

ENTRE EL HUECO Y LA PARED

Julia Santa-Olalla



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



INICIARTE



ENTRE EL HUECO Y LA PARED

Julia Santa-Olalla



Junta de Andalucía
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES



INICIARTE

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Patricia del Pozo Fernández

Viceconsejero de Cultura y Patrimonio Histórico
Alejandro Romero Romero

Secretaría General de Innovación Cultural y Museos
Mar Sánchez Estrella

Delegada Territorial de Fomento, Infraestructuras,
Ordenación del Territorio, Cultura y Patrimonio
Histórico en Córdoba
Cristina Casanueva Jiménez

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales
Almudena Bocanegra Jiménez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2018:

Javier Rivera Rodríguez, Víctor Borrego,
Julia Fuentesal (UAVA), María Ortega Estepa,
Yolanda Torrubia, Juan Pablo Yusto y Eva
González Lezcano.

EXPOSICIÓN

Espacio Iniciar. Córdoba

Servicio de Instituciones y Programas
Culturales. Delegación Territorial de
Fomento, Infraestructuras, Ordenación del
Territorio, Cultura y Patrimonio Histórico en
Córdoba

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo

Montaje

MANMAKU Cultura Creativa, S.L.U.

CATÁLOGO

Edición

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
y Patrimonio Histórico

Textos

Juan Francisco Rueda

Traducción

Timothy N. Gilfoil

Fotografías

Juan López
Julia Santa-Olalla

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco José Romero Romero

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Artes Gráficas Servigraf, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-368-5

Depósito Legal: SE 2320-2020

ÍNDICE

	pág.
Presentación	5
Patricia del Pozo Fernández Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico	
Julia Santa-Olalla. En el fluir de las imágenes	7
Juan Francisco Rueda	
Obras	34
Biografía	59
Traducciones / Translations	63

Entre el hueco y la pared es el trabajo que Julia Santa-Ollala presenta para el programa Iniciararte, donde articula, a través de diferentes piezas pictóricas, una narrativa que, como si fueran instantes capturados por una cámara fotográfica, nos traslada a momentos íntimos de su pasado más reciente. Naturaleza, consanguinidad y memoria constituyen el eje central de trabajo, en el que su forma de componer dichos recuerdos, nos sugiere un lenguaje con cierto carácter cinematográfico.

El programa Iniciararte lleva desarrollado a lo largo de siete años más de 70 proyectos expositivos y publicaciones, así como difundiendo la labor de cerca de un centenar de jóvenes artistas andaluces y produciendo cerca de millar obras de nueva creación. Es referente a nivel andaluz y nacional del apoyo a la creación joven y al tejido de las industrias culturales en nuestra comunidad.

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Junta de Andalucía

Julia Santa-Olalla.

En el fluir de las imágenes

Juan Francisco Rueda

Textura, montaje y narración son los cimientos esenciales sobre los que Julia Santa-Olalla construye su poética. La textura de su pintura, gracias a la pincelada que deja la huella o el indicio del acto de pintar sobre la materia, introduce la tensión entre la naturaleza pictórica de la imagen y su inequívoco origen fotográfico. La materia, por su untuosidad, nos atrapa, nos retiene ante un instante registrado mecánicamente que es redimensionado justamente por su tratamiento desde la pintura. El montaje opera en el conjunto de obras de Santa-Olalla en pos de amplificar las resonancias narrativas de cada una de las piezas. El tiempo detenido, la acción suspendida y el enigma contenido en cada obra, como si de fotogramas se tratara, son acentuados por una disposición secuencial que reclama de nosotros el cuestionamiento y desvelamiento de una lógica, del sentido de una posible narración o del hilo transparente que las hilvana.

La puesta en escena. De la necesidad de una experimentación in situ

En las últimas décadas hemos asumido como habitual la noción de *pintura expandida*, que engloba los nuevos procedimientos y estrategias surgidas en esta disciplina. Muchas de ellas buscan no sólo exceder los propios límites físicos de la pintura y de los espacios para su exhibición, sino desbordar los marcos conceptuales y categóricos atribuidos a la misma. La actitud de Julia Santa-Olalla podría inscribirse como parte de ese comportamiento. Sería posible gracias a distintos resortes de su poética, pero parece elemental para esa distinción el carácter instalativo y fenomenológico de un proyecto como el suyo. El título de la exposición, *Entre el hueco y la pared*, transmite una fortísima sensación espacial. Las palabras se cargan en ocasiones de esa capacidad fenomenológica, de esa evocación de ocupar y sentir un espacio. El montaje expositivo, en el que se agrupan todas las obras en un friso, separadas todas ellas de la pared y generando una suerte de chaflán en el desarrollo lineal de los cuadros, condiciona de manera determinante no sólo la *puesta en escena*, también la semántica e interpretación de cada una de esas imágenes, del conjunto y de la propia pintura como ejercicio y disciplina. Al usar el término *puesta en escena* abrimos la puerta a la idea de la representación, pero no sólo visual, también temporal. Santa-Olalla excede la condición de sus obras pictóricas como *meras imágenes* y les otorga otra como *objetos*. Al hallarse separadas del muro y al describir un chaflán, sus obras hacen por negar su única condición visual, cual *ventana abierta en la pared*, con la que secularmente se había relacionado la pintura. La pintura reclama una consustancial condición objetual que la artista consigue llevar aún más lejos. En rigor, las nueve piezas que conforman este proyecto aceptan una dimensión de



instalación. En esa continua erosión y *efecto dominó* que parece desarrollar la artista, el carácter instalativo acaba desembocando en los terrenos de la instalación ambiental, del *environment*.

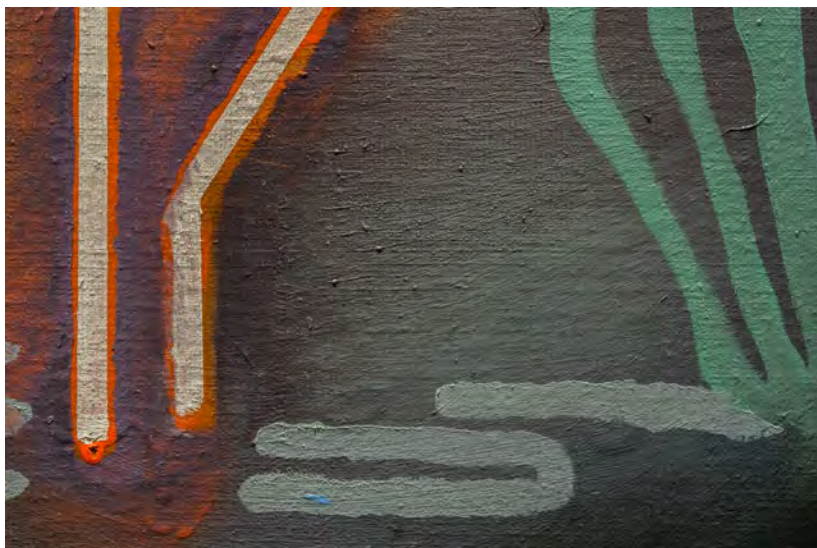
Esa *puesta en escena* requiere de nuestra presencia para una correcta experimentación. La evocación espacial que expresa el título es respaldada por la necesidad de hallarse *en el fluir de las imágenes*. Parece imprescindible ver el conjunto (el friso) en la distancia, como *imagen-de-imágenes*¹, para, a continuación, introducirse en la secuencia propuesta e ir observando las muy distintas soluciones que la artista proyecta sobre los lienzos. La sucesión de piezas, apenas sin distancia entre ellas, unida a las dimensiones, hace que nos enfrentemos a un ejercicio de pintura *all-over*, de modo que ésta nos atrapa. Como toda secuencia, ésta en la que fluyen las imágenes requieren del tiempo necesario no sólo para recorrer el montaje, también el que puede derivarse de un continuo ejercicio de aproximación y distanciamiento de las obras, debido, en gran medida, a que algunos de los tratamientos formales y técnicos obligan a tomar distancia para comprender la imagen y a acercarse para distinguir las cualidades matéricas y los mismos materiales. Se hace imprescindible, por tanto, el concurso de nuestra presencia y nuestra relación con las piezas (nuestra posición, movimiento, perspectiva, etc.), nuestro papel como *mediadores*, una condición activa y cinética del espectador que excede la meramente contemplativa y que incluso replica el movimiento de la artista en el proceso de ejecución de las piezas, ya que Santa-Olalla también se ve obligada a acercarse y alejarse.

