

Erótica inversa

PALOMA DE LA CRUZ

Comisariado

Carlos Miranda / Carmen Osuna

Textos

Paloma de la Cruz
Victoria Maldonado
Carlos Miranda /
Carmen Osuna
Marina Vargas

Fotografías

Juan Miguel Pérez

Diseño de catálogo

Hadaly Villasclaras

Montaje

Laura Cambronero
Juan Antonio Lechuga
Rodrigo Lorente
Victoria Maldonado
Fco. Javier Valverde
Jose Luis Valverde

Edita

Maringa Estudio SL.
Sevilla, 2017

ISBN

978-84-947499-0-2



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ERÓTICA INVERSA

PALOMA DE LA CRUZ

27 de abril - 26 de mayo 2017

Sala de Exposiciones
de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

- 9 ***En torno al Eros.***
 Breves acontecimientos de una
 experiencia inversa
 Paloma de la Cruz
- 13 ***Carteo electrónico para una***
 exposición de Paloma de la Cruz
 Carlos Miranda / Carmen Osuna
- 25 ***Carne ornamentada.***
 Intento de introducción a la obra
 de Paloma De la Cruz
 Victoria Maldonado
- 31 ***Caverna doblemente mágica***
 Marina Vargas
- 42 **Erótica Inversa**
- 85 **Agradecimientos**



En torno al Eros.

Breves acontecimientos de una experiencia inversa

Paloma de la Cruz

9

Génesis. Gloria de las improntas

Aún quedan restos en el aire del último cigarrillo que fumé hace un momento en mi estudio -yo los llamo, irónicamente, *putipitis*—. Un breve texto en mi mesa acompaña las imágenes de los *Tres objetos eróticos* de Duchamp. Uno de ellos, *Objeto dardo*, falo ambivalente, parece hacer diana en mi pensamiento y me pregunto qué ocurriría si no hubiera sido la materia la que manejase el hueco, sino el hueco el que manejase la materia. Pienso en la arcilla y en sus orígenes terrenales, lo que resulta inevitablemente escatológico. De nuevo, surge una pregunta; ¿y si en lugar de usar la vagina como un molde, se hubiese planteado su uso como aparato moldeador, como herramienta creadora?

Incitación al pecado. El ciego instinto de los órganos

Llego tarde, como siempre. Mis artistas fetiche me han entretenido. Tengo, una vez más, la mirada inmersa en un par de falos, de aspecto flácido, unidos por unos labios pudendos de Louise Boureois, en retretes provocadores irónicamente sexualizados de Sarah Lucas, en retorcidas masas de carne viva que brotan de las paredes de Adriana Varejão, en extremidades pueriles que emanan de orificios de desagües de Robert Gober... Mientras doy la primera calada a un *putipiti*, pienso en el vacío que se encuentra entre mis piernas y que, originariamente, ha sido pensado como una inversión del falo, pero, ¿por qué no lo contrario? Miro el reloj y cierro de un golpe el catálogo. Llego tarde.

Punto Tagliato. Seductora trampa textil

Desconcertada, la mujer que se encuentra frente a mí y, a la que le estaba mostrando mi nueva adquisición, no puede evitar regañarme porque he vuelto a comprar ropa de encaje. Tuerce el gesto sin poder evitar, finalmente, tornarlo afable. Me dice que estoy obsesionada. Quizás tenga razón, algo habitual en una madre. Y es que siempre he sufrido una atracción fatal hacia este tejido ornamental y transparente. Tiene algo de poético. No puedo evitar ponerme en el papel de *voyeur*, incitada por la curiosidad que busca observar lo oculto, lo que se ve y no se ve tras esos pequeños orificios, tras la membrana que permite el acceso a lo interior y lo exterior. Trozos de carne que se cubren pero que, a su vez, se exhiben refrenados.

Clímax. El escenario último del erotismo

Me encuentro en medio de la sala. Hoy se inaugura la exposición e inevitablemente, experimento lo que George Bataille me contaba en sus textos que acontecía en el instante en el cual se pierde la conciencia, y que ocurre tras el orgasmo: *la petite mort*, ineludible final para una erótica que ha sido invertida. Arquitecturas carnales invaden la sala. Tejidos lujuriosos envuelven seductores las paredes. Alguno, incluso, parece haber sido arrojado fruto de un lascivo encuentro. Vaginas viriles sobresalen de las paredes apuntando, observando e intimidando la mirada. El espacio se encuentra enteramente dominado por un exceso de voluptuosidad. Hasta los bidés reclaman su uso. Eros ya no tiene aliento.





Carteo electrónico para una exposición de Paloma de la Cruz

Carmen Osuna
Carlos Miranda

[10 y 12 de septiembre de 2016]

13

CM: Hola, Carmen. He visto hoy a Paloma y parece que está muy ilusionada con que hagamos tú y yo el comisariado de su exposición en la Facultad. Y lo cierto es que yo también lo estoy! Esta bonita intrahistoria de cadenas de transmisión entre profesor-alumno se va ampliando: tú fuiste mi profesora en Granada, y ahora los dos compartimos ese papel con Paloma. Seguro que sale algo hermoso

CO: Seguro que sí Carlos. Aunque me siento un poco abuela, me encanta ver cómo se va mejorando la saga artística y universitaria.
Hay algo que denota cómo sutilmente los antiguos campos tradicionales del arte van desapareciendo. Paloma nos enseña con su exposición que pintura, escultura, cerámica, y todo lo que sea, se fusionan para diluir los géneros artísticos, y los géneros en general.

[7 y 8 de octubre de 2016]

CO: Hola Carlos, hoy me he reunido con Paloma y me ha comentado que va a desarrollar la idea de la lencería sobre cerámica que ya aplicó a las falovaginas. Quiere hacerlo con esmaltado de perilla sobre teselas hechas a mano por ella. La verdad es que, para no haber pintado nunca cerámica tiene una habilidad pasmosa. ¿Tú cómo lo ves?

CM: Pues me parece un desarrollo muy inteligente del proyecto, ya comenté con ella cierta vez que algún giro hacia el espacio podría expandir muy bien su búsqueda. Y que lo enfoque en azulejos es un acierto, porque puede ser un recurso muy efectivo para llevarse el trabajo a un plano de intervención arquitectónica. De todas formas, creo que está probando todo esto, ya veremos cómo funcionan las piezas con un poco más de dimensión ¡Probando, probando!

[10 y 13 de noviembre de 2016]

CO: Carlos, buenas tardes. Me dice Paloma que ha estado hablando contigo y te ha propuesto desarrollar en grandes formatos la idea que has denominado como "lencería cerámica" para vestir la sala de exposiciones, me parece un trabajo titánico pero confío en ella. Creo que esto responde bien a la idea de casa como metáfora del cuerpo que se plantea.

CM: Sí, yo también entiendo que, precisamente, ahora mismo todo el trabajo que está conjugando parte de la idea de la casa como metáfora del cuerpo, la construcción arquitectónica que remite a la construcción de la identidad. Así, los desplazamientos

Carlos Miranda (CM)
Carmen Osuna (CO)

que opera Paloma en el espacio nos hablan de una identidad en movimiento, en continua resituación, aquí mediante la apelación al modo cultural de objetualización del cuerpo femenino como máquina generadora de deseo: su revestimiento mediante la lencería. Será un trabajo de chinos, es verdad, pero ella se muestra muy confiada en poder hacerlo, a mí me da seguridad su actitud. Está muy enrollada con el tema y no para de producir. Está creciendo con todo esto!

[9 y 11 de diciembre de 2016]

CO: Hola Carlos. Paloma sigue haciendo azulejos, pero, claro, hay que imaginar cómo quedará escenificado el espacio de una sala tan grande. ¿Cómo ves la idea de lencería sobre paredes? ¿Esto responde a la idea de *inversión* con la que comenzó el proyecto? Cuando viste el espacio arquitectónico con ropa interior ¿no crees que intenta amueblar su propio espacio íntimo? (o algo así)

CM: Yo insisto en que puede funcionar muy bien en el plano conceptual. Y la veo muy implicada con la (hiper)producción, vamos a tener que ponerle una ducha y una cama en el estudio! La *inversión*. Para mí, Paloma nos propone pensar sobre los modos de *habitar la objetualización* del cuerpo-casa, de este gran cuerpo fragmentado en distintas obras que aparece embutido en lencería, como si fuese una especie de celosía (conventual) *inversa*. La idea de inversión nos lleva a su interés como artista por deconstruir este tan asumido mecanismo de la ilusión/seducción que es la lencería. Porque aquí no se puede poner y quitar, no hay disfraz ni, por tanto, posibilidad de desligarse de la condición de objeto. Esta lencería ha pasado por el fuego del horno para ser parte intrínseca, lo mismo, que las losetas, las falovaginas, la alfombra o los bidés. En este sentido, me parece que estas derivas del discurso lo mantienen en su coherencia y, sobre todo, lo amplían. La inversión está implícita, de manera muy importante, en las falovaginas o en el positivo del bidé blanco, pues son moldes. El otro día hablamos de los “moldes” de Marcel Broodthaers: *moules* (*moule* en francés significa a la vez molde y también mejillón: el coño en lengua española coloquial obscena). Y, por supuesto, de Duchamp y sus objetos eróticos, también a partir de moldes del cuerpo.

