

POÉTICAS DE UNA ARTESANÍA POSTMODERNA. REINTERPRETACIÓN DE LA CERÁMICA EN LA OBRA DE PALOMA DE LA CRUZ: REFERENTES, PROCESOS CREATIVOS Y NUEVAS APORTACIONES AL ESTUDIO DE SU FIGURA

ADRIÁN PANADERO LUNA
Universidad de Sevilla (España)

Fecha de recepción: 09/05/2024

Fecha de aceptación: 09/09/2024

Resumen

Resulta imposible encuadrar la producción de Paloma de la Cruz (Málaga, 1991) en una única disciplina artística. Su obra difumina los límites establecidos entre escultura, artesanía, dibujo, arquitectura, instalación e incluso performance. Sus innovadores y vanguardistas procedimientos de creación le han concedido, además de numerosos reconocimientos, un merecido espacio en las colecciones del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, del Genalguacil Pueblo Museo y de la Diputación de Cáceres, entre otros. En el presente artículo se abordará, no sólo el contenido, mensaje y forma de su obra, sino también un recorrido por las fuentes bibliográficas y digitales existentes actualmente para el estudio académico de esta prometedora artista andaluza.

Palabras clave

Paloma de la Cruz; cerámica contemporánea; escultura contemporánea; arte contemporáneo; artesanía

POETICS OF A POSTMODERN CRAFTSMANSHIP. REINTERPRETATION OF CERAMICS IN THE WORK OF PALOMA DE LA CRUZ: REFERENCES, CREATIVE PROCESSES AND NEW CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF HER FIGURE

Abstract

The artistic production of Paloma de la Cruz (Malaga, 1991) cannot be exclusively framed in one discipline. Her work blurs the boundaries established between sculpture, craftsmanship, drawing, architecture and even performance. Her innovative and avant-garde creative procedures have granted her, in addition to numerous awards, a space in the collections of the Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, the Genalguacil Pueblo Museo and the Diputación de Cáceres, among others. This article will address the content, message and form of her work, as well as a review of the bibliographic and digital sources currently available for the academic study of the artist.

Keywords

Paloma de la Cruz; contemporary ceramics; contemporary sculpture; contemporary art; crafts



Lazos de vanguardia y tradición: renovación de la artesanía en el arte contemporáneo a través de las fuentes

El presente estudio tiene como objetivo principal contribuir al estudio de la figura de Paloma de la Cruz (1991), centrándonos en la importancia crucial que tienen en su producción los procedimientos cerámicos y artesanales, ejes vertebradores de la misma. Se pretende con ello contribuir a la revalorización de las tradiciones alfareras de Andalucía y de cómo estas sirven, aún en nuestros días, como espacio creativo con multitud de posibilidades para las Últimas Tendencias Artísticas, distando bastante de la obsolescencia. Para aportar información veraz y de calidad relativa al objeto de estudio, se procederá, por un lado, a una revisión bibliográfica relativa a los usos de la cerámica en la vanguardia artística. Por otro lado, se llevará a cabo un análisis de la obra de de la Cruz a partir de los catálogos expositivos nacidos de su trayectoria museográfica, información que será completada con la información obtenida por el autor mediante una entrevista personal con la artista, que arroja luz acerca de aspectos clave para la comprensión de su propuesta creativa.

Con respecto al papel que ocupan los métodos artesanos en las últimas tendencias artísticas, debe destacarse, en primer lugar, *La materialidad en la cerámica contemporánea. Las obras de Casanovas, Pérez y Serra* (2014), artículo escrito por Florencia Serra, Florencia Acebedo, Ernesto Moyas y Nicolás Rendtorff para la revista *Boletín de Arte*, en el cual, a través de la obra de una serie de creadores, se analiza el modo en que los avances científicos y tecnológicos pueden modificar las formas tradicionales de trabajar la técnica alfarera, sirviéndose los artistas, por ejemplo, de la aplicación de novedosos procedimientos químicos.¹

En el mismo año, Vanessa Freitag publica *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad* para la revista *El Artista* que, si bien se inserta en un contexto geográfico totalmente distinto (centrándose esta específicamente en artistas mexicanos) reflexiona, no solo acerca de la posición que ocupan los artistas dedicados a la artesanía en el circuito del mercado, sino también sobre la posición histórica que ha tenido dicha disciplina en la valoración social y elitista de las artes, tradicionalmente relegadas al obsoleto concepto de “artes menores”.² A penas un año antes, en 2013, María Gabriela Luna indagaría sobre aspectos similares en territorio argentino, concretamente en su texto *Cerámica y arte contemporáneo: una dura trayectoria en el proceso de consagración*, en el cual afirma que, a pesar de que la cerámica ha ido evolucionando, modernizándose y adaptándose a nuevos modelos estéticos, no se reconoce su importancia de la misma manera que la de otros procedimientos artísticos contemporáneos. Para sustentar esta certera afirmación, muestra la obra de una serie de artistas que trabajan lo que la autora denomina “cerámica escultórica”, como serían, por ejemplo, Leo Tavella (1920-2015), Vilma Villaverde (1942) o Silvia Carbone (1963).³

De la mano de Mariel Tarela nace el texto titulado *Cerámica y arte contemporáneo. Emergencia de prácticas milenarias en el siglo XXI*, publicado en 2018. En él, la autora analiza cómo, desde ciertas corrientes artísticas gestadas en el siglo XX, se ha tratado de reivindicar la importancia de la artesanía, trayendo a colación el ejemplo de la Bauhaus, en cuyos objetivos primigenios, formulados por Walter Gropius (1883-1969), se incluía la intencionalidad de recuperar los procedimientos de trabajo artesanales para, por fin,

¹ Serra/Acebedo/Moyas/Rendtorf, 2014: 148-152.

