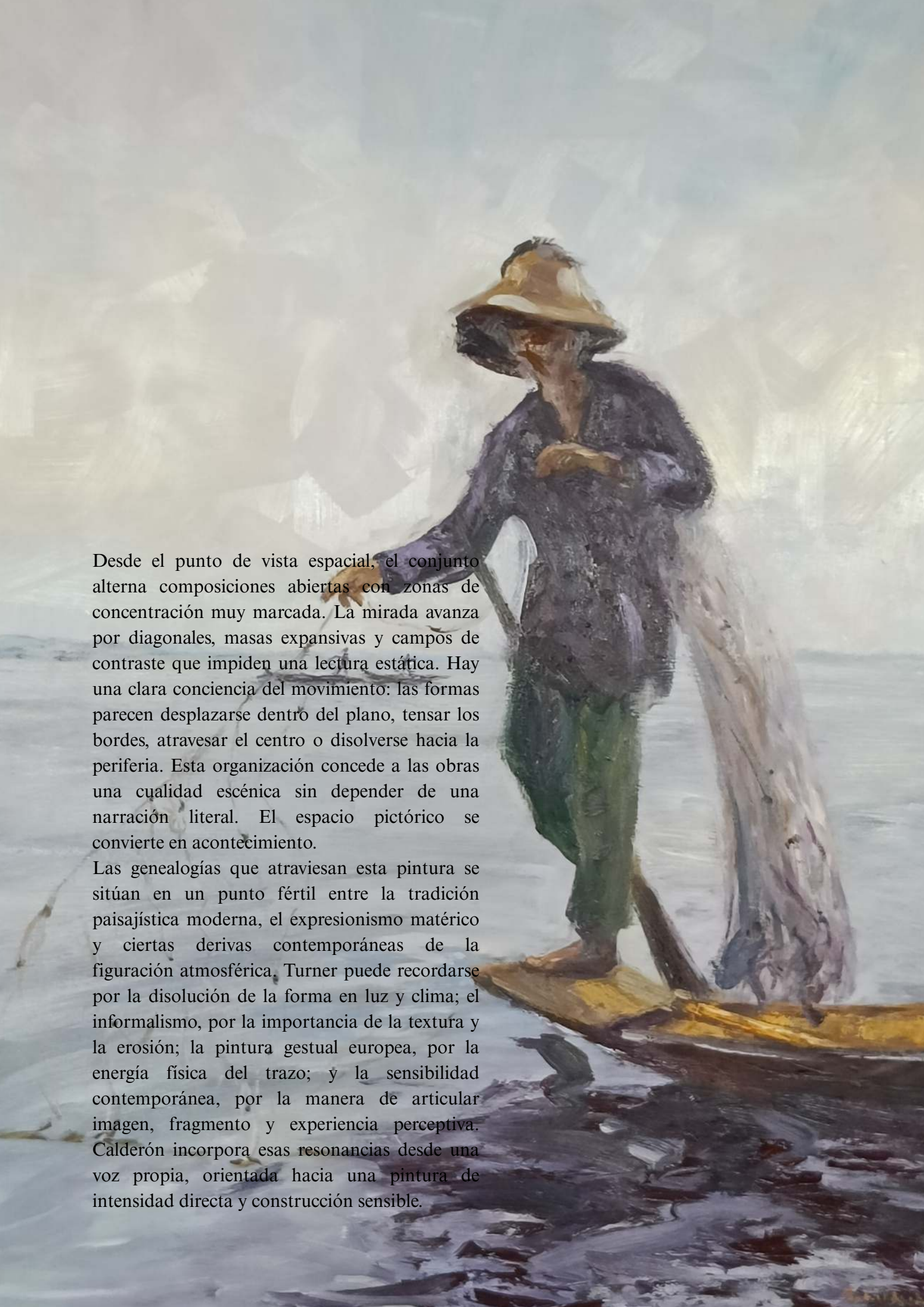
La pintura de Adelina Calderón se afirma desde una relación intensa entre materia, movimiento y clima visual. Su obra no se limita a representar un espacio: lo activa. El conjunto presentado construye una experiencia pictórica donde la superficie aparece atravesada por fuerzas contrapuestas, por expansiones cromáticas, por direcciones internas y por una luz que cambia de temperatura según la densidad del campo. Todo sucede en un territorio de fricción: entre figuración y disolución, entre gesto y atmósfera, entre presencia narrativa y apertura abstracta.

La primera cualidad que define este conjunto es su capacidad para generar inmersión. Calderón trabaja con fondos de gran actividad, donde la pintura se comporta como una materia viva, erosionada, fluida y cambiante. Las gamas frías —azules, grises, verdes apagados— conviven con irrupciones cálidas de ocre, naranjas, tierras y blancos encendidos. Esa tensión cromática organiza la mirada y produce una sensación de intemperie: la imagen parece respirar desde dentro, como si cada zona conservara el eco de un desplazamiento, de una corriente o de una presión ambiental.



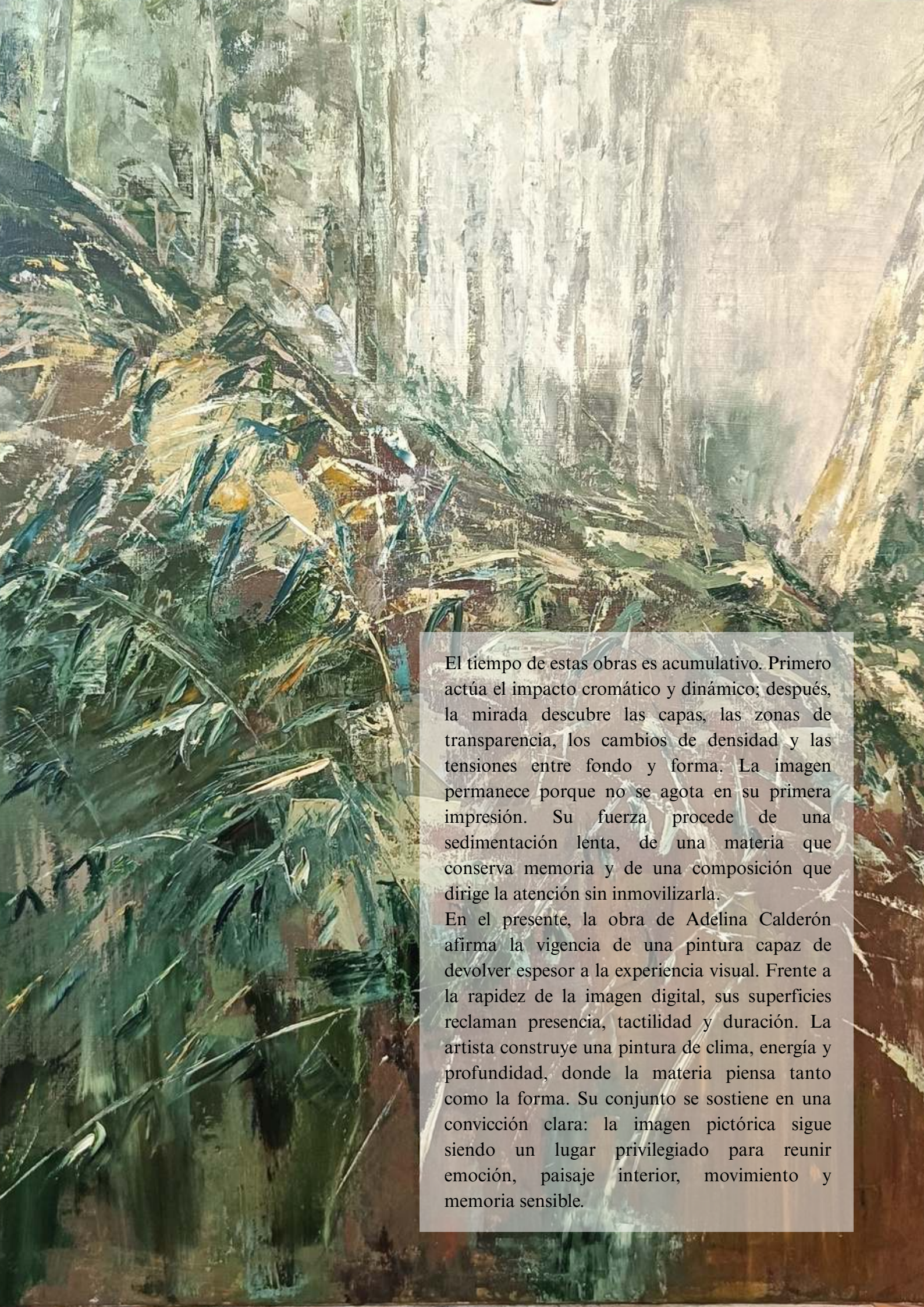
La luz ocupa un lugar decisivo. No aparece como iluminación estable, sino como fenómeno móvil. En algunas áreas se expande de forma difusa, suavizando los bordes y abriendo profundidad; en otras se concentra con intensidad, marcando contrastes y elevando la temperatura emocional del conjunto. Esta luz, más atmosférica que descriptiva, permite que las formas emerjan sin quedar completamente cerradas. La pintura mantiene así un equilibrio entre reconocimiento y vibración, entre estructura visible y campo en transformación.

La superficie muestra una notable riqueza técnica. Hay veladuras, arrastres, empastes, transparencias, texturas granulares y zonas de fuerte absorción pigmentaria. La materia se deposita, se raspa, se expande y se superpone, creando una piel pictórica densa, con distintos grados de profundidad. Calderón concede gran importancia a la huella del gesto: la pincelada no funciona como simple recurso expresivo, sino como elemento estructural. Cada dirección, cada acumulación y cada desvanecimiento contribuyen a ordenar el ritmo general de la obra.



Desde el punto de vista espacial, el conjunto alterna composiciones abiertas con zonas de concentración muy marcada. La mirada avanza por diagonales, masas expansivas y campos de contraste que impiden una lectura estática. Hay una clara conciencia del movimiento: las formas parecen desplazarse dentro del plano, tensar los bordes, atravesar el centro o disolverse hacia la periferia. Esta organización concede a las obras una cualidad escénica sin depender de una narración literal. El espacio pictórico se convierte en acontecimiento.

Las genealogías que atraviesan esta pintura se sitúan en un punto fértil entre la tradición paisajística moderna, el expresionismo matérico y ciertas derivas contemporáneas de la figuración atmosférica. Turner puede recordarse por la disolución de la forma en luz y clima; el informalismo, por la importancia de la textura y la erosión; la pintura gestual europea, por la energía física del trazo; y la sensibilidad contemporánea, por la manera de articular imagen, fragmento y experiencia perceptiva. Calderón incorpora esas resonancias desde una voz propia, orientada hacia una pintura de intensidad directa y construcción sensible.



El tiempo de estas obras es acumulativo. Primero actúa el impacto cromático y dinámico; después, la mirada descubre las capas, las zonas de transparencia, los cambios de densidad y las tensiones entre fondo y forma. La imagen permanece porque no se agota en su primera impresión. Su fuerza procede de una sedimentación lenta, de una materia que conserva memoria y de una composición que dirige la atención sin inmovilizarla.

En el presente, la obra de Adelina Calderón afirma la vigencia de una pintura capaz de devolver espesor a la experiencia visual. Frente a la rapidez de la imagen digital, sus superficies reclaman presencia, tactilidad y duración. La artista construye una pintura de clima, energía y profundidad, donde la materia piensa tanto como la forma. Su conjunto se sostiene en una convicción clara: la imagen pictórica sigue siendo un lugar privilegiado para reunir emoción, paisaje interior, movimiento y memoria sensible.

ANIMALIDAD, SÍMBOLO Y NATURALEZA EN EL ARTE ACTUAL

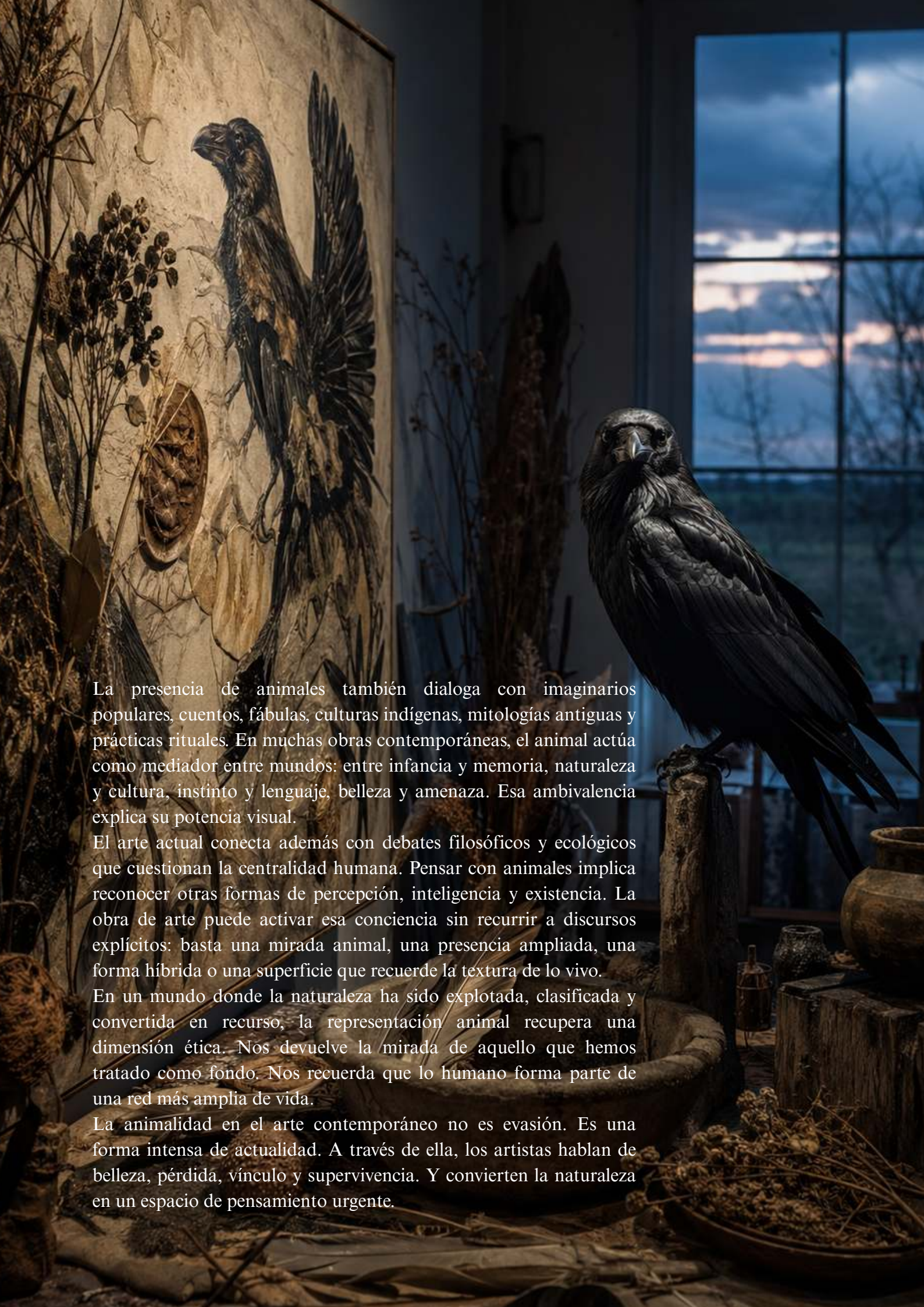
A photograph of a deer standing in a garden-like setting. The deer is brown and is looking towards the camera. In the background, there is a large abstract painting with green and yellow tones. To the left of the deer, there is a small sculpture of a sphere on a pedestal. The scene is set outdoors with trees and a building in the background.

La presencia de animales y formas naturales en el arte contemporáneo ha adquirido una fuerza renovada. Lejos de funcionar como simple motivo decorativo, la animalidad aparece hoy como un campo simbólico donde se cruzan ecología, identidad, mito, vulnerabilidad y crítica al antropocentrismo. El animal en el arte actual ya no es solo objeto de representación; es espejo, advertencia, alteridad y forma de pensamiento.

Durante siglos, los animales ocuparon distintos lugares en la historia del arte: emblemas religiosos, atributos de poder, signos morales, compañeros de escena, elementos de naturaleza muerta o símbolos mitológicos. En el presente, esa tradición se reactiva desde una sensibilidad marcada por la crisis ambiental y por la necesidad de repensar la relación entre lo humano y lo no humano.

Muchos artistas utilizan la figura animal para hablar de fragilidad ecológica, extinción, domesticación, violencia, deseo de metamorfosis o memoria ancestral. Otros trabajan desde formas híbridas, donde cuerpos humanos, vegetales y animales se mezclan para cuestionar fronteras estables. La naturaleza aparece entonces como un sistema de interdependencias, no como fondo pasivo.

En términos visuales, la animalidad permite explorar texturas, escalas y comportamientos de la superficie: pieles, plumas, escamas, huellas, ojos, desplazamientos, ritmos orgánicos. Estos elementos introducen una fuerte carga táctil y simbólica. La pintura y la escultura encuentran en ellos una vía para pensar la materia viva, la energía y la transformación.



La presencia de animales también dialoga con imaginarios populares, cuentos, fábulas, culturas indígenas, mitologías antiguas y prácticas rituales. En muchas obras contemporáneas, el animal actúa como mediador entre mundos: entre infancia y memoria, naturaleza y cultura, instinto y lenguaje, belleza y amenaza. Esa ambivalencia explica su potencia visual.

