



Júlia Cantó Oliver

1/4

6 de marzo -  
8 de mayo de 2020

Sala de exposiciones PTS

# Índice

<i>Sábana de ruiseñor</i> Juan Viedma Vega	7
<b>Obras</b>	17
<i>Levedad de la caricia, magnitud de su gravedad</i> Javier Iañez Picazo	34

## Sábana de ruiseñor

Juan Viedma Vega

En *El sistema de los objetos*, Jean Baudrillard hizo uso de su capacidad analítico-poética para dar relieve a los objetos que él denominó antiguos, o mitológicos, según su relación con el individuo: un objeto «abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto». Dichos objetos, dijo el filósofo, ya no son reconocidos según su utilidad, sino por significar el tiempo, por evocar «el acontecimiento consumado del nacimiento», de lo cual resultaría su carácter fascinante y regresivo. Si vuelven relativos al sujeto deben, por fuerza, remitir a las relaciones interpersonales que definen la presencia de éste en el mundo. Y no unas relaciones cualquiera. Es la maternal la que nutre esta carga.

Si bien es imposible hablar de la obra de Júlia Cantó Oliver desde la noción de objeto antiguo formulada por Baudrillard, sorprenden las coincidencias con sus implicaciones. Al margen —aunque no se trate ni mucho menos de una anotación— de su particular examen del enser personal, cuya evolución impele la artista cuando le da forma de organismo, cabe destacar que las obras que constituyen 1/4 adquieren un *tempo* parecido al descrito por Baudrillard en función del momento en que la artista reivindica la manufactura y el objeto como *miembro de la familia*: se trata del siglo del reto medioambiental, en el que se despiden los hielos, el gobierno de Brasil engulle al Amazonas y los plásticos, que se acumulan por toneladas, interrumpen el equilibrio de los ritmos del mundo.

Consideraciones similares tuvo la artista Tacita Dean, aunque no respecto a objetos, sino al Cabo Dungeness: «La tierra alrededor de Dungeness siempre me parece antigua: una sensación imposible de explicar fuera del ser simplemente “no moderna” [...] Simplemente no pertenece a la actualidad». Al reconocimiento desplazado —que no cancelado— de las utilidades que evoca Cantó Oliver en las piezas de 1/4 se suma el enigmatismo que destila el objeto con memoria. 1/4 abraza una noción circular de la utilización de los recursos y el trazado de la historia de los enseres, en contraposición con el presunto éxito lineal de los valores hipercapitalistas, que luego se revelan igualmente circulares en las crisis a las que abocan. Las piezas que constituyen la instalación replican tanto al entusiasmo con el que se ha acogido la producción masificada desde la segunda mitad del siglo XX como al nihilismo desde el que se asume hoy, y en ellas cabe la contemplación crítica de los modos de vida que se han impuesto en el marco