[16 y 18 de diciembre de 2016]

CM: Hola, Carmen! Acabo de estar en el taller de cerámica con Paloma y he visto que tiene muy adelantada la pieza de azulejos que está haciendo. Los resultados ya se muestran bastante espectaculares. En efecto, como decías, la niña tiene muy buena mano para realizar los motivos “lenceros” en los azulejos, e incluso la está sofisticando aún más. Me gusta porque está en la frontera con lo decorativo, y llevar las piezas a ese límite me parece bastante provocador. Al final se está situando muy bien en esa reconfiguración espacial de la idea de casa, de espacio doméstico *privado*, que se expande a las propias paredes de la sala de exposiciones, con los alicatados de lencería. Y creo que esta reconfiguración espacial atiende a la del propio *material* de la casa. Ello provoca una textura en el muro de alicatado que, de nuevo, nos lleva a la idea de cuerpo, una piel escamada, con un tremendo movimiento visual pese a su estatismo en la pared. Si, por

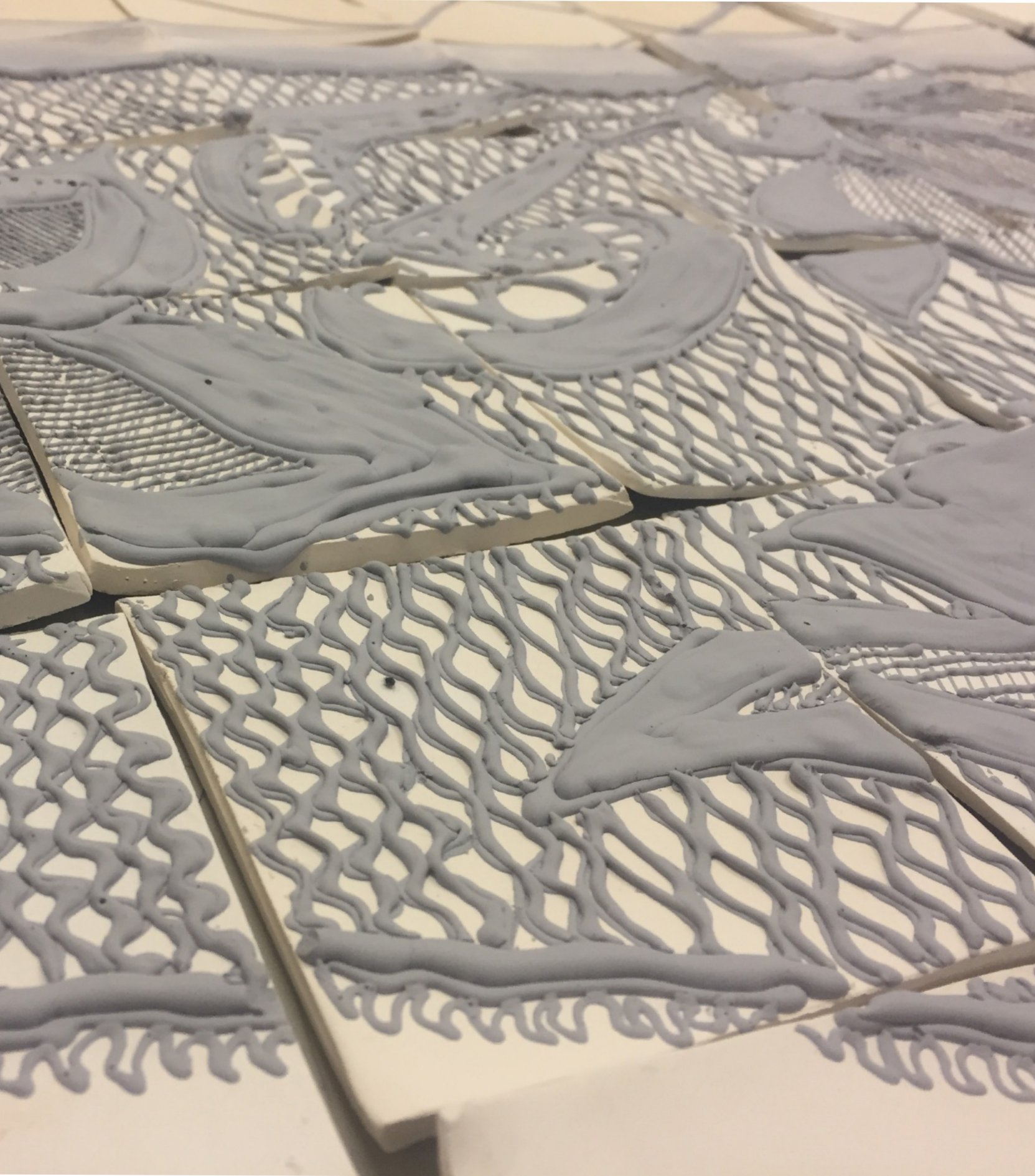
un lado, este “escamamiento” nos remite a una idea de pared *viva*, por otro también nos hace pensar en una idea de degradación, de ruina (paso del tiempo muerte). Hemos hablado de que Adriana Varejão es un referente claro aquí. Y de que, además, la utilidad arquitectónica-doméstica del azulejo es su fácil limpieza, son superficies diseñadas para cubrir una necesidad de asepsia del espacio (baño, cocina) que, sin embargo, al estar doblados en las obras de Paloma, permiten, paradójicamente, que se acumule el polvo (el tiempo visible) en ellos. La idea de *junta* entre los azulejos es muy importante en el lenguaje escultórico que está planteando Paloma. Pero me estoy enrollando mucho ¿Qué opinas de su condición de *escultora* respecto a estos usos del espacio?

CO: Creo que ya no podemos nombrar a las artistas con adjetivos de antaño. Muchos dirían que es pintora porque pinta las teselas con las que envuelve las paredes. No obstante, si esculpir es ahora llenar un vacío, (*desesculpir* lo llamaría Perejaume) sí que comienza esculpiendo. Recuerdo que alguien muy querido para mí, me escribió una vez en un catálogo algo muy interesante, refiriéndose a la acción de la mano respecto a la escultura, una mano que se cierra en torno al espacio del hueco, y del encuentro final de esa mano con su propio hueco. Hoy he pensado en ello cuando observo algunas de las piezas de Paloma, esas que nos hablan de un hueco, del intento de esculpir el vacío y encontrar el lleno, como no podía ser de otra manera. Pero es un lleno que representa la falta misma, porque ¿Qué encuentra al fin? La imagen del falo, la geografía del hueco como deseo de una ausencia, solo un fragmento.

Por otro lado, cuando Paloma viste el espacio arquitectónico con ropa interior, parece que intenta amueblar su propio espacio íntimo. Crea un decorado en la habitación que a la vez la habita, y nos habitará a nosotros como espectadores desnudos. De nuevo interpreto un intento de llenar un hueco, que ahora es el hueco arquitectónico feminizado, vestido para seducir, para incitar al deseo pero, como diría Baudrillard, sabemos que el deseo siempre será diferido. Quizá de ahí que se mantengan los huecos, las fisuras abiertas entre los azulejos, las juntas que nos introducen en otro espacio, que como tú dices, puede cargarse de residuos. En este sentido espacial claro que podemos hablar de escultura, o no.

Por cierto, hablando de escultura y escultoras, Marina Vargas ha aceptado escribir el texto del catálogo, hay que ver, Marina! que fue alumna mía de cerámica en Granada hace tantos años... yo creo que ellas se van a entender muy bien porque tratan temas relacionados con la mujer desde diferentes perspectivas y eso siempre es enriquecedor. Ella te contaría que, cuando estuvo por aquí en el máster visitando los talleres, se quedó gratamente impresionada con los trabajos de Vito y de Paloma, a ella siempre le atrajo la cerámica, aunque no la suele utilizar está entre sus probabilidades, me comentó. La verdad es que fue un gran acierto introducir esta asignatura en nuestra facultad, menos mal que me convenciste. Porque yo era soy bastante reticente a montar talleres con nombres y apellidos, ya sabes!

Bueno así, te vas a ver rodeado de mujeres, porque la tercera es Vito. Fíjate qué trío más maravilloso, Marina, Vito y Paloma, porque Vito también le va a escribir un texto a su amiga. Todo esto me emociona



[10, 12, 17, 23 y 24 de enero de 2017]

CO: Hola, Carlos. Hoy ha aparecido Paloma en el taller de cerámica con un bidé para esmaltarlo. Yo ya le he explicado que los sanitarios se cuecen a altísima temperatura, a la que nuestros hornos no pueden subir, por lo que es difícil esmaltar encima. Se podría intentar con una tercera cocción pero parecerían de fábrica. Hay otra posibilidad que es quitar el esmalte. Ella también propone alicatar con lencería los propios bidés. ¿Cómo crees que pueden quedar tantos bidés en la sala?

17

CM: Bueno, supongo que habrá que ver cómo quedan los bidés una vez defina el procedimiento para intervenirlos. Tú entiendes mucho más que yo de cómo funcionan los esmaltes, o de si es posible labrarlos para ir quitando el esmalte de fábrica. Por otra parte, si acaba alicantándolos, que no sé si es factible técnicamente, parece que formalmente podría encajar muy bien con las piezas de pared

[7, 16, de febrero]

CM: Hola, Carmen, acabo de ver el bidé que ha alicatado Paloma en su estudio y está muy chulo, la he animado a que siga con esta nueva línea también. De hecho, dice que le gustaría poder desarrollar una serie de varios bidés

CO: ¿Cómo crees que pueden quedar tantos bidés en la sala?

