

**COSMOGONÍAS CERÁMICAS:
TRAS LAS HUELLAS DE MARIA BOFILL,
CARMEN CALVO Y MYRIAM JIMÉNEZ**

***CERAMIC COSMOGONIES:
BEHIND THE TRACES OF MARIA BOFILL,
CARMEN CALVO AND MYRIAM JIMÉNEZ***

RESUMEN

En este estudio, se abordan y enlazan los principales aspectos estéticos de tres artistas españolas pertenecientes a distintas generaciones del siglo XX que han desarrollado y configurado un cosmos plástico y conceptual propio en cerámica y cuya aportación a la disciplina resulta de destacado interés. Con la mirada en las obras de Bofill, Calvo y Jiménez, se plantea un discurso acerca del hecho cerámico, al margen de su dimensión de mera representatividad a la cual ha estado supeditado durante siglos, así como de su presencia dentro del arte contemporáneo con la aportación de mujeres artistas y de la materialización de propuestas que indagan sobre las raíces y ruinas de la humanidad. Así, los símbolos y signos se rastrean como huellas, testimonios de sus artistas, pues el gesto deviene una expresión y una presencia.

Palabras clave: cerámica, arte, estética, cosmogonía, mujeres artistas.

ABSTRACT

This study is aimed at linking and approaching the main aesthetic aspects of three Spanish women artists belonging to different generations of the 20th century who have developed and configured their own plastic and conceptual cosmos in ceramics, and whose contribution to the discipline is of outstanding interest. Bearing in mind the works of Bofill, Calvo and Jiménez, a discourse is proposed that addresses, leaving aside its dimension of mere representativeness to which it has been subjected for centuries, the ceramic fact, its presence within contemporary art with the contribution of women artists and the materialization of proposals that investigate the roots and ruins of humanity. Thus, the symbols and signs are traced as traces, testimonies of their artists, since the gesture becomes an expression and a presence.

Keywords: ceramics, art, aesthetics, cosmogony, women artists.

1 Universitat Jaume I de Castelló y Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises, ricardbalanza@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3432-5703> DOI: 10.6035/asparkia.7141. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación competitivo «Mujer y espacio: discursos sobre la memoria y la identidad en la cultura visual y el arte» (código PII2022_05), del grupo de investigación CViArPe (Cultura Visual, Arte y Pensamiento), financiado por la Universidad Internacional de Valencia (VIU), a través de la Convocatoria para la concesión de subvenciones a proyectos internos de investigación 2021-2022.



1. Introducción

Las nuevas modalidades creativas que se desarrollan en la época contemporánea, siendo los siglos XIX y XX los más dinámicos de la historia universal, propician unas dinámicas evolutivas en el arte que le confieren en la vida social una coyuntura de privilegio y en las cuales se disciernen los temores, deseos y afanes de la humanidad.

Como bien lo atestiguan las cerámicas primitivas y su ejecución —en la cual se imbricaban tierra, agua, aire y fuego—, en las cosmogonías de los pueblos primigenios toda creación está sacralizada en su propia estructura y los elementos naturales son organismos armoniosos del existir. Así, la transformación de la materia se nos presenta como una de las máximas formas de expresión y su sublimación traslada los primeros planteamientos utilitarios hasta la manifestación independiente que en la actualidad es entendida como arte.

De esta manera, a continuación se exploran y analizan fundamentalmente distintas piezas, individuales y de conjunto —pertenecientes a series conceptuales o formales—, de tres mujeres artistas del marco cultural español que han contribuido notablemente a la cerámica artística contemporánea, bien de una manera totalmente dedicada o como parte de su investigación dentro de la creación artística en un sentido más amplio. Se trata pues, de «Laberints» de Maria de Cervelló Bofill i Francí (Barcelona, 1937-2021), «Paisajes», «Retratos», «Recopilaciones» y «Escrituras» de Carmen Calvo Sáenz de Tejada (València, 1950), y «Jardines» y «Paisajes urbanos» de Myriam Jiménez Huertas (Madrid, 1973).

Nos encontraríamos ante obras artísticas personales, con desarrollos diferentes, que, entendiendo el constructo identitario en relación con la experiencia cerámica, son un transcurso por tres caminos diversos: con Bofill nos adentramos en la interrelación entre el horizonte interior y el exterior que emana de sus arquitecturas vibrantes, con las formas clásicas de referencia, en un repertorio de espacios de letárgica blancura y de una conjugación de la grácil porcelana con la contundente presencia del vidriado; con Calvo irrumpimos en la precisión de los arquetipos y la selección de la mirada en un mundo de imágenes y recuerdos en el que destaca la cualidad moldeable que deviene en lo escultórico, en un mundo configurado con fragmentos de barro cocido, mientras que con Jiménez abordamos la metafísica en bellas obras de pureza formal geométrica, mediante orden, ritmo y secuencia, que se muestra exaltada por el blanco entendido como lo absoluto y los registros intelectualizados en el gres y la porcelana.

