

CATÁLOGO COLECTIVO

1819
Art Gallery



N. 69 - JULIO 2025

CURADOR: ANTONIO SÁNCHEZ CASTRO

ANA JAMAR

ANTONIO GALVEZ

D.TIN

ELENA RAFART

JACK AVALOS

JOSE MARIA NEZRO

JULIA LEDO

KLIVTEKTURE

LA CHANCE

LALLA

LENA ALVAREZ

MARIA BEGOÑA

MILI

PATRICIA VIEYRA

PAU YOEZ

RAFAEL L. BARDAJÍ

REYA

ROSIANO



ANA JAMAR

En esta pintura, la figura icónica de Marilyn Monroe se convierte en superficie especular y palimpsesto de deseo, industria y construcción identitaria. Lejos de un ejercicio mimético, la artista reescribe su imagen desde una estética hiperfemenina que desborda lo fotográfico y se ancla en lo pictórico como espacio de ambigüedad. El tratamiento del rostro —casi espectral, suspendido entre el ícono y el fantasma— revela una tensión entre la carne y el símbolo, entre la mujer y la figura pública que fue domesticada por Hollywood.

El uso del blanco y negro, con acentos mínimos de color en los labios, invoca el lenguaje del cine clásico mientras lo subvierte: aquí no hay narrativa, solo presencia. Esta obra evoca la noción de “archivo afectivo” propuesta por Ann Cvetkovich, en el que la emoción deviene testimonio encarnado, inscripción corporal de la memoria colectiva y del trauma mediático. La camisa blanca, abierta como gesto de vulnerabilidad y control, reenvía al acto performativo de la feminidad, convertido en código estético.

Más que representar a Marilyn, esta imagen la reinscribe: no como musa pasiva, sino como umbral visual entre lo íntimo y lo público, entre lo que mira y lo que es mirado.



ANTONIO GALVEZ



En esta obra de atmósfera lírica, Antonio Gálvez nos sumerge en una topografía ambigua que disuelve los límites entre tierra, cielo y agua. El paisaje parece surgir no desde la observación directa, sino desde la memoria o el sueño, en un terreno donde lo matérico se funde con lo emocional. La pincelada es suelta, casi vaporosa, y las veladuras superpuestas generan un efecto de profundidad melancólica, como si el tiempo estuviera suspendido entre capas de luz.

El uso dominante de azules, malvas y verdes pálidos sugiere un momento de transición —tal vez el umbral entre la noche y el día— donde la naturaleza aún no se define del todo. Esta indeterminación remite a las exploraciones de paisajistas como William Turner, quien también buscó captar lo inasible de la atmósfera más que la fidelidad de la forma. Como señala Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, “los paisajes interiores son más intensos que cualquier realidad externa”, y esta obra parece ser precisamente eso: una geografía emocional, construida desde lo íntimo.

El espectador, lejos de ser testigo pasivo, es invitado a proyectarse en esta visión suspendida, a explorar su propio estado anímico dentro de la vastedad silenciosa de la imagen.



D.TIN



En Sutil armonía 13, la artista despliega una estructura visual de tensión y equilibrio, donde la dualidad se convierte en principio compositivo. La obra se divide en dos planos que, más que contradecirse, se espejan: la parte superior, con su entramado de formas sinuosas y fragmentos gestuales, parece aludir al territorio del cuerpo o de la conciencia; la parte inferior, dominada por un rojo profundo, opera como su eco emocional o su raíz simbólica.

El contraste entre lo lineal y lo matérico, entre lo definido y lo sugerido, genera una lectura dinámica: no hay un centro narrativo, sino un flujo que obliga al ojo a moverse entre capas, texturas y volúmenes. La figura, aunque abstracta, conserva un ritmo casi coreográfico, como si estuviera atrapada en un instante suspendido.

Esta obra parece confirmar lo que escribió Georges Didi-Huberman en Lo que vemos, lo que nos mira: “ver es siempre una operación de montaje, de edición del mundo”. Aquí, ese montaje no solo implica al artista, sino también al espectador, invitado a reconstruir —desde lo emocional y lo simbólico— una armonía que no se impone, sino que se intuye.



ELENA RAFART

En esta pieza, la artista construye un delicado equilibrio entre lo ornamental y lo simbólico, desplegando una escena en apariencia apacible, pero cargada de resonancias más profundas. Dos cuervos —emblemas arquetípicos de la ambivalencia, lo profético y lo liminal— se posan entre ramas florecidas de sakura, cuya efímera belleza ha sido durante siglos metáfora de la impermanencia en la estética japonesa.