El arte actual conecta además con debates filosóficos y ecológicos que cuestionan la centralidad humana. Pensar con animales implica reconocer otras formas de percepción, inteligencia y existencia. La obra de arte puede activar esa conciencia sin recurrir a discursos explícitos: basta una mirada animal, una presencia ampliada, una forma híbrida o una superficie que recuerde la textura de lo vivo.

En un mundo donde la naturaleza ha sido explotada, clasificada y convertida en recurso, la representación animal recupera una dimensión ética. Nos devuelve la mirada de aquello que hemos tratado como fondo. Nos recuerda que lo humano forma parte de una red más amplia de vida.

La animalidad en el arte contemporáneo no es evasión. Es una forma intensa de actualidad. A través de ella, los artistas hablan de belleza, pérdida, vínculo y supervivencia. Y convierten la naturaleza en un espacio de pensamiento urgente.

ARTE, SABER Y MEMORIA: UNA COLECCIÓN UNIVERSITARIA EN ESTADO DE CONSTRUCCIÓN

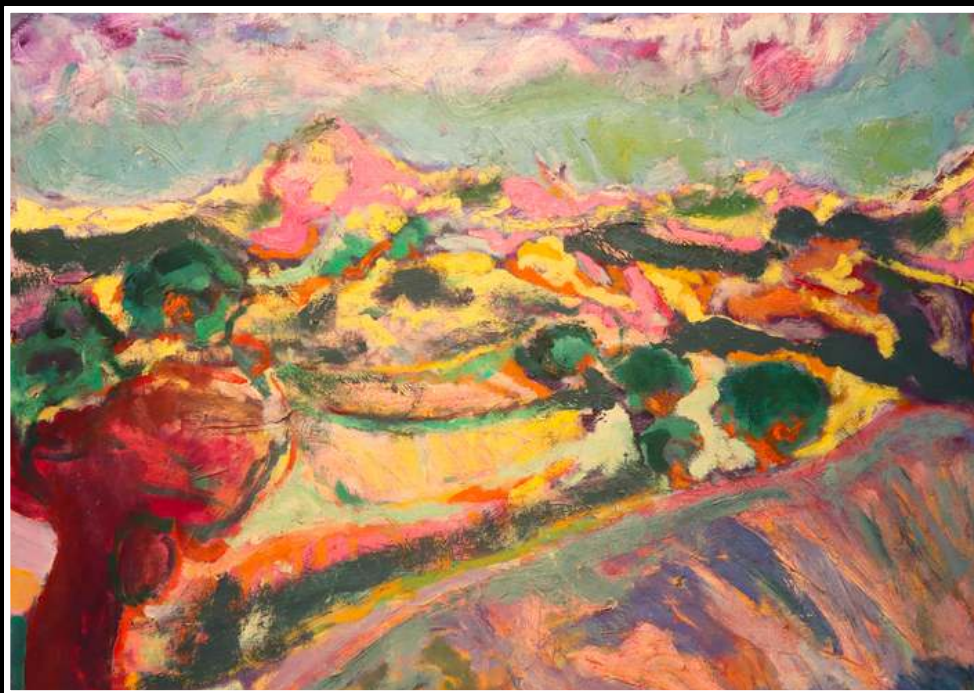
ART SY



La exposición Arte, saber y memoria en la Universidad de Almería: un patrimonio en construcción se presenta como una declaración institucional y, al mismo tiempo, como un ejercicio de lectura sobre la relación entre pintura, territorio y comunidad académica. Celebrada en la Sala de Exposiciones del Paraninfo de la Universidad de Almería, entre el 6 de mayo y el 30 de junio de 2026, la muestra reúne una selección de fondos pictóricos de la Colección Histórico-Artística de la UAL y los sitúa bajo una idea esencial: el patrimonio universitario no es un depósito inmóvil, sino una estructura viva que crece, se investiga, se conserva y vuelve a activarse ante cada nueva mirada.

El proyecto adquiere especial interés porque parte de una colección formada durante más de treinta años de vida universitaria. La Universidad de Almería ha ido configurando un patrimonio cultural de doble dimensión, histórico-artística y científico-técnica, vinculado tanto a la actividad académica como a su relación con la provincia. Ese vínculo territorial resulta decisivo: las obras no aparecen como piezas aisladas, sino como parte de una memoria visual compartida, ligada al paisaje, a la identidad cultural, a los imaginarios sociales y a la construcción simbólica del campus.

La muestra articula diecisiete obras pictóricas realizadas al óleo y con técnica acrílica sobre lienzo y tabla, debidas a once artistas, entre ellos nombres de órbita almeriense como Antonio Gámez, Pedro Gilabert, Martín Pastor, Ortiz Oliver y Rafael Vergel, junto a presencias de procedencia granadina y madrileña. Esta composición ofrece una lectura plural del contexto andaluz entre la década de 1980 y los primeros años del siglo XXI, con la incorporación de dos obras de especial espesor histórico: un retrato de Francisco Villaespesa, firmado por Vozmediano, y La granja, de Antonio Bedmar Iribarne, una de las piezas más antiguas de la colección, fechada entre 1895 y 1900 y presentada tras un proceso de restauración.



La organización temática —paisaje, costumbrismo, retrato y abstracción— permite que la exposición funcione como una cartografía de sensibilidades pictóricas. Antes de ese recorrido, dos alegorías del arte actúan como umbral simbólico; al final, el retrato del primer rector de la Universidad de Almería, obra de Jesús de Haro, culmina el discurso expositivo y vincula la pintura con la propia historia institucional. La estructura, por tanto, no responde únicamente a una clasificación formal: establece un tránsito entre creación, memoria académica y representación pública.

En este marco, la presencia de A. O. Oliver ocupa un lugar significativo. Su obra *Evocación en el Paraje Cafoanal de Macael*, óleo sobre lienzo fechado en 2000, se inserta dentro del bloque paisajístico con una intensidad cromática y una energía gestual que desplazan el paisaje hacia una experiencia de memoria visual. El territorio no aparece como simple vista, sino como campo afectivo, sedimentado por la luz, la materia y la vibración del color. La pintura condensa una forma de pertenencia: el paisaje se transforma en construcción cultural, en archivo sensible de un lugar y en afirmación plástica de una geografía interiorizada.

La exposición destaca precisamente por esa capacidad para reunir registros distintos sin diluir su singularidad. Los paisajes marinos de Rafael Vergel, las visiones del Cabo de Gata de Pedro Gilabert, las escenas de Martín Pastor, los retratos institucionales y las propuestas más próximas a la abstracción componen una lectura transversal de la pintura como forma de conocimiento. La universidad aparece aquí como espacio de saber, pero también como lugar donde las imágenes acompañan, interpelan y configuran una experiencia cotidiana.

Arte, saber y memoria afirma el valor del patrimonio como proceso. Catalogar, restaurar, estudiar y mostrar estas obras implica activar una política de cuidado hacia aquello que constituye la memoria visual de una institución pública. La exposición convierte la colección en relato compartido y sitúa la pintura en el centro de una conversación entre historia, territorio y presente. En ese diálogo, la aportación de A. O. Oliver adquiere una fuerza concreta: la de una obra que entiende el paisaje como materia viva, como evocación y como permanencia.

MÓNICA CONDE

FIGURACIÓN, RELATO Y MIRADA SUSPENDIDA

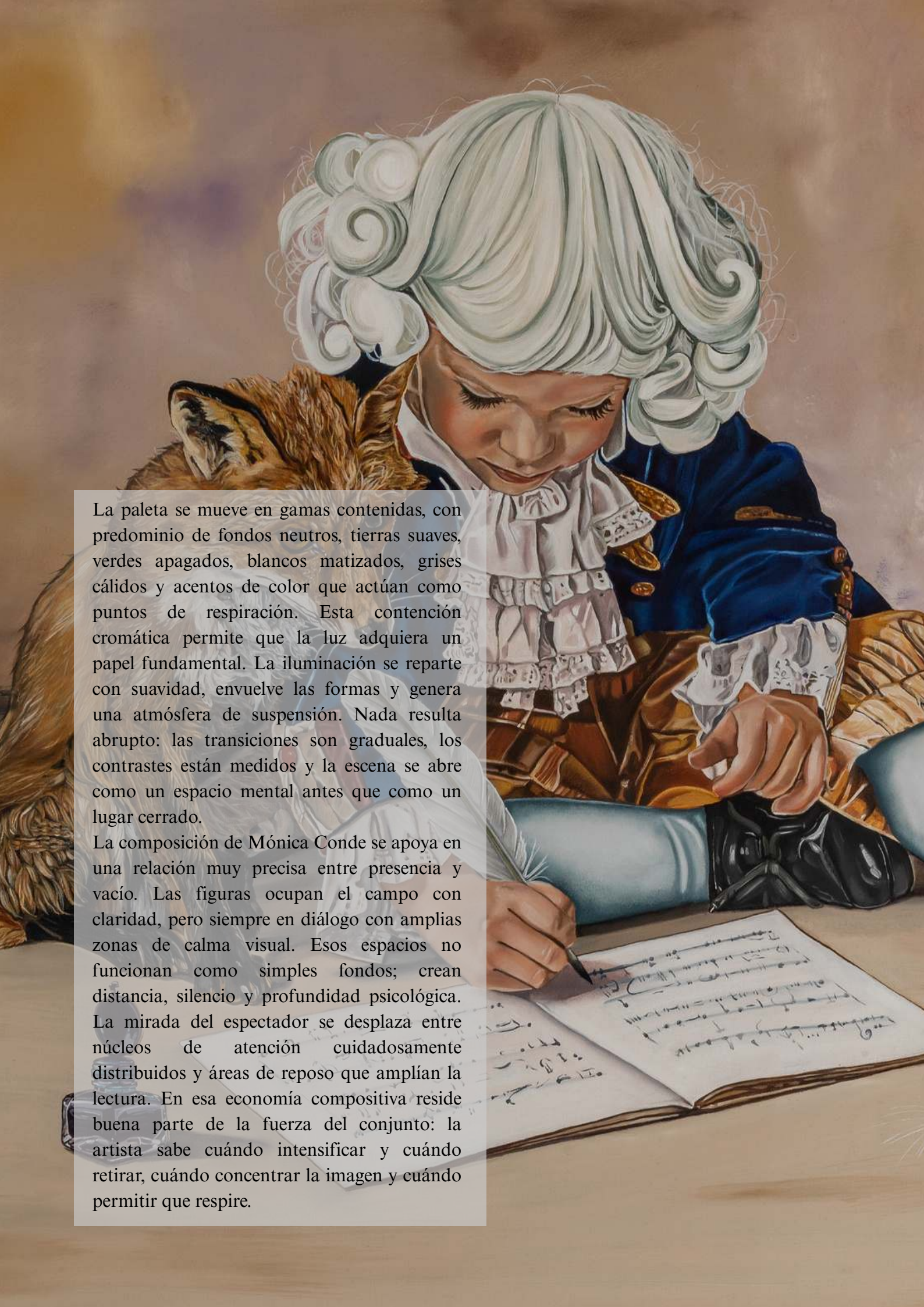
ART SY



La pintura de Mónica Conde se sitúa en un territorio especialmente fértil de la figuración contemporánea: aquel en el que la imagen combina precisión técnica, atmósfera narrativa y una sensibilidad simbólica construida desde la delicadeza. Su obra no se limita a representar escenas; compone pequeños sistemas visuales donde la mirada, el silencio, la espera y la relación entre presencias adquieren una densidad poética muy reconocible. En el conjunto presentado, la artista articula un lenguaje basado en la nitidez del dibujo, el control de la luz, la suavidad cromática y una organización espacial que convierte cada composición en un espacio de atención pausada.

Uno de los rasgos más evidentes de su trabajo es la calidad del acabado. Conde trabaja la superficie con una factura limpia, minuciosa, de gran disciplina formal. Los contornos se definen con claridad, las texturas se diferencian con precisión y los volúmenes adquieren una presencia serena, sin estridencias. Esa exactitud no conduce a una frialdad académica; al contrario, sostiene una pintura de temperatura íntima, donde cada forma parece cuidada desde una relación paciente con el tiempo. La artista administra el detalle como una herramienta de concentración visual: aquello que aparece en el plano tiene peso, función y resonancia.





La paleta se mueve en gamas contenidas, con predominio de fondos neutros, tierras suaves, verdes apagados, blancos matizados, grises cálidos y acentos de color que actúan como puntos de respiración. Esta contención cromática permite que la luz adquiera un papel fundamental. La iluminación se reparte con suavidad, envuelve las formas y genera una atmósfera de suspensión. Nada resulta abrupto: las transiciones son graduales, los contrastes están medidos y la escena se abre como un espacio mental antes que como un lugar cerrado.

La composición de Mónica Conde se apoya en una relación muy precisa entre presencia y vacío. Las figuras ocupan el campo con claridad, pero siempre en diálogo con amplias zonas de calma visual. Esos espacios no funcionan como simples fondos; crean distancia, silencio y profundidad psicológica. La mirada del espectador se desplaza entre núcleos de atención cuidadosamente distribuidos y áreas de reposo que amplían la lectura. En esa economía compositiva reside buena parte de la fuerza del conjunto: la artista sabe cuándo intensificar y cuándo retirar, cuándo concentrar la imagen y cuándo permitir que respire.



Desde una perspectiva histórica, su obra puede ponerse en relación con ciertas tradiciones de la pintura narrativa europea, con el retrato de sensibilidad simbolista y con una figuración contemporánea atenta a la infancia, el vínculo y la alegoría visual. Hay también una afinidad con la ilustración artística entendida en su sentido más noble: no como subordinación al relato, sino como capacidad para construir mundos donde la precisión formal convive con una dimensión imaginativa. Mónica Conde recoge esa herencia y la desplaza hacia una pintura de presencia, más pictórica que literaria, donde el símbolo nace de la relación entre cuerpos, objetos, miradas y atmósfera.

El tiempo de estas obras es lento. Primero se percibe la claridad de la escena; después, la mirada se detiene en la delicadeza de las superficies, en la tensión entre cercanía y distancia, en el modo en que cada elemento se relaciona con los demás. La imagen permanece porque está construida como una pausa. Frente al consumo visual acelerado, la pintura de Conde afirma un tipo de atención basada en la contemplación, la ternura y la precisión.

En el presente, su trabajo activa una cuestión especialmente relevante: la posibilidad de representar lo sensible sin caer en sentimentalismo. La artista aborda la emoción desde decisiones plásticas concretas: escala, luz, color, textura, mirada, distribución del vacío. Esa disciplina otorga a sus obras una madurez notable. La ternura, en su pintura, no es un efecto decorativo, sino una forma de conocimiento.

Mónica Conde construye un universo visual donde la figuración recupera su capacidad de relato y permanencia. Su obra combina oficio, imaginación y una comprensión profunda del silencio pictórico. Cada composición afirma la potencia de una imagen clara, cuidadosamente elaborada y abierta a la memoria afectiva. En su conjunto, estas pinturas consolidan una voz reconocible: precisa, luminosa, delicada y profundamente humana.



EL ARTE COMO ARCHIVO EMOCIONAL



Toda obra de arte conserva algo más que una imagen. Conserva una temperatura, una pérdida, una insistencia, una forma de estar en el tiempo. Por eso una parte importante del arte contemporáneo puede entenderse como archivo emocional: un espacio donde la memoria personal, familiar, colectiva o histórica se organiza mediante formas sensibles.

El archivo tradicional suele asociarse con documentos, fechas, registros, fotografías, cartas o expedientes. El arte amplía esa idea. Una pintura, una instalación, una escultura o una fotografía pueden funcionar como archivo sin necesidad de contener datos explícitos. La materia, el color, la repetición, el fragmento, la ausencia o el gesto son también formas de conservar memoria.

En muchos artistas actuales, el archivo emocional aparece vinculado a la infancia, al duelo, a la migración, al cuerpo, a la casa, al territorio perdido o a la historia familiar. La obra no reproduce simplemente un recuerdo; lo reconstruye desde el presente. Esa reconstrucción introduce capas, desplazamientos y silencios. La memoria no aparece como algo fijo, sino como una materia viva, vulnerable y cambiante.

Visualmente, esta dimensión puede manifestarse de muchas maneras: imágenes veladas, objetos acumulados, superficies erosionadas, retratos incompletos, mapas intervenidos, series fotográficas, textiles, palabras fragmentadas o restos materiales. Lo importante no es la nostalgia, sino la capacidad de hacer visible la carga afectiva de aquello que permanece.



El archivo emocional también tiene una dimensión política. Muchas historias han sido excluidas de los relatos oficiales: memorias de mujeres, comunidades desplazadas, infancias vulneradas, cuerpos disidentes, territorios colonizados, duelos colectivos. El arte puede recuperar esas memorias sin convertirlas en simple documentación. Les da forma, presencia y espacio de resonancia.

Artistas como Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Doris Salcedo, Sophie Calle, Ana Mendieta o Teresa Margolles han mostrado cómo el arte puede trabajar con ausencia, pérdida y memoria sin reducirlas a ilustración. Sus obras enseñan que recordar es también construir una experiencia para el espectador.