² Freitag, 2014: 129-143.

³ Luna, 2013: 2-14.

situarlos a la altura de las tres grandes artes. Así mismo, Tarela explica también como, tras la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, comenzó a surgir un movimiento de artistas vinculados a la práctica cerámica; véase el estadounidense Peter Voulkos (1924-2002) o la británica Lucie Rie (1902-1995). Este interés se fue expandiendo hacia otros focos geográficos, como podría ser el caso de Italia con algunas obras de Lucio Fontana (1899-1968) o del Grupo Cobra (1948-1951); la difusión de esta revalorización artesana fue tal que alcanzó, incluso, territorios iberoamericanos, plasmándose, por ejemplo, en los trabajos cerámicos del artista cubano Wilfredo Lam.

Tarela incide en la innegable importancia que tiene el factor tradicional de la técnica, el traspaso de procedimientos de generación en generación o el lugar que ocupa la cerámica en las casas de subastas actualmente⁴. Para esto último, toma como referencia una pieza del británico Hans Cooper (1920-1981) que fue subastada en la casa *Bearnes Hampton & Littlewood* por la elevada cuantía de 436.740 libras, precio equiparable al que han adquirido en subasta algunas obras de Pablo Ruíz Picasso (1881-1973).⁵ Esta cifra, sin duda, abre las puertas a una revalorización real de los procedimientos artesanales, alejándolos del vejatorio adjetivo de “menores” que los ha acompañado como una sombra durante siglos de Historia y acercándolos, cada vez más, al elitista paradigma del “arte con mayúscula”.⁶

La reinterpretación de la cerámica, objeto de estudio que merecería un análisis, sin duda, de mayor exhaustividad, supone una fascinante convergencia entre la tradición y el experimentalismo artístico, así como un acto de honra a las raíces y un afán de evitar que estos procedimientos de trabajo terminen diluyéndose en el tiempo. Este diálogo entre lo antiguo y lo nuevo no solo revitaliza la práctica artesanal, sino que también desafía las nociones preconcebidas de lo que constituye el arte, demostrando que la cerámica es una forma de arte vibrante y de relevancia en el panorama contemporáneo.

Paloma de la Cruz. Aproximación a su obra a partir del catálogo expositivo y las nuevas tecnologías

Para un correcto estudio de la producción de Paloma de la Cruz, así como para un entendimiento pleno de su lenguaje formal, estético y teórico, resulta una necesidad primaria recurrir al catálogo expositivo como fuente prioritaria. El primero de ellos, por orden cronológico, es el titulado *Erótica Inversa*, publicado en el año 2017 con motivo de la muestra realizada en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga entre el 27 de abril y el 26 de mayo del mismo año. Lo primero que debe destacarse de este volumen es el texto titulado *En torno al Eros*, escrito por la propia artista, en el que explica cuales son algunos de sus referentes e influencias. Además de la evidente inspiración en los *Tres objetos eróticos* de Marcel Duchamp (1897-1968) en piezas como *Erótica Inversa n°15* (fig. 1) Paloma bebe también de las obras de Louise Bourgeois (1911-2010), Sarah Lucas (1962) o Adriana Varejao (1964). En esta exposición, la artista desarrolla, además de la ya mencionada, una serie de piezas en cuyo apartado técnico puede leerse “modelado vaginal”, un procedimiento que, en sus propios términos, consiste en usar la vagina como un aparato moldeador en sí mismo, en lugar de como un mero molde.⁷

⁴ Tarela, 2018: 31-33

⁵ Véase la subasta de la colección de Marina Picasso en Sotheby's que tuvo lugar en 2020.

⁶ Tarela, 2018: 13.

⁷ De la Cruz, 2017: 9-10.



Fig. 1. *Erótica Inversa n°15* (Paloma de la Cruz, 2017).
Fuente: <https://palomadelacruz.com/erotica-inversa-no15-erotica-inversa/>

Especialmente interesante resulta el segundo capítulo de este catálogo, titulado *Carteo electrónico para una exposición de Paloma de la Cruz*, que transcribe un intercambio verbal entre Carmen Osuna y Carlos Miranda quienes, además de comisarios de esta muestra, fueron profesores de Paloma. En esta conversación, a través de Osuna y Miranda, se redacta un recorrido por el proceso creativo de la artista a la hora de ejecutar las piezas que componen la exposición. Mediante el recurso del diálogo, se acerca al lector al concepto de “lencería cerámica” que se aplica al revestimiento alicatado que hace Paloma de la sala (fig. 2), de cómo metaforiza la casa y el cuerpo, y del mismo modo, la arquitectura y la piel. Los autores, destacan el momento en el que Paloma decide añadir piezas de bidés revestidos, que refuerzan este concepto de “casa” –y de nuevo, remiten en cierto sentido a Duchamp y su *Fuente*–. La artista vuelve a alicatar estos objetos higiénicos con su personal “lencería”, cuyo tejido no es otro que la cerámica. Reflexionan los comisarios también al respecto de la ambigüedad que, dentro del discurso feminista, presenta la obra de Paloma, lo que permite una multitud de posibles interpretaciones individuales al respecto sobre cuestiones como el erotismo, el cuerpo, el espacio privado o la propia identidad⁸.