El trazo minucioso, casi entomológico, con el que se delinean troncos y plumajes, contrasta con la exuberancia cromática de las flores, que aparecen como estallidos de vida suspendidos en el tiempo. Esta tensión entre el blanco del fondo, el negro del ave y el rosa vibrante remite a lo que Roland Barthes identificaba como *punctum* en la imagen: ese detalle que nos hiere, nos interpela más allá del lenguaje. En su obra *La cámara lúcida*, Barthes escribe: “el *punctum* de una fotografía es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)”.

Aquí, ese *punctum* podría ser la mirada inclinada del cuervo superior, o la quietud inquietante del inferior. Lo evidente se revela insuficiente, y es en esa grieta entre lo visto y lo sentido donde esta obra cobra su mayor fuerza poética.





JACK AVALOS

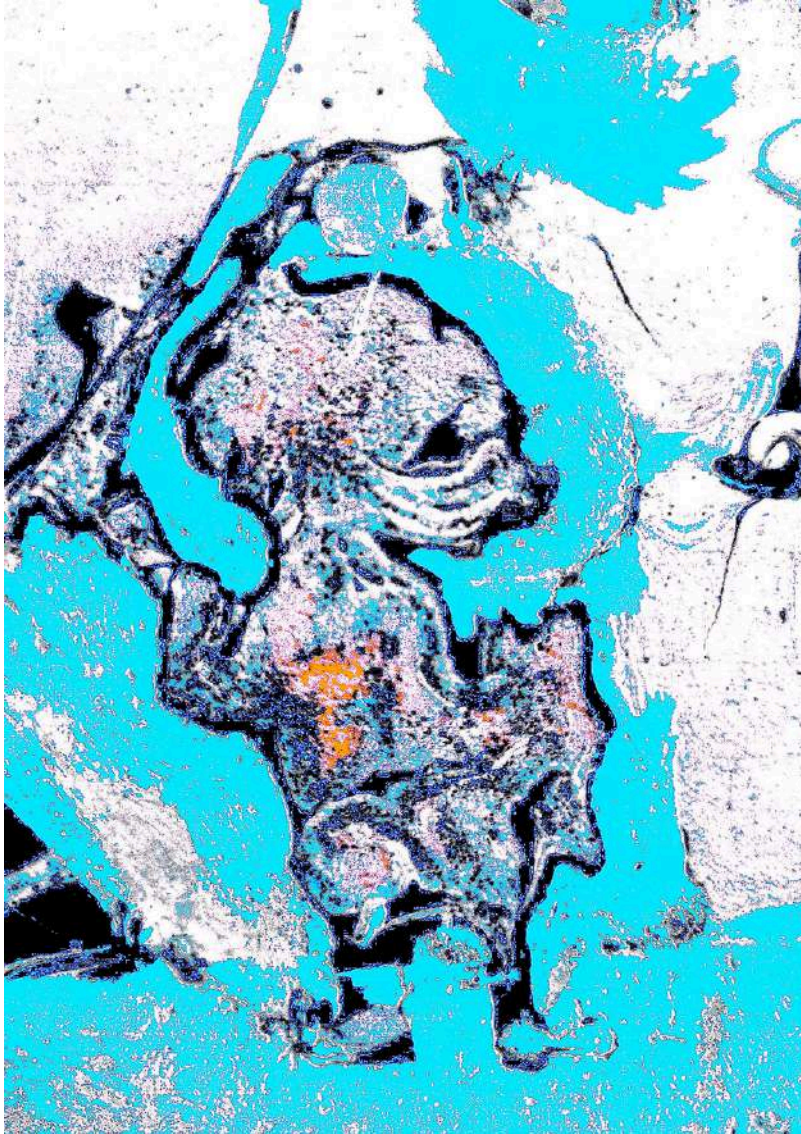
En esta fotografía en blanco y negro, la ciudad de Venecia se convierte en escenario de una coreografía de reflejos, arcos y sombras que trasciende la simple documentación del espacio. La imagen no capta un instante, sino una atmósfera: suspendida, densa, casi onírica. La góndola, protagonista silente, parece flotar entre dos mundos —el real y su doble especular—, mientras los puentes enmarcan la escena como si se tratase de un teatro de piedra y agua.

La composición, construida con una precisión casi arquitectónica, invita a recorrer la imagen desde lo más próximo hasta el fondo, generando una sensación de profundidad que nos absorbe. La monocromía potencia los valores tonales, haciendo que el agua refleje no solo formas, sino estados emocionales. La textura de los muros, el desgaste de la piedra, la curva de los puentes: todo habla de tiempo, de memoria y de belleza melancólica.

Como escribe Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, “las ciudades, como los sueños, están hechas de deseos y miedos”. Esta obra parece contener ambos: el deseo de eternidad que habita en la quietud del instante, y el miedo a su inminente desaparición, como un suspiro atrapado entre los canales.