En el presente, el archivo emocional adquiere un valor particular frente a la sobreproducción de imágenes. Guardamos miles de fotografías, pero muchas veces perdemos la profundidad de la experiencia. El arte introduce una pausa. Convierte el recuerdo en materia perceptible. Nos obliga a mirar aquello que el flujo digital vuelve fugaz.

El arte como archivo emocional no conserva el pasado intacto. Lo activa. Lo reorganiza. Le da cuerpo. Y al hacerlo, permite que la memoria deje de ser un peso invisible para convertirse en una forma compartida de conocimiento.

ARTUR CATALÀ

**ENERGÍA CROMÁTICA Y
PRESENCIA EXPANDIDA**

ART SY



La obra de Artur Català se reconoce por una combinación muy singular de intensidad figurativa, expansión cromática y energía gestual. Su pintura ocupa el campo visual con una presencia inmediata, poderosa, construida desde la frontalidad, la escala ampliada y una superficie donde conviven minuciosidad, impulso y vibración. El conjunto presentado articula un lenguaje de gran impacto: fondos contenidos, masas centrales de fuerte definición, estallidos de materia dispersa y amplias bandas de color que atraviesan el plano como corrientes dinámicas.

La primera cualidad que define esta serie es su tensión entre precisión y velocidad. Català trabaja con una atención extraordinaria al detalle, especialmente en las zonas de textura orgánica, donde la pincelada se fragmenta en ritmos breves, insistentes y acumulativos. Frente a esa construcción minuciosa, introduce trazos amplios, fluidos, de gran recorrido, que envuelven la composición y desplazan la imagen hacia una dimensión casi cinética. La pintura funciona así como un sistema de fuerzas: una estructura central de alta nitidez sostenida por un campo expansivo, vibrante y eléctrico.

ARTUR CATALÀ



El régimen cromático resulta esencial. Sobre bases grises, azuladas o terrosas, el artista despliega rojos, turquesas, amarillos, naranjas, violetas y verdes de fuerte saturación. Estos colores no aparecen como adorno añadido, sino como energía plástica que reorganiza el espacio. Las bandas cromáticas generan dirección, aceleración y profundidad; los salpicados activan la superficie con una lógica de dispersión; los contrastes entre gamas cálidas y frías producen una sensación de temperatura cambiante. El color se convierte en acontecimiento, en movimiento visible, en afirmación vital.

La luz se comporta de manera doble. Por un lado, modela las presencias centrales mediante contrastes definidos, acentuando volúmenes, texturas y planos. Por otro, emerge desde las zonas de color más fluido, donde la pintura adquiere un brillo interno, casi lumínico. Esta convivencia entre claroscuro estructural y luminosidad expansiva sitúa la obra en una zona fértil entre tradición figurativa y sensibilidad contemporánea. Catalá domina el oficio de la representación, pero lo desplaza hacia un espacio de libertad gestual donde la imagen se abre, se acelera y se transforma.



La superficie posee una importancia decisiva. Se aprecian capas, arrastres, salpicaduras, empastes controlados y líneas de distinta densidad. La materia conserva el rastro del movimiento y convierte cada composición en un campo físico. La pincelada no se limita a construir forma; produce ritmo, dirección y temperatura. Hay zonas donde el gesto se concentra con una precisión casi microscópica, y otras donde la pintura fluye en recorridos amplios, creando una tensión entre contención y desbordamiento. Desde el punto de vista compositivo, el conjunto se organiza mediante una clara centralidad perceptiva. Las masas principales ocupan el plano con autoridad, mientras las franjas cromáticas y las partículas dispersas expanden la escena hacia los bordes. Esta estructura genera una lectura inmediata y, al mismo tiempo, sostenida: primero actúa el impacto de la presencia; después, la mirada recorre las capas, los contrastes, la dirección de los trazos y la complejidad de la superficie.

Las genealogías que atraviesan esta obra enlazan con la pintura gestual contemporánea, el neoexpresionismo, ciertas derivas del pop pictórico y una tradición figurativa atenta al poder icónico de la imagen. Catalá integra esas resonancias desde una voz propia, marcada por la energía cromática, la precisión técnica y una conciencia clara del presente visual. En una época dominada por imágenes rápidas, su pintura responde con intensidad física, con materia, con escala y con una presencia que reclama atención.

Artur Catalá construye una obra de gran potencia visual. Su pintura convierte el color en impulso, la textura en estructura y la frontalidad en experiencia. Cada composición afirma una relación activa entre representación y abstracción gestual. El conjunto consolida un lenguaje reconocible, vibrante y contemporáneo, donde la imagen adquiere fuerza, movimiento y permanencia.



MUJERES ARTISTAS Y NUEVAS GENEALOGÍAS DE LA SENSIBILIDAD CONTEMPORÁNEA



Hablar de mujeres artistas en el presente exige ir más allá de la simple incorporación de nombres a una historia ya escrita. La cuestión central consiste en reconocer cómo muchas creadoras están transformando las formas de mirar, de narrar, de ocupar el espacio y de construir genealogías visuales. Su presencia no amplía únicamente el canon; modifica sus estructuras.

Durante siglos, la historia del arte situó a las mujeres en posiciones laterales: musas, modelos, excepciones o notas al pie. El arte contemporáneo ha hecho visible la potencia de otras experiencias y otros modos de producción simbólica. Hoy, muchas artistas trabajan desde el cuerpo, el archivo, la intimidad, la violencia, el cuidado, la ecología, el deseo, la memoria familiar o la crítica institucional. Estos temas no aparecen como asuntos privados, sino como campos de pensamiento plenamente políticos.

La sensibilidad contemporánea que despliegan estas creadoras no se define por una estética única. Hay pintura figurativa, abstracción, fotografía, instalación, vídeo, performance, cerámica, textil, escultura y prácticas comunitarias. La diversidad formal es precisamente uno de sus rasgos más importantes. Lo que une muchas de estas propuestas es una manera de cuestionar las jerarquías: entre arte mayor y arte menor, centro y periferia, cuerpo y discurso, memoria individual e historia colectiva.



El textil, por ejemplo, ha pasado de ocupar un lugar doméstico o artesanal a convertirse en un lenguaje central de la creación contemporánea. Lo mismo ocurre con el archivo íntimo, la autobiografía crítica o la representación del cuerpo femenino desde una mirada no subordinada al deseo externo. Estas prácticas abren nuevas formas de lectura sobre la imagen y sobre el poder.

Las genealogías también se están reescribiendo. Artistas como Hilma af Klint, Leonora Carrington, Remedios Varo, Louise Bourgeois, Ana Mendieta, Lygia Clark, Carmen Herrera o Faith Ringgold permiten pensar una historia menos lineal y más compleja. No se trata de sustituir un canon por otro, sino de ampliar los modos de entender la creación.

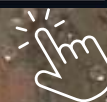
En el contexto actual, las mujeres artistas activan preguntas esenciales: quién mira, quién narra, qué cuerpos importan, qué memorias se conservan, qué materiales han sido desvalorizados y qué formas de experiencia han quedado fuera de los museos. Sus obras proponen respuestas desde la forma, desde la materia y desde el pensamiento visual.

La nueva genealogía de la sensibilidad contemporánea se construye así desde una pluralidad de voces. No busca homogeneidad; afirma la diferencia como método. En esa diferencia reside una de las fuerzas más renovadoras del arte actual.

LOLA RIVERA

CONSTELACIONES DE MATERIA Y MEMORIA

ART SY



La obra de Lola Rivera se construye desde una idea de superficie activa: un campo donde la pintura deja de ser únicamente imagen para convertirse en presencia física, relieve, sedimentación y tránsito. Su trabajo se sitúa en una zona fértil entre abstracción matérica, ensamblaje pictórico y memoria simbólica, con composiciones que articulan color, textura y volumen en una misma experiencia visual. El conjunto presentado revela una sensibilidad muy clara hacia la acumulación, la huella y la vibración táctil del plano.

Rivera trabaja con una pintura que no permanece quieta. Los fondos aparecen atravesados por veladuras, arrastres, manchas, brillos, zonas erosionadas y pequeñas concentraciones de materia que alteran la lectura frontal. La superficie se comporta como un territorio en transformación, donde cada estrato conserva una intensidad distinta. Hay áreas de baja densidad, casi atmosféricas, junto a zonas más compactas que emergen con fuerza desde el soporte. Esa convivencia entre levedad y espesor sostiene buena parte de la energía del conjunto.

An abstract painting featuring a complex texture of layered brushstrokes in muted tones of grey, pink, blue, and ochre. A prominent, dark, dotted line curves diagonally across the composition, starting from the lower left and extending towards the upper right. The background is composed of horizontal bands of color, with some areas showing more intense, saturated hues. The overall effect is one of depth and movement, with the viewer's eye drawn along the path of the dotted line.

El régimen cromático oscila entre gamas suaves y acentos de gran potencia. Los grises nacarados, rosas, verdes acuosos, azules velados, blancos rotos, tierras y dorados producen una atmósfera luminosa, mineral y cambiante. El color no se organiza como una paleta decorativa, sino como una secuencia de temperaturas. En unas zonas, la pintura se expande de forma vaporosa; en otras, se concentra en núcleos de brillo que capturan la luz y modifican la percepción según la distancia. La obra exige una mirada móvil, atenta al modo en que la materia responde a la iluminación.

Uno de los aspectos más relevantes de este conjunto es la relación entre línea y relieve. Rivera introduce recorridos curvos, agrupaciones matéricas y ritmos puntuales que ordenan el espacio sin cerrar su significado. La composición se articula mediante desplazamientos, tensiones diagonales, zonas de acumulación y amplios campos de respiración. En esa estructura, el vacío adquiere una función decisiva: permite que los elementos densos vibren, que las texturas respiren y que el ojo avance por la superficie como quien sigue una cartografía suspendida.



La pintura de Lola Rivera se inscribe en una genealogía que conecta con el informalismo matérico, el assemblage contemporáneo y ciertas poéticas de la abstracción lírica. Hay una atención al soporte como lugar de acontecimiento, una confianza en el accidente controlado y una comprensión de la materia como archivo sensible. Sin necesidad de apoyarse en una narración cerrada, sus obras activan asociaciones vinculadas al tiempo, la fragilidad, la memoria y la transformación. Cada composición parece contener una constelación de restos, fulgores y señales plásticas que han sido ordenados mediante una intuición compositiva muy precisa.

El tiempo de estas obras es especialmente significativo. Primero aparece el impacto de la textura y del color; después, la mirada descubre los recorridos internos, las capas superpuestas, los brillos intermitentes y las diferencias de espesor. La imagen se revela lentamente. No actúa por impacto único, sino por sedimentación. Su fuerza reside en esa capacidad para mantener activa la atención, para hacer que el espectador vuelva sobre la superficie y encuentre nuevas relaciones entre zonas, ritmos y densidades.



En el contexto contemporáneo, marcado por imágenes rápidas y superficies digitales uniformes, la obra de Lola Rivera afirma la importancia de lo táctil. Sus piezas devuelven peso, irregularidad y presencia a la experiencia visual. La artista convierte la pintura en un espacio donde lo frágil y lo intenso conviven, donde el brillo no cancela la profundidad y donde la materia organiza una forma de pensamiento sensible.

Lola Rivera construye un lenguaje de gran personalidad, basado en la expansión del soporte y en la potencia expresiva de los materiales. Su obra respira entre lo pictórico y lo objetual, entre la atmósfera y el relieve. Cada composición afirma una poética de la acumulación, del rastro y de la luz. En su conjunto, estas obras consolidan una pintura física, intuitiva y profundamente contemporánea.

LA MATERIA COMO LENGUAJE: TEXTURAS, RELIEVES Y SUPERFICIES VIVAS

En buena parte del arte contemporáneo, la materia ha dejado de ser un medio silencioso para convertirse en lenguaje. La superficie ya no funciona únicamente como soporte de una imagen, sino como campo activo donde se inscriben tiempo, gesto, erosión, acumulación y memoria. Texturas, relieves, capas, ensamblajes, fragmentos y residuos materiales constituyen hoy una de las vías más poderosas para pensar la obra de arte.

La materia habla porque conserva huellas. Un arrastre, una incisión, una mancha, una costra de pigmento o una zona raspada contienen decisiones, interrupciones y procesos. El espectador no solo mira una composición; percibe la historia física de su construcción. Esta dimensión táctil devuelve a la obra una presencia que resulta especialmente significativa en una época dominada por pantallas lisas e imágenes desmaterializadas.

La pintura expandida, el collage, el assemblage y las técnicas mixtas han ampliado las posibilidades del plano. La obra puede incorporar arena, papel, tela, madera, metal, pigmentos densos, objetos encontrados o materiales industriales. Cada elemento introduce una temperatura distinta. Lo rugoso, lo brillante, lo opaco, lo quebrado o lo translúcido generan una lectura sensorial que va más allá de la representación.

A large, abstract artwork made of layered, torn paper and fabric, displayed in a gallery. A person stands to the left, looking at the piece. The artwork is composed of various textures and colors, including white, brown, and red. It has a rough, layered appearance, with some parts looking like torn paper or fabric. The person is standing in the foreground, looking up at the artwork. The gallery has a white wall and a dark floor.

Históricamente, esta atención a la materia conecta con el informalismo europeo, Antoni Tàpies, Alberto Burri, Jean Dubuffet, el arte povera y muchas prácticas latinoamericanas vinculadas a la precariedad, el archivo y el territorio. En todos esos casos, el material no se entiende como decoración, sino como portador de sentido. La materia puede hablar de pobreza, cuerpo, ruina, violencia, trabajo, memoria o resistencia.



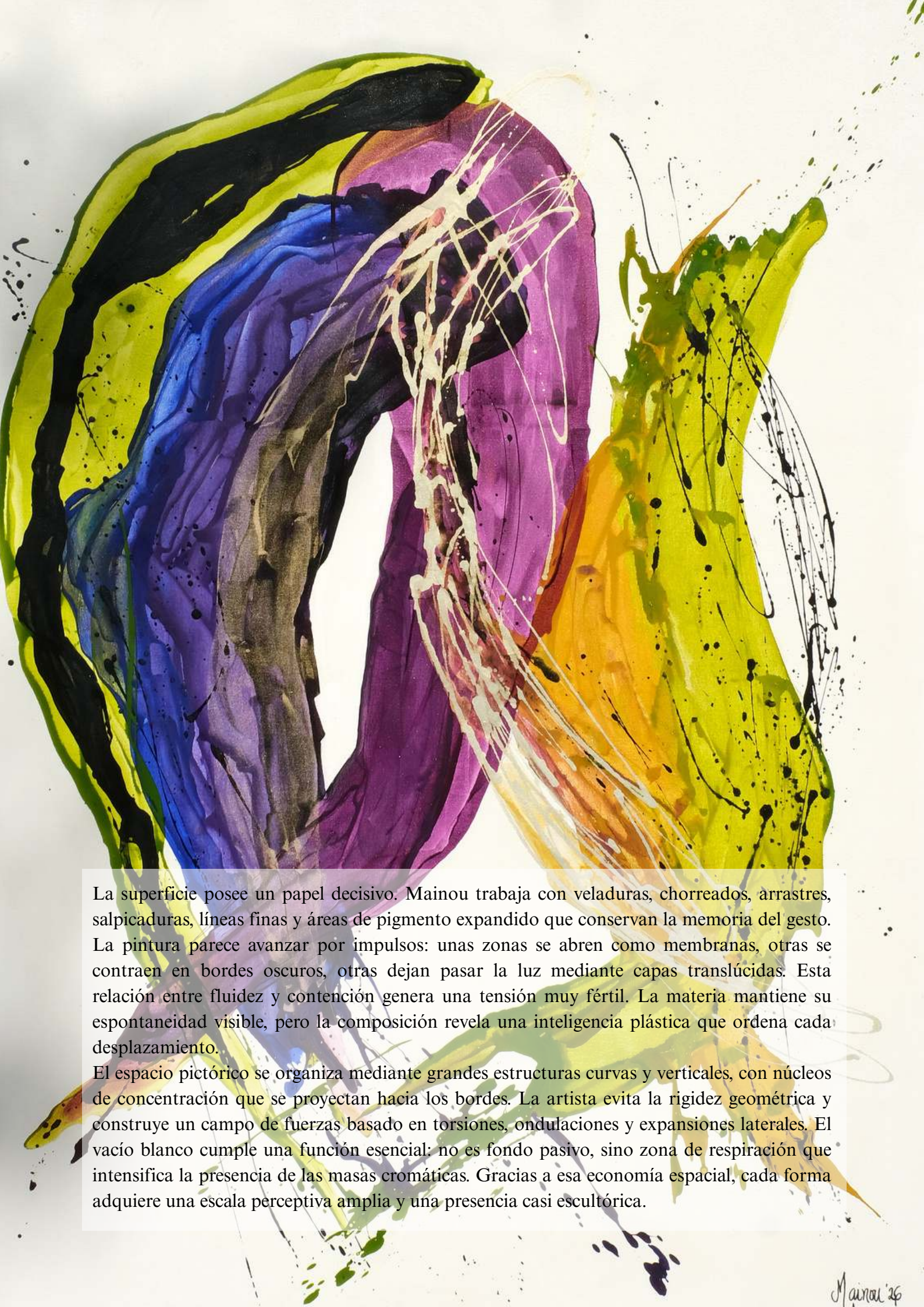
MAINOU

MATERIA FLUIDA, ENERGÍA ORGÁNICA Y EXPANSIÓN DEL GESTO

ART SY

La obra de Mainou se articula desde una pintura de alta intensidad corporal, aunque su cuerpo principal sea el propio color. En el conjunto presentado, la imagen se construye a partir de grandes masas fluidas, recorridos curvos, zonas de transparencia y concentraciones matéricas que hacen del plano un organismo en transformación. La artista trabaja con una energía expansiva que no se dispersa: cada composición mantiene una dirección clara, una tensión interna y una relación muy precisa entre impulso gestual y control formal. Su lenguaje se reconoce por el predominio de colores cálidos, ácidos y profundos: naranjas, tierras rojizas, verdes vibrantes, violetas, negros líquidos, amarillos intensos y azules abiertos. La paleta tiene una presencia física, casi térmica. El color no aparece como superficie estable, sino como materia que se desplaza, se pliega, se filtra y se acumula. Las transparencias permiten leer capas sucesivas, mientras las zonas más densas fijan puntos de gravedad dentro de un campo dominado por el movimiento.