CM: Bueno, yo creo que el problema puede ser más de su capacidad de producción en varias líneas. A ver cómo se organiza TANTO trabajo! La cuestión de varios bidés en sala no tiene por qué funcionar mal. Ya lo veremos cuando montemos, pero ahora mismo la idea de que la entrada en la sala nos muestre una dispersión de bidés por el espacio, en diferentes versiones de revestimientos de lencería cerámica, me parece bastante interesante. Ello puede redefinir muy curiosamente el espacio de una casa: un bidé siempre va adosado a la pared en un baño, y si Paloma nos llena la sala de exposiciones de esos invisibles muros al ponerlos exentos, la cosa promete.

[7, 16, de febrero]

CM: Hola, Carmen, pregunta a bocajarro respecto a la expo de Paloma. ¿Qué tipo de discurso de género puede leerse tanto en las falovaginas como en la lencería cerámica? ¿Qué tipo de *feminismo* hay aquí?

CO: La verdad es que es difícil hablar de algún tipo de feminismo a través de la metáfora de la lencería, a no ser que Paloma quiera confundirnos con la ambigüedad que late en sus piezas. Como tú dices esta lencería no se puede invertir, la condición de objeto es inapelable. Para mí la lencería forma parte de lo que Foucault llamaría producción disciplinaria de la sexualidad, dentro de una teoría del cuerpo que se estanca en la oposición clásica de masculino/femenino, donde la mujer es la máquina de la seducción, el producto, el instrumento. Pero tal vez estemos ante una escritura de la

seducción que esconde “cuerpos contrasexuales”, que suponen el sexo y el género como tecnologías sociopolíticas complejas, contruidos históricamente bajo el falocentrismo heterosexual que autoriza el sometimiento femenino como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción (esto lo cuenta muy bien Beatriz Preciado, 2011), entonces tendríamos que entender las piezas primeras de *Erótica inversa*, las falovaginas, como dildos, pero en ese caso deberían responder a otro hueco, a ese que es idéntico a todo sexo y todo género: el ano. Este sería el punto de fuga con el que establecer una política del cuerpo que desestabilizara todas las oposiciones clásicas en relación a la sexualidad, como el adentro y el afuera, pasivo/ activo, órgano natural/máquina, etc. Quizá el siguiente paso de Paloma. Pero Carlos y para ti ¿qué tipo de política del cuerpo articula aquí Paloma?

CM: Amí me gusta pensar en la tremenda ambigüedad en que se mantienen las obras de Paloma respecto a las teorías feministas. En este sentido, sus piezas son de una indefinición enunciativa que, sin embargo, carga muchísimo las tintas en la retórica visual: son muy barrocas tanto formal como conceptualmente, y eso implica muchos pliegues posibles de interpretación. Incide mucho en la *belleza* de las piezas, lo cual conecta con la construcción tradicional de la identidad femenina en nuestra cultura. Emplea un “arma” de la mujer según se ha entendido históricamente, pero lo hace desde una actitud de sujeto fuerte, de “sexo fuerte” que *invierte*, productivamente, las relaciones de poder que ha heredado por cultura y educación: el hecho de que modele con el interior de su vagina, sin proponerse explicitar con ello ningún tipo de reivindicación de género, sino su mera *afirmación*, me parece una toma de postura, cuanto menos, diferente y, con la que está cayendo, valiente. Además, por un lado tenemos que el cuerpo de la mujer es aquí el espacio de la sala, un ámbito revestido de lencería en el que *nos introducimos* como espectadores, pero, como tú misma me decías en algún momento, “somos espectadores desnudos” (puestos en situación “erotizada”), y ese espacio-cuerpo-casa nos acoge con todas sus contradicciones, giros, dobleces como intimidad expuesta. Y para poder hacer eso, hay que ser un sujeto fuerte. Más allá del género.

[7 de marzo de 2017]

CO: Carlos, Paloma se ha ido a Madrid para reunirse con Marina Vargas para desarrollar el texto del catálogo en forma de entrevista, y Vito ya lo tiene hilvanado también así que todo está lleno de conexiones, ya ves, las mujeres te rodean.

CM: Como supondrás, encantado estoy con todas vosotras... Y, hablando de conexiones, hace tiempo te hablaba de la cadena de transmisión profe-alumno que aquí coincide, y resulta que Marina también fue alumna tuya, igual que Vito. Ni planeándolo sale tan redonda la cosa, es un lujazo que las dos se impliquen en el proyecto.

[20 de abril de 2017]

CO: Carlos, ¿estás en línea? Estoy un poco preocupada por la colocación de los bidés. Ya sabes que la idea del bidé me parece muy acorde con el planteamiento de la

exposición. No se trata de budas, como alguien indicó sobre el urinario de Duchamp, pero sí transmite reposo frente al escenario de las paredes. Es un elemento en el que te sientas y te limpias, es aséptico pero al mismo tiempo nos remite a las zonas erógenas más escatológicas

CM: Ya, son piezas con gran autonomía, que “mandan” mucho con su presencia respecto al resto del espacio. De todas formas, me parece que la clave para su distribución será entenderlos como ya hablamos hace tiempo, en su cualidad de reconfiguradores del espacio, pues implican muros invisibles. Por eso, esta mañana estuve viendo con Paloma la posibilidad de que ocupen *cualquier* espacio mucho más libremente, de forma que, por ejemplo, ha resuelto poner el blanco que está labrado (el que se acompaña del positivo de su hueco) al revés en la pared, muy alto respecto a la mirada del espectador, con el positivo en el suelo. A mí me ha gustado mucho la idea, porque remite al giro de la *Fuente* de Duchamp al tiempo que lo sitúa como una cisterna antigua, invirtiendo su propia función. Estos desplazamientos espacio-conceptuales pueden enriquecer mucho el juego interpretativo durante el recorrido de todo el espacio en exposición.

[24 de abril de 2017]

CO: Buenas, Carlos. El otro día quedé con Vito en la Térmica, que fui a hacer un curso de música electrónica, y estuvimos repasando el texto para la exposición de Paloma. La verdad es que lo ha escrito de forma breve y concisa pero con mucha sensibilidad y entendiendo bien las piezas de su amiga. Me ha gustado. Y hoy ha llegado el de Marina: precioso. Se ha extendido con una reflexión primera relacionando la idea del barro con los mitos hebreos, muy a su estilo, y luego ha transcrito la entrevista que le hizo a Paloma. La verdad es que no ha escatimado en recursos y extensión, así que creo que tú y yo ya empezamos a sobrar. Jajaja. A ti te habrá llegado también. ¿Qué te han parecido?

CM: Me encantaría sobrar, eso indicaría que esta expo vuela sola sin necesidad de “profes”! Se han marcado sendos detallazos Marina y Vito con sus textos, ya puede estar contenta Paloma. A Vito se le notan las miles de horas de taller compartidas con Paloma, habla desde el conocimiento de saber cómo trabaja cada paso, cómo resuelve los problemas, cómo piensa. Y Marina, en efecto, ha sido más que generosa. Su texto enriquece mucho el proyecto, porque creo que lo enfoca desde su propia perspectiva, y hace que Paloma se plantee cosas nuevas respecto a su propia obra. La entrevista está chulísima. Con todo esto, va a ser un catálogo muy bueno el que montemos para esta expo.

[25 y 26 de abril de 2017]

CO: Carlos, hola. Es un poco tarde pero quería escribirte. Hoy he entrado en la sala y me ha sorprendido muy gratamente ver cómo quedan los azulejos en la sala. El hecho de arrugar la arcilla ha sido un gran acierto, produce un efecto blando que estaba siendo necesario para romper el plano de las otras piezas. ¿Tú lo has visto esta tarde?

CM: Sí, estuve a última hora, y ¡vaya piezones! El poder verlas ya montadas en sala cambia la perspectiva respecto a estas dos obras; en el taller, en horizontal sobre las mesas a media altura, no se apreciaba esa cualidad tan relevante en relación al resto de obras. Ese efecto blando aporta una carnalidad a los azulejos que los pone en un límite representacional muy interesante. Es como si fuesen paradojas materiales o algo así. Paloma tiene ahí una veta de trabajo que le va a dar alegrías grandes en el futuro, me parece a mí.

CO: Me preguntaba cómo se observaría esa pintura de lencería, algo que es tan sutil y sumamente delicado, grabado a fuego sobre cerámica. Ahora que lo tengo ante mis ojos puedo decir que es esa contradicción la que le otorga sentido a la exposición en su conjunto. Esa y otras muchas contradicciones emergen para decir aquí estamos. Contradicción entre las oquedades y su relleno; entre la perfecta porcelana y su gruesa envoltura; entre la fina tela continua y la discontinuidad de los fragmentos (al fin y al cabo la subjetividad siempre es fragmentaria); entre la escritura de la lencería brutalmente femenina y el alicatado que realiza el obrero; entre la subjetividad de la que nacen las primeras ideas y la objetividad que nos devuelven las piezas por más que recreen escenas, que relaten presagios. Si se perdiera la contradicción se perdería el artificio y con él el sentido, decía mi maestro Juan Carlos Rodríguez, siempre en mi pensamiento.









Carne ornamentada.

Intento de introducción a la obra de Paloma De la Cruz

Victoria Maldonado

Abro un catálogo. Una anciana ataviada de finas galas me sonríe pícaramente desde una fotografía. Bajo su brazo sostiene lo que parece ser un gran falo que acaricia con suavidad desde su férreo prepucio. En la página anterior y a través de la palabra me increpa:

-No es un falo, Maldonado. Eso es lo que dice la gente, pero es una cosa totalmente distinta... La obra se llama Fillette (1968). "Fillette" quiere decir "une petit fille" [chiquilla]. Si se quiere buscar algún tipo de interpretación, podríamos decir que es una pequeña Louise... Me daba seguridad.