Para el mismo catálogo, la artista Marina Vargas (1980) escribe *Yo también fui hecha con barro*, texto en el que, a través de palabras de la propia de la Cruz, arroja luz sobre varios aspectos de gran interés acerca de su obra. Pretende mostrar una equivalencia entre la genitalidad, entendiendo “la vagina como un vacío pero también como una inversión del falo”.⁹ Considera la artista, además, que estas piezas son, en sí mismas, esculturas performáticas, puesto que el modo de ejecución determina profundamente el concepto y mensaje de la obra. Vargas establece un paralelismo entre de la Cruz y la etimología del nombre de Lilith, cuya raíz sintáctica deriva de torsión/objeto retorcido, lo que la autora asocia con los movimientos que debe realizar Paloma para modelar el barro en el interior de su propio cuerpo.¹⁰ Más allá de lo esclarecedor que abunda en sus reflexiones, cabe destacar la importancia como hecho social de que una artista

⁸ Osuna/Miranda, 2017: 13-18.

⁹ Vargas, 2018: 31.

¹⁰ Vargas, 2018: 32-33.

mujer escriba sobre otra. Constituye un símbolo del avance de nuestro presente, un modelo de creación de redes, de espacios para el reconocimiento mutuo y la sororidad. Rompe con el relato histórico construido sobre la rivalidad y competencia de las mujeres, revirtiéndolo en una manifestación totalmente opuesta, sustentada en la apreciación pública de otras experiencias femeninas en el arte.

Sin embargo, uno de los capítulos más interesantes que aporta este catálogo en relación a los procedimientos de trabajo de la artista es el titulado *Regreso a la caverna triplemente mágica*, que tiene por coautoras a la recientemente mencionada Marina Varga, a Muskilda y a la propia Paloma de la Cruz. Para poder realizar las piezas mediante esta innovadora técnica de modelado vaginal, Paloma acude previamente a ginecología, además de realizarse continuas revisiones, teniendo siempre en cuenta la prioridad de su salud sexual para sus métodos de trabajo.¹¹ Además de las condiciones físicas que influyen en las diferencias entre cada una de las piezas (días premenstruales, menstruales, humedad del barro o temperatura corporal, postura...), la artista se sirve para el modelado de los conocidos como movimientos de Kegel, o, en otros términos, un entrenamiento de la musculatura del suelo pélvico.



Fig. 2. *Sin aliento* (Paloma de la Cruz, 2017). Fuente: <https://palomadelacruz.com/sin-aliento-erotica-inversa/>

No será la vagina la única parte del cuerpo que sirva como molde a Paloma, que también ha ejecutado pechos cerámicos a partir de cuerpos de distintas mujeres, lo que provoca un resultado diverso y una prueba fehaciente de que las corporalidades son infinitamente amplias, y todas sus formas pueden erigirse como sujetos estéticos y, por tanto, artísticos.¹²

El segundo catálogo a revisar el de la exposición homónima *Clausura corpora*, muestra realizada en el Espacio Iniciarte de Córdoba entre octubre de 2019 y enero de 2020. Casi al comienzo del volumen, Felipe Benítez Reyes defiende que “con su tratamiento sorprendente –tanto en lo material como en lo expresivo– de la cerámica, Paloma de la Cruz ha ahondado en el misterio del cuerpo femenino como punto de partida para una reflexión estética que implica también una secreta reflexión ideológica”.¹³

Estas palabras serán reafirmadas por Carmen Osuna, quien añade, además, una invitación a la reflexión sobre la importancia del hueco y el espacio en la obra de la artista. Considera que el hueco es, precisamente, el protagonista de su trabajo, por lo que podría decirse que Paloma no esculpe, sino que “desesculpe”, es decir, rellena espacios vacíos. Piezas que conforman esta muestra, como *Claustro Inverso* (fig. 3), remiten, de un modo soberanamente elegante e indiscutiblemente simbólico, a cuerpos encorsetados en hierro, pieles aprisionadas que, finalmente, tratan de escapar deslizándose como sigilo por el espacio expositivo (fig. 4).¹⁴

¹¹ Vargas/de la Cruz/Muskilda, 2018: 35-37

¹² Vargas/de la Cruz/Muskilda, 2018: 38-40.

¹³ Benítez Reyes, 2019: 7.

¹⁴ Osuna, 2019: 11.