Mainou '35



La superficie posee un papel decisivo. Mainou trabaja con veladuras, chorreados, arrastres, salpicaduras, líneas finas y áreas de pigmento expandido que conservan la memoria del gesto. La pintura parece avanzar por impulsos: unas zonas se abren como membranas, otras se contraen en bordes oscuros, otras dejan pasar la luz mediante capas translúcidas. Esta relación entre fluidez y contención genera una tensión muy fértil. La materia mantiene su espontaneidad visible, pero la composición revela una inteligencia plástica que ordena cada desplazamiento.

El espacio pictórico se organiza mediante grandes estructuras curvas y verticales, con núcleos de concentración que se proyectan hacia los bordes. La artista evita la rigidez geométrica y construye un campo de fuerzas basado en torsiones, ondulaciones y expansiones laterales. El vacío blanco cumple una función esencial: no es fondo pasivo, sino zona de respiración que intensifica la presencia de las masas cromáticas. Gracias a esa economía espacial, cada forma adquiere una escala perceptiva amplia y una presencia casi escultórica.

La obra de Mainou dialoga con genealogías de la abstracción lírica, del expresionismo gestual y de ciertas prácticas contemporáneas vinculadas al comportamiento físico de los materiales. Hay una afinidad con aquellos lenguajes que entienden la pintura como acontecimiento, como huella de una acción y como registro de un proceso. También se percibe una sensibilidad cercana a las poéticas orgánicas de la modernidad, donde la forma nace de una tensión entre crecimiento, erosión y metamorfosis. En su caso, esa herencia se actualiza mediante una paleta de gran vitalidad y una composición abierta al dinamismo del presente. El tiempo de estas obras se percibe por sedimentación. Primero actúa la fuerza del color; después, la mirada descubre las capas internas, los bordes líquidos, los ritmos lineales y las diferencias de densidad. La imagen retiene porque parece seguir cambiando ante el ojo. Su energía no se agota en el impacto inicial: permanece activa en los recorridos, en las transparencias y en la manera en que el pigmento parece haber encontrado su forma durante el propio proceso de expansión.



En el contexto actual, marcado por superficies digitales uniformes y consumo visual acelerado, la pintura de Mainou afirma la potencia de lo manual, lo fluido y lo imprevisible. Su obra devuelve al plano una experiencia táctil y vital, donde la materia piensa a través del movimiento. Cada composición convierte el color en fuerza estructural, el gesto en arquitectura sensible y la superficie en territorio de aparición.

Mainou construye una pintura de transformación. Sus obras respiran desde la intensidad cromática y desde la libertad disciplinada del trazo. La imagen se expande, se pliega y se concentra en un mismo impulso. El conjunto consolida una voz visual enérgica, orgánica y plenamente contemporánea, donde el color adquiere cuerpo, dirección y memoria.



"PINTO PARA NO DESAPARECER."

NADIE MIRA REALMENTE

FASCÍCULO I:
CARTÓN MOJADO

GRAN VÍA

MADRID

02:14

CAPITOL



EDICIÓN LIMITADA • NUMERADA Y FIRMADA

50 EJEMPLARES

CREADO Y PRODUCIDO POR ANTONIO SÁNCHEZ CASTRO

Hay historias que no necesitan gritar para quedarse dentro.

“Nadie mira realmente” pertenece a esa clase de obras silenciosas, oscuras y profundamente humanas que parecen surgir de una grieta en la ciudad.

Ambientada en un Madrid nocturno, sucio y reconocible, la novela gráfica sigue a Dani, un pintor expresionista de unos treinta años que sobrevive pintando sobre cartones, en la calle, entre estaciones de metro, lluvia, humo y escaparates que nadie se detiene a mirar. Dani no busca simplemente hacerse famoso. Busca algo más íntimo, más doloroso: ser visto.

Hijo de Francisco, un pintor consagrado ya fallecido, Dani carga con una herencia imposible. Su padre fue admirado, expuesto, celebrado. Él, en cambio, vive al margen del sistema artístico, observando cómo otros artistas, quizá menos honestos o menos heridos, consiguen entrar en galerías, ferias y círculos donde él nunca parece tener sitio.

Pero el verdadero conflicto de Dani no está solo en el mundo exterior. Está en la culpa. En la ausencia. En no haber estado junto a su padre en sus últimos días. En esa conversación pendiente que ya nunca podrá ocurrir.

Visualmente, “Nadie mira realmente” se mueve entre el blanco y negro agresivo del cómic noir, la crudeza de la novela gráfica underground y una sensibilidad expresionista donde cada sombra parece tener memoria. Madrid aparece como un escenario emocional: calles vacías, galerías frías, neones sobre charcos, cartones manchados de pintura y rostros que pasan sin detenerse.

El único color que rompe ese universo en blanco y negro es el rojo.

Rojo como la pintura.

Rojo como la herida.

Rojo como la verdad que nadie quiere mirar.

En el camino de Dani aparece Antonio, un coleccionista veterano, elegante y observador, que será el primero en reconocer algo distinto en su obra. Pero Antonio no llega para rescatarlo con dinero ni para convertirlo en una fantasía de éxito fácil. Su papel es más complejo: enseñarle a Dani que mirar el arte también significa mirar la vida, el fracaso, el legado y la propia culpa sin apartar los ojos.

“Nadie mira realmente” no es una historia sobre triunfar.

Es una historia sobre la necesidad de validación, sobre el peso de los padres, sobre la violencia silenciosa de sentirse invisible y sobre esa pregunta que todo artista se hace alguna vez:

¿mi obra existe si nadie la mira?

Dividida en cinco fascículos, la obra nace con vocación de novela gráfica de autor: íntima, cinematográfica, melancólica y visualmente icónica. Una propuesta para lectores que buscan algo más que entretenimiento; para quienes entienden el cómic como una forma de pintura, de cine y de confesión.

Porque en una ciudad llena de gente mirando pantallas, escaparates y nombres famosos, esta historia recuerda algo incómodo:

A veces miramos mucho.

Pero nadie mira realmente.

ARTE Y TERRITORIO: CUANDO EL PAISAJE DEJA DE SER PAISAJE

El paisaje ha dejado de ser una simple vista. En el arte contemporáneo, el territorio se ha convertido en una estructura de memoria, conflicto, pertenencia y transformación. Allí donde antes predominaba la idea de contemplación natural, hoy aparece una lectura más compleja: el paisaje como archivo histórico, como escenario político, como espacio habitado y como superficie afectiva.

Hablar de territorio en el arte actual implica reconocer que ningún lugar es neutro. Una montaña, una costa, un barrio, un río, un descampado o una calle contienen capas de uso, desplazamiento, economía, identidad y experiencia. El artista no se limita a representar lo visible; activa lo que el lugar conserva. El territorio aparece entonces como una construcción cultural, como una forma de relato y como una manera de situarse en el mundo.

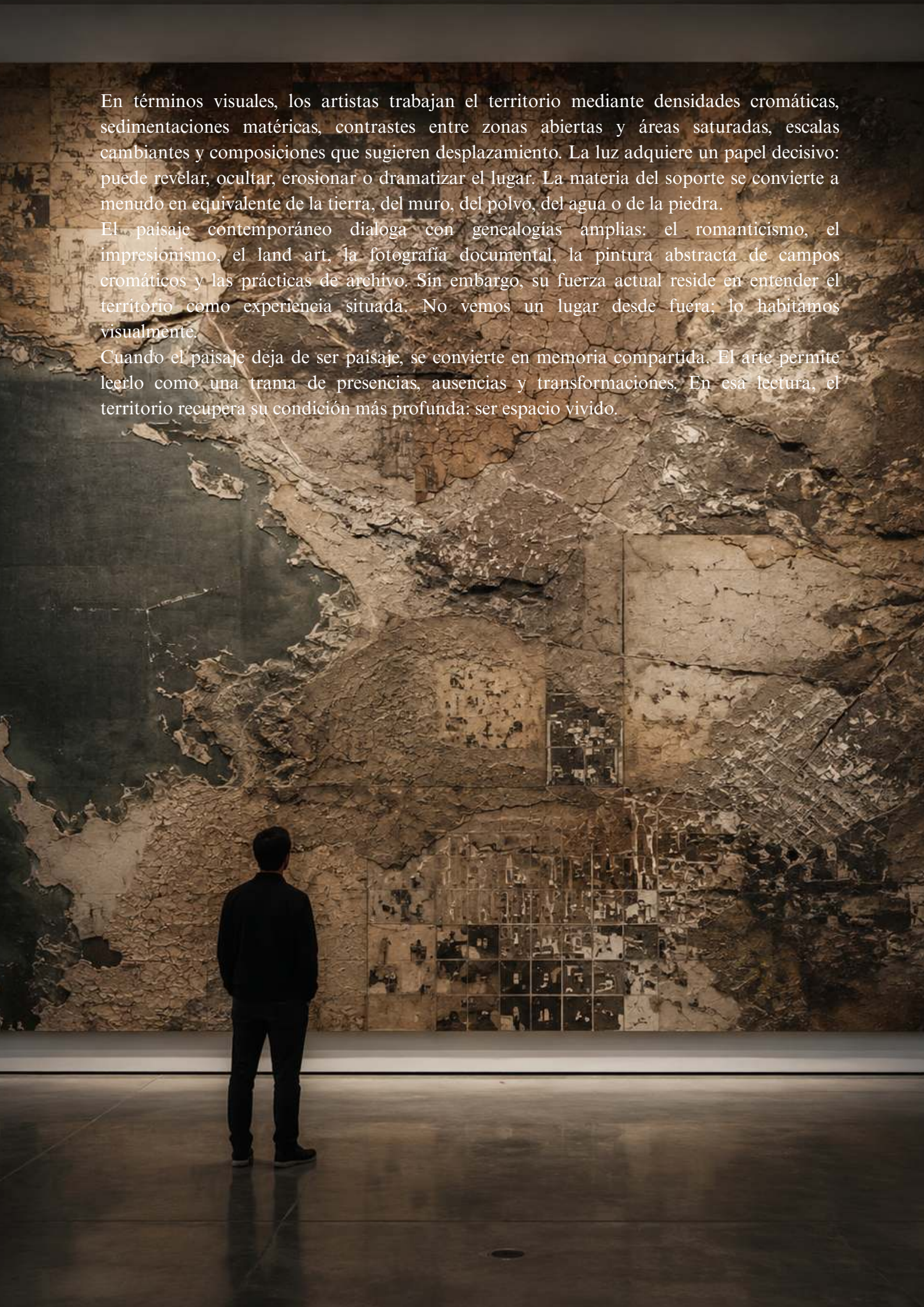
La pintura, la fotografía, la instalación y las prácticas site-specific han ampliado profundamente esta noción. En muchos casos, el paisaje ya no se organiza desde un horizonte estable, sino desde fragmentos, texturas, mapas, restos, recorridos, ruinas, vegetación, arquitecturas parciales o zonas de transición. El lugar se percibe como un cuerpo abierto. La imagen recoge sus heridas, sus ritmos y sus silencios.

Esta transformación conecta con problemas centrales del presente: crisis ecológica, urbanización acelerada, migraciones, memoria rural, extractivismo, turismo, desaparición de formas de vida y pérdida de vínculos comunitarios. El paisaje se vuelve político precisamente porque conserva las marcas de esas tensiones. La belleza no desaparece; adquiere una profundidad nueva. Un entorno puede ser luminoso y, al mismo tiempo, contener una historia de desgaste. Puede parecer vacío y estar cargado de memoria.

En términos visuales, los artistas trabajan el territorio mediante densidades cromáticas, sedimentaciones matéricas, contrastes entre zonas abiertas y áreas saturadas, escalas cambiantes y composiciones que sugieren desplazamiento. La luz adquiere un papel decisivo: puede revelar, ocultar, erosionar o dramatizar el lugar. La materia del soporte se convierte a menudo en equivalente de la tierra, del muro, del polvo, del agua o de la piedra.

El paisaje contemporáneo dialoga con genealogías amplias: el romanticismo, el impresionismo, el land art, la fotografía documental, la pintura abstracta de campos cromáticos y las prácticas de archivo. Sin embargo, su fuerza actual reside en entender el territorio como experiencia situada. No vemos un lugar desde fuera; lo habitamos visualmente.

Cuando el paisaje deja de ser paisaje, se convierte en memoria compartida. El arte permite leerlo como una trama de presencias, ausencias y transformaciones. En esa lectura, el territorio recupera su condición más profunda: ser espacio vivido.



LILY MÁRQUEZ

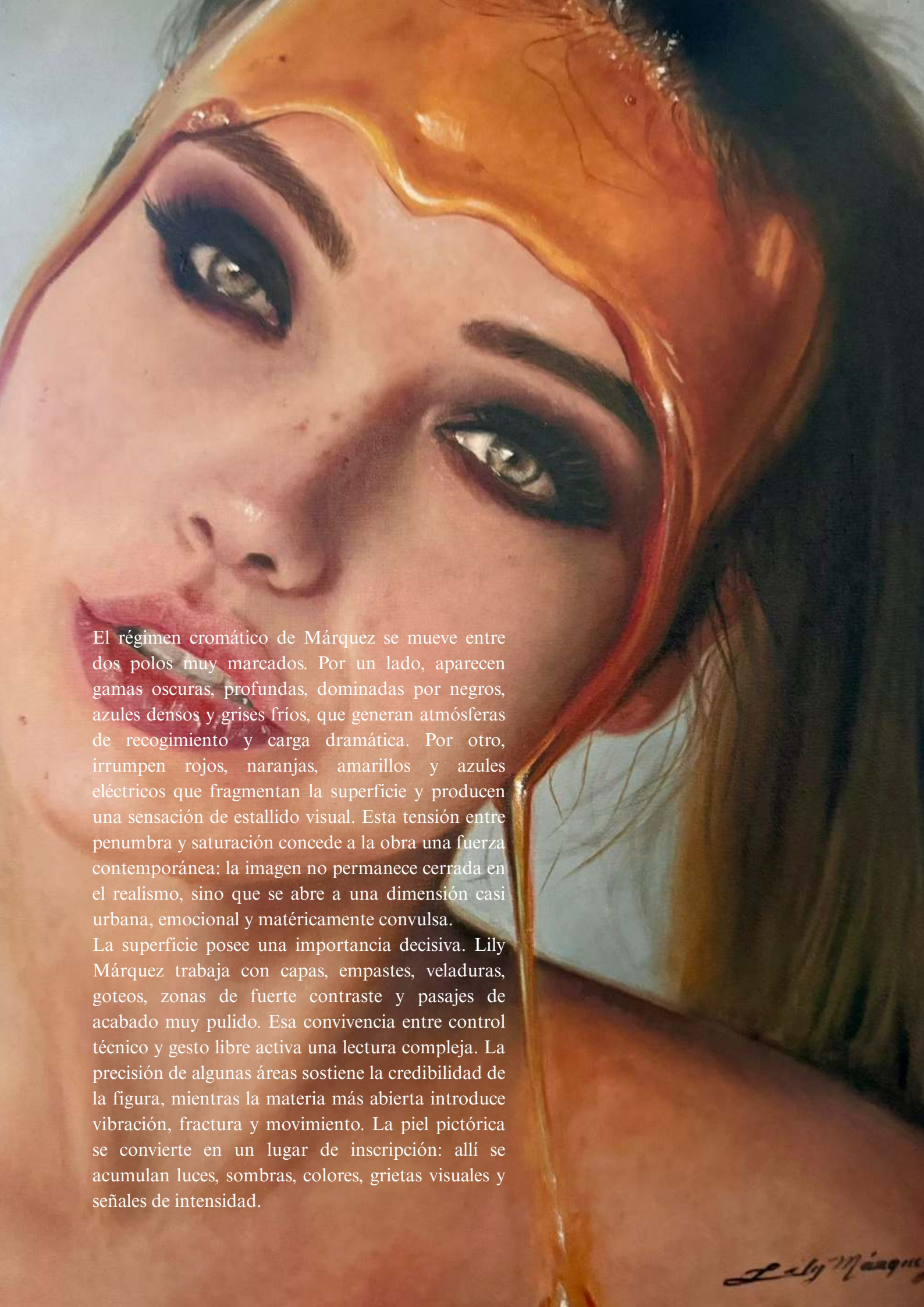
**FIGURACIÓN, MATERIA Y LUZ
EMOCIONAL**

ART SY



La pintura de Lily Márquez se sitúa en un territorio de gran tensión visual, donde la figuración se encuentra con una superficie pictórica intensa, fragmentada y cargada de energía cromática. Su obra trabaja desde la presencia del rostro, la potencia de la mirada y la capacidad del color para alterar la percepción emocional de la imagen. En el conjunto presentado, la artista desarrolla un lenguaje que combina precisión anatómica, dramatismo lumínico y una materia pictórica que actúa como piel expandida, como zona de ruptura y como campo de transformación.