Junto a lo anterior, que nos aboca a un continuo vaivén de la percepción, la artista conmina a nuestra mirada a *trasladarse* por el cuadro recorriendo los espacios que reproduce. Aun más, la fuerza a traspasar y colarse entre huecos, rendijas, barandillas o palillería de ventanas. Estructuras o patrones que filtran la vista y que provocan una respuesta igualmente fenomenológica. Ante sus piezas, como ante la puesta en escena, sufrimos un continuo viaje sensorial.

1 Este concepto es manejado por la propia Julia Santa-Olalla como parte de su proceso pictórico, concretamente en lo relativo a la concepción del proyecto, cuando genera una suma de bocetos de las obras que han de funcionar como una unidad o conjunto.

Un juego de equilibrios (o de tensiones)

La pintura de Santa-Olalla pivota entre la figuración y la abstracción. Esta basculación es mucho más compleja que una simple confrontación de supuestos conceptos antagónicos o binarios (figuración *versus* abstracción). De hecho, al usar la palabra “supuestos” avanzamos cómo su trabajo quizás tienda a convertir en porosa la frontera que se ha convenido en instalar entre ambas categorías. Tal vez, incluso, venga a visibilizar ámbitos de acuerdo o convergencia entre éstas. No en vano, pudiera planear la idea de una cierta dialéctica entre figuración y abstracción. Es decir, ya no sólo es una cuestión de tesis-antítesis, de la formulación de opuestos, respuestas o efectos entre sí —si se prefiere, de una absoluta negación del uno por el otro—, sino dialéctica en cuanto a la suma de una síntesis, de una especie de *llave* que venga a conciliar esos opuestos, que nos haga cuestionar el grado de abstracción que esconde lo figurativo y viceversa. Y ese ejercicio de síntesis² se funda en el modo de pintar, en el proceso pictórico y en una poética que hunde sus raíces en la idea, la ejecución y la factura de la obra.



2 Al usar en este contexto síntesis no nos referimos precisamente a su interpretación como manera de pintar (sintética), aunque es su modo de pintar lo que posibilita esa síntesis, sino a ésta como parte esencial de la dialéctica *hegeliana*.

En cualquier caso, en la pintura de Santa-Olalla se escenifican ambas opciones, aunque no sólo ambas, como venimos diciendo. Ello procura en ocasiones rotundas confrontaciones entre lo inequívocamente figurativo y lo aparentemente abstracto. Tal vez urja ser más escrupulosos o exactos respecto a la noción de figurativo, o por añadidura a éste, habría que especificar o depurar mediante términos como realista, verista o asumir que son variados y muy distintos los grados de iconicidad. Tanto es así que Santa-Olalla decide desarrollar distintos grados de figuración o de iconicidad. Así, su catálogo de *manieras* discurre desde el *non-finito* a un verismo e ilusionismo extremos, pasando por recursos como el abocetado.

Esa tensión o diálogo —o equilibrio, por qué no— entre figuración y abstracción la podemos observar en numerosos aspectos de *Entre el hueco y la pared*. Sobresale, por no decir impacta, la forma ovoide que, resuelta con una paleta reducida pero contrastada (azul, blanco y negro), irrumpe en la secuencia de las imágenes. El enigma que invade la sucesión de imágenes (el sentido del orden en el que se dispone cada una de las obras) y que cada una de ellas posee a título individual, dada la indeterminación, suspense y ruptura de cierto marco contextual, es especialmente intensa en esta obra, la tercera en el montaje que recibe el nombre de *Abstracción*. Justamente porque impone una forma reducida geoméricamente, un aparente óculo o fuente lumínica que proyecta tras o bajo sí una sombra, que dificulta la interpretación. Esta forma de estirpe abstracta contrasta con el *tono figurativo* del resto, con el reconocimiento, en mayor o menor medida, de lo representado en los restantes ocho lienzos. Sin embargo, en algunos de ellos encontramos una suerte de confrontación directa. Ocurre en el que se concitan tres aves en un escenario lacustre y que atiende al título de *Cisnes*. En ella, un cisne, con una factura exquisitamente verista en el trayecto final de su cuello y en la cabeza, se dirige al espectador, hacia *el afuera* del cuadro³, encontrándose tras él otros dos individuos que adquieren una articulación reducidamente geométrica y que incluso dificulta precisar si se trata de la misma especie del primero o responden a otra. La abstracción desemboca en lo ideográfico en la misma obra, gracias al ejercicio puramente gráfico que suponen las curvas y contracurvas bajo estas aves y que remiten al símbolo del agua en movimiento. Santa-Olalla emplea este recurso signico e ideográfico en un contexto en el que, en un derroche pictoricista, desarrolla ese movimiento a través de una aplicación pictórica tendente a sugerir cómo la capa superior de agua se agita. Observamos cómo se dan cita actitudes y recursos muy distintos, tanto que comúnmente los distinguimos como antagónicos. Así, en el caso de los cisnes, la figuración con un alto grado de verismo se confronta con otro ejercicio que se vuelca hacia la abstracción, pero que, en rigor, sigue siendo figurativo. Otro *duelo* surge aquí: la pareja

3 El juego entre el dentro y el afuera es constante en este conjunto de piezas de Santa-Olalla. La secuencia de obras alterna casi sistemáticamente un situarse dentro de estancias y edificios como hallarse en el exterior.



de conceptos “gráfico” (tendente al dibujo, a la línea) y “pictoricista” (valora el color y la materia por encima de la línea). Respecto al movimiento del agua, se confrontan dos soluciones que pueden ser entendidas como contrarias y que reeditan esa dupla de lo gráfico y lo pictórico. Sin embargo, *Cisnes* es una obra que puede adquirir una condición paradigmática, ya no sólo respecto a esa tensión-equilibrio entre lo figurativo y lo abstracto, también, y muy especialmente, a cómo la poética de Santa-Olalla viene a desquiciar las estrictas nociones que funcionan las más de las veces como corsés. Nos permite arrojar, además, un juicio acerca de la sintaxis en su pintura, sobre cómo el contexto y la relación de cada uno de los signos o motivos que se hallan en el espacio pictórico, origina el sentido y condiciona que podamos asignar a cada solución que emplea la artista una etiqueta. Si observamos el fondo, nos encontramos ante lo que podríamos definir como un ejercicio de abstracción lírica o matérica, absolutamente a-referencial (o no-referencial), ya que nada en ese espacio pictórico puede ser señalado como la reproducción o el *doble* de la realidad. Santa-Olalla ha aplicado la materia pictórica de un modo lírico y delicuescente, un ejercicio libre en el que se llegan a intuir los efectos de cierto azar. Nos situaríamos prácticamente ante una pintura monocroma, poética y evocadora. Al incorporar las tres aves, ese ejercicio abstracto se torna en referencial, de modo que las texturas pasan a ser consideradas la imagen del agua, pasan a evocarnos un lugar y unas condiciones de éste. Incluso la agitación en la superficie del líquido, como se puede apreciar en la zona inferior derecha, cerca del cisne de mayor realismo, no es otra cosa que el resultado de la acción de mover el pincel en horizontal, casi que un ejercicio de *pintura de acción* o *pintura gestual*.