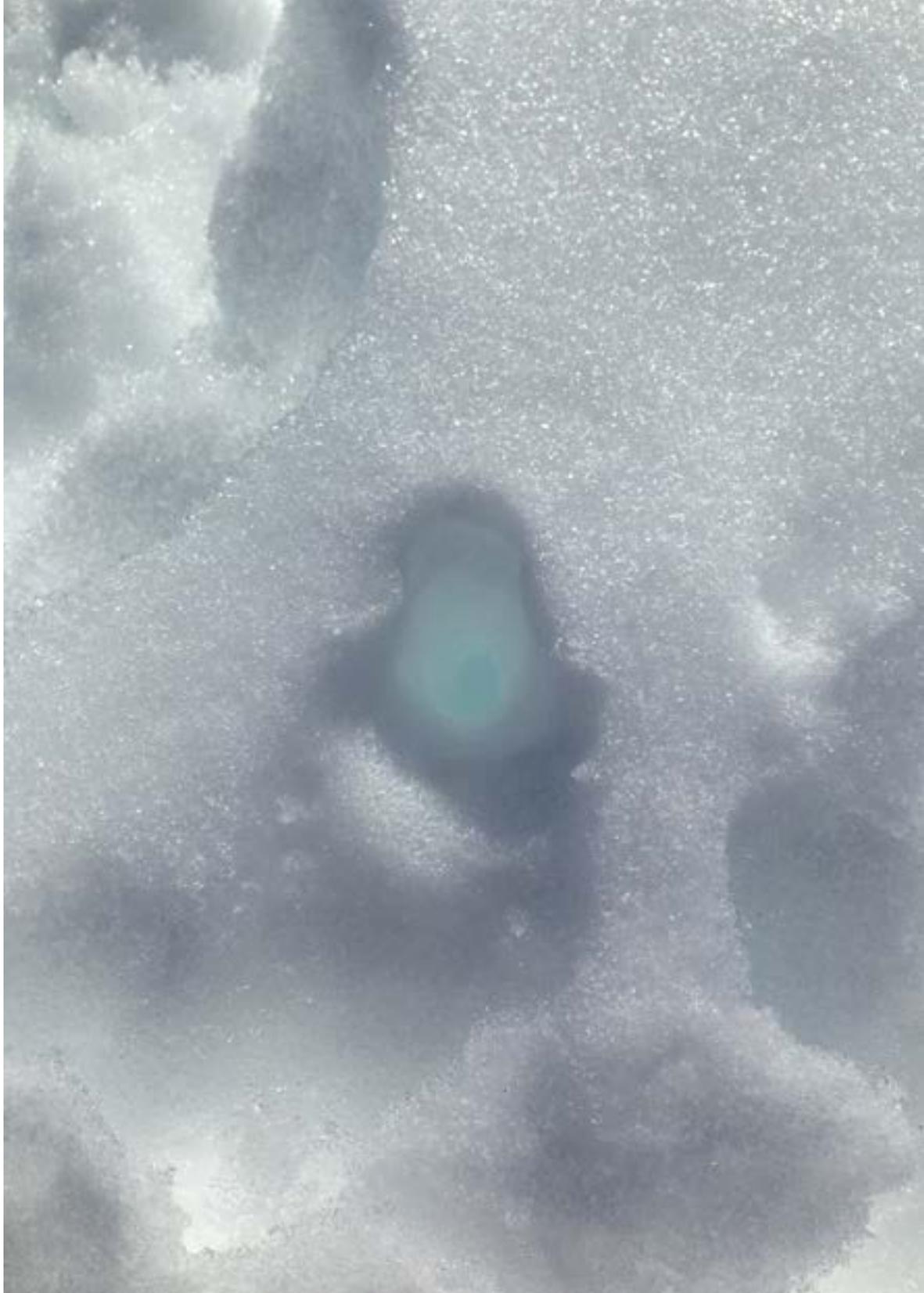
del neoliberalismo y de nuestro vocabulario de actuación para con los objetos. Florecen preguntas relativas al acto de *desechar*, renuncia apresurada y derrotista; al criterio con el que se determina la vida y la reparación de los enseres; o al rol de depósito emocional, de nexo tangible entre memorias, que desempeñan.