De ello, se desprenden las acciones y los gestos en dicha metamorfosis material, así como su trabajo cargado de emoción, pensamiento, técnica, estratificación proyectual, percepción, concepto y poesía. Aspectos, que, desde la obra cerámica de Bofill, Calvo y Jiménez se desarrollan adoptando estéticas sugerentes por medio de unos trabajos reflexivos hacia la lectura de las tierras, el uso y el control de distintas temperaturas de cocción y la búsqueda incesante de la identidad cultural, los orígenes y la memoria. Todo ello entre arquitecturas arqueológicas ausentes de cualquier transcurso humano, pero henchidas de imaginario y vivencia, cuyo simbolismo enfatiza la máxima expresión con los mínimos recursos plásticos.

2. Maria de Cervelló Bofill i Francí (Barcelona, 1937-2021)

La ceramista catalana dejó, a través de su obra, una impronta de íntimos paisajes de ensueño, reverberantes de vestigios culturales mediterráneos. Aprendió arte y cerámica en escuelas y universidades de Barcelona, Londres, Sunderland y Kyoto. Su principal actividad laboral fue la docencia, en la Escola Massana, durante 37 años (Barcelona, 1965-2002). Impartió cursos y simposios alrededor del mundo, y sus piezas han sido —y son— expuestas continuamente, de hecho, se encuentran en las colecciones y museos más importantes.

Su arte es un deambular por distintos paisajes naturales y los elementos que lo confieren, en los cuales el ser humano se inspira y referencia para tomar de ellos su estructura y así generar contenedores de metáforas mediante símbolos que devienen mayormente en arquitecturas. Con un predominio del sentido de unidad se desarrollan columnas,² capiteles, cornisas, arcos, basamentos, escaleras, muros, etc., conformando un compendio de gestos y de espacios en una reflexión continua acerca del paisaje urbano y su imaginario.

Según señala la propia Bofill, en su obra «hay una creación de formas sin ninguna función concreta» (Bofill, 2011, p. 2). Si bien, como certeramente apunta Pujadas, aunque «no son espacios para contemplar ni para manipular, sino para habitar, para recorrer [...] con la imaginación [...] el espacio de paso que ella nos facilita» (Pujadas, 2018, p. 5), permite la originalidad contemplativa particular y, a su vez, «son la creación de un mundo posible, más bello, más propicio» (Pujadas, 2018, p. 5).

La confrontación del clasicismo y de lo contemporáneo es otra de las ideas que forman parte de la obra de Bofill, como ella reitera, y que siente especialmente por sus orígenes mediterráneos, además del cultivo de un gusto evidente por las cosas naturales y vivas por las que transitan sus manos.

Ello le va llevando, con el paso de los años, a crear piezas de pequeño formato, identificando «los atributos básicos de todo recipiente cerámico [...] generando así tipos arquetípicos cada vez más esenciales» (Pujadas, 2018, p. 6). La evolución hacia una resolución plástica más gestual y matérica es, a su vez, la conquista de la máxima libertad artística en su regresión a un estadio primigenio y original de la cerámica. Esta se expresa libremente manteniendo la armonía de sus partes: color y volumen, porcelana y esmalte, carne y piel, opaco y translúcido, materia y poesía. La formidable belleza del resultado nos conmueve y «la intriga se vuelve más importante que el proceso de descubrimiento» (Soares, 1997, p. 13). A la vez, deja su huella dactilar al transferir su impronta vital y corporal en las piezas que realiza,

2 Las columnas-copa son, precisamente, las primeras cerámicas destacadas de Bofill. En ellas, utiliza profusamente el torno, de las que emana un «sentimiento de preciosismo, casi de sofisticación» (Sánchez, 1995, p. 205). Se caracterizan por su estilización, esbeltez y creatividad, talle alto, fuste variado, profusión de colores y relación entre las formas abiertas y cerradas. Si bien aparecen a lo largo de su obra en múltiples variaciones, son siempre diferentes y originales. En este trabajo, Bofill muestra «un mundo expresivo, donde reina el orden y la proporción, obtenidos a partir de un severo conocimiento técnico y de una sensibilidad artística insólita. [...] No pretende alcanzar la perfección, más bien al contrario, afirma que la obra de arte perfecta es antinatural dada la falta de vida que brinda» (Casanovas, 1989, p. 3).

presionando las yemas de sus dedos en su conformado —modelado—, regulando la intensidad para generar y hallar la textura deseada, confiriéndoles a su vez una escala humana, única y propia.