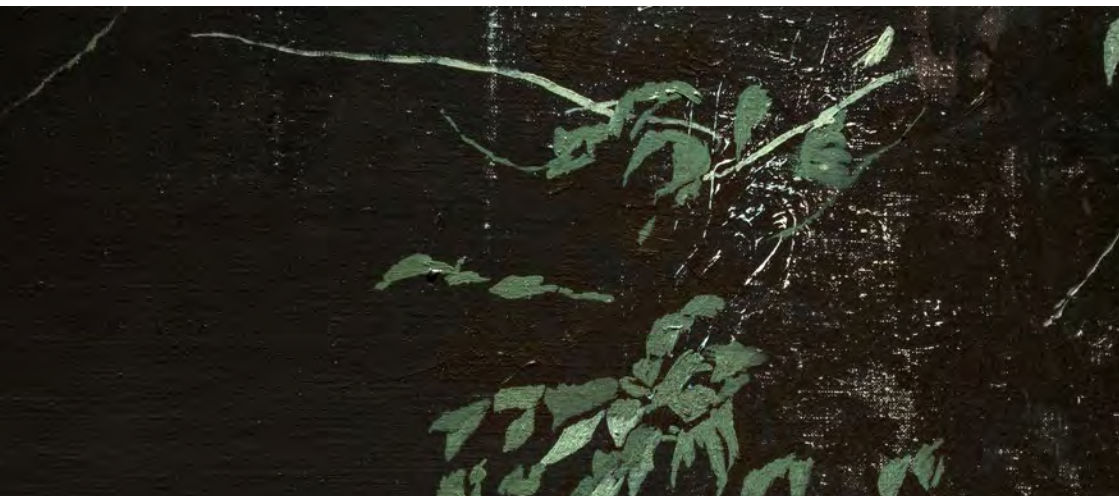
Y, sin embargo, si hiciéramos por comparar este tratamiento de la capa superior del agua, que hallamos en la zona derecha, con las ondas en blanco, situadas en la zona izquierda en el arranque de las patas del ave posterior, nos encontraríamos ante la tentación de describir como abstractas las últimas, las que hemos definido anteriormente como ideográficas. ¿Dónde situar el grado o nivel de abstracción tanto como el de figuración? ¿Responden estas nociones o convicciones a un carácter contextual o a un ejercicio de comparación entre distintos casos/soluciones? Santa-Olalla, aunque incorpore la abstracción no cae plenamente en ella. Pero el uso que de ésta hace no es tampoco un mero *coqueteo*, un sumar un recurso más, sino que acaba convirtiéndose en *ariete* que activa un ejercicio de cuestionamiento sobre la propia pintura. Lo que consigue al reducir la figuración, más exactamente el grado de iconicidad de algunos de los motivos que pueblan sus obras, no es en ningún caso anularla, sino, por paradójico que pueda parecer, potenciarla, originando una extraña sensación en el espectador, que sabe que está ante elementos que devienen enigmáticos en muchos casos. Esa capacidad de lo abstracto de convertirse en figurativo, tanto como de lo figurativo de devenir abstracto, que viene a disipar los límites entre ambos, fue asumida hace siglos por algunos maestros. Leonardo da Vinci, en su *Tratado de la pintura* (hacia 1498), ofrece un útil ejercicio de especulación en el precepto IX, acerca del pintor universal:

“Si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos paisajes, ornados de montañas, ríos, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí todavía numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte. Y te parecerá que, al contemplar sobre el muro tal mezcla de cosas imaginarias, te ocurre lo mismo que cuando oyes un sonido de campanas, y te entretienes en fantasear nombres y vocablos correspondientes a cada toque.”



Lo aparentemente no-referencial se carga de iconicidad y deviene referencial, lo reducido obtiene un gran eco y lo mínimo acaba siendo máximo. Precisamente, Alfred Stieglitz llamó *Equivalents* a la serie de fotografías en la que registraba nubes, acentuando el conflicto, en este caso en *lo fotográfico*, entre figuración y abstracción, objetivo y no-objetivo o referencial y a-referencial o no-referencial.

Al añadir Santa-Olalla un mínimo referente reconocible, indudablemente figurativo, viene a subvertir el proceso en pos de lo reducido, de lo no-referencial o —si lo preferimos— de lo abstracto. Ese elemento, por mínimo que sea, actúa como una suerte de detonante que permite que puedan ser comprendidos como figurativos o referenciales otros elementos o espacios de naturaleza reducida, espontánea o directamente abstracta. O dicho de otra manera, subvierte todo ello, ya que desde esos presupuestos de economía de la representación, esas superficies generan ilusión y nos introducen en ocasiones en la incertidumbre y el enigma de lo que representan. En cualquier caso, de eso se trata, de aceptar la ilusión y la apariencia, terrenos propios de la pintura. Tal vez un caso paradigmático de este proceder, especialmente por su valentía y fecha de ejecución, sea *Perro semihundido* (1820-23) de Francisco de Goya. La inclusión de una cabeza canina en la zona baja de la obra (técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo) da sentido figurativo a una composición de una audacia absoluta. El espacio pictórico había sido dividido en solo dos franjas horizontales de cromatismo ligeramente contrastado, siendo la inferior considerablemente más pequeña que la superior. Estas franjas son pura textura (la del muro donde fueron pintadas, en la conocida como Quinta del sordo), sin ninguna referencia o pormenor que pudieran indicar un escenario natural o paisaje alguno. El mínimo guiño figurativo, esa expresiva testa de perro, nos aboca a la comprensión de la escena y a la conversión de esas dos inmensas manchas, cual *campos de color*, en la tierra y en un cielo que parece caer a plomo sobre el indefenso y torturado animal. La reducción en el caso de Goya conlleva una acentuación ya no sólo de la evocación, de lo que esa abstracción acaba representando, sino del drama y dolor hasta un extremo de lo insoportable.