La mujer, Louise Bourgeois en un blanco y negro de 1982 y desde el estudio de Mapplethorpe, puntualiza:

-Me la llevé porque la obra es más mía que mi propia persona.

Esta fue la primera imagen que se impuso en mi cabeza al ver la “erótica inversa” de Paloma de la Cruz, *pseudofalos* de cerámica ornamentados y de modelado vaginal.

-La obra es suya —de Paloma— y es su propia persona; su vulva, su falo. Le contesté a Louise, mientras Rose Sélavy nos observaba. Proseguí:

-Y lo siento, querida Rose, esto es algo que tu anatomía te impidió llevar a cabo. Únicamente te acercaste a tener una buena erección al recrear el acto performativo del Objet dard [Objeto-dardo].

Y, hablando del acto performativo, de la penetración, de la ocupación, de la invasión, de la impregnación, de la inclusión del barro, observo que es la sexualización del lenguaje lo que se torna complejo para mí. El lenguaje parece dilatarse como líquido intersticial; la vagina [sí, coño] se expande como herramienta, como una hendidura del cuerpo para generar objetos.

Cuando el barro entra en el útero, la vaina lo envuelve para desenfundarlo después, cual artefacto. Esto no lo entiendo como un acto reproductivo, como engendro, sino como vestigio del erotismo convertido en fetiche. ¡Amado fetiche! ¡Carne descarada! Tu crudeza pide cubrirse con ornamento textil.

Embutimos nuestros cuerpos fetichizando la carne, la sexualizamos y, de alguna manera, la adoctrinamos. Bataille afirma que el acto de amor y el sacrificio tienen un nexo: la revelación de la carne. Y *en carne nos convertiremos* al

atravesar las puertas de la sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes: un paisaje de azulejos decorados de flora nos envuelve; ligeros negros conectan el techo con el suelo generando arcos, las paredes gritan a través de la asfixia de un corsé... Nos adentramos en el bosque textil de Paloma de la Cruz.

-Empiezo a sentirme algo viscosa, Paloma. Pegajosa... ¡una víscera!

La ornamentación me persigue, me envuelve a cada paso que doy. Va atrapándome dulcemente como la enredadera que crece salvaje en el hogar mejor domesticado... En silencio. Me he convertido en carne, y tú lo harás. Sí, tú, en miembro amputado, en falo, en vagina...

Intenta relajarte, Vito. Cuenta hasta tres: uno, dos, tres, y piensa que realmente el falo no es falo, no es vagina, no es una alteración del yo, es barro. Y aunque el barro se vuelva cerámica, no tiene sexo.









Caverna doblemente mágica

Marina Vargas

Antes de nada me gustaría dejar claro que la palabra no es mi mejor medio. Como artista siento que actúo mejor al servicio del poder de la imagen. Pero este caso es especial y escribo con la esperanza de que mis palabras apoyen y acompañen el trabajo de Paloma de la Cruz.

31

Suelo observar mucho las coincidencias porque para mí las casualidades se transforman en causas, y es en este sentido en el que me remonto al año 2013. En ese año, la que fue mi profesora de cerámica en Granada (Facultad en la que estudié) Carmen Osuna, Carlos Miranda, artista y amigo que ya conocía desde Granada, y Blanca Montalvo (también artista y amiga) me invitaron a dar una charla sobre mí misma. Sobre mi trabajo y mis inicios expositivos, así como mi relación con galerías e instituciones, en la Facultad de Bellas Artes de Málaga.

A este encuentro lo llamé como carta de presentación: “Mamá, quiero ser artista”. Un encabezamiento irónico de lo que iba a ser una presentación fresca de la problemática personal que cualquier artista puede encontrar desde su inicio. Al terminar; Carlos, Blanca y Carmen me enseñaron las instalaciones y bajamos al taller de cerámica en el que me encontré a Victoria Maldonado (artista y compañera de Paloma) y a la propia Paloma de la Cruz trabajando junto al horno. Ambas rodeadas de sus piezas.

Partiendo de esa fecha pasaron dos años y me volvieron a invitar para visitar los talleres de los alumnos que estaban matriculados en el Máster. Regresé a los bajos del edificio y como si no pasara el tiempo, allí estaban las dos junto al horno y rodeadas de barro. Fue entonces donde conocí mejor el trabajo de Paloma y estuvimos conversando. Ella me mostró sus piezas y me quedé sorprendida de su proceso y sobre todo de su compromiso con su trabajo.

Desde este último encuentro ha pasado un año y a día de hoy recibí la petición de la propia artista para que escribiera un texto para la que es su primera exposición individual en la Facultad de Bellas Artes de Málaga comisariada por Carmen Osuna y Carlos Miranda. El tiempo es cíclico. Y nos volvemos a encontrar.

Yo también fui hecha con barro

32

Marina Vargas

“¿Por qué he de yacer debajo de ti? Yo también fui hecha con polvo y por tanto soy tu igual”, afirmó Lilith, que al ser forzada por Adán a obedecerle, pronunció el nombre de Dios en vano y decidió abandonar el Edén con dirección al Mar Rojo.

Alfabeto de Ben Sira (escrito entre el siglo VIII y XI)

No es casual que Paloma llame a su primer proyecto individual “Erótica Inversa”, pues como bien dice George Bataille, el erotismo está estrechamente ligado con lo religioso y con la idea de muerte:

Está en la esencia de la religión el oponer a los otros los actos culpables, para ser más exactos, los actos prohibidos. En principio, la prohibición religiosa evita un determinado acto pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero, ante todo, lo prohibido impone el valor - un valor en principio peligroso- de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el “fruto prohibido” del primer libro del Génesis¹.

Nada más ver las piezas de Paloma en el taller de cerámica, me vino una imagen directa que me recordó a la Lilith, pues como bien dice la propia artista: “*Erótica Inversa* es un proyecto escultórico que tiene como objeto la realización de una amplia serie de obras que cuestionan el sujeto y su representación estética y ornamental. Para ello empleo una metodología de trabajo a partir de la cual entiendo el órgano sexual femenino como molde. Es este planteamiento el *leitmotiv* que me lleva a generar piezas marcadas por su apariencia fálica, intentando en todo momento transmitir un carácter ambiguo e irónico que conlleva, no una igualdad, sino una equivalencia entre los géneros. Así, pienso la vagina como un vacío pero también como una inversión del falo. Tomando mi matriz como recipiente en el cual realizo un vaciado, genero con ello una serie de piezas cerámicas de apariencia fálica, a modo de presencia de la ausencia que conlleva la oquedad uterina, siendo, a su vez, esculturas performáticas, ya que la acción que se lleva a cabo a la hora de producir las mismas es determinante tanto formal como conceptualmente en la obtención de la pieza”. Este proceso al que la propia artista llama “modelado vaginal”, me remite directamente al Génesis. Pues Adán fue formado del polvo de la tierra. “Formar”, del hebreo “yatsar” es dar forma o moldear, como el alfarero-alfarera al barro.

¹ Bataille, George. *Las Lágrimas de Eros*. Tusquets. Barcelona, 1997.

Pero Eva (para algunos la primera mujer), fue sacada del costado del hombre. Y

en este caso lo que se traduce como “formar” en hebreo es “Bana” que literalmente significa: reconstruir, edificar. Algo que Paloma hace al invertir el proceso mismo de la creación y expandir la idea del cuerpo en el propio espacio de la sala como en su pieza *Claustro*, o en *Corsé*, entre otras que configuran el proyecto.

La palabra imagen se traduce del hebreo: “Tzelem”, que significa fotocopia. Viene de la raíz “Tzel”, que significa sombra. La palabra “semejanza”, en hebreo es “Demut”, que significa molde, forma, semejante. De esta acción inversa, la artista hace al regresar el barro a la matriz y que sea ella misma la creadora. Este hecho me llevó a Lilith, la supuesta primera mujer que existió y que antecede a Eva.

La palabra hebrea Lilith deriva de una raíz que denota toda clase de movimiento de torsión u objeto retorcido. Tal como me imagino a Paloma mientras se mueve y modela con el barro dentro de su vagina. Lilith fue la primera mujer que abandonó a Adán según la tradición judía. El judaísmo no la ha deificado, pero la ha empleado para vincular el concepto del mal al erotismo femenino.

La presencia de Lilith es frecuente en el folclore y los textos del judaísmo, entre ellos el Génesis: “Y creó Dios al hombre (Adán) a su imagen, a imagen de Dios lo creó ; varón y hembra los creó; varón y hembra los creó”. Han sido muy diversas las interpretaciones que los rabinos plantean: entre ellas, o bien Adán fue creado inicialmente como un andrógino que poseía un cuerpo femenino y uno masculino unidos por la espalda, o que hubo una mujer antes de Eva, la rebelde Lilith.

De cualquier manera yo también fui de barro.

Regreso a la caverna triplemente mágica (Una conversación con Paloma de la Cruz y mi amiga Muskilda)

Regresamos a la caverna para reconocernos y conocernos personalmente y decidimos organizar una comida y hablar entorno a la mesa sobre su proyecto. Lilith preside la mesa y la acompaña una amiga mía: Muskilda.

MV: Partiendo de cómo consideras la vagina física y conceptualmente, como una forma escultórica, un referente arquitectónico y sobre todo un instrumento, no puedo evitar hacerte una pregunta aunque sea un poco morbosa pero creo que muchos espectadores se lo preguntarían al ver algunas piezas de tu trabajo ¿Te introduces directamente el barro en la vagina?