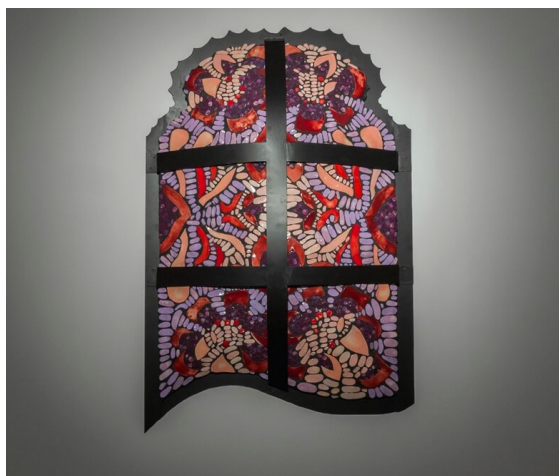


Fig. 3. Claustro Inverso I (Paloma de la Cruz, 2019). Fuente: <https://palomadelacruz.com-/claustro-inverso-i-clausa-corpora/>



Fig. 4. Claustro Inverso V (Paloma de la Cruz, 2019). Fuente: <https://palomadelacruz.com-/claustro-inverso-v-clausa-corpora/>

El Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván (Puebla de Cazalla) edita en 2021 el catálogo *La distancia entre la carne y el suelo. Paloma de la Cruz*, cuyos textos corren a cargo del artista José Iglesias G^a-Arenal. Comienza su escrito con una reflexión acerca del papel histórico, sociológico y cultural que han tenido a lo largo de la Historia los diferentes orificios del cuerpo humano, referenciando para ello al filósofo y activista *queer* Paul B. Preciado (1970).

Considera G^a-Arenal que, en piezas como *Claustro Inverso*, mencionada anteriormente, de la Cruz muestra unos vanos que se hinchan a modo de cuerpos, tratando de quebrar un molde cuya intención no es otra que oprimirlos, una triste paradoja con la realidad que azota al ser humano desde el más remoto inicio de su existencia. Presenta la pieza un halo cuasi sacro, inspirándose en celosías árabes que, a su vez, se impregna y mimetiza con la vidriera medieval.¹⁵

Esta sacralidad comienza a profanarse en otras obras como las tituladas *Paños de Abluciones* (fig. 5), telas esculpidas y recubiertas con esos motivos lenceros cerámicos que ya mostraba en *Erótica Inversa*. Paloma convierte lo que ha sido históricamente un ritual de purificación religioso en un juego de formas plagadas de sensualidad y sugerencia, transponiéndolo así al más absoluto antagonismo frente a su significado primigenio.¹⁶

El último catálogo individual que sirve como fuente a este compendio lleva por título *Mientras tanto. Trabajos Escogidos*, y es editado en 2021 partiendo del archivo personal de Paloma de la Cruz. No se realizó impresión física del documento, pero puede consultarse en formato digital a través de la dirección web oficial de la artista.

En el interior de sus páginas se cobijan las palabras de Nacho Ruíz, arropadas por el título *Mundo, carne y verdad*. Ruíz compara con valentía la creación de Adán con la elaboración de una figurita de arcilla, como si de un juego infantil se tratase. Afirma que, con este acto, da

¹⁵ G^a Arenal, 2021: 20-24.

¹⁶ G^a Arenal, 2021: 50-55.

comienzo la situación de desigualdad de la mujer, puesto que no creó Dios otra figura para Eva, sino que la construye sirviéndose de un fragmento de Adán. No la consideró, por lo tanto, un ser humano independiente y autónomo, pues el objetivo de su nacimiento no se basaba en el principio básico de la autodeterminación del yo, sino en la función despersonalizada del acompañamiento al hombre.

Reflexiona Ruíz también a cerca del uso de la cerámica en la obra de Paloma, sirviéndose de las piezas que conforman *Clausula Corpora* como eje vertebrador. Según el autor, al tratarse de una artista andaluza, la cerámica está impregnada de tradición en sí misma. En el citado texto, el autor expone lo siguiente: “el juego lúdico de formas y colores de las yeserías y las vasijas, en los esmaltes del Azulejo de la Alhambra hay una voluptuosidad a flor de piel que construye una cierta idea de la estética meridional española muy anterior al barroco, que nutre también el mismo barroco, que lo contamina todo haciéndolo fértil”. Defiende, de este modo, que la artista recupera en su obra modelos tradicionales de técnica y producción que han sido sistemáticamente opacados por corrientes consideradas de un mayor prestigio en los estudios histórico-artísticos, situadas en el podio ficticio de una jerarquía estilística carente de aparato crítico.¹⁷



Fig. 5. *Paño de abluciones II* (Paloma de la Cruz, 2019)
Fuente: <https://palomadelacruz.com/pano-de-ablucion-ii-panos-de-abluciones/>

Tras este breve recorrido por los catálogos expositivos que comprenden la obra de Paloma de la Cruz, es de obligado cumplimiento destacar el capítulo que Marta Pérez Martínez dedica a la artista en el volumen colectivo *Humanismo poliédrico. Nuevas apuestas de estética, arte, género y ciencias sociales* (2022), siendo este uno de los escasos textos de carácter académico que versan sobre su trabajo. Bajo el título *Una aproximación a la cerámica contemporánea. Erotismo, feminidad y artesanía en la obra de Paloma de la Cruz*, Pérez Martínez hace un magnífico análisis reflexivo respecto a la obra de Paloma, dividiendo su narración en tres actos.