JOSE MARIA NEZRO



En esta obra, la figura central —una silueta deformada, infantil y espectral— parece surgir de una superficie erosionada, como si emergiera de una memoria fragmentada o de un archivo genético alterado. El uso de colores eléctricos, especialmente el azul cian y los acentos anaranjados, no suaviza la imagen, sino que la acentúa con una violencia visual casi biológica, como si estuviéramos ante una mutación o una secuela impresa en la piel de lo real.

El título “COVID G” sugiere un cruce entre lo viral y lo digital, entre el trauma pandémico y su reverberación simbólica en el cuerpo y la imagen. Aquí, lo humano aparece trastocado, llevado al límite de su representación. Esta inquietud se inscribe en una genealogía de obras que, como señala Donna Haraway en *Seguir con el problema*, “se rehúsan a separar lo biológico de lo político, lo técnico de lo afectivo”. La artista no ilustra el virus: encarna su lógica de contagio, distorsión y persistencia en lo simbólico. El espectador no contempla una escena, sino que es confrontado por una alteridad disonante, como si lo que ve estuviera aún en proceso de formarse... o de colapsar. Es imagen-residuo, imagen-mutación, imagen-testimonio.





JULIA LEDO

En esta pintura, el primer plano de unas zapatillas rojas desgastadas y un pantalón vaquero se convierte en un gesto íntimo de resistencia cotidiana. Lejos de la grandilocuencia del arte histórico o del paisaje heroico, la artista nos sitúa frente a una escena banal, pero profundamente significativa: el cuerpo en reposo, el desgaste del tiempo, la traza de lo vivido. La mirada no se eleva, se afirma en lo inmediato.

La obra podría inscribirse dentro de una tradición que, desde el realismo norteamericano hasta el hiperrealismo contemporáneo, ha reivindicado lo ordinario como territorio de lo simbólico. Como sugiere Linda Nochlin en su ensayo *Why Have There Been No Great Women Artists?*, el arte que se ocupa de lo doméstico, de lo personal, de lo no heroico, ha sido históricamente subestimado, aunque posea una potencia crítica radical. Esta imagen, entonces, no es simplemente una representación, sino una afirmación: estar aquí, con estos objetos, en este cuerpo.

El uso de color plano y contornos marcados potencia la frontalidad, mientras que la elección del encuadre —que excluye el rostro o el entorno— nos obliga a mirar desde el cuerpo mismo. Un autorretrato sin rostro, una biografía hecha de tela, lona y desgaste.

[MORE INFO](#)



KLIVTEKTURE



Esta imagen se desliza sutilmente entre la fotografía y la abstracción, entre el dispositivo óptico y la sensación táctil. Lo que a primera vista podría ser solo una superficie digitalizada pero, pronto revela su verdadera intención: desorientar. La composición fragmentada, el velo translúcido que interrumpe la visión, y el destello de luz en el borde derecho construyen una narrativa visual que no busca representar, sino sugerir.

Estamos ante una imagen que trabaja desde la ambigüedad perceptiva, como señalaría el filósofo Jacques Rancière en *El destino de las imágenes*, cuando escribe que “ver no es una operación pasiva: es una forma de interpretar, de construir mundo”. Aquí, ver implica dejarse arrastrar por lo intangible, por las capas superpuestas que nos impiden acceder a un centro o a una verdad.

La obra recuerda ciertas investigaciones visuales del arte cinético o de la fotografía experimental de László Moholy-Nagy, donde la luz y la materia se vuelven protagonistas antes que el objeto. Es en esta tensión entre lo reconocible y lo borroso donde esta pieza encuentra su fuerza: una visualidad que se resiste al dominio inmediato del ojo, obligándonos a detenernos y a leer —más que a mirar— la imagen.





LA CHANCE

En *A cuadros*, el rostro humano no se presenta como un retrato convencional, sino como un territorio fragmentado por una cuadrícula que irrumpe y reordena la anatomía. El uso expresivo de la línea negra contrasta con la paleta cálida dominada por los ocre y naranjas, generando una atmósfera de tensión entre lo emocional y lo estructural. No hay voluntad de mimesis, sino de construcción simbólica: el rostro es máscara, es mapa, es contención.

La cuadrícula, tan asociada al orden racional y al pensamiento moderno en el arte occidental —desde Mondrian hasta Sol LeWitt—, aquí no estructura el fondo, sino el cuerpo. Es una jaula que no encierra, sino que revela el conflicto entre identidad e imposición. Como escribe Rosalind Krauss en su ensayo *La cuadrícula* (*The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 1986), “la cuadrícula anuncia, entre otras cosas, la modernidad del arte”, pero también puede convertirse en un dispositivo de encierro, de repetición inerte.

En esta obra, la artista parece dialogar con esa herencia, pero la subvierte al superponerla al gesto humano. El resultado no es un orden, sino una fractura: una identidad desbordando los márgenes de lo normativo, mirándonos desde una estructura que no logra domesticarla.