PC: No. Uso protección. Pero es un proceso meticuloso. Pues el barro tiene humedad y este factor interfiere en el proceso así como los días premenstruales y menstruales, el frío y la exposición constante. De hecho para iniciar el trabajo consulté a una ginecóloga y suelo ir a hacerme revisiones.

Marina Vargas (MV)
Paloma de la Cruz (PC)
Muskilda (M)

- M: Me quedo mucho más tranquila. También lo preguntaba por tu cuidado físico Y perdona si te he comprometido. Me interesa mucho la relación de tu cuerpo y su movimiento en tu proceso. ¿Llegas a tener un control real con respecto a tus movimientos corporales y las formas que el barro adopta?
- PC: Sí, por supuesto. Estuve investigando y existen unos movimientos que se llaman los movimientos de Kegel. Son técnicas y ejercicios que se basan en el fortalecimiento de los músculos pélvicos. Es prácticamente hacer espasmos con tu propia vagina. Al tratar de hacerlo si que puedes intentar registrar más en el barro, porque tienes más control de cómo aprisionarlo. También hay que tener en cuenta que depende de las diferentes posturas, si sacas la pieza estando sentada o estando de pie, adquiere forma más fálica o estará más doblada. Es un proceso constante de experimentación de mi propia vagina como utensilio de modelaje.
- MV: Este proceso me interesa mucho. Pues en cierta manera al no ver la pieza, tu propia vagina se convierte en tu ojo e incluso en tus propias manos.
Esto me hace pensar en la conexión tan primitiva que hay con la tierra, con el horno, con el propio barro y como el propio movimiento de tu cuerpo deja una huella.
- PC: Si. Es como desprenderse de la tradición de modelar con las manos para hacerlo con la matriz. Hasta que no sale finalmente no lo ves. Y en cierta manera no sabes la forma que tendrá. Siempre que modelamos nos vamos a los detalles y aunque en este caso son detalles más básicos, son muy importantes pues interfieren en el resultado final. A partir de hacer muchas piezas he podido tener cierto control de las formas que quería adquirir. Se podría decir que he desarrollado prácticamente un conocimiento interno.
- MV: El proceso en tu trabajo tiene la misma importancia que el resultado final y de una manera muy consciente.
- PC: Sí, para mi el proceso es tan importante que a mi trabajo lo he llegado a llamar "escultura performática", porque me parece más interesante la *performance* o lo que se genera antes para llegar al resultado. En toda obra es importante el proceso pero en este caso en concreto lo de escultura performática le viene al hilo por eso. Porque el proceso es lo que da la clave de la pieza. De hecho, en el título doy una pequeña pista pero luego en la cartela, sí que indico que es un modelado vaginal esmaltado, como técnica de realización de la pieza.

Mi amiga Muskilda interviene:

- M: ¿Te has grabado algún video haciéndolo?
- PC: No. Me lo sugirieron. Me grabé no de forma directa sino de cintura para arriba, como una pequeña prueba, y los pies, para documentar el movimiento de una manera indirecta, pero no lo utilizo como obra. Sí, es verdad que como registro y documento me puede interesar tenerlo, aunque no ahora quizás sí en un futuro. Me interesa más el resultado de la pieza que la documentación como obra.
- MV: ¿Piensas que exhibir la documentación del proceso le restaría fuerza a la obra?, ¿lo ves como algo exhibicionista quizá? O por pudor

PC: Por pudor desde luego que no. Si estuviera justificado dentro de la obra, lo haría. Pero en mi caso, creo que le restaría fuerza a la obra porque me interesa ese objeto. Me interesa más ese acercamiento del espectador a la obra. Esa idea de *voyeur* que está mirando la obra que está dispuesta a la altura de mi vagina. Y, sobre todo, me interesa mantener esa ambigüedad de género. Si muestro un vídeo mío, ya se sabe de dónde viene la pieza, pero si no lo muestro, el espectador verá que las piezas tienen forma fálica y después leerán en la cartela que están modeladas con mi vagina. Esa ambigüedad es una parte muy importante de la pieza.

MV: Me has enseñado más piezas anteriores que también están vinculadas al cuerpo. ¿De dónde surge tu interés por el cuerpo?

PC: Mi interés por el cuerpo surge en un nivel muy, muy personal. Porque, no hace mucho tiempo, estaba gordita. He perdido casi treinta kilos. Era la niña que se sentía presionada por la sociedad y que tenía que estar delgada. Me influía mucho la estética y el mundo de la moda. Todo lo que aprisiona a muchos jóvenes que se ven así hoy en día. Realmente mi interés por el cuerpo viene de plantearme que todos los cuerpos no tienen por qué ser iguales. De ahí hice mi primera pieza de pechos de cerámica dispuestos como trofeos de caza. Hacía los moldes de pechos a mis compañeras porque ningún pecho es igual al otro y todas las mujeres no son iguales. Y no tenemos que medir 90-60-90. Disponía los senos como si fueran un trofeo de caza irónicamente. Esto que yo misma he vivido es lo que más me ha movido para hacer mi obra. Mi interés por el cuerpo, la relación con el cuerpo en sí mismo y el contacto directo del material.

MV: Pero no haces el molde de los dos pechos. ¿No?

PC: No. Me interesaba esa fragmentación. Esa mutilación.

M: Yo quería hacer el inciso de que son muchas las mujeres que tienen dos pechos distintos. De hecho es lo natural. En ese sentido para mí es una imagen de reivindicación de que no existe la perfección.

PC: Si. Como dato curioso mis compañeras, a las que hacía los moldes, elegían el pecho que querían hacer. Ellas mismas tenían su preferencia con su propio pecho.

MV: ¿Cómo crees que en la actualidad la sociedad siente su cuerpo? Hablo del cuerpo físico, social, político, incluso moral. Lo planteo porque tu cuerpo está en muchas más piezas, en los bidés, en las paredes e incluso en el suelo. Es como si expandieras tu cuerpo hacia el mismo espacio en el que lo exhibes. Incluso transformas el espacio blanco de la galería en un baño que es el espacio más íntimo que podamos tener (independientemente del género). Lo digo porque como bien has comentado antes, trabajas con tu cuerpo por pura necesidad, pero también de esa necesidad vital puede que ya estés haciendo una bandera, pues sacas lo más íntimo a lo público y este límite está muy presente en tu trabajo.

PC: ¡El cuerpo es algo tan personal y a la vez se está volviendo tan impersonal !. Trabajas con algo tan íntimo porque finalmente es lo que mejor conoces o lo que más rechazas. Estar segura de tu cuerpo tiene que ver con tu identidad que a su vez tiene que ver







con cómo te relacionas con el mundo, y cuando hay un alejamiento, provocado por modas, comportamientos, prohibiciones y tabúes, se produce una disociación que muchas veces conviene a nivel político, social y que, en definitiva, no deja de ser un sistema de control. Yo soy un individuo que está dentro de todo esto y soy consciente. Todo lo que he pasado, y trato en mi trabajo, es lo que puede estar pasando a otra persona en este momento. Lo que hago es extrapolar mi situación. Parece que hemos evolucionado, pero la sociedad sigue pensando en el género pero, quizás, estas disociaciones muestren que no se ha alcanzado una igualdad.

M: Como reflexión me viene a la cabeza a nivel psiquiátrico lo que se denomina el trastorno dismórfico, que se da cuando una persona no es capaz de percibir su cuerpo, de reconocer como es en realidad. Personas que están delgadas, se ven gordas; personas que tienen un cuerpo armónico, se ven feas. Esto es un ejemplo de hasta qué punto uno puede estar disociado con su propio cuerpo porque ni lo reconoce, ni lo percibe. La frase “no me gusta mi cuerpo” da a entender que tu cuerpo no eres tú.

MV: ¿Te consideras feminista?

PC: Yo me considero feminista. Claro que sí, totalmente. Creo que hoy en día todos deberíamos ser feministas porque el feminismo implica igualdad. Independientemente del trabajo que hago soy feminista. Mi vida me ha llevado a hacer el tipo de obra que hago al margen de toda etiqueta. Y pienso que ser feminista es creer en la igualdad y en ese sentido mi obra creo que mueve mucho el terreno. Yo empecé en mi trabajo experimentando con mi propio cuerpo pero realmente reivindicó una igualdad, de ahí que la pieza represente los dos géneros. De hecho, el inicio de este proyecto surgió viendo y revisando los tres objetos eróticos de Duchamp.

MV: Hablando de Duchamp... ¿Cómo se despertó tu interés por esas tres piezas? ¿Concibes la obra como una respuesta?

PC: Realmente, vi su obra y ya estaba trabajando con cerámica y, revisando estos tres objetos eróticos, me surgió la idea de iniciar este proyecto para darle una vuelta a su obra.

MV: Me interesa también ese vínculo que haces entre lo barroco (con esas piezas esmaltadas de encaje de lencería) y lo abyecto al disponer piezas de baño como el bidé o el inodoro que no dejan de ser elementos domésticos elevados a la categoría de arte, y regresamos a *La Fuente* de Duchamp firmada por R. Mutt de la que tenemos noticias que fue partícipe y realmente existió...

PC: Me inspiré en los tres objetos eróticos de Duchamp, que no dejan de ser tres negativos reales del cuerpo femenino: hoja de parra, objeto dardo y cuña de castidad. Pero Duchamp hace esos negativos desde la mirada del hombre. Y pensé en hacerlos yo desde mi propio cuerpo.