¹⁷ Ruíz, 2021: 40-43.

El primero de estos actos lo titula *El barro como carne. Las esculturas performáticas de Paloma de la Cruz*. En él, afirma una importancia crucial en el procedimiento técnico de las denominadas “esculturas performáticas” (falo-vaginas), ya que el modelado vaginal influye, no solo en la propia obra y en su relación emocional con la artista, sino también en el lugar en el que queda situado el ojo del espectador, contemplando como público algo que ha tenido históricamente una connotación privada.

De nuevo, Pérez Martínez vuelve a vincular la obra de Paloma con los objetos eróticos de Duchamp, pero también con las celosías islámicas, considerando además que la obra y la técnica se encuentran envueltas en una especie de ritual pagano que podría evocar a manifestaciones artísticas procedentes de otros modelos socio-culturales, como la cultura prehispánica mochica, que utilizó también un sinfín de motivos fálcos en su producción cerámica.¹⁸

La erotización del espacio. La relación entre lo público y lo privado será el segundo acto del texto, cuyo eje vertebrador es el espacio doméstico y las connotaciones que ha tenido este para la posición de la mujer en los modelos de sociabilización. Paloma reinventa esta unión entre identidad femenina y hogar a través de las referencias a lencería o a objetos de higiene personal como bidés o lavabos (fig. 6) hasta llegar a las piezas que produce con su propio cuerpo, construyendo así un discurso de liberación y empoderamiento.



Fig. 6. *El ciego instinto de los órganos* (Paloma de la Cruz, 2017). Fuente: <https://palomadelacruz.com/el-ciego-instinto-de-los-organos-erotica-inversa/>



Fig. 7. *Suspended belt* (Paloma de la Cruz, 2017). Fuente: <https://palomadela-cruz.com/-suspender-belt-erotica-inversa/>

Destaca la autora una clara influencia de la cerámica andaluza y de la azulejería propia de la Granada de reconquista en las obras *Deseo estremecido*, *Suspended Belt* (fig. 7) y *El ciego instinto de los órganos*. Estas piezas unifican para ella el pasado y el presente de la cerámica, abrazándose en ellas profundamente la tradición y la contemporaneidad.¹⁹

El acto final del magnífico texto será *La metáfora del cuerpo. La materialización de la carne*, que presta especial atención a la serie de piezas tituladas *Paños de Ablución*. La autora entiende estas

¹⁸ Pérez Martínez, 2022: 570-571.

¹⁹ Pérez Martínez, 2022: 574-577.

esculturas como figuras orgánicas se expanden y se retraen impregnadas de un sutil erotismo, a pesar de poder parecer simples toallas. En este caso, la artista sí que trabajaría con técnicas tradicionales, pues, utiliza el rodillo para el modelado de las piezas, persiguiendo así conseguir ese juego de contrastes cóncavos-convexos que definen, en parte, su lenguaje artístico.²⁰

Dejando a un lado las fuentes bibliográficas en el sentido más estricto, resultan de especial interés las entrevistas realizadas a la artista, en las que es ella misma quien desentraña los entresijos de su obra de primera mano. Destaca la realizada el 20 de septiembre de 2020 por Ana De La Luz para el magazine digital *Staf. Thenem.popculture*, en cuya entradilla ya se define la producción de Paloma como “corpórea y cálida, pero peligrosa”, tres adjetivos que resultan de la más absoluta certeza.

Sobre el uso y la importancia del barro en su obra, la artista lo define en la entrevista como un material visceral y primitivo, como una piel que recubre el espacio como si de un cuerpo se tratase. Siguiendo en la línea de la importancia del material, ella misma explica que “al cocer el barro lo blando se torna duro y, a su vez, éste, con sus pliegues y volúmenes, transforma lo duro en blando. Aquí la carne es el barro, por lo que su representación hace que el material trascienda y se comporte de manera autónoma”.²¹

Paloma desvela que ese interés por la corporalidad nace de un sobrepeso que la acompaña en su infancia y adolescencia, algo que la hace reflexionar acerca de la dimensión estética del cuerpo en la sociedad y la diversidad formal que verdaderamente puede presentar. Lo “voluptuoso” es fundamental en su trabajo, pues, entiende el volumen como una cualidad intrínseca tanto de la escultura como del cuerpo humano.²²

Otra entrevista de interés es la titulada “*Erótica inversa de Paloma de la Cruz, arte que nace de las entrañas*”, localizable en la revista digital *Yo soy mujer* y fechada el 29 de abril de 2017. Además de indagar en la importancia que tiene la técnica en su obra y del concepto de “esculturas performáticas” anteriormente mencionado, Paloma habla también de cómo el uso de lencería cerámica contribuye a la creación de un ambiente morboso y una erotización del espacio arquitectónico.