LALLA

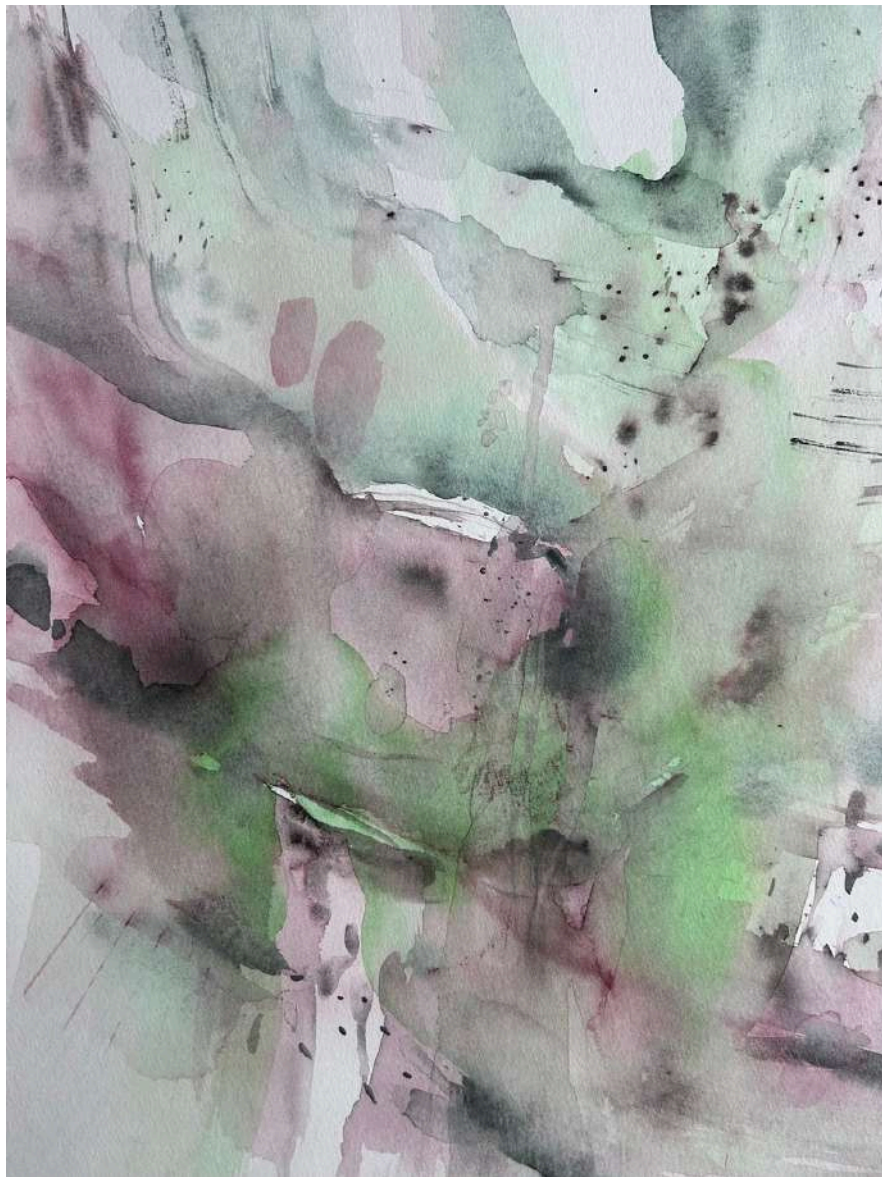


En *Flor de melocotonero*, la artista no se limita a representar una flor: compone un homenaje silencioso a lo efímero. La delicadeza de los pétalos, pintados con una precisión casi táctil, se despliega sobre un fondo intensamente cromático, donde el azul vibrante del cielo se funde con un sustrato púrpura que sugiere tierra, sombra o memoria. La luz, que atraviesa y modela cada forma, potencia el contraste entre la fragilidad del instante y la eternidad pictórica.

Esta obra se inscribe en una tradición visual que encuentra en la flor no solo un motivo estético, sino un emblema filosófico. Como recuerda Ernst Jünger en *La emboscadura*, “lo efímero cobra intensidad porque está destinado a desaparecer”. Aquí, esa intensidad se vuelve color, trazo, textura. Cada estambre parece extenderse hacia el espectador, como si quisiera anclarse al presente antes de disolverse.

La composición, con su aparente simplicidad, revela un equilibrio complejo: el gesto suelto del fondo contrasta con la atención minuciosa de la flor, y el ritmo lineal de las ramas vacías en la parte superior crea una pausa visual que invita a contemplar. La pintura, así, se convierte en acto de resistencia: detener lo que pasa, fijar lo que se va.