Esta concepción tuya partiendo de Duchamp me recuerda a Louise Bourgeois con su *Fillette* en cierta manera. Remarco nuevamente otro aspecto muy interesante de tu trabajo: ese límite entre lo público y lo privado y cómo transformas el espacio blanco expositivo en un cuarto de baño.

MV: Es cierto que al disponer el alicatado, los bidés y el resto de piezas en sala nos remiten a un espacio íntimo expuesto en un espacio público. Y es real porque es algo que genero en mi intimidad, a solas, tranquilamente yo conmigo misma, con mi vagina y finalmente lo exhibo. 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 te deja entreverla. Incluso en las paredes, los azulejos dejan de ver el barro por detrás. Esa materia prima. Ese aspecto me interesa mucho. Incluso en piezas como *Claustro*, en la que los ligeros se transforman en arcos como elemento constructivo, el espacio se torna voluptuoso.

En este sentido pienso en cómo el cuerpo es actuante y ausente al mismo tiempo. Pues el espectador (independientemente del género) al ver tu cartela con las anotaciones de modelado vaginal dirige la pieza a un pensamiento erótico de la misma manera que al verse dentro de un espacio que le hace referencia a ello en paredes, techo y suelo. Es como si llevaras al espectador hacia el despertar de una mirada erotizante.

PC: Sí. Todo está pensado y dirigido a eso. A dar pie a la imaginación. Mi trabajo y su presentación están concebidos de esa manera tan sutil. Los esmaltados de lencería dirigen y configuran el espacio como un secreto en el que vas descubriendo qué pasa ahí arriba y qué pasa ahí abajo. El corsé aprisionando la esquina de la sala. El montaje va a ser muy escenográfico. Quiero jugar con la penumbra que te lleva a lo íntimo, aunque puede que hasta sea un poco incomodo.

MV: Sí. Puede que resulte hasta incomodo. Porque en cierta manera coges elementos de la cotidianidad con los que el espectador está ya familiarizado y les das otra dimensión...

PC: Sí. Pretendo sobre todo mantener esa idea de *voyeur* que puede que sea lo que incomode al espectador...

MV: Me interesa esa segunda piel que construyes con los esmaltes que cubren los inodoros y los propios azulejos, haciendo de lo abyecto algo hipnótico y bello. Dirigir la mirada a lo erótico es un factor de posicionamiento y empoderamiento. Al revestir todo el espacio con elementos de lencería femenina también, en cierta manera, envuelves al espectador en un mundo más femenino independientemente del género.

PC: Sí. Porque, aunque no parto del género como te he comentado, todo este tipo de lencería al que me remito, existe en más diversidad y cantidad para la mujer. Existe para hombre, pero en menor medida. De hecho, revisto el espacio de encaje igual

que las braguitas o sujetadores con encaje revisten la piel, como insinuación. Es como re-significar la arquitectura del baño a través de lo erótico fuera del espacio doméstico que todos podemos reconocer y en el que estamos involucrados. Para crear un espacio transformado que nos lleva a dimensiones personales que no dejan de resultar ser familiares.

41

MV: Continuando con el baño y su transformación me interesa cómo cierras o dejas libres los huecos de algunos inodoros y bidés. Es un acto intencionado. Con ello me remito nuevamente a la fractura del uso doméstico y la manera en la que sigue estando presente en tu obra la concavidad y convexidad desde su inicio.

PC: Desde el primer momento que modelo con la vagina estoy en comunión con la concavidad y la convexidad. Es por ello que me interesa redirigir la mirada y exagerar los límites en los objetos. De hecho las tuberías no dejan de ser elementos que no se ven y por ellas pasa todo. No dejan de ser elementos comunicantes como los propios orificios del cuerpo y además son un elemento central de limpieza en diversos planos. Siempre estoy en esa fina frontera entre dejar ver y no ver. Y en ese no ver, plantear la posibilidad de mirar desde el imaginario colectivo.

MV: ¿Cómo es tu relación con lo artesanal? Desde tus inicios has trabajado tu misma todas las piezas. Esto lo digo no categóricamente, pues hay obras que son proyectadas y que el artista no toca y eso no es ni mejor ni peor. Pero lo que sí es verdad es que la relación y la comunicación es diferente, ¿no?

PC: Sí, este punto me interesa mucho. Necesito trabajar con la propia materia, experimentar, ver con mis propios ojos dónde me puede llevar. Tener una relación y una comunicación íntima con el material que hoy por hoy necesito.

MV: En este sentido me remito a cómo revistes hasta el alicatado de las propias paredes. Porque están hechas artesanalmente y los azulejos están dispuestos a modo de *collage*, de lo micro a lo macro, y cómo de un fragmento buscas una totalidad en la que todo encaja.

PC: Me interesa mucho ese sistema de repetición que te conecta con lo más interno. Esa idea de repetir que no es repetición en serie, como haría una máquina, sino una repetición que marca la diferencia y que tiene más que ver con lo obsesivo que con lo repetición.

MV: Y, ya por último: ¿el color de los esmaltados es intencionado?

PC: Sí. Es el color básico que encontramos en la lencería: negro, blanco y rosa palo, que hace referencia a la carne. Colores que de por sí tienen una carga simbólica y que son los clásicos usados en lencería.

El almuerzo se ha alargado y en la mesa ha caído la noche. Lilith se despide de nosotras y nos deja en la sombra pensando en el barro.



Erótica inversa, 2017
Sala de Exposiciones de la Facultad
de Bellas Artes de Málaga









Págs. 42-45
Sin aliento, 2017
Cerámica esmaltada
200 x 180 x 4 cm.







Págs. 46, 47 y 48.
La libido se invierte, 2017
Cerámica esmaltada sobre bidé
53 x 38 x 40 cm.













Págs. 50, 52 y 53.
Encuentro, 2017
Cerámica esmaltada sobre bidés
100 x 90 x 40 cm.



Erótica inversa, 2017
Sala de Exposiciones de la Facultad
de Bellas Artes de Málaga



Págs. 55, 56 y 57.
El deseo de lo inverso, 2017
Bidé tallado y vaciado de
bidé en cerámica esmaltada
Medidas variables