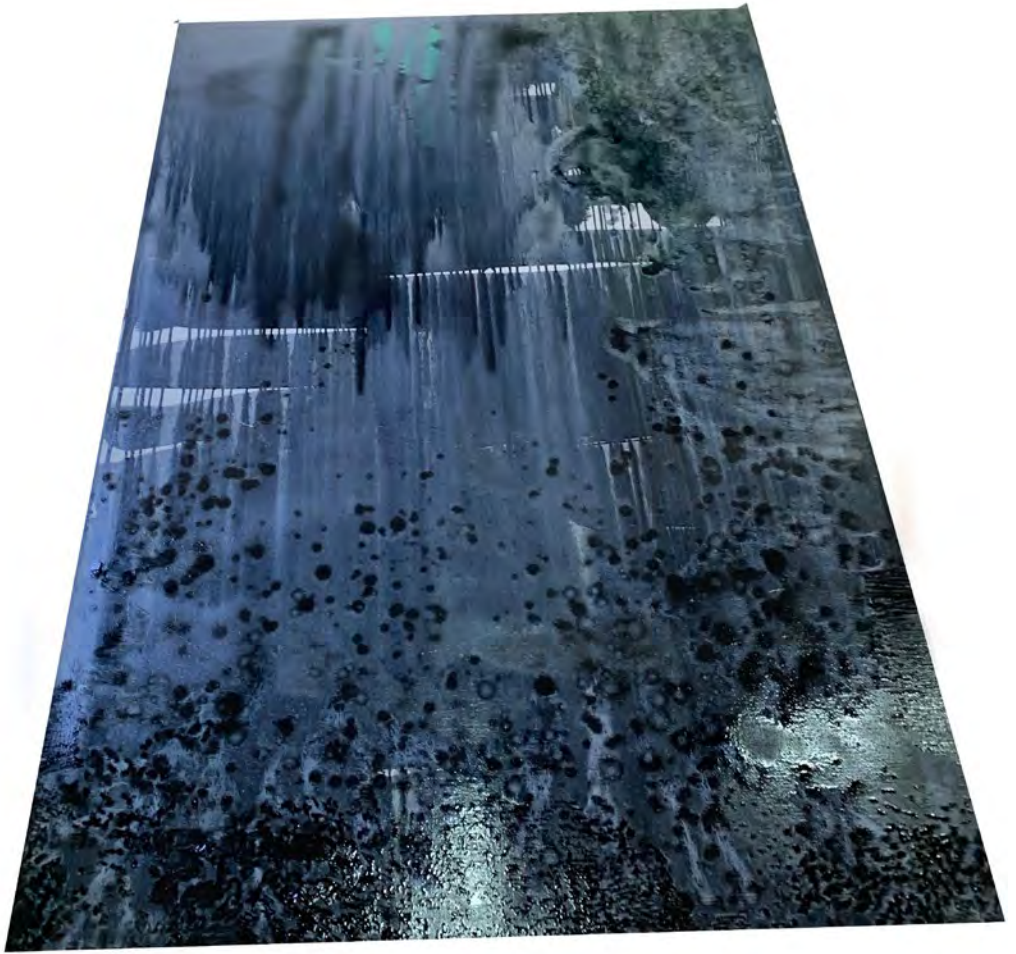




Desde la pintura

Una de las principales características de la propuesta de Santa-Olalla radica en que, siendo absolutamente pictórica, atiende a los nuevos usos, a las contaminaciones y a los nuevos modos de exponer de la pintura hoy. Ello insiste en esa reflexión de la pintura desde la propia pintura, en ese trabajo serio y riguroso que se da en la concepción y el proceso de sus obras pictóricas. Otro de los equilibrios o tensiones que encontramos es el referido a la indiscutible naturaleza fotográfica de sus imágenes y la no menos inequívoca factura pictórica de las mismas. La naturaleza fotográfica y, por tanto, su condición de *imagen-filmica*, *imagen-celuloide* o *imagen digital* se contrarresta con su tratamiento desde la pintura. La materia pictórica ocupa ese registro mecánico de la realidad y con su untuosidad, texturas, empastes, veladuras, difuminados, no-acabados, gestos, chorreones y demás soluciones formales, hace que, como espectadores de esas obras, quedemos atrapados en su fisicidad, en una materia metafóricamente *pegajosa* que nos retiene como la miel a cualquier insecto. Las perspectivas o los planos remiten indefectiblemente a un modo de mirar que nos legó la fotografía y el cine, con lo que podríamos hablar de encuadres. Todo modo de mirar es un modo de relacionarnos y comprender el mundo. Santa-Olalla mantiene esa raíz fotográfica y la resuelve con evidentes calidades pictóricas. De tal manera que la imagen fotográfica sigue latente bajo la capa de pintura. Todas sus obras mantienen esta tensión o equilibrio. Podemos fijar nuestra mirada, por citar sólo una de ellas, en una obra como *Julia con Carolina 1.2*. En ella confronta esa raíz fotográfica de la imagen con un modo de aplicar la pintura absolutamente pictoricista en el que observamos las texturas y manchas cromáticas, que no obedecen en ningún caso a los motivos representados; la pintura ocupa espacios libremente, sin perseguir la reproducción de la realidad; el césped o la arboleda del fondo, que viene a cerrar el plano, acaba siendo un espacio para la materia pictórica y para mostrar el modo de su aplicación. Ahí, la pintura pasa a ser auto-referencial. La materia, como si se tratase de un rastro, como una coreografía, como un jardín nipón de arena, traduce el mismo acto de pintar. En esas manchas intuimos cómo Santa-Olalla ha administrado el movimiento y casi que podemos recorrer, en un sentido inverso, el propio proceso de la pintura. Como espectadores asistimos al *acontecimiento de la pintura*. Ante ese modo de aplicar la materia resulta difícil no recordar las *decalcomanías* de Óscar Domínguez o algunos de los óleos de Max Ernst, como *El bosque embalsamado* (1933), tendente a generar sensaciones de extrañeza y enigma, de modo que desbordaran la propia realidad a partir de esa aplicación del material. Tal vez Santa-Olalla consiga algo similar: aquello que debía encontrarse periclitado o cerrado a cualquier cuestionamiento o a un mero reparar en ello, como la arboleda o el césped, queda redimensionado y abierto a una nueva comprensión. Lo llamado a ser secundario, a pasar inadvertido, jugar el papel de mero marco, se transforma en ámbito de descubrimiento.

Pero Santa-Olalla no sólo mantiene como propio de la fotografía el encuadre. Nuestra mirada encuentra en sus imágenes algunos rasgos que indefectiblemente sitúa





en el ámbito de *lo fotográfico*. En algunos casos juega con la alusión al *flash*, como en *4 gatos 1.2*, en la que incluso algún felino muestra sus ojos ante la acción del resplandor lumínico; en otras juega con el desenfoque, algo propio, también, del registro mecánico de la realidad y de nuestro sentido de la vista, incapaz de apreciar nítidamente todo nuestro campo de visión, aunque la pintura hiciera siempre por reflejarla sin esa disfunción; asimismo, y cercano al desenfoque, también juega con una especie de *flow*, un recurso que se impuso en la fotografía de la segunda mitad del siglo XIX, como en la de Julia Margaret Cameron. El diálogo entre pintura y fotografía, en ambos sentidos, se ha mantenido desde prácticamente el nacimiento de la segunda de ellas. El pictorialismo se impuso como una corriente fotográfica en el siglo XIX que, a través de la asunción de calidades, temas, sintaxis y retórica características de la pintura, buscaba acceder a la misma consideración y jerarquía que ostentaba ésta. Esta vía ha sido sistemáticamente recorrida en la historia de la fotografía, hasta la actualidad. La pintura también encontró en la fotografía un interlocutor recurrente que, desde el impresionismo, apareció como ámbito del que extraer para sí soluciones formales y de índole compositiva. En esos diálogos subyace la negación de algunas especificidades de estas disciplinas, que es tanto como decir la expansión de las mismas.

Del mismo modo, y ya que Santa-Olalla no cesa de hablarnos y reflexionar sobre la propia pintura, ideas como la ilusión, la apariencia, el reflejo y la metáfora de la *ventana* como elementos indisociables de la pintura también están presentes en su trabajo. De hecho, podríamos defender que alguna obra podría jugar la condición de alegoría de la pintura. Es el caso de *Ventana*, pieza en la que nos enfrentamos ante un vitral cerrado en cuya superficie, que viene a actuar como una suerte de interfaz, podemos ver lo que hay al otro lado, en el exterior, como reflejar el interior. Santa-Olalla origina una obra que, partiendo de elementos tradicionales, se configura como profundamente alegórica de la pintura, de ésta como un espacio de indefinición entre lo que refleja y deforma el cristal, a modo de espejo, y lo que el vidrio deja ver.