De nuevo, en esta entrevista vuelve a hacerse hincapié en los *Tres objetos eróticos* de Marcel Duchamp, hoy ubicados en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Paloma plantea una revisión de estas piezas, entendiendo la vagina como un hueco, pero también como una inversión del falo. Admite también un interés personal por el tejido del encaje y por la sensación de curiosidad que este provoca, remitiendo a el acto sugerente de mirar a través de lo “prohibido” sin poder llegar a contemplarlo con claridad, algo que, sin duda, refleja a la perfección con el juego de formas internas y externas que se aprecia en las obras de *Erótica inversa* (De la Cruz, 2020):

Sacar lo de dentro afuera, lo interno y lo externo. Por eso creo que he jugado con el alicatado en los inodoros que es como una segunda piel y con el esmaltado que hace referencia a la lencería y el encaje que es algo que entre-cubre la piel pero que al mismo tiempo deja entreverla. Incluso en las paredes, los azulejos dejan de ver el barro por detrás.²³

²⁰ Pérez Martínez, 2022: 580.

²¹ De la Cruz, Paloma (2020): “Paloma de la Cruz”. En: <https://stafmagazine.com/gallery/paloma-de-la-cruz/> [3-02-2024]

²² De la Cruz, Paloma (2020): “Paloma de la Cruz”. En: <https://stafmagazine.com/gallery/paloma-de-la-cruz/> [3-02-2024]

²³ De la Cruz, Paloma (2020): “Paloma de la Cruz”. “En: <https://stafmagazine.com/gallery/paloma-de-la-cruz/> [3-02-2024]

Con respecto a la técnica del modelado vaginal, de la Cruz comprende que es un procedimiento totalmente alejado de las maneras tradicionales de trabajar el barro. Al modelar con el interior de su cuerpo, no puede prestar atención al detalle, ni si quiera puede saber cómo será el aspecto formal de la pieza hasta que no salga – literalmente – de ella.²⁴

No puede efectuarse un correcto estado de la cuestión relativo a la producción de Paloma de la Cruz sin utilizar como fuente la dirección web oficial de la artista. En ella, además obtener acceso a fotografías de calidad de casi la totalidad de sus obras, pueden encontrarse una serie de catálogos y textos en abierto, acompañados de información sobre su trayectoria profesional en los apartados relativos a su currículum y a las exposiciones de las que ha sido partícipe.

Casi de la misma importancia que su dirección web resulta el perfil de Instagram de la artista (@palomadlacruz), contemplado como una fuente digital que se encuentra en constante actualización y renovación, aportando imágenes e información de incalculable valor sobre sus nuevas creaciones o sobre el circuito expositivo que va recorriendo su trabajo.

Gracias a este medio, se tiene constancia de piezas como *Revestimiento* (fig. 8), una voluptuosa manta cerámica realizada en Oporto con motivo de la Bienal de Arte Textil Contemporáneo *Contextile 2022*. En esta interesantísima obra, la artista unifica su interés por la tela como revestimiento corporal y arquitectónico con la tradición cerámica portuguesa de azulejería, sirviéndose para ello del uso de sus colores característicos: azul y blanco. A estas tonalidades añade, además, matices rojos, simbolizando el color que representa, por excelencia, al bordado luso.²⁵



Fig. 8. *Revestimiento* (Paloma de la Cruz, 2022). Fuente: <https://www.instagram.com/p/CkJgHxzjS7v/>

²⁴ De la Cruz, Paloma (2017): “Erótica inversa de Paloma de la Cruz, arte que nace de las entrañas”. En: <https://www.yosoymujer.es/cultura/erotica-inversa-paloma-la-cruz-arte-nace-las-entranas/> [03-02-2024].

²⁵ De la Cruz, Paloma (2023): “Sin Título” En: <https://www.instagram.com/p/CkJgHxzjS7v/> [05-02-2024].

Nuevas aportaciones: conversaciones con Paloma de la Cruz

Teniendo en cuenta que nos encontramos ante una artista emergente, no es de extrañar la escasa bibliografía existente con respecto a su producción. Es por ello que consideramos necesario contactar con ella para realizar una entrevista personal; con la información extraída de la misma, se pretende contribuir al crecimiento del material bibliográfico riguroso relativo a su figura. De este modo, ha sido posible aportar algunos datos inéditos acerca de su obra, sus procesos creativos, los materiales que utiliza o el porqué del predominio de determinada gama cromática, entre otras cuestiones.

La pertinente conversación, que tuvo lugar el 7 de febrero de 2022, comienza indagando en el origen del vínculo entre la artista y la disciplina cerámica. De la Cruz expresa que “todos tenemos una relación especial con el barro”, remontándose a esa toma de contacto infantil y primaria en la que “nos manchamos las manos con él” por primera vez. Desde que su interés artístico floreció, su producción se ha encontrado siempre estrechamente vinculada a la corporalidad y sus posibilidades, unas ideas que, para ella, no encontraban su nicho en la pintura; ello no es de extrañar, pues reflexionar acerca de algo tridimensional y tangible como es el cuerpo humano encuentra un abanico de infinitas posibilidades en procesos creativos que puedan ser ejecutados en tres dimensiones. Fue a raíz de su asistencia a clases de escultura cerámica cuando, al tener oportunidad de trabajar directamente con la tierra, se dio cuenta de que podía “cortar, manosear, amasar, manchar y modelar” para la elaboración de sus piezas. Mediante el descubrimiento de ese íntimo vínculo, comienza a sentir la pulsión de desarrollar un código propio y personal con la cerámica, preguntándose “¿hay algo más parecido al cuerpo, a la carne, que el barro?”.²⁶