Uno de los rasgos más fuertes de su pintura es la frontalidad. Las composiciones se acercan al espectador con una escala directa, casi invasiva, y convierten el campo visual en un espacio de encuentro. La mirada ocupa una función estructural: concentra la tensión, organiza el ritmo interno y sostiene la intensidad de la escena. No se trata solo de un recurso expresivo, sino de un eje compositivo que define la relación entre imagen y espectador. La pintura mira, interpela y fija un tiempo de atención.

A close-up portrait painting of a woman. She has a translucent, orange, gel-like headpiece or mask covering her forehead and hair. Her eyes are heavily lined with dark, smoky makeup, and she has long, dark eyelashes. Her gaze is directed slightly upwards and to the left. Her lips are painted with a soft, pinkish-red color. The skin is rendered with soft, realistic tones, showing some texture and shading. The background is dark and indistinct. The overall style is a blend of realism and surrealism, with a focus on texture and color.

El régimen cromático de Márquez se mueve entre dos polos muy marcados. Por un lado, aparecen gamas oscuras, profundas, dominadas por negros, azules densos y grises fríos, que generan atmósferas de recogimiento y carga dramática. Por otro, irrumpen rojos, naranjas, amarillos y azules eléctricos que fragmentan la superficie y producen una sensación de estallido visual. Esta tensión entre penumbra y saturación concede a la obra una fuerza contemporánea: la imagen no permanece cerrada en el realismo, sino que se abre a una dimensión casi urbana, emocional y matéricamente convulsa.

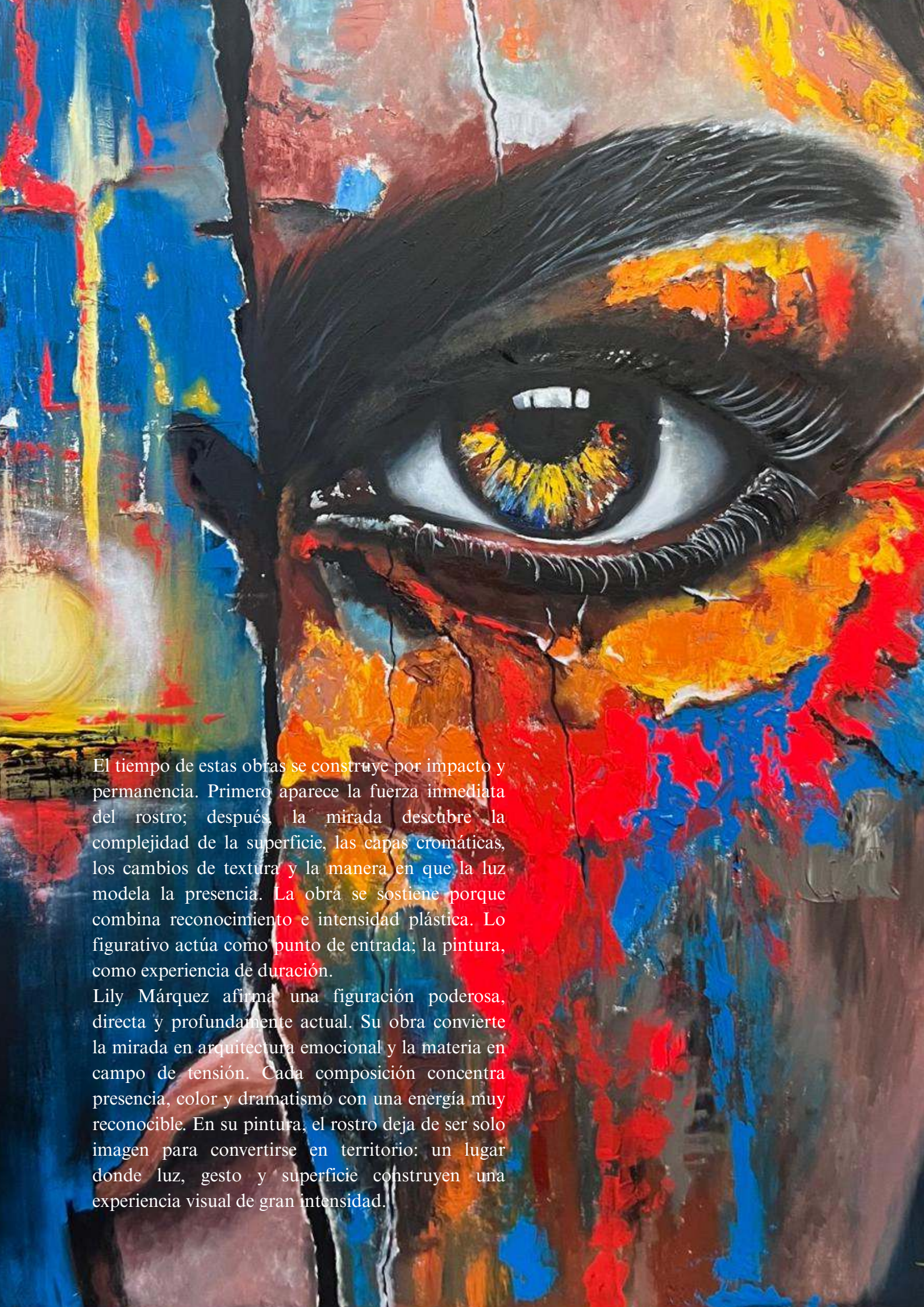
La superficie posee una importancia decisiva. Lily Márquez trabaja con capas, empastes, veladuras, goteos, zonas de fuerte contraste y pasajes de acabado muy pulido. Esa convivencia entre control técnico y gesto libre activa una lectura compleja. La precisión de algunas áreas sostiene la credibilidad de la figura, mientras la materia más abierta introduce vibración, fractura y movimiento. La piel pictórica se convierte en un lugar de inscripción: allí se acumulan luces, sombras, colores, grietas visuales y señales de intensidad.

Lily Márquez



Desde el punto de vista espacial, el conjunto se organiza mediante encuadres cerrados, fondos comprimidos y zonas de contraste que refuerzan la sensación de proximidad. La imagen no se expande hacia una profundidad narrativa amplia; concentra su fuerza en la superficie, en el corte, en la relación entre rostro, luz y materia. Esa economía espacial otorga a la obra una cualidad casi cinematográfica, donde el fragmento adquiere una potencia superior a la escena completa.

Las referencias históricas que atraviesan este trabajo se vinculan con la tradición del retrato psicológico, el claroscuro barroco, la pintura expresionista y ciertas derivas del arte urbano contemporáneo. Márquez recoge la intensidad de la mirada como construcción histórica, pero la actualiza mediante un tratamiento matérico y cromático propio del presente. Su pintura dialoga con una época saturada de imágenes faciales, pantallas y autorrepresentaciones, pero responde desde el oficio, desde la fisicidad del soporte y desde una comprensión profunda de la luz como acontecimiento emocional.



El tiempo de estas obras se construye por impacto y permanencia. Primero aparece la fuerza inmediata del rostro; después, la mirada descubre la complejidad de la superficie, las capas cromáticas, los cambios de textura y la manera en que la luz modela la presencia. La obra se sostiene porque combina reconocimiento e intensidad plástica. Lo figurativo actúa como punto de entrada; la pintura, como experiencia de duración.

Lily Márquez afirma una figuración poderosa, directa y profundamente actual. Su obra convierte la mirada en arquitectura emocional y la materia en campo de tensión. Cada composición concentra presencia, color y dramatismo con una energía muy reconocible. En su pintura, el rostro deja de ser solo imagen para convertirse en territorio: un lugar donde luz, gesto y superficie construyen una experiencia visual de gran intensidad.

EDUARDO RANGEL

MADERA, VERTICALIDAD Y RITMO ESCULTÓRICO

ART SY



La obra de Eduardo Rangel se construye desde una relación profundamente física con la materia. En el conjunto presentado, la madera no aparece como simple soporte, sino como territorio de pensamiento formal: un cuerpo trabajado, abierto, facetado y organizado mediante ritmos ascendentes. Sus esculturas afirman una poética de la verticalidad, donde el volumen se despliega a través de cortes, curvas, planos oblicuos, vacíos laterales y alternancias entre superficies pulidas y vetas visibles. La talla convierte la materia en una estructura dinámica, casi respiratoria.

El primer rasgo que define este conjunto es su clara conciencia arquitectónica. Las obras se elevan desde bases compactas y desarrollan una composición vertical de gran presencia, articulada por módulos, salientes, torsiones y ensamblajes visuales que generan una lectura progresiva. La mirada asciende por la pieza siguiendo una secuencia de planos que se encadenan sin rigidez. Cada escultura se comporta como una columna orgánica, como una forma que conserva memoria de crecimiento y, al mismo tiempo, una disciplina constructiva muy precisa.



La superficie desempeña un papel esencial. Rangel trabaja la madera respetando su temperatura natural, sus cambios de tonalidad y la dirección de la veta. Las zonas claras y oscuras crean una policromía interna, propia del material, que sustituye cualquier necesidad de añadido cromático. La luz se desliza sobre las curvas, se detiene en los cortes y penetra en las hendiduras, generando contrastes que modifican la percepción según el punto de vista. La escultura se activa en el desplazamiento del espectador: cada giro revela una relación distinta entre masa, vacío y perfil.

El lenguaje formal del conjunto se apoya en una tensión fértil entre síntesis y movimiento. Hay una voluntad de depuración, una reducción de la forma a estructuras esenciales, pero esa síntesis mantiene una energía expansiva. Las piezas no se cierran en un bloque estático; se abren mediante planos superpuestos, torsiones suaves y ritmos helicoidales que recuerdan la lógica del crecimiento vegetal, la anatomía simbólica y la arquitectura ritual. La madera conserva su condición terrestre, pero la talla la orienta hacia una dimensión ascensional.



Desde una perspectiva histórica, la obra de Eduardo Rangel dialoga con varias genealogías de la escultura moderna. Puede vincularse con la defensa del material propia de Brancusi, con la organicidad abstracta de Barbara Hepworth, con la investigación sobre vacío y masa presente en Henry Moore, y con ciertas tradiciones de talla directa donde el oficio se entiende como forma de conocimiento. Estas referencias resultan pertinentes porque el conjunto comparte con ellas una convicción esencial: la forma escultórica surge del diálogo entre materia, mano y espacio.

La relación entre lleno y vacío articula buena parte de la fuerza de estas obras. Las aberturas, cortes y desplazamientos laterales permiten que el aire participe de la composición. La escultura no ocupa simplemente un espacio; lo organiza. Los volúmenes compactos ofrecen estabilidad, mientras los huecos y perfiles quebrados introducen ligereza, tensión y ritmo. Esta alternancia concede a las piezas una presencia simultáneamente sólida y móvil.



El tiempo de la obra se manifiesta en dos direcciones. Por un lado, está el tiempo lento del trabajo manual, visible en la talla, el pulido y la atención a la veta. Por otro, está el tiempo perceptivo del espectador, obligado a rodear la pieza, a leer sus perfiles, a descubrir cómo cada superficie responde a la luz. La escultura se revela por aproximación y recorrido.

Eduardo Rangel construye una obra de gran coherencia material. Su escultura afirma la vigencia de la talla como práctica contemporánea, capaz de unir oficio, abstracción y presencia simbólica. En sus piezas, la madera se convierte en arquitectura sensible, en cuerpo vertical y en memoria de transformación. El conjunto consolida una voz escultórica serena, rigurosa y profundamente táctil.

EL RETORNO DE LA PINTURA FIGURATIVA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

A photograph of an artist in a dark blue sweater painting a large, expressive figurative work on an easel. The painting depicts a seated man in a white sweater, rendered with thick, visible brushstrokes. The artist is seen from the back, focused on his work. The studio environment includes a table with paint bottles and brushes in the foreground, and a window in the background.

Durante años se anunció, de manera recurrente, el agotamiento de la pintura figurativa. Sin embargo, el presente artístico demuestra lo contrario: la figura ha regresado con una fuerza renovada, no como repetición académica ni como refugio nostálgico, sino como territorio crítico, emocional y político. En un tiempo saturado de imágenes digitales, rostros filtrados, cuerpos editados y relatos fragmentados, la pintura figurativa recupera una función esencial: devolver espesor a la presencia humana.

La figura contemporánea ya no responde a un ideal estable. El cuerpo aparece como archivo, superficie vulnerable, campo de identidad, espacio de memoria y lugar de conflicto. Retratos, escenas íntimas, anatomías deformadas, gestos detenidos o presencias casi fantasmales configuran una nueva figuración que dialoga con la tradición sin someterse a ella. La pintura mira de nuevo al cuerpo porque el cuerpo sigue siendo el primer territorio donde se inscriben la historia, el deseo, la violencia, la edad, el género y la pertenencia.

Este retorno no significa una vuelta al realismo convencional. Muchos artistas trabajan desde la distorsión, la superposición, la mancha, el fragmento o el encuadre cinematográfico. La figura se construye y se deshace al mismo tiempo. La piel puede ser materia pictórica, el rostro puede convertirse en paisaje psicológico; la escena cotidiana puede adquirir una dimensión simbólica. En esa tensión reside buena parte de su potencia actual.



La figuración contemporánea también responde a una necesidad de relato. Frente a ciertas abstracciones autosuficientes, la figura permite recuperar narraciones abiertas: historias personales, memorias familiares, mitologías íntimas, escenas urbanas, ficciones políticas o imaginarios colectivos. No se trata de ilustrar un mensaje, sino de generar una experiencia visual donde el espectador reconozca una presencia y, al mismo tiempo, perciba su extrañeza. Históricamente, este impulso conecta con Goya, con el expresionismo, con la nueva objetividad, con Bacon, con Alice Neel, con Paula Rego y con muchas tradiciones populares de la imagen. Pero su actualidad reside en otra cuestión: la pintura figurativa trabaja hoy contra la velocidad. Obliga a detenerse, a mirar un cuerpo hecho de tiempo, pigmento, error, corrección y decisión.

El retorno de la figura es, en realidad, la afirmación de una pregunta permanente: cómo representar lo humano cuando lo humano se encuentra atravesado por tantas capas de imagen. La pintura responde con presencia, con materia y con mirada. Por eso la figuración vuelve a ocupar un lugar central: porque convierte el cuerpo en pensamiento visible.

LETY BLANCO

**FIGURACIÓN SIMBÓLICA,
ATMÓSFERA Y ENERGÍA
VISIONARIA**

ART SY

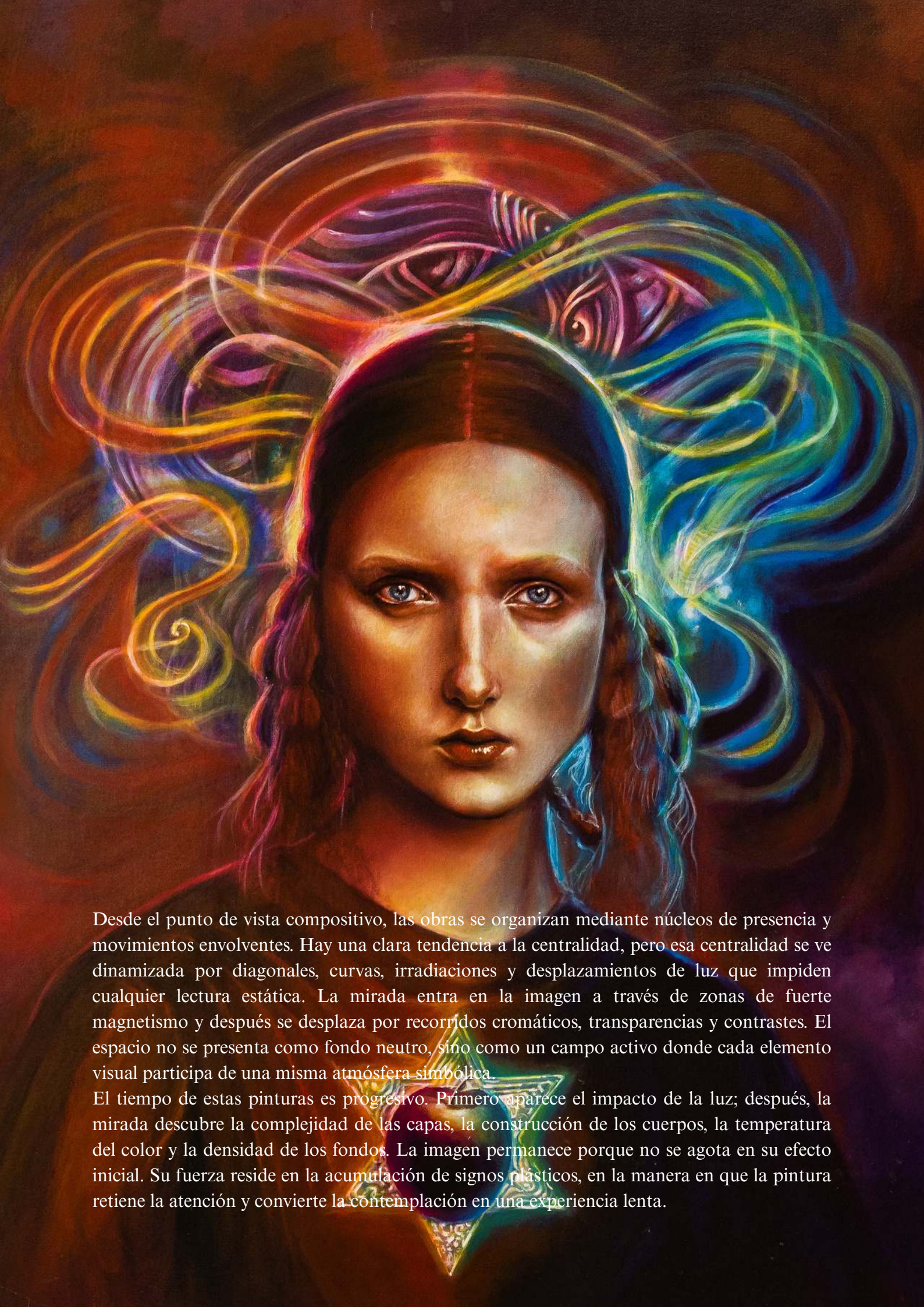
La obra de Lety Blanco se despliega como un territorio de intensidad lumínica, donde la figuración aparece atravesada por una fuerza simbólica que transforma la imagen en experiencia de aparición. Su pintura combina una técnica de notable precisión con una atmósfera envolvente, construida a partir de fondos profundos, veladuras cromáticas, contrastes vibrantes y zonas de luz que actúan como centros de irradiación. El conjunto presentado afirma una voz visual reconocible: una pintura de presencia, espiritualidad plástica y densidad emocional, en la que cada composición parece organizarse alrededor de una energía que emerge desde el interior del propio campo pictórico.