Del origen y la narración (o de un posible sentido)

Un asunto crucial en el trabajo de Santa-Olalla es el origen del universo que representa. La posición de la artista converge con un cuestionamiento compartido por muchos otros pintores en un contexto como el actual, dominado por una iconosfera inflacionaria en la que experimentamos un aluvión de imágenes que proceden de distintas vías, plataformas, soportes o interfaces. En ese escenario, el artista hoy no sólo se pregunta cómo pintar sino qué pintar, cuáles son los motivos que pueden llevarse al lienzo, cuáles son los que la pintura puede redimensionar. Santa-Olalla trabaja con archivos de imágenes que va almacenando por la adherencia que generan en ella. De ese banco de imágenes pueden salir algunas de las que participan en los conjuntos en los que articula sus proyectos.







Esas imágenes archivadas, como parte del proverbial carácter compilador o coleccionista del ser humano, así como del más reciente ejercicio de acumulación de imágenes en formato digital, poseen inicialmente un vínculo o motivo de atracción para Santa-Olalla. Del aluvión de imágenes, además de aquellas que aportan un trasfondo biográfico y un evidente registro personal, Santa-Olalla *indulta* las que poseen esa *soterrada conexión* o eco. Cada proyecto puede hacer que algunas de esas imágenes pasen a ser reveladoras, en parte por la relación entre sí, de modo que abandonen ese ámbito del archivo para ser materializadas pictóricamente.

Como hemos señalado, la reflexión a la que propende la pintura de Santa-Olalla adquiere un inequívoco sentido meta-pictórico. El juicio que hacemos de su pintura nos dirige, en primera instancia, a la propia pintura. En sus obras percibimos un continuo cuestionamiento de la disciplina, gracias a su repertorio de soluciones como al montaje o disposición en sala (el *display*). Sin embargo, el propio *fluir de las imágenes*, como en cada una de las nueve que componen *Entre el hueco y la pared*, exuda enigma y suspense. Ciertamente, la acción o resolución de un posible desenlace de la narración quedan suspendidas. A nosotros nos corresponde establecer un contexto, una causa-efecto para esa secuencia; en términos literarios, una presentación, nudo y desenlace. Quizá, optando por este montaje, Santa-Olalla nos pone a prueba como *lectores*, asalta y desarbola nuestras convicciones acerca de la interpretación y el modo de llevarla a cabo.

En cualquier caso, Santa-Olalla aparece ante nuestros ojos como hacedora de lo maravilloso y buscadora del *dépaysement* (el extrañamiento), dos de los conceptos esenciales que André Breton, el pope del surrealismo ortodoxo, ligó a este movimiento. El *dépaysement*, en esa búsqueda del extrañamiento, venía a generar perturbación y enigma. *Lo maravilloso* equivaldría a la poetización de la realidad y la revelación de algo contenido en lo cotidiano. Este ejercicio, que se realiza a través de la imaginación del artista y de su facultad de revelar —de hacer visible lo velado—, excita la sensibilidad e imaginación humanas. Breton, en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924), le otorgó un valor supremo: “solamente lo maravilloso es bello”. *Lo maravilloso* venía a subvertir la realidad en un gesto de libertad e imaginación, constituyéndose en una manera fascinante de huir de la monotonía y de lo inequívoco. Tal vez no haga otra cosa Santa-Olalla: hacernos huir de la monotonía y lo inequívoco. Para ello sólo debemos dejarnos llevar por *el fluir de sus imágenes*.



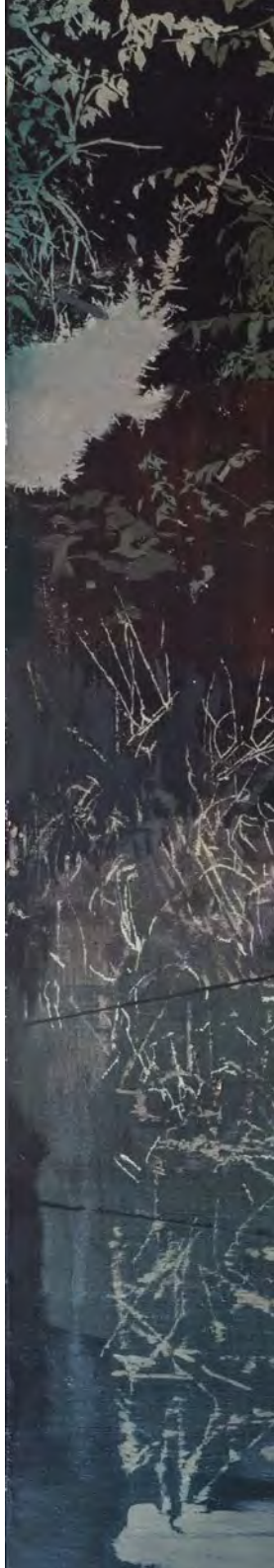
Fachada
150 x 100 cm
Óleo sobre lino



Desenfoque
150 x 100 cm
Óleo sobre lino



Cuatro gatos 1.2
150 x 130 cm
Óleo sobre lino





Ventana
150 x 100 cm
Óleo sobre lino



Cisnes
150 x 100 cm
Óleo sobre lino



Escalera de La Cubana
150 x 200 cm
Óleo sobre lino









Habitación de Julia en La Cubana
150 x 200 cm
Óleo sobre lino









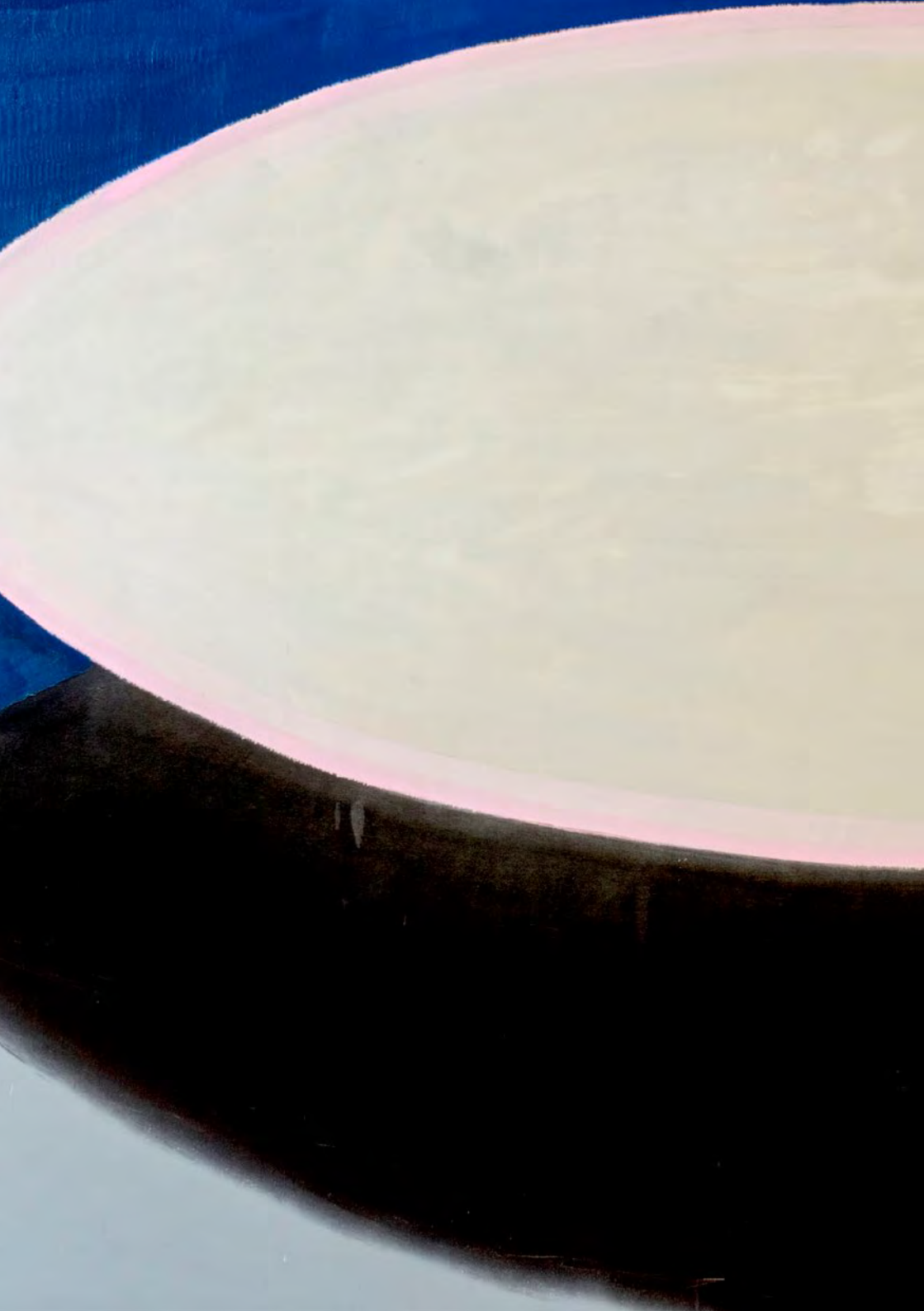
Julia con Carolina 1.2
150 x 100 cm
Óleo sobre lino