Al mencionar la gama cromática que impregna su obra, la artista afirma instantáneamente que esta no es en absoluto fortuita. Para ella, el color (morado-rosa-rojo) remite a la piel, propia y ajena, trascendiendo así la mera elección estética para convertirse en un elemento narrativo, autónomo en sí mismo. Se trata de tonalidades que, además de evocar a la corporalidad, nos dirigen directamente hacia una exploración de las emociones y vivencias que habitan intrínsecas en la carne. Además, añade que “son los más vinculados a un imaginario textil perteneciente a la lencería y al encaje en el que me inspiro, haciendo, por tanto, que se genere una nueva epidermis de esmalte que recubra al barro pero que deje entrever su crudeza”.²⁷

Si bien en algunos de sus proyectos pueden encontrarse inspiraciones directas como, por ejemplo, el ya mencionado Marcel Duchamp con su *Objeto-Dardo*, Paloma destaca como a una de sus máximas referencias a la artista Adriana Varejao (1964), considerándose “enamorada de su obra”. Acerca de ella, pone en valor el modo en el que bebe de la tradición cerámica y de la azulejería portuguesa para el desarrollo de su pintura. Destaca también en el imaginario de sus referentes Dalila Gonzalves (1982), de la cual señala especialmente una intervención urbanística en la que cubre piedras de la calle con azulejos cerámicos adaptados a su forma.

Con respecto a su proceso creativo, el primer paso a seguir se encuentra íntimamente ligado a la concepción del espacio. De la Cruz afirma que “trabajar con la idea de cuerpo arquitectónico hace indispensable el hecho de pensar en el lugar, en cómo van a funcionar las piezas en ese espacio, en el recorrido que va a hacer el cuerpo del espectador cuando se enfrente a ellas”.²⁸ Para ella, el espacio determina el discurso, por lo que, si se mantiene la esencia del mismo, aunque la pieza se traslade a otro escenario, es ella “la que contextualiza

²⁶ Entrevista personal realizada a Paloma de la Cruz el día 07/02/2022.

²⁷ Entrevista personal realizada a Paloma de la Cruz el día 07/02/2022.

²⁸ Entrevista personal realizada a Paloma de la Cruz el día 07/02/2022.

el espacio y no viceversa”.²⁹ De este modo, para una correcta musealización de sus piezas, debe producirse una sinergia total entre espacio-objeto-público. Solo mediante dicha combinación de elementos puede conseguirse una experiencia inmersiva total y contextualizada en su particular universo cerámico.

Finalmente, al preguntar a de la Cruz acerca de la implicación del discurso de género en su obra, la artista explica que utilizar “elementos que nos lleven a lo doméstico, a lo íntimo o al cuerpo de la mujer” tiene una relación directa con lo autobiográfico y la autopercepción, al ser estos espacios – el hogar y el propio cuerpo – habitados por ella misma como mujer. De este modo, concluye que “al intervenir espacios que tradicionalmente se han vinculado a lo patriarcal con una obra que los recubre e invade de manera monumental y que vienen de lo femenino es un posicionamiento muy claro, pero no deja de ser un discurso que parte de una historia propia contada de manera universal”.³⁰

Las aportaciones derivadas de esta conversación contribuyen indudablemente a enriquecer el material académico acerca de las artistas emergentes que conforman el actual plantel de la vanguardia andaluza. Así mismo, contribuyen a una revalorización de las técnicas cerámicas, – vinculado ello a una perspectiva crítica de género – que toman los espacios asociados históricamente a la mujer para re-imaginarlos, re-significarlos, sirviéndose de ellos para narrar toda una serie de confluencias de realidades pasadas y presentes. Permiten, además de un impulso para la puesta en valor de los métodos tradicionales en las últimas tendencias, la posibilidad de dar transitar un diálogo sobre la corporalidad, la feminidad, la autopercepción y su vinculación con los procesos creativos artísticos.

Conclusiones

Las últimas tendencias artísticas sufren una ausencia persistente en su investigación, por un lado, por no gozar del prestigio sistemático que otorga la antigüedad al arte, y por otro, por ser, en ocasiones, difícilmente clasificables bajo las metodologías de trabajo clásicas de la disciplina. La contemporaneidad artística hace ya tiempo que rompió con los sistemas tradicionales de escuelas y estilos, hecho explicable mediante la amplia diversificación de técnicas y posibilidades creativas que se ofrecen en la actualidad, especialmente vinculadas al empleo de medios digitales. Estudios recientes, como el realizado por Labella Martínez, *Re-Significar la etiqueta Arte Contemporáneo en la Era Global*, ya investigan posibles soluciones para esta problemática de catalogación. Ejemplo de ello sería el empleo de *Cultural Analytics*, un método implantado por Lev Manovich (1960) que funciona mediante el análisis de bases de datos, tomando de ellas diversas nomenclaturas de artistas, comisarios y salas de exposición, permitiendo así, mediante el establecimiento de nexos, “trazar una estructura de relaciones”.³¹

Paloma de la Cruz, con su valiente producción, viene a levantar este doble castigo histórico, rescatando del pasado ancestral de Andalucía técnicas, procedimientos y materiales vinculados a la tradición, dándoles una nueva vida, una nueva forma y, especialmente, un nuevo discurso. En la artesanía del erotismo que impregna su obra, se produce una perfecta simbiosis entre disciplinas, una integración artística en la que arquitectura, escultura y cerámica respiran como un solo ser orgánico.