LENA ÁLVAREZ

En ¿A qué sabe el silencio?, la artista despliega una poética del gesto y de la disolución, donde la acuarela no se comporta como un medio de control, sino como un lenguaje que fluye, se desvanece y respira. Las manchas verdes, violáceas y grises no describen formas reconocibles, pero evocan sensaciones sutiles: brumas, memorias, heridas que no sangran pero permanecen. Es una imagen que no grita, pero tampoco calla. Susurra.

La composición, lejos de buscar un centro, se organiza por ritmos. Goteos, transparencias, superposiciones: cada gesto parece el resultado de una pausa pensada, más que de una decisión impulsiva. En este sentido, la obra recuerda el planteamiento de John Berger en *El sentido del arte*, donde afirma: “el arte es una forma de atención: no hacia las cosas, sino hacia el modo en que las cosas nos afectan”. Este trabajo no representa el silencio: lo vuelve atmósfera, lo encarna.

Estamos ante una pintura que funciona como campo de resonancia emocional. Invita a mirar lento, a descifrar lo leve, a aceptar que en la ambigüedad también hay lenguaje. Porque a veces, como aquí, el silencio no se escucha... se percibe. Y puede, incluso, dejar un sabor en la boca.





MARIA BEGOÑA

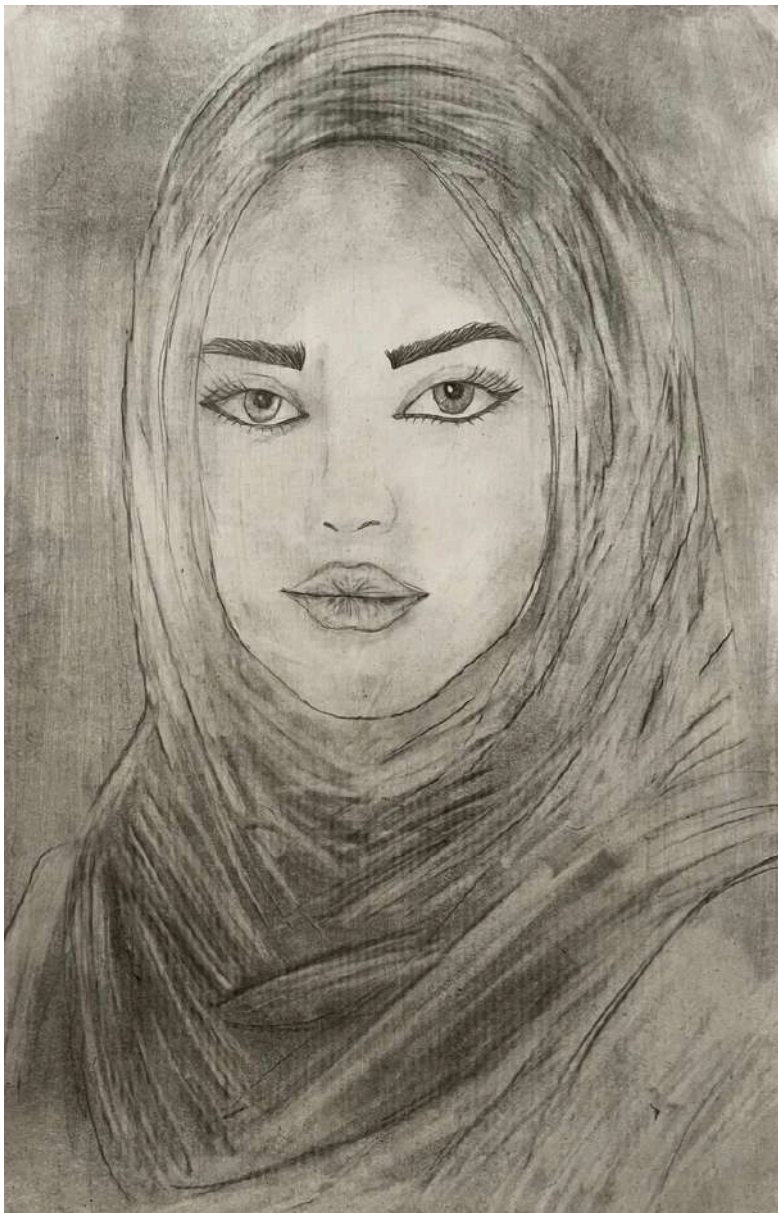
En *Alegoría al Estigia*, la artista recurre al lenguaje clásico del bodegón barroco para construir una escena cargada de simbolismo y densidad filosófica. La cuidada disposición de los elementos, no responde a una mera intención decorativa, sino que invoca una meditación sobre la vida, la muerte y el tránsito entre ambos. La tela verde oscuro actúa como un velo entre lo visible y lo oculto, lo tangible y lo mítico.