Uno de los rasgos más poderosos de su lenguaje es el tratamiento de la luz. Blanco no utiliza la iluminación como mero recurso descriptivo, sino como principio estructural. La luz modela los volúmenes, activa la superficie, abre zonas de profundidad y genera una tensión constante entre aparición y penumbra. Los fondos oscuros, de azules, violetas, negros y tierras densas, funcionan como cámaras de resonancia. Desde ellos surgen destellos, halos, líneas luminosas y campos cromáticos que intensifican la sensación de misterio. Esta relación entre sombra y fulgor sitúa su obra en una genealogía amplia que puede vincularse con el simbolismo, el barroco tardío y ciertas derivas contemporáneas de la figuración visionaria.



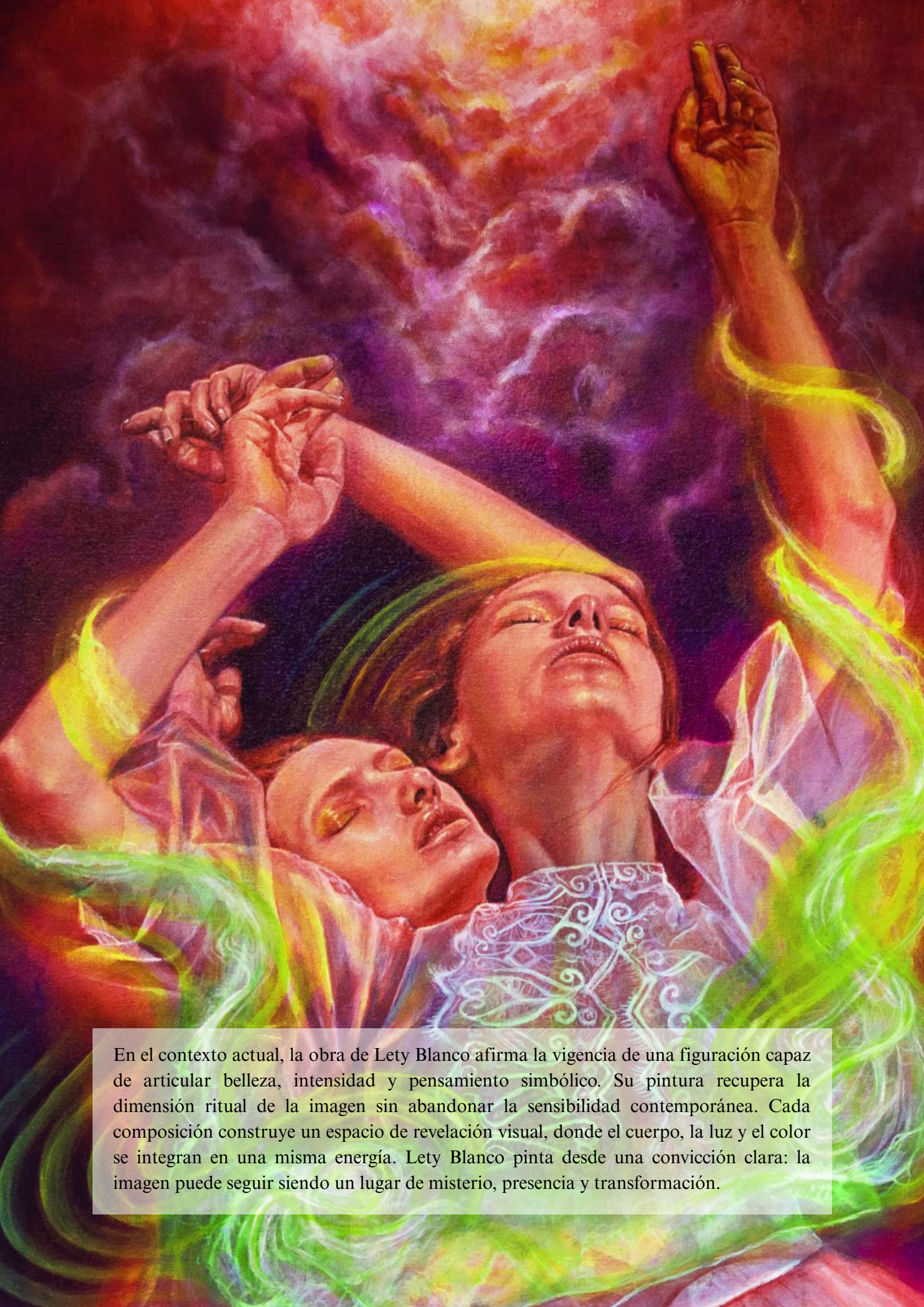
El color cumple una función esencial en la construcción de la experiencia. La artista trabaja con una paleta de gran temperatura: azules eléctricos, verdes radiantes, dorados, magentas, rojos profundos, violetas y naranjas se integran en atmósferas de fuerte carga sensorial. Estos colores no actúan como ornamento, sino como energía narrativa y emocional. En unas zonas se concentran en vibraciones casi incandescentes; en otras se disuelven mediante veladuras que suavizan los contornos y amplían la sensación de profundidad. La pintura adquiere así una cualidad envolvente, casi musical, donde cada tono participa de una arquitectura de intensidades.

La superficie revela una técnica muy cuidada, basada en la convivencia entre dibujo preciso, modelado suave y zonas de mayor libertad gestual. Blanco alterna pasajes de gran acabado con áreas atmosféricas en las que la materia se vuelve más fluida, más abierta, más cercana al vapor cromático. Esa alternancia concede dinamismo al conjunto: la imagen mantiene una fuerte legibilidad formal y, al mismo tiempo, conserva una dimensión de tránsito, como si las formas estuvieran suspendidas entre lo visible y lo intangible. La pintura respira gracias a esa tensión entre control y expansión.



Desde el punto de vista compositivo, las obras se organizan mediante núcleos de presencia y movimientos envolventes. Hay una clara tendencia a la centralidad, pero esa centralidad se ve dinamizada por diagonales, curvas, irradiaciones y desplazamientos de luz que impiden cualquier lectura estática. La mirada entra en la imagen a través de zonas de fuerte magnetismo y después se desplaza por recorridos cromáticos, transparencias y contrastes. El espacio no se presenta como fondo neutro, sino como un campo activo donde cada elemento visual participa de una misma atmósfera simbólica.

El tiempo de estas pinturas es progresivo. Primero aparece el impacto de la luz; después, la mirada descubre la complejidad de las capas, la construcción de los cuerpos, la temperatura del color y la densidad de los fondos. La imagen permanece porque no se agota en su efecto inicial. Su fuerza reside en la acumulación de signos plásticos, en la manera en que la pintura retiene la atención y convierte la contemplación en una experiencia lenta.



En el contexto actual, la obra de Lety Blanco afirma la vigencia de una figuración capaz de articular belleza, intensidad y pensamiento simbólico. Su pintura recupera la dimensión ritual de la imagen sin abandonar la sensibilidad contemporánea. Cada composición construye un espacio de revelación visual, donde el cuerpo, la luz y el color se integran en una misma energía. Lety Blanco pinta desde una convicción clara: la imagen puede seguir siendo un lugar de misterio, presencia y transformación.

MARTÍN ÁNGEL

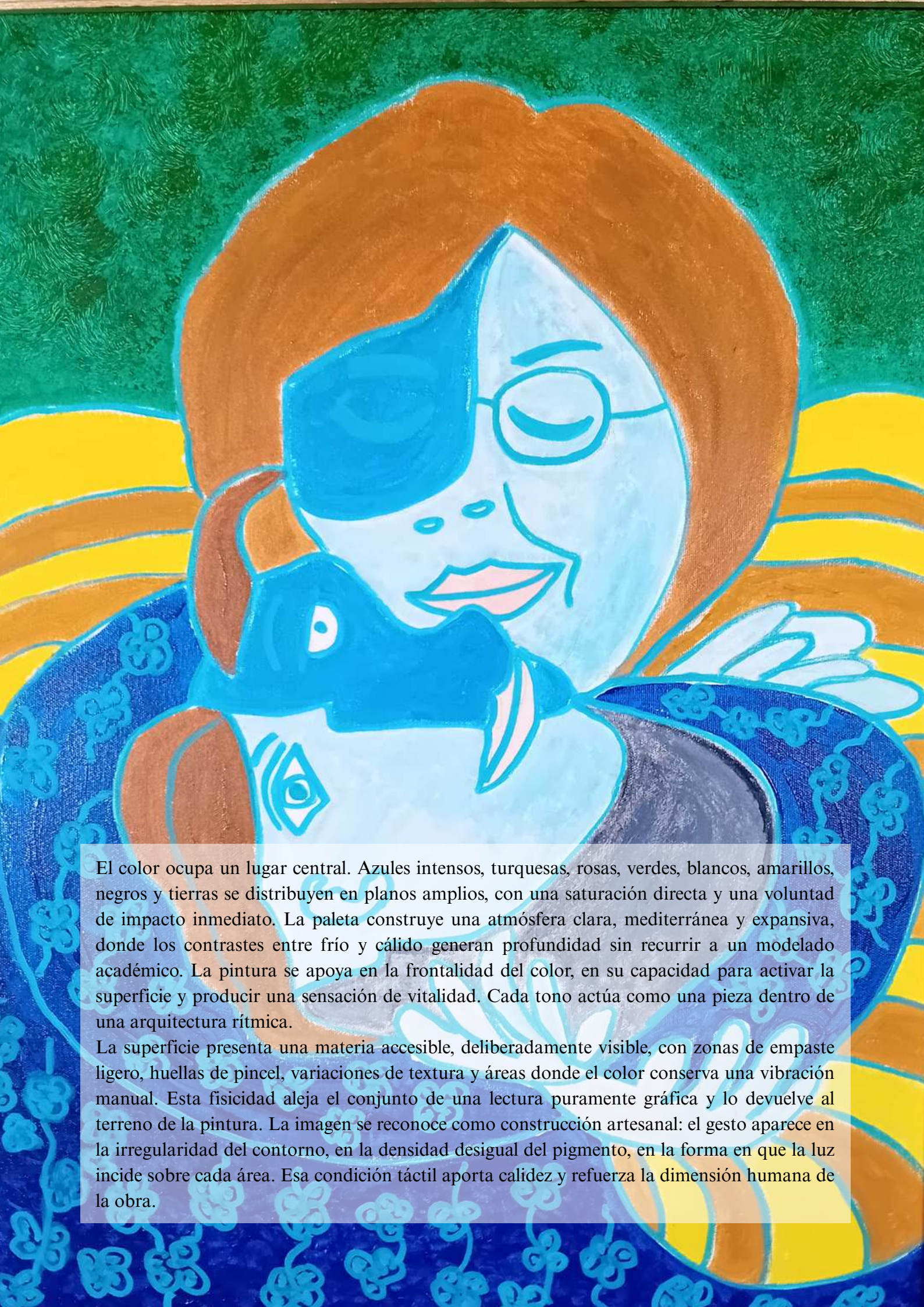
COLOR, LÍNEA Y SÍNTESIS NARRATIVA

En las obras de Martín Ángel, la pintura se organiza como una superficie de tránsito: un espacio donde la línea conduce, el color estructura y la imagen adquiere una claridad casi lúdica sin perder densidad compositiva. El conjunto presentado afirma una figuración sintética, de fuerte impronta gráfica, en la que los contornos oscuros delimitan grandes zonas cromáticas y convierten el plano en una red de relaciones. La mirada se desplaza por curvas, diagonales, compartimentos, ritmos horizontales y bloques de color que funcionan como una cartografía visual de movimiento, vínculo y deseo de apertura.

La primera cualidad que define esta pintura es su confianza en la línea. Martín Ángel utiliza el trazo como esqueleto de la composición: separa áreas, marca tensiones, articula recorridos y sostiene la lectura general del campo. Esa línea, gruesa, visible y expresiva, concede a las imágenes una dimensión cercana al vitral, al cómic pictórico y a ciertas formulaciones modernas de la simplificación formal. Su función no es decorativa; organiza el espacio y permite que cada zona cromática tenga una presencia autónoma dentro de una estructura común.

ART_SY





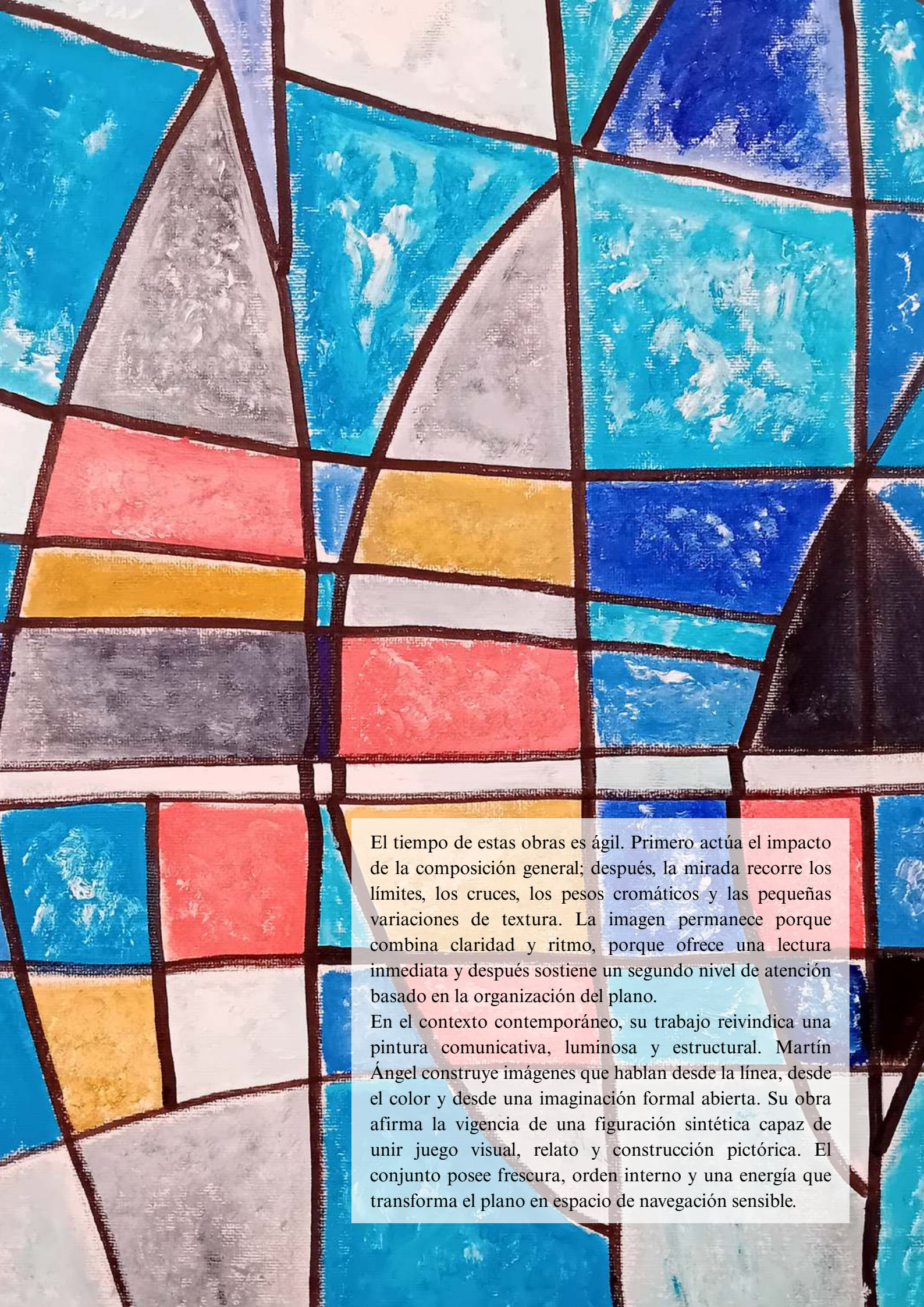
El color ocupa un lugar central. Azules intensos, turquesas, rosas, verdes, blancos, amarillos, negros y tierras se distribuyen en planos amplios, con una saturación directa y una voluntad de impacto inmediato. La paleta construye una atmósfera clara, mediterránea y expansiva, donde los contrastes entre frío y cálido generan profundidad sin recurrir a un modelado académico. La pintura se apoya en la frontalidad del color, en su capacidad para activar la superficie y producir una sensación de vitalidad. Cada tono actúa como una pieza dentro de una arquitectura rítmica.