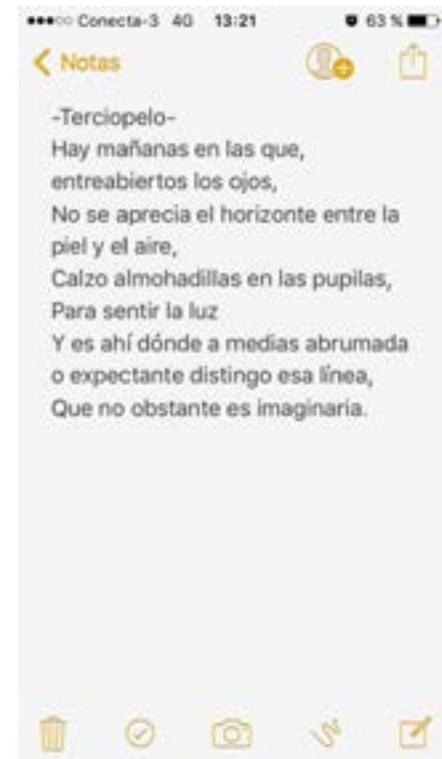
Estas son preguntas aplicables al ámbito de las relaciones humanas, lo que la artista sugiere mediante la concepción de la estructura principal, adaptable, y en el trabajo sobre la piel de las piezas, cuyas heridas presenta como funcionales; cuyas cicatrices, como anotaciones históricas. La vanguardia actual ha encumbrado a *la piel* como elemento de estudio en razón de sus connotaciones sensoriales y políticas, su diversidad y su relevancia para el autoconocimiento y la transmisión de los afectos. En la jugosa pintura de Ambera Wellman se describen procesos de reunión y disolución de los individuos, así como una sustancia común de carácter esmaltado, líquido, que unifica a los actores y desdibuja las fronteras entre lo inerte y lo que goza de vida; mientras que en la obra de Alexandra Bircken, devota también de la manufactura, la piel es referida con insistencia: en el caso de su participación en la Bienal de Venecia de 2019, *Que vivas tiempos interesantes*, como armaduras caducadas de látex que ya solo envuelven el vacío. Más allá de la piel, la elección casi sinestésica de los materiales en la obra de Cantó Oliver desvela su preocupación por la noción de *substrato* comparable a la de Ángela de la Cruz. En la salvaje parquedad de la artista coruñesa, respetuosa con el material escogido y sus cualidades escultórico-plásticas, así como en su ensamblaje directo, encontramos ecos del lenguaje de Cantó Oliver, aunque las distancia, entre otras cuestiones, las proporciones de lírica y de narración, por una parte, y el discurso, por la otra, que en el caso de la joven artista se cimenta sobre el acto de compartir y la transformación consecuente. El contenido autobiográfico y las expresiones pictórico-gráficas que acompañan al corazón de la instalación dan solidez a la interpretación de un proceso de simbiosis entre el mundo doméstico, el hogar, y el individuo al que acoge. En dirección opuesta a las estrategias de extrañamiento y neutralización de los objetos al ser introducidos en la sala de exposiciones, 1/4 beligeras por extender su aliento táctil y vivencial al espacio expositivo. Parece dedicada a una familia ausente, a los hermanos, a los seres queridos que han dejado, por condescendencia del destino, una hebra de recuerdo y sus huellas en la osamenta del hogar.

Tanto podría decirse del amor fundacional. Hace casi un siglo, en Alcolea del Pinar, Lino Bueno terminó su Casa de Piedra, excavada en roca arenisca, tras veintiún años con un pico en sus manos. Le alentó el cobijo que imaginaba para su familia.











*Templo,*  
2019





*La manera irreparable de destruir el amor,*  
2019



*Sin título I,*  
2020



*Maman me dit qu'il faut aller plus vite, mais ma main ne peut pas aller plus vite et je veux juste aller moins vite,*  
2018-2019

*Centro,*  
2020





*Sin título II,*  
2020





Yo,  
2018



*Sin título III,*  
2020

## Levedad de la caricia, magnitud de su gravedad

Javier Láñez Picazo

Recuerdo de forma extraña los primeros meses de mi estancia en Sofía, la capital de Bulgaria. Conseguí una beca del programa Erasmus que me permitió estudiar en la National Academy of Arts durante nueve meses, todo el curso académico. Al principio la ciudad me pareció fría, incluso fea, y la interacción ciudadana se me hacía desagradable. Como cualquier estudiante que no termina de acostumbrarse a salir de su zona de confort, mi respuesta inmediata fue aislarme en mi cuarto, en mi apartamento alquilado en el centro de la ciudad, el cual estaba bastante bien. Construí mi espacio privado, personal, al margen de la ciudad; pude experimentar una nueva noción de habitación, de cuarto, entendido como intimidad espacial.