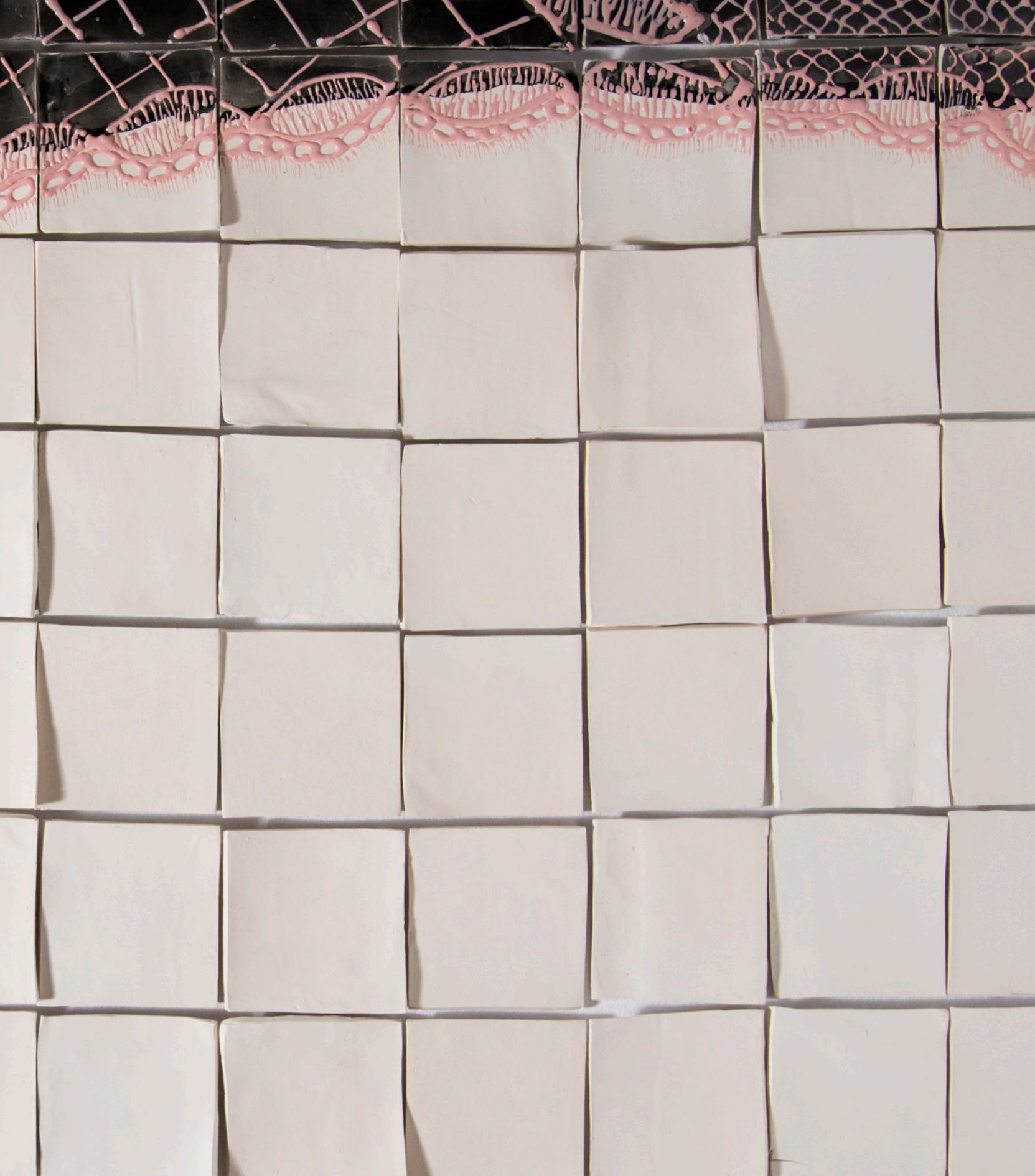




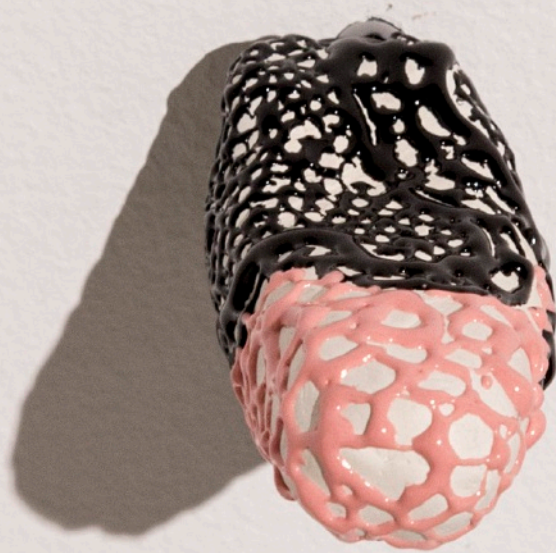
Págs. 60, 61, 62 y 63
Claustro, 2017
Cerámica esmaltada
320 x 475 x 2 cm.













Págs. 64 y 66.
Erótica inversa n°33, 2017
Modelado vaginal en cerámica
esmaltada
13 x 5x 4 cm.



Págs. 65 y 67.
Erótica inversa n°15, 2017
Modelado vaginal en cerámica
esmaltada
13 x 5x 4 cm.



Erótica inversa, 2017
Sala de Exposiciones de la Facultad
de Bellas Artes de Málaga



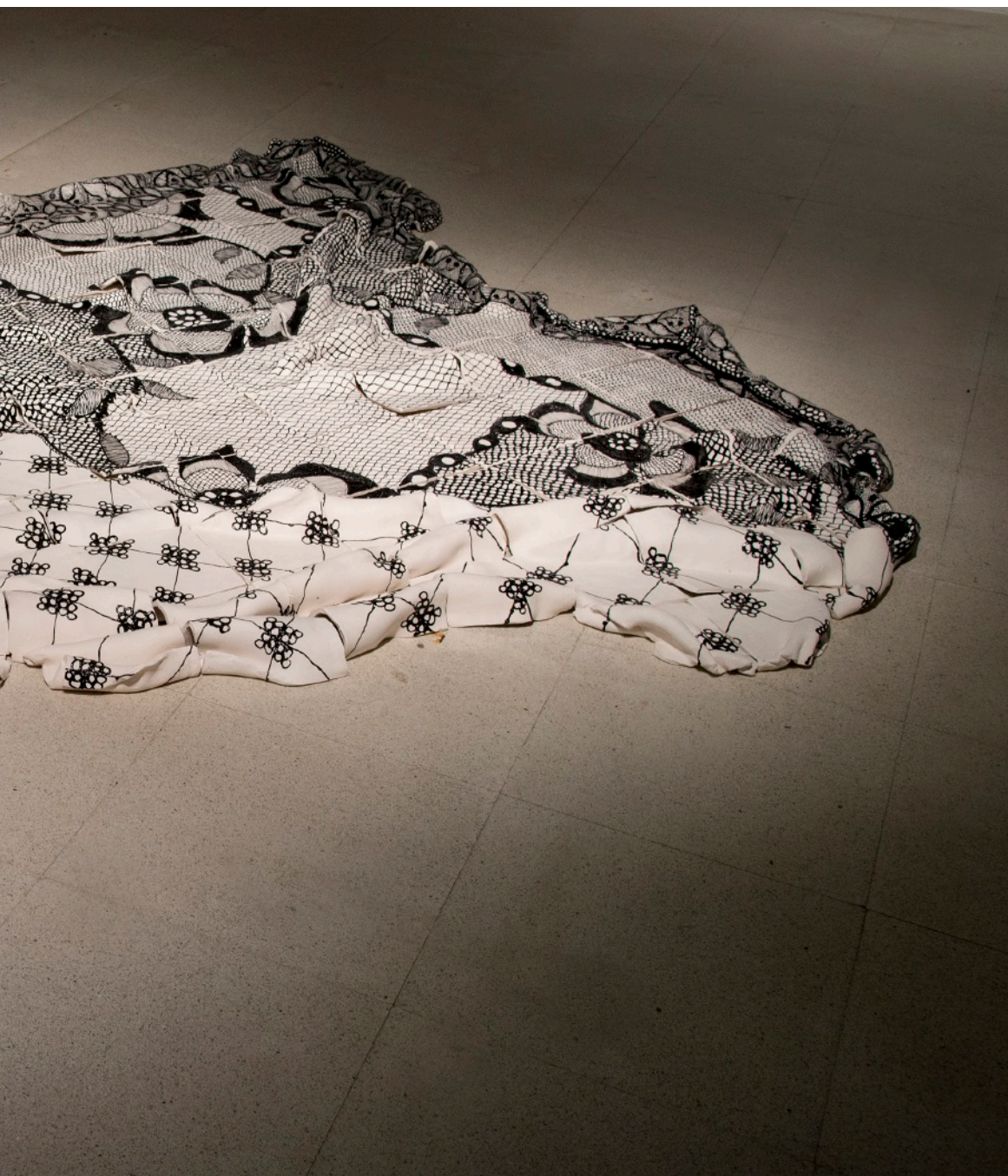


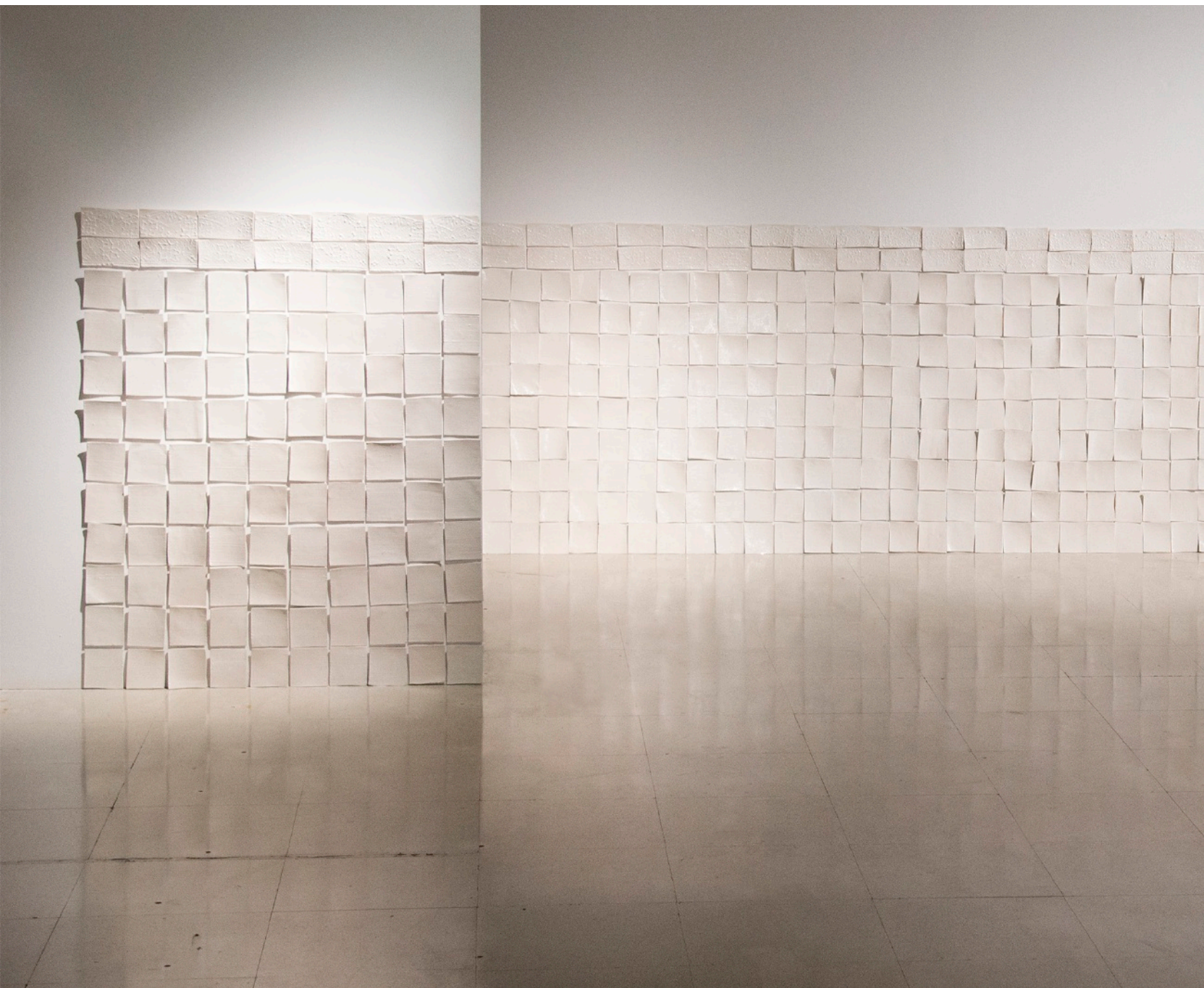
Erótica inversa, 2017
Sala de Exposiciones de la Facultad
de Bellas Artes de Málaga