Abstracción
150 x 235 cm
Óleo sobre lino









Julia Santa-Olalla (1985) es una artista plástica afincada en Granada, su lugar de nacimiento. Graduada en la Facultad de Bellas Artes ‘Alonso Cano’ de la Universidad de Granada, cuenta con varias exposiciones individuales en el ámbito andaluz, como *Brillo de cuervo* (2018) en colaboración con Amat Arquitectos, y *Sad Story* (2019) en el Palacio de los Condes de Gabia en la localidad Granadina. Ha participado en exposiciones colectivas dentro del ámbito nacional, como en *Mujeres artistas de hoy* (2018) en el MEAM, Barcelona, y *Visiones figuradas* (2018) en el Centro Cultural Cultural Juan Prado, en Madrid, y también fuera de España con *Homeless* (2018), pop-up show en Miami. Entre sus varios galardones destacan el 1^{er} Premio Ramón Portillo, el 1^{er} Premio en L’Alcora, de Valencia y su estancia en la Residencia de Homeless Miami.

Julia investiga los modos de construcción de la imagen contemporánea desde una perspectiva intimista y sugerente que intercala con estrategias de carácter narrativo. Santa-Olalla materializa sus preocupaciones desde la pintura figurativa, con claras influencias que comprenden desde el bodegón y la fotografía al realismo contemporáneo.

La artista nos interroga sobre la capacidad evocadora de lo visual y sobre la responsabilidad que compartimos a la hora de interpretar nuestra realidad frente a la ambigüedad y la indeterminación. La memoria, la consanguinidad y la naturaleza constituyen la columna vertebral de su trabajo.





Julia Santa-Olalla.

In the flow of the images

Juan Francisco Rueda

Texture, editing and narration are the essential foundations on which Julia Santa Olalla builds her poetry. The texture of her painting, thanks to the brush stroke that leaves the mark or act of painting on the material, introduces the tension between the pictorial nature of the image and its unequivocal photographic origin. Due to its unctuousness, the material traps and holds us for a mechanically recorded moment that is resized precisely because of its treatment by the painting. Editing, a concept that we can also point to as elemental to film language, and not just in its expository articulation, serves in all of Julia Santa Olalla's works to amplify the narrative echoes of each of the objects. The stopping of time, the suspension of action and the mystery of each work, as though they were still frames, are accentuated by that sequential arrangement, like a film that challenges us to question and unveil the logic, the meaning of a possible narrative, or the thread that weaves them together.

Staging. On the need for *in situ* experimentation

Over the last few decades, we have accepted as normal the notion of expanded painting, which encompasses the new procedures and strategies emerging in this art form. Many of them attempt to exceed not only the physical limits of painting and the space for its exhibition, but also the conceptual and categorical settings attributed to it. Julia Santa-Olalla's attitude could be considered to fit into this pattern. This might be due to the various influences on her poetics, but the installation and phenomenological nature of a project like hers seems elementary for this distinction. The title of the exhibition, *Entre el hueco y la pared* (Between the hole and the wall) conveys a very strong spatial perception. Words are sometimes loaded with such phenomenological power, the call to occupy and feel a space. The setup of the exhibition, in which the works are grouped in a frieze and all separated from the wall, creating a kind of a chamfer in the linear development of the paintings, determines in a decisive way not only the *staging* but also the semantics and interpretation of each one of those images, of the whole and of the painting itself as a practice and art form. In using the term *staging*, we open the door to the idea of representation, not only visual but temporal. Santa-Olalla goes further than treating her paintings as *mere images*, and endows them with another quality as *objects*. Separated from the wall and representing a chamfer, her works disavow their unique visual quality, like an open window in the wall, with which painting had been associated for centuries. Painting asserts an intrinsic objective quality that the artist manages to take even further. Strictly speaking, the nine pieces that make up this project have the dimension of an installation. With this continuous erosion and do-

mino effect that the artist seems to pursue, the character of installation ultimately leads to the realms of environment installations.

For proper experimentation, this staging requires our presence. The evocation of space expressed in the title is reinforced by the need to be *in the flow of the images*. It seems essential to view the whole (the frieze) from a distance, like an *image of images*,¹ to then introduce yourself into the proposed sequence and observe the very distant solutions that the artist projects on the canvas. With the succession of images, between which there is barely any distance, and the dimensions, we find ourselves before an exercise in *all-over* painting, so that it has us trapped. As with any sequence, this one, in which the images flow, requires not only the time to go through the montage but also the time that may be required by the continuous exercise of approaching and moving away from the works, due in large part to that fact that formal and technical processes oblige us to move away to understand the image, and to move closer to appreciate the material qualities and the material itself. Indispensable, therefore, is the combination of our presence and our relationship to the images (our position, movement, perspective, etc.), and our role as *mediators*, an active and kinetic quality of the viewer that goes beyond mere contemplation or even reproducing the movements of the artist in the process of creating the work, since Santa-Olalla is also obliged to move closer and farther away.

In addition to the above, which leads to a back-and-forth in our perception, the artist causes our gaze to *move through* the painting and the spaces it creates. What's more, she forces it to penetrate and slip through gaps, crevices, railings or window panes. Structures or patterns that structure the view and elicit an equally phenomenological response. We experience a continuously sensorial journey through her works.

A game of balance (or tension)

Santa-Olalla's painting pivots between figuration and abstraction. This tilting is much more complex than a simple clash of supposed antagonistic or binary concepts (figuration *versus* abstraction). In fact, in using the word "supposed," we are suggesting that perhaps her work tends to make the border, which she has seen fit to erect between the two concepts, porous. Perhaps it will even reveal areas of agreement or convergence between them. For good reason, she might contrive the idea of a certain dialectic between figuration and abstraction. This is to say, it is no longer just a question of thesis-antithesis, drawing on opposites, responses or effects between them – an absolute negation by one of the other, as it were – but also a dialectic in terms of the total synthesis, a kind of *key* intended to reconcile those opposites, making us question the degree of abstraction that hides the figurative and vice-versa. And this

1 Julia Santa-Olalla herself deals with this concept as part of her pictorial process, specifically in relation to the conception of the project, in which she generates a number of sketches of the works that have to function as a unit or whole.

exercise in synthesis² is based on the mode of painting, the pictorial process and the poetics rooted in the conception, execution and quality of the work.