No era mi intención comenzar con esta confesión personal, pero considero necesario mencionar el momento clave en el que descubrí la forma en la que nos relacionamos con los objetos, especialmente con los muebles y objetos domésticos del ámbito privado. No me había parado a pensarlo hasta entonces, pero basamos nuestras relaciones exclusivamente en la dualidad entre humanos –también estas últimas décadas se ha profundizado especialmente en las relaciones humano-animal–, y no permitimos que nuestra egocéntrica (y antropocéntrica) visión nos haga reflexionar sobre las relaciones humano-objeto; de hecho, nos relacionamos más con objetos que con seres vivos. Y hay una clase de objetos que es especial, aquellos con los que nos relacionamos verdaderamente de forma íntima: los muebles.

Empecé a reflexionar en cómo se establecían relaciones con los muebles dentro de mi habitación, entendida como espacio privado donde tenían lugar los vínculos más íntimos (estábamos solo los muebles y yo). Como ocurre con cualquier tipo de relación, la sensación de dependencia es inherente: no podemos imaginar nuestra vida sin una mesa, sin una silla, sin una cama. Además, el diseño se ha encargado de convertir los muebles

en atractivos objetos, como un amante, como un amigo, objetos sobre los que llorar, que nos preparan la comida, que nos abrazan cuando estamos cansados, que hacen nuestra vida mejor. Desde principios de siglo XX, el interiorismo y el diseño industrial han seguido un proceso de reducción formal que tiene como meta elaborar objetos cada vez más hermosos, cada vez más sencillos, que nos ayudan en nuestro día a día para que todo sea más cómodo. Incluso los electrodomésticos, que podrían considerarse como *muebles fríos*, siempre están ahí para nosotros.

Tras pensar las principales diferencias entre nuestras relaciones personales y las objetuales llegué a la conclusión de que el elemento fundamental es la comunicación. Creo que verdaderamente nos comunicamos con los objetos domésticos, aunque posiblemente se trate de la comunicación más particular que existe; es un habla muda, una relación pasiva pero sin ser tóxica, en la que incluso llega a producirse una sensación de escucha y entendimiento (no puedo evitar sonreír y estremecerme cuando un mueble cruje, cuando intenta comunicarse). Entonces puedo comprender cómo nos relacionamos realmente con los muebles, activar la principal herramienta comunicacional que podemos emplear en nuestros vínculos objetuales: la caricia. Nuestra piel cálida toca su superficie fría, el éxito fundamental de las relaciones con nuestros muebles culmina en lo epidérmico. Tal vez suene algo ridículo, pero se puede experimentar la intimidad de una forma verdaderamente pasional (o al menos, sentimental) si nos centramos en cómo nos hacen sentir los objetos.

Es curioso entender la caricia como acción imperceptible de comunicación, el insignificante y leve gesto, el roce que genera más heridas que las que cura. En la maravillosa película *Lost in translation* (2003), de Sofía Coppola, se evidencia el hecho de que las caricias leves son aquellas que mayor carga emocional esconden. Nos encontramos con dos solitarios personajes, perdidos, deseando amarse mutuamente pero incapaces de demostrarlo. La escena más intensa de todo el filme es la única en la que se muestra una mínima muestra de cariño físico: tumbados en la cama, en silencio, el protagonista coloca su mano lenta y suavemente sobre el pie de la otra protagonista. Es un gesto débil, pero devastador.

Las caricias humanas son cálidas, una fusión epidérmica en la misma condición, con un mismo origen; las caricias objetuales son frías, un delicado choque de epidermis completamente diferentes, de mundos paralelos. Aquí reside el factor principal que nos impide plantearnos nuestro contacto con el objeto cotidiano a través de caricias, un problema de identificación que nos hace considerar al mueble como un *otro*, ajeno a nuestra propia condición.