La superficie presenta una materia accesible, deliberadamente visible, con zonas de empaste ligero, huellas de pincel, variaciones de textura y áreas donde el color conserva una vibración manual. Esta fisicidad aleja el conjunto de una lectura puramente gráfica y lo devuelve al terreno de la pintura. La imagen se reconoce como construcción artesanal: el gesto aparece en la irregularidad del contorno, en la densidad desigual del pigmento, en la forma en que la luz incide sobre cada área. Esa condición táctil aporta calidez y refuerza la dimensión humana de la obra.



Desde el punto de vista espacial, Martín Ángel trabaja con composiciones muy estructuradas. El plano se divide en zonas que se encajan, se superponen o se curvan unas sobre otras. Hay una clara relación entre compartimentación y movimiento: las formas delimitadas no quedan inmóviles, sino que generan direcciones internas, desplazamientos laterales y tensiones entre centro y periferia. La imagen se lee como una secuencia visual, casi como una escena condensada en signos esenciales. Esa economía formal permite que el conjunto mantenga una gran legibilidad y, al mismo tiempo, una notable riqueza rítmica.

Las genealogías que atraviesan esta obra pueden vincularse con la libertad cromática de Matisse, la línea constructiva del cubismo sintético, la expresividad plana de ciertas vanguardias europeas y la claridad simbólica de la pintura mediterránea moderna. Martín Ángel recoge esas resonancias desde un lenguaje propio, más narrativo y directo, donde la síntesis no empobrece la imagen, sino que la concentra. Su pintura entiende la simplificación como una forma de intensidad.



El tiempo de estas obras es ágil. Primero actúa el impacto de la composición general; después, la mirada recorre los límites, los cruces, los pesos cromáticos y las pequeñas variaciones de textura. La imagen permanece porque combina claridad y ritmo, porque ofrece una lectura inmediata y después sostiene un segundo nivel de atención basado en la organización del plano.

En el contexto contemporáneo, su trabajo reivindica una pintura comunicativa, luminosa y estructural. Martín Ángel construye imágenes que hablan desde la línea, desde el color y desde una imaginación formal abierta. Su obra afirma la vigencia de una figuración sintética capaz de unir juego visual, relato y construcción pictórica. El conjunto posee frescura, orden interno y una energía que transforma el plano en espacio de navegación sensible.

WUNDERKAMMER

FOTOGRAFÍA, MEMORIA Y ASOMBRO EN JALISCO



La Universidad de Guadalajara presenta una muestra mínima de fotografía como cámara de maravillas contemporánea

La exposición Wunderkammer: la cámara de maravillas. Muestra mínima de fotografía en Jalisco 1983-2025 se presenta como un proyecto de alta densidad simbólica: una revisión concentrada de la fotografía jalisciense a través de la idea histórica del gabinete de curiosidades. Organizada por la Universidad de Guadalajara, a través de la Coordinación de Artes Plásticas, Visuales y Digitales, perteneciente a la Coordinación General de Extensión y Difusión Cultural, la muestra reconoce la trayectoria del fotógrafo José Martínez Vereá y se articula con la curaduría del Mtro. Rafael del Río.

La exposición tendrá lugar en la Galería Jesús Guerrero Galván, ubicada en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola, en Zapopan, Jalisco, del 21 de mayo al 30 de junio de 2026. La rueda de prensa está prevista para el martes 19 de mayo de 2026, a las 11:00 horas, y la ceremonia de inauguración se celebrará el jueves 21 de mayo de 2026, a las 19:00 horas, en el mismo espacio.

El título de la muestra resulta especialmente fértil. La palabra wunderkammer, de origen alemán, remite a aquellas cámaras de maravillas que reunían objetos heterogéneos: piezas artísticas, minerales, reliquias, mapas, especies naturales, artefactos científicos y elementos considerados raros o valiosos. Estos gabinetes, especialmente relevantes durante el Renacimiento, constituyeron una forma temprana de organizar el conocimiento antes de la especialización moderna de los museos. Eran espacios de estudio, contemplación y deseo de mundo: lugares donde ciencia, arte, exotismo, memoria y asombro convivían bajo una misma lógica de descubrimiento.

Al recuperar esa noción, la exposición sitúa la fotografía en un lugar complejo. La imagen fotográfica no aparece únicamente como documento, sino como objeto de conocimiento, como reliquia visual, como resto sensible de una época y como fragmento capaz de activar una memoria colectiva. La “muestra mínima” no debe entenderse como reducción de ambición, sino como concentración: una selección que permite pensar más de cuatro décadas de producción fotográfica en Jalisco desde la intensidad del fragmento, desde la potencia de lo elegido y desde la capacidad de cada imagen para condensar un mundo.



La participación de **José Martínez Vereá**, con la obra *Piedras de abril de 2025*, introduce una dimensión especialmente significativa dentro del proyecto. Su fotografía se inscribe en una tradición donde la mirada no se limita a registrar superficies, sino que trabaja con el tiempo, la materia y la aparición. En el contexto de una cámara de maravillas contemporánea, la obra fotográfica adquiere un carácter casi objetual: es imagen, pero también vestigio; es documento, pero también enigma; es testimonio, pero también construcción poética.

La elección de la Galería Jesús Guerrero Galván como sede refuerza el sentido público del proyecto. Dentro de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco Juan José Arreola, la exposición se inserta en un ámbito de lectura, archivo y transmisión cultural. La fotografía dialoga así con el libro, con la colección, con la memoria institucional y con la idea de patrimonio vivo. Ver una exposición de estas características en una biblioteca amplía su alcance: las imágenes se convierten en páginas visuales de una historia regional en curso.

Wunderkammer propone una lectura contemporánea del coleccionismo, no desde la acumulación indiscriminada, sino desde la capacidad de reunir imágenes que conservan rareza, intensidad y valor cultural. La muestra afirma que la fotografía en Jalisco entre 1983 y 2025 constituye un campo de exploración donde conviven memoria, territorio, experimentación y archivo. Su fuerza reside en convertir la galería en un gabinete actual: un espacio donde cada imagen funciona como hallazgo y donde la mirada del espectador vuelve a encontrarse con una forma esencial de conocimiento, el asombro.

JOSÉ ENGUÍDANOS

EL PAISAJE COMO UMBRAL MENTAL

ART SY



La pintura de José Enguídanos se sitúa en un territorio de gran densidad atmosférica, donde el espacio urbano se transforma en una escena mental, suspendida entre memoria, sueño y presagio. Su obra no trabaja el paisaje como registro descriptivo, sino como construcción emocional: una arquitectura de luces, sombras, silencios y tensiones cromáticas que convierte cada composición en un lugar de aparición. En el conjunto presentado, la imagen se organiza desde una teatralidad contenida, con amplios campos de penumbra, focos de color muy localizados y una relación intensa entre profundidad espacial y carga simbólica.

Uno de los rasgos más reconocibles de su lenguaje es el tratamiento de la luz. Enguídanos emplea iluminaciones parciales, veladas o casi espectrales, que emergen desde el interior del plano y transforman la escena en un espacio de resonancia. La luz no aclara simplemente la imagen; la dramatiza, la orienta y la vuelve extrañamente habitable. Frente a ella, las zonas oscuras actúan como masas estructurales, creando una tensión entre revelación y ocultamiento. Esta dialéctica concede a su pintura una fuerza narrativa muy precisa: el espectador percibe que algo ha ocurrido, ocurre o está a punto de ocurrir, aunque la imagen mantenga su silencio.



El régimen cromático se articula mediante contrastes muy definidos. Rojos profundos, amarillos ácidos, verdes intensos, negros densos, grises húmedos y azules fríos construyen una atmósfera de gran temperatura visual. El color funciona como clima, no como ornamento. En unas obras se expande hasta dominar por completo la percepción; en otras aparece como acento, señal o interrupción dentro de una gama más contenida. Esta administración del color permite que la pintura oscile entre lo apocalíptico, lo nocturno, lo urbano y lo visionario sin perder unidad.

La superficie posee una textura sobria, trabajada con veladuras, transiciones suaves y zonas de mayor opacidad. Enguñados no recarga el plano con gestos innecesarios; su materia pictórica está al servicio de la atmósfera. Las capas se acumulan con discreción, generando profundidad, humedad visual y una sensación de tiempo suspendido. Los bordes aparecen a menudo filtrados por la luz o por la penumbra, lo que refuerza la condición inestable del espacio representado.



Desde el punto de vista compositivo, el conjunto se apoya en una construcción escénica muy eficaz. Hay líneas de fuga, planos recortados, siluetas densas y vacíos que intensifican la espera. La mirada avanza hacia zonas de irradiación o de clausura, atravesando espacios que parecen deshabitados y, al mismo tiempo, cargados de presencia. Esa paradoja constituye uno de los núcleos de su pintura: la imagen afirma una ausencia activa, una memoria latente que organiza el campo.

Las genealogías que atraviesan la obra de Enguídanos pueden vincularse con la pintura metafísica, el simbolismo moderno, ciertas atmósferas del cine negro y la tradición romántica del paisaje como estado interior. También resuena una sensibilidad contemporánea próxima a la ciudad como escenario de incertidumbre. Sin apoyarse en la crónica directa, su obra habla del presente: de la fragilidad de los espacios, de la soledad visual, de la persistencia de lo monumental y de la extrañeza que habita lo cotidiano cuando la luz cambia.

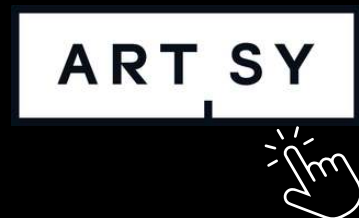


El tiempo en estas pinturas es lento y expectante. Primero actúa el impacto de la atmósfera; después, la mirada reconstruye las relaciones entre planos, focos lumínicos, masas oscuras y zonas de color. La imagen permanece porque no se entrega de inmediato. Su intensidad procede de esa demora, de esa capacidad para convertir la contemplación en una experiencia de tránsito.

José Enguídanos construye una pintura de gran personalidad, donde el espacio se vuelve relato sin necesidad de explicarse. Su obra convierte la arquitectura visual en emoción, el color en clima y la penumbra en estructura. En su conjunto, estas pinturas afirman una visión profundamente contemporánea del paisaje: un lugar donde memoria, ficción y materia se encuentran bajo una luz inquietante y precisa.

LA MENTIRA COMO ESTANDARTE

FOTOGRAFÍA, DESAPARICIÓN Y VERDAD SOCIAL



La exposición (La mentira es) El estandarte de la verdad, inaugurada el 9 de mayo de 2026 en Terminal Contemporánea, en León, Guanajuato, se plantea como una reflexión visual sobre una de las tensiones más hondas del arte contemporáneo: la capacidad de la imagen para construir ficción y, desde esa ficción, hacer visible una verdad social que permanece incrustada en la vida cotidiana. La muestra, curada por Ricardo Guzmán, reúne a fotógrafos jaliscienses en torno a un eje de enorme densidad ética y política: la normalización de la desaparición de personas en el día a día.

El título contiene ya una operación crítica. La “mentira” no aparece aquí como engaño banal, sino como artificio consciente, como dispositivo de representación, como forma de organizar lo visible para revelar aquello que la mirada social ha aprendido a esquivar. En ese sentido, la exposición sitúa la fotografía en un lugar incómodo y necesario: no como documento transparente, sino como campo de tensión entre prueba, relato, ausencia y montaje. La imagen fotográfica deja de ser únicamente registro; se convierte en una construcción capaz de señalar el desgaste de la percepción pública ante la violencia.

Terminal Contemporánea, definida en el propio documento como una plataforma cultural y de gestión artística enfocada en la promoción y exhibición de arte contemporáneo en León, Guanajuato, funciona aquí como un espacio de activación comunitaria. Su colaboración con ámbitos locales como Galería Dos Topos y el Mercado Metropolitano amplía el sentido de la exposición: el arte no queda contenido en un circuito cerrado, sino que se vincula con una red urbana, social y cultural más amplia.

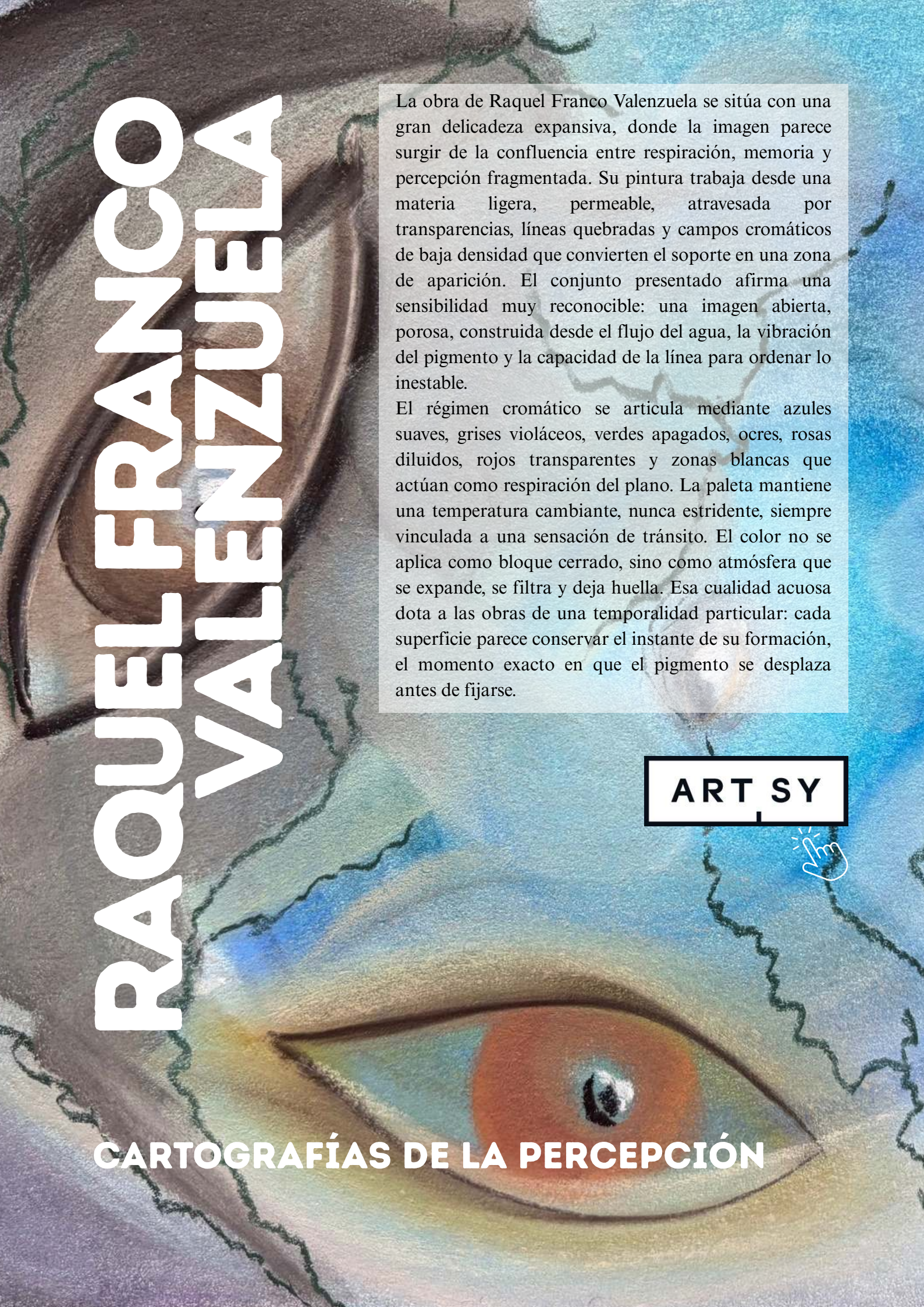
La hoja del proyecto subraya que la muestra se inscribe en un diálogo sobre cómo las narrativas visuales pueden evidenciar verdades sociales profundas o incómodas. Esa frase resulta clave para entender el alcance curatorial del proyecto. La fotografía contemporánea, en este caso, no se limita a exponer una realidad; trabaja con los modos en que esa realidad se ha vuelto tolerable, repetida, absorbida por la costumbre. La desaparición no se aborda solo como acontecimiento traumático, sino como atmósfera social, como fractura instalada en la normalidad.