El título remite al río Estigia, frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos en la mitología griega. En este contexto, la granada —fruta asociada a Perséfone y el inframundo— se convierte en símbolo de destino irreversible, mientras que el cráneo y la hoz aluden sin ambigüedades al fin de la existencia. La composición evoca la tradición de las vanitas, donde lo bello y lo perecedero conviven en una misma imagen, tal como se observa en las naturalezas muertas flamencas del siglo XVII.

Como bien explica Philippe Ariès en *Historia de la muerte en Occidente*, “la muerte perdió su carácter familiar y visible para transformarse en tabú moderno”. Esta obra revierte ese proceso: no solo representa la muerte, sino que le da un lugar digno y contemplativo. Aquí, la mirada no huye: se detiene, y reconoce que toda belleza lleva consigo la sombra de su desaparición.

[MORE INFO](#)





MILI

Este retrato a grafito, sobrio en su paleta pero elocuente en su trazo, nos enfrenta a una presencia que es a la vez íntima y universal. La figura femenina, envuelta en un velo que se resuelve en pliegues casi escultóricos, mira al espectador con una mezcla de firmeza y calma. No hay dramatismo ni artificio: solo una mirada detenida, consciente, que parece reclamar su lugar más allá de los estereotipos o las representaciones reduccionistas.

El trabajo con el claroscuro es contenido, pero efectivo: la luz parece brotar desde el interior del rostro, resaltando los ojos como punto de anclaje emocional. El velo no oculta: enmarca. Se convierte en parte del relato visual, no como símbolo unívoco, sino como espacio de identidad. En este sentido, la obra dialoga con los estudios de Griselda Pollock, quien en *Differencing the Canon* propone “leer las imágenes no solo como objetos estéticos, sino como espacios de poder, género y enunciación”.

El retrato no busca conmover, sino hacer visible una existencia con dignidad y profundidad. El silencio de la figura no es vacío, sino decisión: habla desde la mirada, desde la pausa, desde aquello que —aunque no dicho— ya está siendo afirmado.



PATRICIA VIEYRA



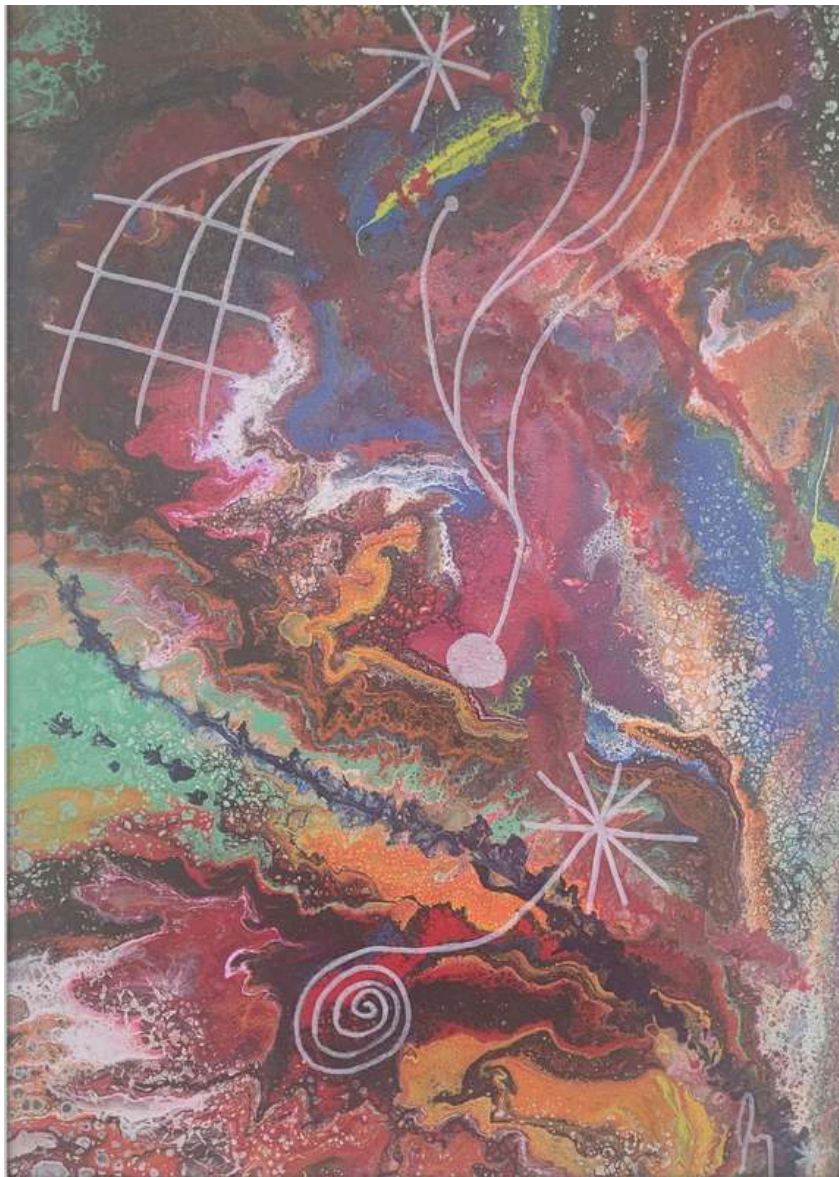
En *Antifaz*, la artista construye un rostro fragmentado que escapa a la lógica de la representación clásica y se adentra en una cartografía psíquica, vibrante y simbólica. La forma facial emerge de un enjambre de patrones, ojos y líneas curvas que recuerdan tanto al arte psicodélico como a ciertas tradiciones del arte ritual. El fondo magenta, intenso y pulsante, enmarca esta máscara-labirinto donde cada fragmento parece tener su propio sistema visual y emocional.