Considero importante aproximarnos a la obra de Júlia Cantó Oliver desde un punto de vista epidérmico, formal y conceptualmente. Sus objetos, realizados con materiales como madera o tela, invitan a que la comunicación objetual mediante la caricia se produzca más cálidamente, de una forma más cercana y natural. Las superficies han sido lijadas contundentemente, despertando una delicadeza obsesiva que no evita el orificio accidental, una piel suave que no intenta maquillar la herida, como si Cantó limase cariñosamente sus objetos dañados con una caricia que se repite. Nos habla de la caricia a través del objeto, y al mismo tiempo materializa objetos que acariciar, objetos domésticos para relacionarnos en nuestra intimidad. Y es un gesto leve, pero complejo y dañino, como el de *Lost in translation*. Uno puede pensar incluso en las obras de Rachel Whiteread, en las que el mueble adquiere una presencia física fantasmagórica, un objeto que se encuentra en el umbral de su existencia –no sabemos si está a punto de desaparecer o si está apareciendo tímidamente–, si bien los muebles de Cantó Oliver no se nos muestran como figuras espectrales. Sus obras se nos presentan frágil pero contundentemente, encarnan el objeto doméstico como doliente huella del rastro humano, en los que se establece una caricia que nos habla del tiempo, del objeto que permanece (y del que no), de cómo nos relacionamos en todos nuestros ámbitos vitales, de las diferentes formas de amar, de nuevas y sutiles materializaciones de la sensualidad, de la soledad y de la frialdad. Todo esto se presenta de forma abrumadora en su serie fotográfica, todo un mapa visual que alcanza la representación silenciosa de nuestro abanico relacional, cómo nos comunicamos con los demás, con el objeto, con los seres vivos, con el paisaje, con la luz, con nosotros mismos. Elabora objetos sentimentales impregnados sutilmente de su propia vida, una delicada forma de mostrarnos sus vasos canopos personales. Sus objetos se encuentran a medio camino entre la obra artística y el mueble, donde se modifican ciertos aspectos que nos descubren crípticos objetos cotidianos, piezas cargadas de una sensualidad que invitan a descubrir sugerentes formas de relacionarnos con el objeto. Porque si el mueble es fabricado por uno mismo, la comunicación será mucho más íntima y efectiva que si el mueble responde a un diseño industrial; inevitablemente diseñamos pensando en las caricias, en cómo nos comunicaremos físicamente con el objeto. Es por esto que el mueble nos entiende, porque se trata de una proyección de nuestras necesidades.

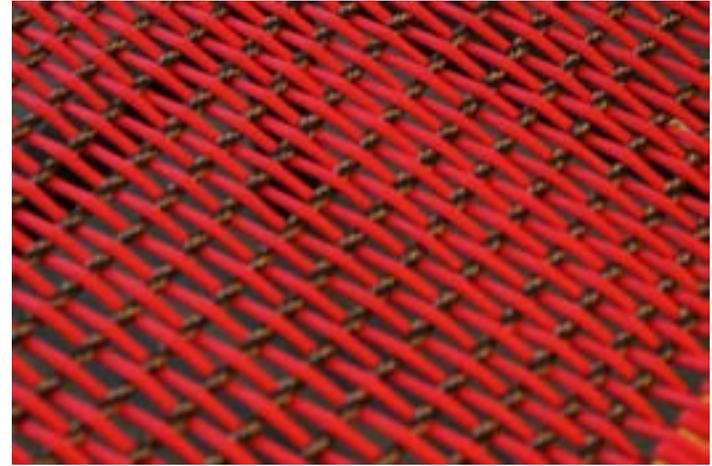
Cantó Oliver sabe cómo hablarnos de esta forma casi imperceptible de relacionarse sin dejar de lado ese inherente atisbo de tristeza, ese extraño sentimiento que nos invade suavemente. La caricia que empleamos consiste en un roce frío, el testimonio de una relación que nos impide profundizar en la esencia (en caso de que esta exista en el objeto), que nos impide