In any case, both options are staged in Santa-Olalla's paintings, but not only those two, as we have been saying. This sometimes creates outright confrontations between the unequivocally figurative and the ostensibly abstract. Perhaps it is necessary to be more scrupulous or exacting with respect to the concept of figuration, since abstraction can be prone to it too. Perhaps instead of, or in addition to, the figurative, it would be necessary to specify or define in terms such as realistic or veristic, or assume that the various degrees of iconicity are varied and very different. Such is the case with Santa-Olalla, who decides to develop different degrees of figuration or iconicity. So, her catalogue of *manieras* runs from the *non-finito* to an extreme verism and illusionism, using devices such as sketching.

We can observe this tension or dialogue – or balance, as it were – between figuration and abstraction in numerous aspects of *Entre el hueco y la pared*. The sequence of images is broken by the prominent, not to say impressive, ovoid shape created from a reduced but contrasting palette (blue, white and black). The mystery that invades the succession of images (the sense of order in which each of the works is arranged), and which each one of them possesses individually, given the indeterminacy, suspense and disruption of a certain contextual framework, is particularly intense in this work, the third in the installation to receive the name *Abstraction*. And this is precisely because it imposes a geometrically reduced shape, an apparent oculus or light source that projects a shadow behind or under it, which makes interpretation difficult. This form of abstract lineage contrasts with the *figurative tone* of the rest, with acknowledgement to a greater or lesser extent of what is depicted on the other eight canvases. However, we find a kind of direct confrontation in some of them. This occurs in a scene at a lake in which three birds meet, and titled *Swans*. In this scene, a swan with exquisitely veristic artisanship on the final stretch of its neck and on its head, looks *outside* of the painting³ toward the viewer, with two other birds behind it, who acquire a minimal geometric articulation, and even make it difficult to determine if they are the same species as the first, or belong to another. Abstraction flows into the ideographical in the same work, due to the purely graphical exercise that the curves and counter-curves under these birds involve, referring to the symbol of moving water. Santa-Olalla uses this symbolic and ideographical device in a context in which, with pictorial extravagance, she carries out this movement using a painting

2 In using synthesis in this context, we are not referring strictly to its interpretation as a form of painting (synthetics), although it is her form of painting that facilitates this synthesis, rather to this as an essential part of the *Hegelian* dialectic.

3 Santa-Olalla constantly plays with the notion of inside and outside in all of these images. The sequence of the works alternates almost systematically between being inside rooms and buildings and being outside.

technique to suggest that the surface of the water is agitated. We observe how very different approaches and devices come together, so much so that we typically discern them as antagonistic. So, in the case of the swans, figuration with a high degree of verism is opposed by another exercise that leans toward abstraction but continues to be figurative in a strict sense. Another *duel* emerges here: the pairing of the concepts “graphic” (tending toward drawing, lines) and “pictorial” (emphasizing colour and the material over the lines). Regarding the movement of the water, there are two techniques that can be considered contrary and that once again pair the graphic and the pictorial. However, *Swans* is a work that can be considered paradigmatic, not only with respect to that tension/balance between the figurative and the abstract, but also, and very particularly, to how Santa-Olalla’s poetics toss aside strict notions that act as corsets most of the time. It also allows us to cast judgement on the syntax of her paintings, regarding how the context and the relationship of each of the symbols or motifs found in the pictorial space give rise to the meaning, and restrict the labels we can assign to each solution that the artist employs. If we observe the background, we see what we might define as an exercise in lyrical or material abstraction that is absolutely a-referential (or non-referential), since nothing in this pictorial space suggests the reproduction of or a *dual* reality. Santa-Olalla has applied the pictorial matter in a lyrical and deliquescent way, a free exercise in which there is a sense of a certain randomness in the effects. We would virtually be talking about monochrome, poetic and evocative painting. By including three birds, this exercise in abstraction becomes referential so that the textures come to be considered the image of water, evoking for us a place and the conditions for the latter. Even the agitation of the water’s surface visible in the lower right area, near the more realistic swan, results from nothing more than a horizontal brush stroke, almost like an exercise in *action painting* or *gestural painting*.

And yet, if we were to compare this treatment of the surface layer of the water found in the area to the right, with the white waves located on the left where the legs of the bird in the back begin, we would be tempted to describe the latter as abstraction, having previously defined it as ideographical. Where to place the degree or level of abstraction, as well as figuration? Are these notions or convictions of a contextual nature, or an exercise in comparison between different cases/solutions? Although she includes it, Santa-Olalla does not completely indulge in abstraction. However, her use of it is not mere *flirtation*, just another device, but ultimately becomes a *battering ram* enabling an exercise in questioning painting itself. What she achieves by minimizing the figuration, or more precisely the degree of iconicity of some of the motifs in her works, is in no way meant to nullify it, rather, as paradoxical as it may seem, to enhance it by creating a strange sensation for the viewers, who know they are in the presence of elements that become enigmatic in many cases. This ability of *the abstract* to become figurative, as well as the figurative to become abstract, which dissipates the boundaries between the two, was understood by the masters centuries ago. In Leonardo da Vinci’s *A Treatise on Painting* (ca. 1498), he describes a useful exercise in contemplation for the universal painter in tenet IX:

“You should look at certain walls stained with damp, or at stones of uneven colour. If you have to invent some backgrounds you will be able to see in these the likeness of divine landscapes, adorned with mountains, ruins, rocks, woods, great plains, hills and valleys in great variety; and then again you will see there battles and strange figures in violent action, expressions of faces and clothes and an infinity of things which you will be able to reduce to their complete and proper forms. In such walls the same thing happens as in the sound of bells, in whose stroke you may find every named word which you can imagine.”

The ostensibly non-referential is loaded with iconicity to become referential, the minimized receives a great echo and the minimum becomes the maximum. Indeed, Alfred Stieglitz gave the name *Equivalent*s to the series of photographs of clouds, accentuating the conflict, in this case *photographic*, between figuration and abstraction, objective and non-objective, or referential and a-referential or non-referential.

By adding a minimally recognizable, undoubtedly figurative reference, Santa-Olalla subverts the process in pursuit of the minimal, of the non-referential or –if we prefer– the abstract. This element, however minimal, acts as a kind of trigger that allows other elements, or spaces of a minimal, spontaneous or directly abstract nature, to be understood as figurative or referential. In other words, she subverts all of this, since it is from those assumptions of economy of representation that these surfaces generate illusion and sometimes introduce us to the uncertainty and mystery of what they represent. In any case, that is what it is all about: accepting illusion and appearance, which are the terrain of painting. The paradigmatic example of this approach, for its courage and date of completion, might be *The Dog* (1820-23) by Francisco de Goya. The head of a dog shown at the bottom of the painting (mixed media on plaster transferred to canvas) gives figurative meaning to a composition of absolute audacity. The space in the painting was divided into just two horizontal sections of slightly contrasted colour schemes, the lower section being considerably smaller than the upper one. These sections are pure texture (that of the wall on which they were painted at the estate known as *Quinta del Sordo*), with no reference or detail that might indicate a natural setting or landscape. The minimal nod to figuration, the expressive head of the dog, leads us to an understanding of the scene and to the transformation of those two immense blotches, like fields of colour, on the land and in a sky that seems to fall directly onto the defenceless and tortured animal. The minimization in Goya’s case entails not only an emphasis on the evocation of what this abstraction ultimately represents, but also on tragedy and suffering to an unbearable degree.