El uso repetido del ojo —símbolo universal de la vigilancia, la consciencia y la identidad— nos remite a las ideas de Mircea Eliade sobre lo sagrado como aquello que se revela a través de signos. Este rostro no mira: es mirado y mira a la vez desde múltiples direcciones. No hay un solo yo, sino una multiplicidad. Un ser que se presenta a través del artificio, como sugiere el título, pero que enmascara para revelar.

La línea negra que recorre la superficie funciona como una red, una fractura, o quizá una herida: lo une todo, pero también lo interrumpe. En esta estética barroca del exceso y el detalle, la obra no busca resolver, sino activar: cada espectador entra en este rostro como en un mapa interior. Porque, como escribió Deleuze en *Mil mesetas*, “una máscara no oculta, multiplica”. Y en *Antifaz*, cada fragmento es un yo posible, una visión que no cesa.

[MORE INFO](#)





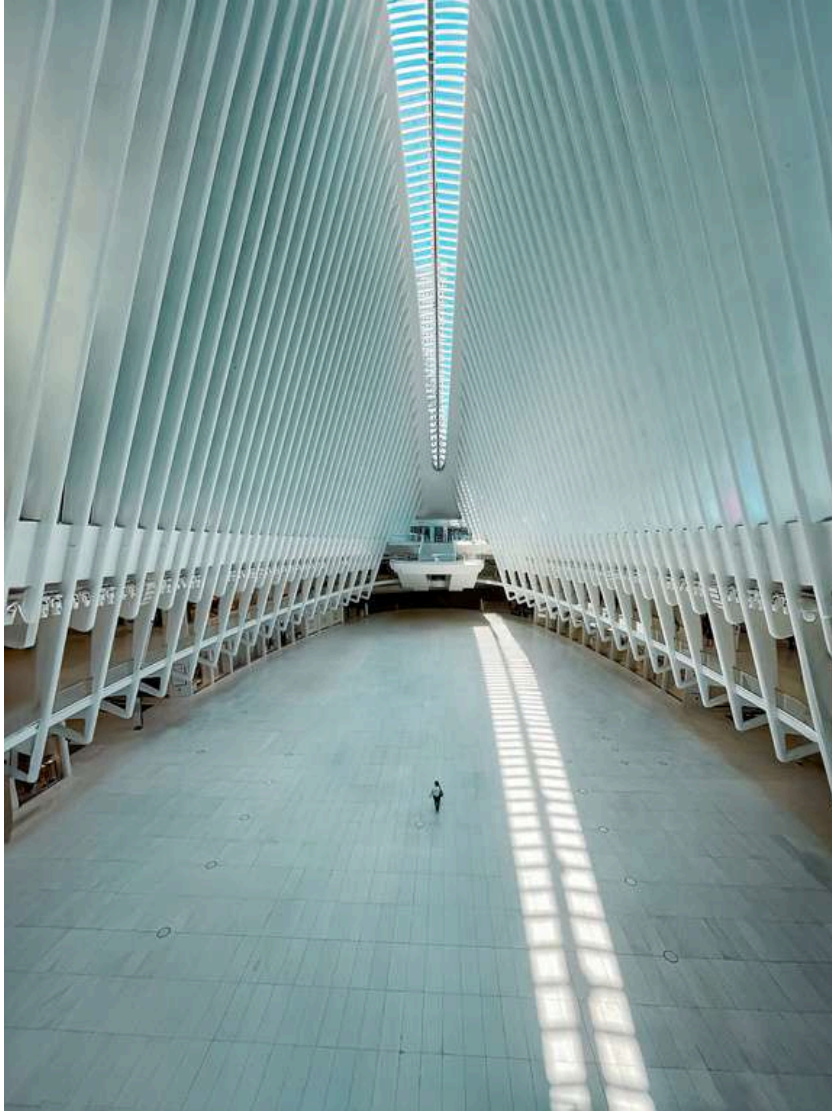
PAU YOEZ

En Constelación, el artista despliega una visión cósmica que transita entre la geología y la astronomía, entre el microcosmos celular y las cartografías del universo. La superficie pictórica, rica en texturas y movimientos, sugiere un magma en expansión donde el color no obedece a la forma, sino que la genera. Sobre este campo fluido, emergen signos: espirales, estrellas, redes y trayectorias que evocan órbitas, constelaciones o diagramas alquímicos.