relacionarnos más allá de lo epidérmico, algo frustrante que nos revela la imposibilidad de establecer vínculos complejos; encarna el eterno debate que descansa en lo atractivo que resulta relacionarse con el *otro* pero la ardua tarea que implica profundizar en relaciones superficiales. La pasividad de estos objetos insidiosos puede enfatizar nuestra soledad. Es triste y hermoso a partes iguales el hecho de que podamos establecer vínculos emocionales basándonos en un lenguaje tan superficial, confiando en que el mueble se encuentra ahí para nosotros más allá del objeto inerte y funcional. En este sentido, Cantó Oliver va más allá del objeto cotidiano para construir el concepto de cuarto como espacio privado en el que transcurre nuestra vida, nuestra intimidad, enjaulada en ese espacio lleno de contradicciones. La habitación entendida como asfixiante pero delicado ecosistema en el que establecer vínculos emocionales cambiantes que pueden llegar a durar toda una vida, factor que acerca su producción a algunos dibujos de Mark Manders, donde los planos de habitaciones se transforman en dolientes autorretratos emocionales, una representación abstracta y arquitectónica del ser.

Por lo tanto, cuando Júlia Cantó Oliver afronta la labor de construir su espacio privado habitado por muebles personales, se enfrenta a la no fácil tarea de convertirse en diseñadora, no sólo de objetos y espacios, sino de relaciones emocionales. Evidentemente, el diseño del objeto repercute directamente en nuestra forma de comunicarnos con él, junto con el ámbito espacial en el que estas relaciones tienen lugar. El trabajo se complica si tenemos en cuenta que «el diseño moderno no considera que su tarea sea la de crear una superficie sino la de eliminarla, como un diseño negativo o un antidiseño», tal y como afirma Boris Groys en su obra *Volverse pública: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. ¿Cómo es posible comunicarse mediante caricias en un espacio donde la superficie queda abolida? ¿Significa esto que nuestras relaciones objetuales consisten en roces con el vacío, enfrentarnos a la nada que hay más allá de la superficie? Tal vez se trate de una demostración de que nuestros vínculos emocionales con el objeto no son superficiales después de todo, ya que sencillamente *no existe superficie*. Al igual que ocurre en la maravillosa obra de Oscar Tuazon, el espacio privado y los objetos domésticos que lo habitan quedan inmortalizados como una lucha constante de superficies, un espacio a medio camino entre la construcción y la destrucción, una arquitectura fragmentada dominada por solitarios y miserables muebles, un terreno en eterno conflicto en el que el propio espacio en sí llega a convertirse en un mueble inmenso, magistral y amenazador. Quizá por esto los objetos de Cantó se encuentran incompletos, lo epidérmico cobra vital importancia porque sus superficies ausentes y cambiantes aparecen y desaparecen

suavemente. Incluso en su mapa fotográfico mnemotécnico las imágenes parecen palpar, destellos y sombras nacen y mueren como ocurre con la superficie líquida de la piscina.

Los muebles, espacios y recuerdos de Júlia Cantó Oliver hablan de cómo nos relacionamos los seres humanos, de cómo nos comunicamos con otros seres, de cómo somos capaces de establecer vínculos complejos con objetos y, evidentemente, de cómo construye sus relaciones la propia artista. Son una cruda manifestación de esa necesidad activo-pasiva de vincularnos con algo- alguien constantemente. En la exposición *1/4*, el lenguaje de las caricias se aplica en toda su plenitud: se habla de aquello de lo que las caricias objetuales carecen, de las caricias frías, las cálidas, la facilidad de comunicarnos con otros semejantes y la complejidad de asimilar la comunicación con el *otro*. Nos habla de su cuarto, de sus muebles, de su ecosistema íntimo donde establecer relaciones epidérmicas con objetos que nos rodean y acompañan, agentes que encarnan al mismo tiempo nuestra soledad, que enfatizan nuestro aislamiento. Habla de las dimensiones del diálogo, de la fragilidad de los vínculos emocionales, que atentan contra nuestra empobrecida visión unidimensional de lo que pueden llegar a ser las relaciones sentimentales. Se trata, en última instancia, del conflicto que implica cualquier estado de comunicación, de experimentar la caricia como choque de superficies que se anulan mutuamente: el *otro* y el *yo*.