From the painting

One of the main characteristics of Santa-Olalla’s approach is that, while being absolutely pictorial, it responds to the new uses, the impurities and the new ways of exhibiting painting today. This approach emphasizes the reflection on painting in the painting

itself, in the serious and rigorous work that goes into the conception and process of her paintings. Another of the balances or tensions we find is in the indisputably photographic nature of her images and the no less unmistakable artistry of the paintings. Their photographic nature, and therefore their characterization as *film images*, *celluloid images* or *digital images*, are counteracted by their treatment from the perspective of painting. Painting material engages this automatic record of reality, and with its unctuousness, texture, filling, glazing, feathering, non-finishes, gestures, trickles and other formal techniques, we, as viewers, feel trapped in their physicality, in a metaphorically *sticky* material that holds us like an insect in honey. The perspectives and planes inevitably refer to a way of looking at things that was passed down to us by photography and cinema, so that we could be talking about frames. All ways of looking at things are a way of relating to and understanding the world. Santa-Olalla maintains these photographic roots, and she uses them with very evident pictorial qualities. So much so that the photographic image remains latent under the layer of painting. All of her works maintain this tension or balance. To cite only one example, we can look closely at a work such as *Julia con Carolina 1.2*. In this work, she deals with these photographic roots of the image with an absolutely pictorial application of painting in which we observe the textures and chromatic blots, which in no way obey the motifs depicted. Painting freely occupies spaces without attempting to reproduce reality. The grass or the grove in the background, at the edges of the plane, are ultimately a space for the pictorial material to demonstrate its method of application. This is where the painting becomes self-referential. The material, as though it were a track, like a choreography, like a Japanese sand garden, translates the very act of painting. In these blots, we sense how Santa-Olalla has managed the movement, and we can almost follow the painting process itself in reverse. As observers, we attend the *painting event*. With this method of applying the material, it is hard not to be reminded of the *decalcomanias* of Óscar Domínguez, or some of Max Ernst's oil paintings, such as *The Embalmed Forest* (1933), which tend to generate feelings of peculiarity and mystery, so that they overflow with reality itself on the basis of this application of the material. Perhaps Santa-Olalla achieves something similar: What should be disappearing and closed to any questioning or mere attention to it, such as the grove or grass, is re-dimensioned and open to new interpretation. A secondary element that should go unnoticed, that is to play the role of a mere frame, becomes an area to be discovered.

However, Santa-Olalla not only maintains the frame characteristic of photography. In her images, we see some other features that unmistakably place them in the *photographic* realm. In some cases, she plays with an allusion to flash, as in *4 gatos 1.2*, in which a feline reveals its eyes within the action of a glaring light. In others, she plays with blurring, something also characteristic of the automatic recording of reality and our sense of sight, incapable of appreciating our entire field of vision, although the painting is always able to reflect this without dysfunction. In addition, and in relation to blurring, she also plays with a type of *flow*, a device prevailing in the photography of the second half of the 19th century, such as that of Julia Margaret Cameron. The dialogue between painting and photography, in both directions, has been maintained practically

since the latter was invented. Pictorialism dominated as a trend in photography in the 19th century and, with the adoption of qualities, themes, syntax and rhetoric that were characteristic of painting, sought to achieve the same consideration and status of the latter. This path has been systematically followed throughout the history of photography up to the present day. Painting also found in photography a frequent interlocutor which, since the era of Impressionism, has been an area from which to draw formal and compositional solutions. Underlying this dialogue is the rejection of some of the specificities of these disciplines, which is to say the expansion of them.

Likewise, since Santa-Olalla never stops speaking to us about and contemplating the painting itself, ideas such as illusion, appearances, reflection and the metaphor of the window, as inseparable elements of painting, are also present in her work. In fact, we could argue that some of the works could be allegories of painting. This is the case with *Ventana*, a work in which we see a closed stained glass window on each surface, which acts as a type of interface, through which we can see what is on the other side, on the outside, and reflect on the interior. Santa-Olalla creates a work that, with its use of traditional elements, is deeply allegorical of painting, as an indeterminate space between what the glass reflects and distorts, a kind of mirror, and what the glass allows to be seen.

On the origin and the narration (or possible meaning)

A crucial issue in Santa-Olalla's work is the origin of the universe it represents. The artist's position converges with questions shared by many other painters in a context like the current one, dominated by an inflationary iconosphere in which we experience a barrage of images from different directions, platforms, media or interfaces. In this scenario, today's artists not only ask how to paint but what to paint, what motifs can be brought to the canvas, and which of them can painting re-dimension. Santa-Olalla works with archives of images that she keeps due to the bond she establishes with them. Some of the images in this archive are used in the ensembles she exhibits in her projects.

As part of the proverbial nature of human beings to compile and collect, Santa-Olalla initially feels a connection or attraction to these archived images, as well as to the more recent practice of stockpiling images in digital format. Among the flood of images, in addition to those that provide a biographical background and an obvious personal record, Santa-Olalla *pardons* those that possess these and have an underlying connection or echo. Each project can result in some of these images becoming revelatory, partly because of the relationship between them, so that they leave the archive to be pictorially materialized.

As we noted, the metapictorial meaning that Santa-Olalla's painting tends to reflect is unequivocal. The judgement we make of her paintings takes us first to painting itself. Her works continuously question the art of painting itself through a range of devices

such as their staging or display in the exhibition hall. However, the *flow of the images* itself, as with each of the nine pieces that make up *Entre el hueco y la pared*, manifests mystery and suspense. Certainly, we are kept in suspense about actions or decisions on a possible outcome of the narration. It is up to us to establish a context, a cause and effect for that sequence. In literary terms, exposition, climax and denouement. In choosing to stage it this way, perhaps Santa-Olalla is testing us as *readers*, assailing and undermining our convictions regarding interpretations and how to render them.

In any case, Santa-Olalla appears to us as a maker of the marvellous and seeker of *dépayement* (alienation), two of the essential concepts that André Breton, leader of orthodox surrealism, associated with this movement. In this search for alienation, *dépayement* generated disruption and mystery. *The marvellous* would be the equivalent of poetizing reality and the revelation of something contained in the mundane. This exercise, which is done through the artist's imagination and the latter's ability to reveal (to make the hidden visible), arouses the human consciousness and imagination. In the first *Surrealist Manifesto* (1924), Breton placed it above all else: "[...] only the marvellous is beautiful." *The marvellous* came to subvert reality in a gesture of freedom and imagination, offering a fascinating way to escape the monotony and the unambiguous. Perhaps this is what Santa-Olalla is doing: forcing us to flee the monotony and the unambiguous. To do this, we must only let ourselves be carried away by *the flow of her images*.

Biography

Julia Santa-Olalla (1985) is a visual artist based in Granada, where she was born. A graduate of the Alonso Cano School of Fine Arts of the University of Granada, she has had various individual exhibitions in Andalusia, such as *Brillo de Cuervo* (2018) in collaboration with Amat Arquitectos, and *Sad Story* (2019) in the Palacio de los Condes de Gabia in Grenada. She has participated in collective exhibitions at the national level, such as *Mujeres Artistas de Hoy* (2018) at the MEAM (European Museum of Modern Art) in Barcelona, and *Visiones Figuradas* (2018) at the Juan Prado Cultural Centre in Madrid, and has had exhibitions abroad, such as the *Homeless* (2018) pop-up show in Miami. She has received several awards, including First Prize in the Ramón Portillo contest, First Prize in L'Alcora de Valencia, and for her *Homeless* exhibition at the shelter in Miami.

Visual artist Julia Santa-Olalla (1985) explores different modes of structuring contemporary images from an intimate and suggestive perspective, interspersing them with narrative devices. Santa-Olalla materialises her concerns using figurative painting, which is clearly influenced by everything from still life and photography to contemporary realism.

The artist challenges us regarding the suggestive power of visual imagery and the responsibility we share when interpreting our reality in the face of ambiguity and indeterminacy. Memory, consanguinity and nature constitute the backbone of her work.