La obra no representa el cosmos: lo encarna como lenguaje visual. Cada trazo parece responder a una energía interna, más intuitiva que racional, más sensorial que descriptiva. Esta tensión entre lo orgánico del fondo y la geometría simbólica de las líneas recuerda lo que planteaba Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, cuando afirmaba que “el color es un medio para influir directamente sobre el alma”.

Aquí, el color no adorna: pulsa. La materia pictórica es activa, densa, vital. Y los signos —aparentemente simples— funcionan como coordenadas emocionales o espirituales en medio del caos. La constelación no está en el cielo: está en la pintura, y en la mirada del espectador, que es invitado a perderse, leer y reescribir un universo propio.

RAFAEL L. BARDAJÍ



En Soul 1, la arquitectura se convierte en meditación visual sobre la escala, el vacío y la presencia. Un único individuo camina en el centro de un espacio monumental, casi sagrado, enmarcado por una sucesión de costillas estructurales que remiten tanto a una nave espacial como a una catedral futurista. El edificio no es simplemente contenedor: es protagonista. Sus líneas convergentes y su ritmo repetitivo construyen una tensión formal que transforma el espacio en un umbral simbólico.

La luz, que entra cenital y se proyecta en una banda sobre el suelo, actúa como guía y como metáfora. En su ensayo *La poética del espacio*, Gaston Bachelard sugiere que “la inmensidad es una categoría de la imaginación”, y esta imagen lo encarna a la perfección: lo inmenso aquí no intimida, sino que invita a pensar en lo esencial, en lo mínimo.

La figura humana, reducida a un punto, no parece perdida: parece contenida. Como si ese vacío arquitectónico no hablara de ausencia, sino de silencio necesario. El resultado es una imagen que no sólo documenta un lugar, sino que revela una experiencia: la de ser uno, y estar presente, en medio de lo vasto.





REYA

En *Luxury and Bottles*, la imagen icónica del Tío Rico es apropiada y deformada para convertirse en una sátira ácida del capitalismo contemporáneo, el culto a las marcas y la ostentación banal del lujo. Con un lenguaje heredado del pop art, pero contaminado por el graffiti, el diseño gráfico y la estética callejera, la obra subvierte el símbolo original para hablar de un presente donde el valor se mide en etiquetas, likes y champán rosado.

Las botellas de Luc Belaire, los logos de Louis Vuitton y los signos del dólar reemplazan cualquier otro contenido: el personaje no tiene expresión, sólo signos de exceso. Como advertía Jean Baudrillard en *La sociedad de consumo*, “el consumo no es un acto individual de satisfacción, sino un sistema de comunicación”. En este caso, lo que se comunica es poder performativo: lujo como espectáculo.

El uso de colores saturados, trazos gruesos y proporciones grotescas no busca la belleza, sino el impacto visual. Todo está diseñado para gritar, no para susurrar. Esta obra no critica desde afuera: participa del lenguaje que cuestiona. Y en esa contradicción —entre celebración y parodia— revela su fuerza más incómoda. Aquí, el arte no representa al capital... lo enfrenta con su propia máscara.



ROSIANO

En esta obra cruda y profundamente visceral, la figura representada —deforme, híbrida, inquietante— parece emerger desde las entrañas mismas de la materia pictórica. Pintada sobre un soporte texturizado y oscuro, la criatura se presenta como una síntesis arquetípica del dolor, el miedo y la animalidad reprimida. Su rostro, apenas delineado, mezcla rasgos humanos con bestiales, evocando un imaginario primitivo y simbólico que no busca agradar, sino interpelar.

El uso de materiales densos y gestos pictóricos gestuales confiere a la imagen una calidad casi ritual. La textura remite al arte bruto o al expresionismo más primitivo, donde lo importante no es la forma, sino la fuerza que la genera. Como planteó Georges Bataille en *El erotismo*, “el arte más potente no es el que embellece, sino el que revela lo que hemos aprendido a callar”. Aquí, lo que se revela no es una figura, sino una herida.

El título insinuado en la base —“Dolor”— opera como clave de lectura: este ser no es un monstruo ajeno, es la encarnación simbólica de un malestar íntimo, psíquico, tal vez colectivo. No se trata de representar el sufrimiento, sino de darle cuerpo, de ponerlo en escena. El resultado: una imagen incómoda, pero intensamente verdadera.



N. 69 – JULIO 2025

CURADOR: ANTONIO SÁNCHEZ CASTRO



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