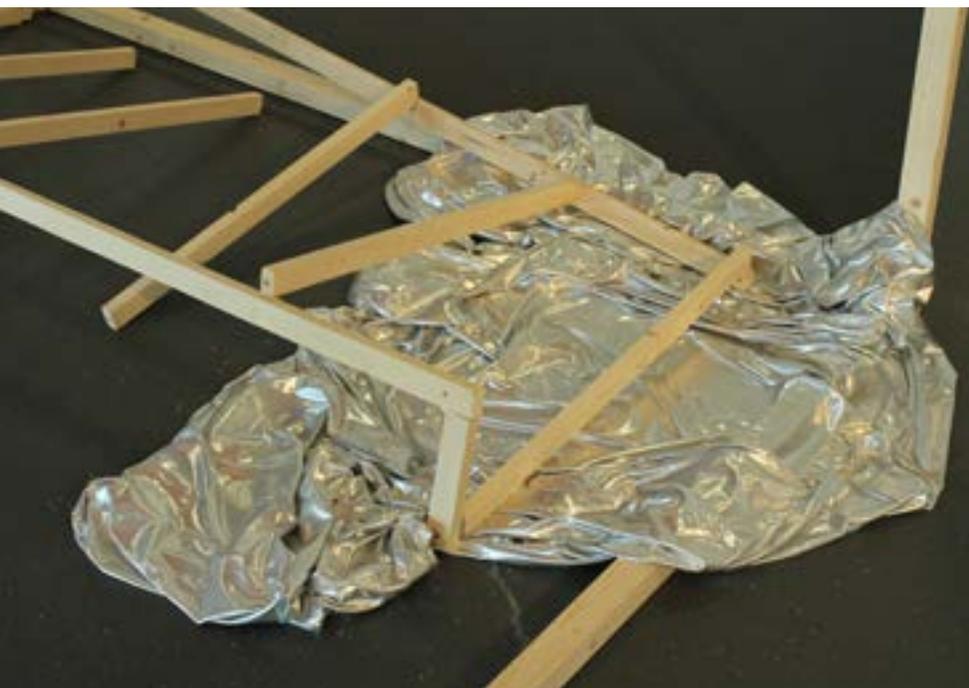




*Recuerdo de París,  
2020*

*En los huesos,  
2019*





*Sin título IV,*  
2020



*Sin título V,*  
2020



*Sin título VI,*  
2020



*Sin título VII,*  
2020





*Sin título VIII,*  
2020















Exposición realizada gracias al  
Programa de Ayudas de Extensión  
Universitaria del Plan Propio de la  
Universidad de Granada 2019

Ayudas a la Producción Artística-  
Modalidad A. Artistas emergentes

#### CRÉDITOS

**Rectora**  
Pilar Aranda Ramírez

**Vicerrector de Extensión  
Universitaria y Patrimonio**  
Víctor Jesús Medina Flórez

**Director de La Madraza.  
Centro de Cultura Contemporánea**  
Ricardo Anguita Cantero

**Dirección de Promoción  
Cultural y Artes Visuales**  
Antonio Collados Alcaide

#### EXPOSICIÓN

**Coordinación técnica**  
Manuel Rubio Hidalgo

**Programa educativo**  
Isabel Bellido Gant  
Juan José Feria Sánchez  
Raquel García Molina  
María Santamarina Sancho

#### CATÁLOGO

**Edita**  
Editorial Universidad de Granada

**Coordinación editorial**  
Antonio Collados Alcaide

**Coordinación técnica y diseño**  
Patricia Garzón Martínez

**Fotografías de obras**  
Júlia Cantó

**Fotografías de inspiración**  
Júlia Cantó  
Ana García Constantinescu

**Maquetación**  
Patricia Garzón Martínez

**Textos**  
Juan Viedma Vega  
Javier Iáñez Picazo

ISBN: 978-84-338-6547-2  
Depósito legal: D.L. Gr./359-2020  
© De la presente edición,  
Universidad de Granada.  
© De los textos, los autores  
© De las imágenes, los autores