²⁹ Entrevista personal realizada a Paloma de la Cruz el día 07/02/2022.

³⁰ Entrevista personal realizada a Paloma de la Cruz el día 07/02/2022.

³¹ Labella Martínez, 2023: 293.

Haciendo un exquisito uso de la sugerencia, Paloma invita a reflexionar sobre el cuerpo y la diversidad del mismo, diluyendo los límites entre lo público y lo privado y utilizando, para ello, su propio ser como eje vertebrador. Una obra tan innovadora y personal como la suya, cuidada y pulida hasta el más mínimo detalle y con un conceptual –pero efectivo– aparato discursivo que la respalda merece, como mínimo, no solo una puesta en valor desde la Historia del Arte sino también un espacio para la eternidad en las páginas de la contemporaneidad artística andaluza.

Bibliografía

- Benítez Reyes, Felipe (2019): “Paloma de la Cruz y sus metáforas del cuerpo”. En: del Pozo Fernández, Patricia/ Benítez Reyes, Felipe/ Osuna, Carmen /Lorente, Rodri: *Clausula corpora. Paloma de la Cruz*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico, pp. 7.
- De la Cruz, P. (2017) *Erótica inversa de Paloma de la Cruz, arte que nace de las entrañas* [blog] 29 de abril. Disponible en: <https://www.yosoymujer.es/cultura/erotica-inversa-paloma-la-cruz-arte-nace-las-entranas/> > [consulta: 03 febrero 2024].
- De la Cruz, P. (2020) *Paloma de la Cruz* [blog] 22 de septiembre. Disponible en: <https://stafmagazine.com/gallery/paloma-de-la-cruz/> > [consulta: 03 febrero 2024].
- De la Cruz, P. (2022) *Sin título* [Instagram] 25 de octubre. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CkJgHxzjS7v/> > [consulta: 05 febrero 2024].
- De la Cruz, Paloma (2017): “En torno al Eros. Breves acontecimientos de una experiencia inversa”. En: De la Cruz, Paloma/Maldonado, Victoria/Miranda, Carlos/ Osuna, Carmen/Vargas, Marina (2017): *Erótica Inversa*. Sevilla: Maringa Estudio SL, pp. 9-10.
- Freitag, Vanessa (2014): “Entre arte y artesanía. Elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad”. En: *El artista: revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 11, pp. 129-143.
- Iglesias G^a-Arenal, José (2021): *La distancia entre la carne y el suelo (Paloma de la Cruz)*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.
- Labella Martínez, Antonio (2023): “Re-Significar la etiqueta Arte Contemporáneo en la Era Global”. En: *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 12, pp. 280-296.
- Osuna, Carmen (2017): “Paloma de la Cruz, Alfarera y Alarife de la carne”. En: del Pozo Fernández, Patricia/ Benítez Reyes, Felipe/ Osuna, Carmen /Lorente, Rodri (2017): *Clausula corpora. Paloma de la Cruz*. Sevilla: Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico, pp. 12-14.
- Osuna, Carmen/ Miranda, Carlos (2017): “Carteo electrónico para una exposición de Paloma de la Cruz”. En: De la Cruz, Paloma/Maldonado, Victoria/Miranda, Carlos/ Osuna, Carmen/Vargas, Marina (2017): *Erótica Inversa*. Sevilla: Maringa Estudio SL, pp. 13-18.
- Pérez Martínez, Marta (2022): “Una aproximación a la cerámica contemporánea. Erotismo, feminidad y artesanía en la obra de Paloma de la Cruz”. En: Bermúdez Vázquez, Manuel/Casares, Elena/ Vadillo, Marisa (2022): *Humanismo poliédrico. Nuevas apuestas de estética, arte, género y ciencias sociales*. Madrid: Dykinson S.L, pp. 563-582.
- Serra, Florencia/Acebedo, Florencia/Moyas, Ernesto/Rendtorff, Nicolás (2014): “La materialidad en la cerámica contemporánea. Las obras de Casanovas, Pérez y Serra”. En: *Boletín de Arte*, 14, pp. 148-152.
- Tarela, Mariel (2018): “Cerámica y arte contemporáneo. Emergencia de prácticas milenarias en el siglo XXI”. En: *Arte e Investigación*, 14, pp. 1-14.
- Vargas, Marina (2017): “Yo también fui hecha con barro”. En: De la Cruz, Paloma/Maldonado, Victoria/Miranda, Carlos/ Osuna, Carmen/Vargas, Marina (2017): *Erótica Inversa*. Sevilla: Maringa Estudio SL, pp. 31- 33.