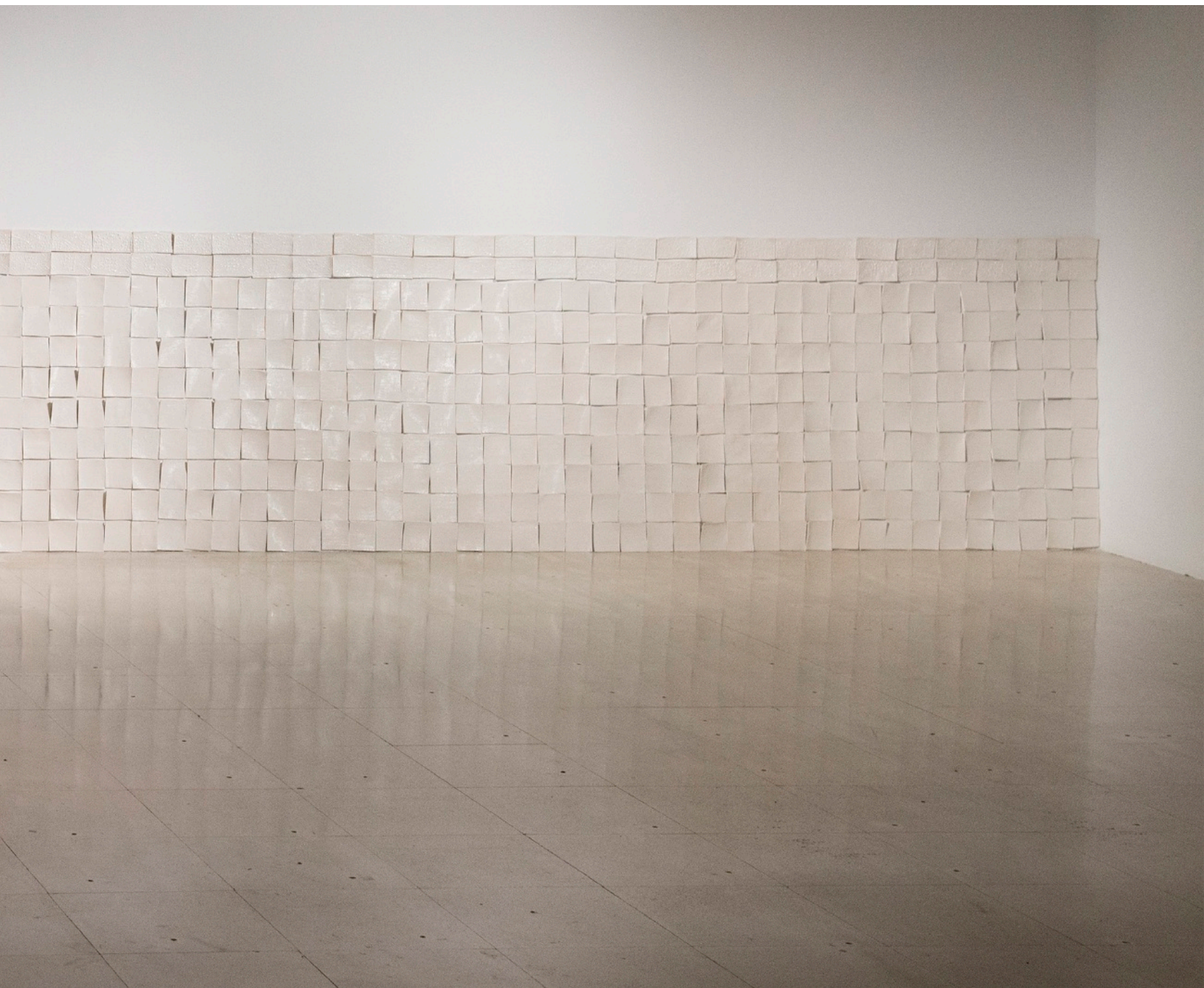




Gloria de las improntas, 2017
Cerámica esmaltada
250 x 200 x 8 cm.



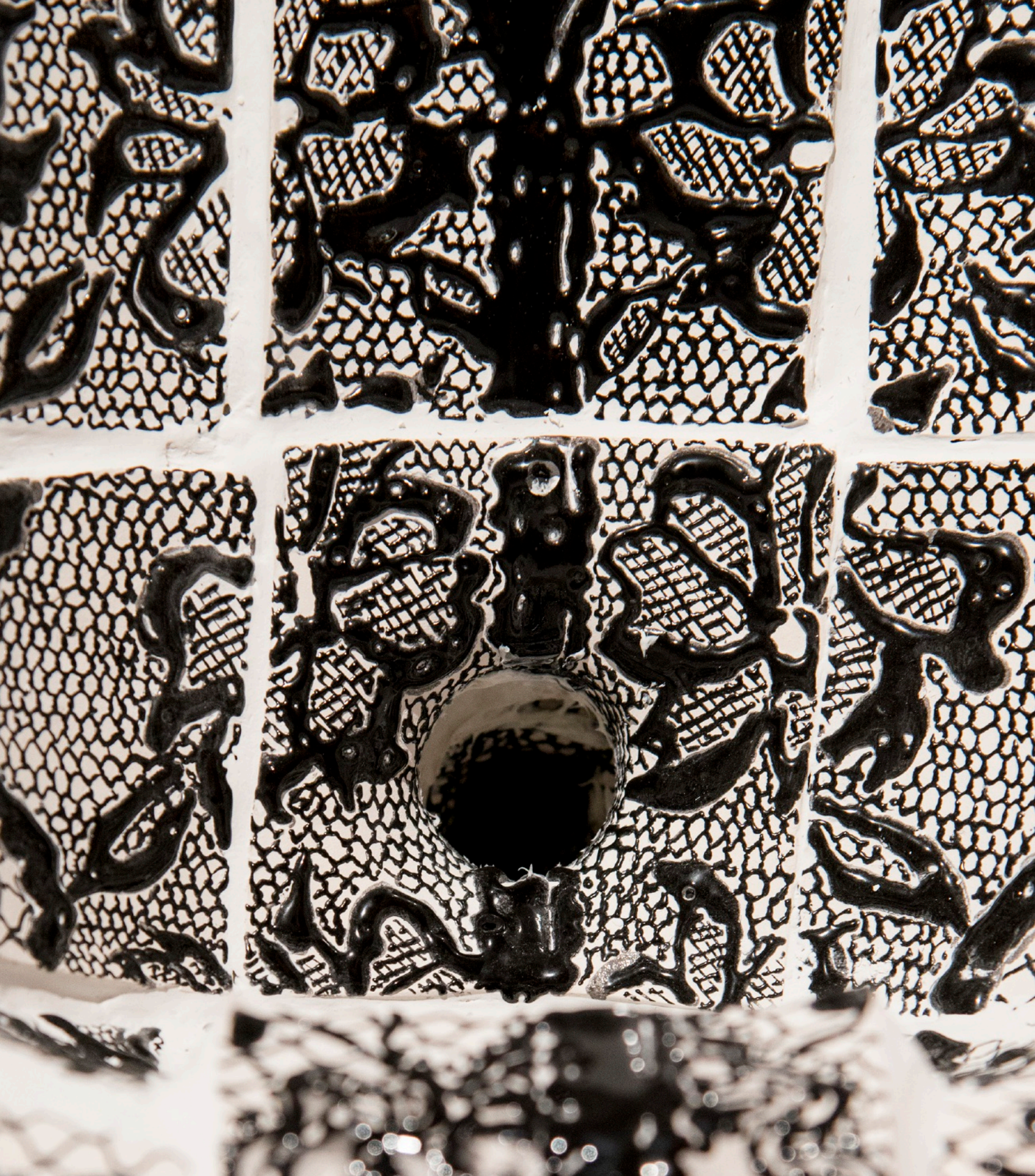








Págs. 76, 77, 78 y 79.
Todo atributo es falso, 2017
Cerámica esmaltada
Medidas variables





Págs. 80 y 81.
El ciego instinto de los órganos, 2017
Cerámica esmaltada sobre bidé
75 x 505 x 45 cm.



Erótica inversa, 2017
Sala de Exposiciones de la Facultad
de Bellas Artes de Málaga



Agradecimientos

A Carlos Miranda y Carmen Osuna por su generosidad incansable, sus consejos, por ser ellos mismos y saber guiarme siempre. Por ser mis maestros y amigos.

85

A Victoria Maldonado por su espléndido texto. Por ser mi amiga y mi compañera cerámica.

A Marina Vargas por su apoyo incondicional, por su complicidad de gran artista y gran persona y por su dedicación en un maravilloso texto.

A Rodrigo por estar siempre, por su ayuda sin límites, por ser él.

A mis padres, Ana Mari y Pepe, por apoyarme desde siempre en mi vocación.

A mi hermana, Lidia, por compartir su vida y su armario conmigo.

A mis amigos los Valverde (Pepe y Javi), Vito, Rodri, y Laurita, por serlo, por confiar siempre en mí y por su ayuda con el montaje.

A Juan Miguel Pérez por su buen hacer e implicación fotográfica.

A Hadaly Villasclaras por su dedicación con este catálogo.



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga Plaza El Ejido 1. 29071, Málaga
de 9 a 14 hs. y de 16 a 21 hs., de lunes a viernes

www.bbaa.uma.es