La vida en cada aliento, de José Martínez Vereá, fechada en 2004: una fotografía en blanco y negro donde el contraste, la presencia del agua, el cuerpo animal y la superficie impresa generan una tensión entre materia, muerte y memoria. La imagen trabaja desde una austeridad severa, con una composición que concentra la atención en la relación entre restos, reflejo y vacío.

La exposición aparece instalada en un espacio de carácter industrial, con muros de bloque, estructuras visibles, mesas de trabajo, sacos acumulados y fotografías enmarcadas que dialogan con una arquitectura sobria, casi cruda. Esta elección espacial intensifica el discurso: las obras no se aíslan en una neutralidad blanca, sino que conviven con una materialidad áspera, con un contexto que aporta peso físico a la experiencia expositiva.

(La mentira es) El estandarte de la verdad afirma la vigencia de una fotografía capaz de pensar el presente desde su zona más vulnerable. La muestra articula imagen, memoria y violencia sin convertir el dolor en espectáculo. Su fuerza reside en la forma en que desplaza la pregunta desde lo que vemos hacia aquello que una sociedad decide dejar de mirar. En ese desplazamiento, el arte recupera una función imprescindible: hacer sensible lo negado, dar cuerpo visual a la ausencia y sostener una verdad que necesita ser compartida para permanecer activa.





RAQUEL FRANCO VALENZUELA

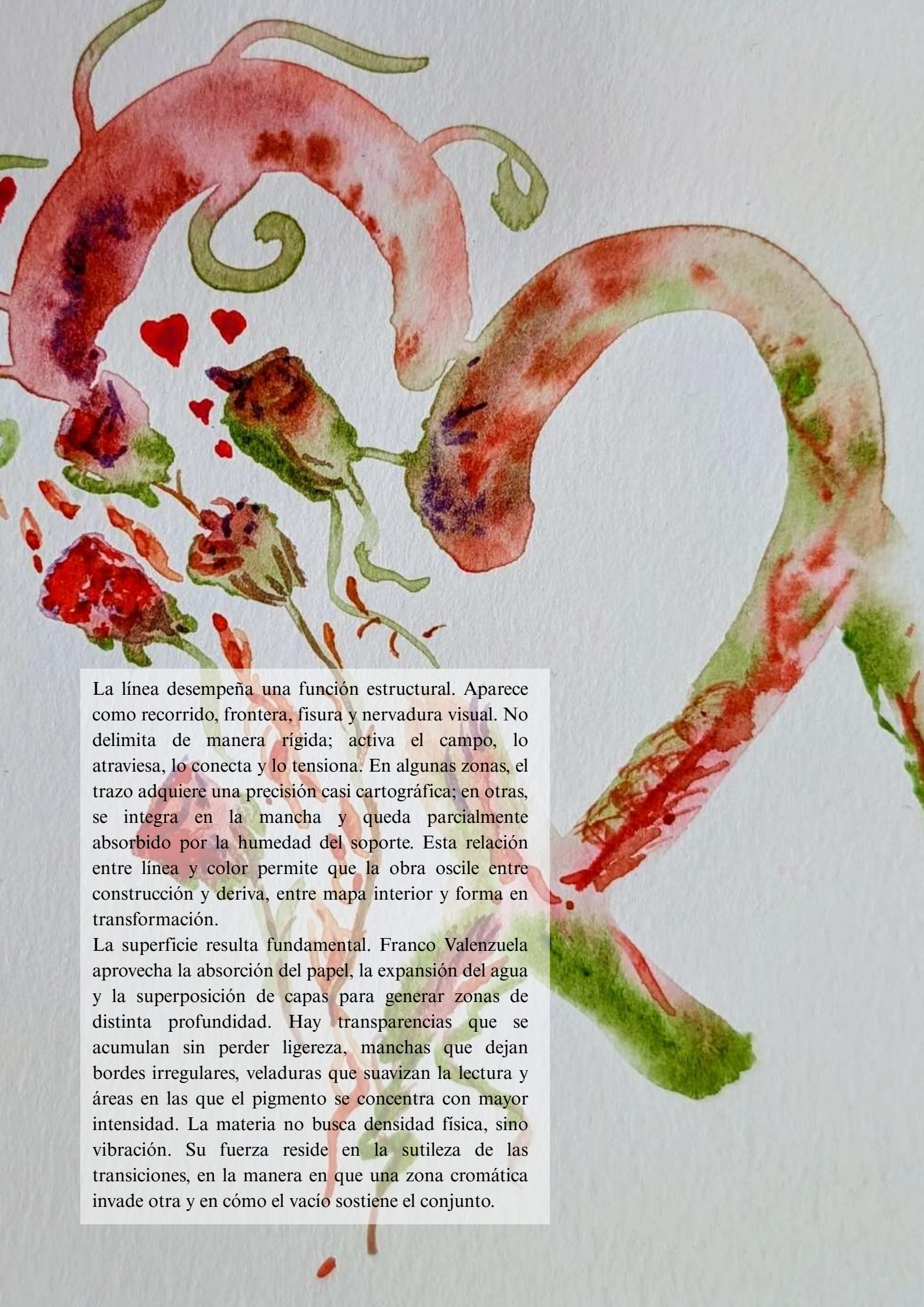
La obra de Raquel Franco Valenzuela se sitúa con una gran delicadeza expansiva, donde la imagen parece surgir de la confluencia entre respiración, memoria y percepción fragmentada. Su pintura trabaja desde una materia ligera, permeable, atravesada por transparencias, líneas quebradas y campos cromáticos de baja densidad que convierten el soporte en una zona de aparición. El conjunto presentado afirma una sensibilidad muy reconocible: una imagen abierta, porosa, construida desde el flujo del agua, la vibración del pigmento y la capacidad de la línea para ordenar lo inestable.

El régimen cromático se articula mediante azules suaves, grises violáceos, verdes apagados, ocre, rosas diluidos, rojos transparentes y zonas blancas que actúan como respiración del plano. La paleta mantiene una temperatura cambiante, nunca estridente, siempre vinculada a una sensación de tránsito. El color no se aplica como bloque cerrado, sino como atmósfera que se expande, se filtra y deja huella. Esa cualidad acuosa dota a las obras de una temporalidad particular: cada superficie parece conservar el instante de su formación, el momento exacto en que el pigmento se desplaza antes de fijarse.

ART SY



CARTOGRAFÍAS DE LA PERCEPCIÓN



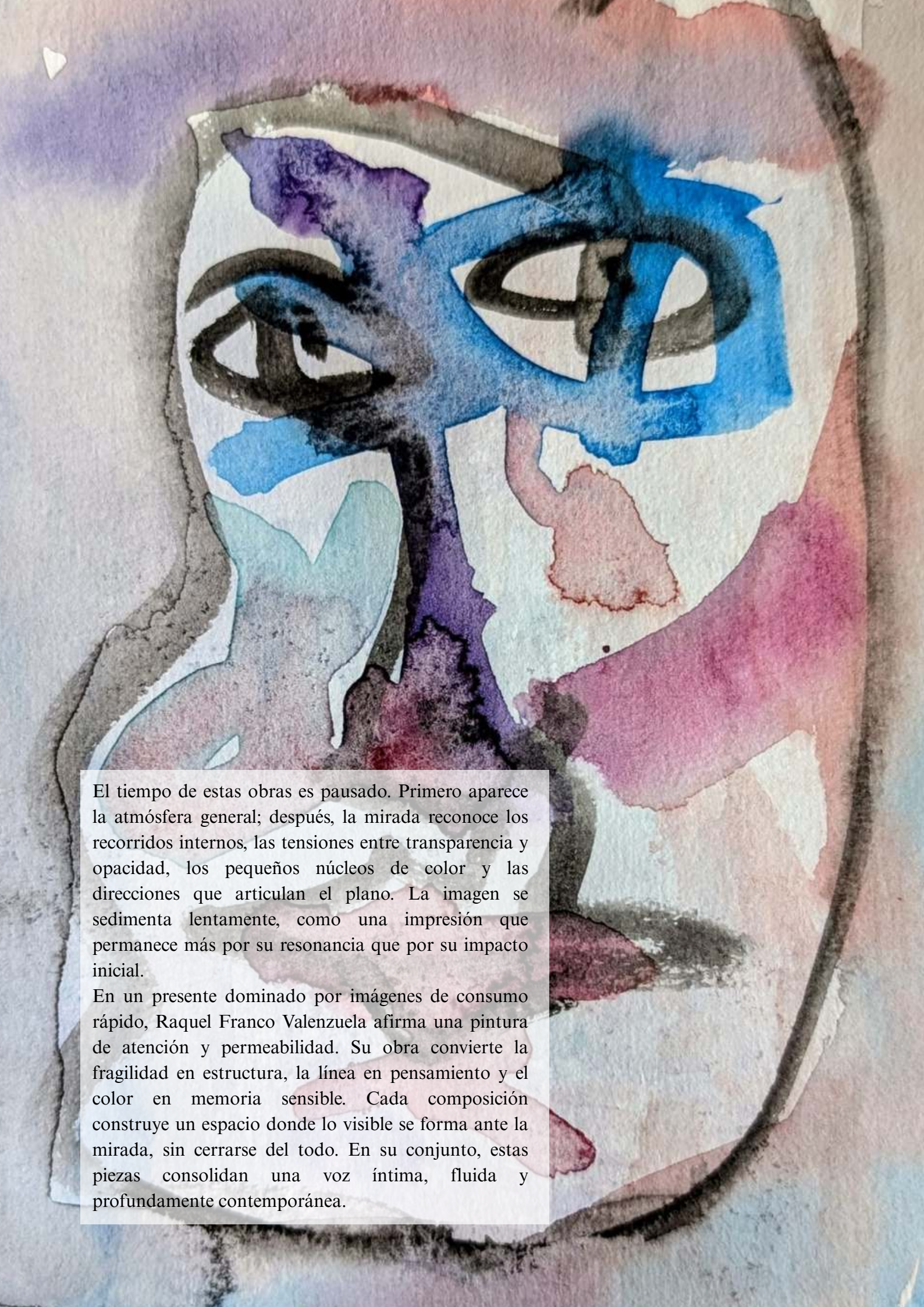
La línea desempeña una función estructural. Aparece como recorrido, frontera, fisura y nervadura visual. No delimita de manera rígida; activa el campo, lo atraviesa, lo conecta y lo tensiona. En algunas zonas, el trazo adquiere una precisión casi cartográfica; en otras, se integra en la mancha y queda parcialmente absorbido por la humedad del soporte. Esta relación entre línea y color permite que la obra oscile entre construcción y deriva, entre mapa interior y forma en transformación.

La superficie resulta fundamental. Franco Valenzuela aprovecha la absorción del papel, la expansión del agua y la superposición de capas para generar zonas de distinta profundidad. Hay transparencias que se acumulan sin perder ligereza, manchas que dejan bordes irregulares, veladuras que suavizan la lectura y áreas en las que el pigmento se concentra con mayor intensidad. La materia no busca densidad física, sino vibración. Su fuerza reside en la sutileza de las transiciones, en la manera en que una zona cromática invade otra y en cómo el vacío sostiene el conjunto.



Desde el punto de vista espacial, las composiciones se organizan mediante dispersión controlada. El campo no responde a una centralidad rígida, sino a una red de relaciones entre masas, líneas, respiraciones y zonas de mayor concentración. La mirada circula por la superficie siguiendo ritmos discontinuos, como si cada obra propusiera una lectura fragmentaria pero coherente. Los bordes del plano mantienen una importancia activa: contienen la expansión y, al mismo tiempo, permiten que la imagen parezca prolongarse más allá de sus límites.

La obra puede vincularse con ciertas genealogías de la abstracción lírica, la acuarela moderna y las poéticas orgánicas de la imagen. Resuena la confianza de Paul Klee en la línea como pensamiento visual, la libertad fluida de la abstracción de posguerra y una sensibilidad contemporánea próxima a los procesos, a la fragilidad y a la imagen como organismo abierto. Estas referencias ayudan a situar el trabajo de Franco Valenzuela en un campo donde lo leve posee una intensidad propia.

An abstract watercolor painting on a textured, off-white paper. The central focus is a dark, almost black, stylized figure that resembles a person with arms raised or a cross-like shape. This figure is surrounded by vibrant, translucent washes of color: a large blue area at the top, a purple area to the left, and a pinkish-red area to the right. The background is composed of soft, blended washes of these colors, creating a sense of depth and atmosphere. The edges of the paint are soft and feathered, while some areas show more saturated, darker tones, suggesting a layered or 'sedimented' quality to the work.

El tiempo de estas obras es pausado. Primero aparece la atmósfera general; después, la mirada reconoce los recorridos internos, las tensiones entre transparencia y opacidad, los pequeños núcleos de color y las direcciones que articulan el plano. La imagen se sedimenta lentamente, como una impresión que permanece más por su resonancia que por su impacto inicial.

En un presente dominado por imágenes de consumo rápido, Raquel Franco Valenzuela afirma una pintura de atención y permeabilidad. Su obra convierte la fragilidad en estructura, la línea en pensamiento y el color en memoria sensible. Cada composición construye un espacio donde lo visible se forma ante la mirada, sin cerrarse del todo. En su conjunto, estas piezas consolidan una voz íntima, fluida y profundamente contemporánea.

HABITAR LA MISMA LUNA

ARTE POSTAL PARA VOLVER A TOCAR EL MUNDO

ART SY



En un tiempo dominado por la circulación instantánea de imágenes, la convocatoria Habitar la misma Luna | Edición 2026 propone un gesto radicalmente sencillo y profundamente contemporáneo: crear una obra original, enviarla por correo postal y recibir, a cambio, otras obras procedentes de distintos lugares del mundo. Organizado por Box de Arte Curatorial Argentina, este proyecto internacional de intercambio de arte postal convoca a artistas plásticos de cualquier país y de distintas disciplinas —pintura, grabado, fotografía, ilustración, escultura y lenguajes afines— bajo una premisa clara: recuperar la fisicidad de la obra, el tiempo del envío y la dimensión humana del intercambio artístico.

Este artículo ha sido posible gracias a José Miguel Alguer, cuya mediación y apoyo permiten dar visibilidad a una convocatoria que entiende el arte como vínculo, circulación y comunidad.

La edición 2026 lleva el nombre de Artemis II · Día del Amigo y se articula alrededor de una imagen común: la Luna como territorio simbólico compartido. Esa elección resulta especialmente eficaz porque desplaza la convocatoria más allá de una simple temática. La Luna funciona aquí como archivo emocional, como horizonte común y como punto de conexión entre artistas que, aun separados por geografías, lenguas y contextos, participan de una misma experiencia visual. La distancia se convierte en materia curatorial; el viaje postal, en parte del sentido de la obra.

El funcionamiento del proyecto es preciso y accesible. Cada participante realiza cuatro postales originales de 10 x 15 cm, en formato vertical u horizontal y con técnica libre. Tres de ellas se envían por correo postal a artistas de otros países, asignados mediante sorteo público; a su vez, cada artista recibe tres obras originales de otros creadores, formando una pequeña colección personal e internacional. La cuarta postal permanece en manos de su autor y puede presentarse al certamen de selección, evaluado por un jurado, con reconocimiento para las diez mejores obras de la edición.

La convocatoria es gratuita. El único compromiso económico para los artistas consiste en asumir los materiales y el envío postal de las tres obras, con un coste estimado por la organización entre 5 y 10 dólares, según país de origen y destino. Esta condición refuerza uno de los valores del proyecto: abrir una vía de participación internacional sin convertir la inscripción en una barrera.

Uno de los aspectos más relevantes de Habitar la misma Luna es su apuesta por la obra física. No se trata de una plataforma digital ni de una exposición de reproducciones, sino de un intercambio de piezas originales. En ese sentido, el proyecto reivindica el valor de lo hecho a mano, de la autoría y del cuidado material: crear, embalar, enviar, esperar, recibir. La obra no solo se contempla; viaja, se toca, entra en otra casa, en otro archivo, en otra biografía artística.

Todas las obras participantes integrarán el Catálogo Oficial del Evento en formato digital, con imágenes, fichas técnicas y datos de autoría. Este catálogo funcionará como registro permanente de la edición y como publicación colectiva internacional, compartida con artistas, colaboradores y equipo curatorial.

Las fechas clave estructuran el proceso: la inscripción permanece abierta hasta el 15 de mayo de 2026; el sorteo público de intercambio será el 1 de junio de 2026; el envío postal de obras podrá realizarse hasta el 15 de junio; las obras ganadoras se anunciarán por YouTube el 2 de julio; y el catálogo oficial digital se presentará el 15 de septiembre de 2026.

Habitar la misma Luna afirma una idea necesaria: el arte contemporáneo también se construye desde gestos de proximidad, desde redes afectivas y desde objetos pequeños capaces de activar grandes desplazamientos. En la escala de una postal cabe una obra, una mirada y una forma de estar en el mundo. Box de Arte Curatorial convierte esa escala en una plataforma internacional de encuentro.

TRANSFORMART

PROGRAMA DE DESARROLLO Y PROYECCIÓN ARTÍSTICA



TARIFAS DE PUBLICIDAD

1819 ART MAGAZINE

Anuncia tu marca, exposición o proyecto en nuestra revista.



- 1 página de publicidad 275 €
- Doble página 450 €
- Publiirreportaje (4 páginas) 850 €

IMPUESTOS INCLUIDOS.



IMPORTANTE: Nuestro equipo debe autorizar el contenido de cada publicación



www.1819.es - 1819@1819.es