Esta vinculación con la naturaleza y el universo en su lectura de semejantes complejidades de lo grande y lo pequeño nos invita, como señala Ulpiano, «a pensar que, en ocasiones, las esculturas han sido concebidas como poemas que materializan una bella historia a través de la fugacidad y la permanencia, de la levedad y la rotundidad de las formas» (Ulpiano, 2014, p. 13). Y lo hace desde la plástica y la evocación que suscitan los títulos de sus obras, con su propio lenguaje poético, creando «atmósferas con nombre puntuales, convirtiendo lo denotativo en connotativo: «Veles e vents», «Porta al llac», «Cultivo azul», «Cerro y lago», «Mar gruesa, «Jardín negro»» (Ulpiano, 2014, p. 13), «Muntanyes vermelles», «Mar interior», «Les primers neus», «Memòria d'un lloc», «Cavall Bernat», «L'escala del silenci».

No es de extrañar, pues, que el crítico de arte Alexandre Cirici situara a Bofill, en sus años de consolidación, dentro de la corriente del primitivismo. Este consideraba que ciertas escuelas —como la Massana—, habían podido ubicar la cerámica fuera del sistema de producción normal de su tiempo, manteniendo «a través de un culturalismo enraizado a la baja clase mediana, un cierto poder de depuración del gusto, frente del kitsch industrial, pero muy lejos de la plástica creativa conocida por las *élites*» (Cirici y Manent, 1977, p. 459). Señalaba, además, que en su creación destacaban las «formas escultóricas exactas, ceñidas, de una gran calidad material, con detalles procesales, como [...] grietas» (Cirici y Manent, 1977, p. 462) y es que esta alusión a lo escultórico se aprecia clara y fundamentalmente en el repertorio de elementos naturales humanizados para la confección de nuestros hábitats.

Algunas de sus piezas más sugerentes e interesantes fueron las que se mostraron en la exposición «Laberints», que se realizó en el Museu del Càntir d'Argentona (Barcelona), del 3 de agosto al 11 de septiembre de 2003. Estas, parecen ser estelas, indicios, en las que descubrir «con el tiempo, que vivir no es dar respuesta al azar ni encontrar una salida al laberinto, sino aprender que no hay respuestas, o que toda respuesta es siempre provisional» (Mèlich, 2019, p. 382).

En las obras allí expuestas —que no nos atrevemos a señalar de serie, pero como si lo fueran—,³ se aprecia una creación madurada, poética, precisa, sutil, de eminente elegancia y sobriedad, en la que lo arquitectónico se enfatiza, pero mantiene las pulsiones y alusiones de lo natural. Este rasgo, latente en su cosmos estético, adquiere un gran predominio por la monocromía de estas piezas, cuya pureza plástica nos hace percibir las como forma y color.⁴ Empero, sus límites desleídos en este aspecto son los propios de alguien con un dominio absoluto de las transformacio-

3 Y del mismo modo determina la crítica de arte y comisaria Luisa Soares de Oliveira, con motivo de la exposición que realiza Maria Bofill en el Museu Nacional do Azulejo de Lisboa en 1997: «es fácil distinguir series, definidas por las afinidades formales, la ausencia o no de una base, la existencia o no de decoración ... [...] el nombre [...] solo se justifica por la afinidad formal» (Soares, 1997, p. 11).

4 Su traslación al lenguaje cerámico sería, tal y como señala Trinidad Sánchez-Pacheco, el resultado de «la impresión de inutilidad de que la pieza sea solamente forma y esmalte» (Sánchez-Pacheco, 1986, p. 57).

nes que acontecen en todo proceso cerámico, clímax que culmina en la cocción de alta temperatura.⁵

Otra cuestión, que va más allá de lo anecdótico y se convierte en un signo de autoría, en una *firma*, es una permanencia antigua, un vestigio plástico ya realizado en sus iniciales copas; perforaciones, sutiles agujeros a modo de accidente que atraviesan la pieza cerámica para negar su recurrente carácter utilitario. Conecta así toda una gran producción cerámica, fruto del trabajo arduo y tenaz de toda una vida dedicada a la disciplina.

En 1980, durante una estancia en Bechyê, en la República Checa, descubrió su material predilecto: la porcelana. Supuso una gran revelación. Le entusiasmó su blancura y plasticidad, la capacidad que tiene de absorber la luz —como la luz mediterránea que todo desvela— y la insinuante translucidez. Con la consecución del trabajo desarrolla las múltiples características de la porcelana y su relación con lo escultórico, siempre presentes en las obras de madurez, lo cual supone

asomarse a la construcción e interpretación de nuevas visiones de la escultura y a la relación entre el conocimiento, el pensamiento, el contexto y la memoria. [...] Toda una filigrana de exquisitez, levedad, imaginación, sensibilidad, proporción y construcción que se debate en el eterno ciclo de la vida. (Ulpiano, 2014, p. 14)

El imaginario de porcelana y arquetipos de Maria Bofill «concentran [...] los atributos de su sentido y simbolizan a todos los seres posibles de su clase» (Pujadas, 2018, p. 6), estableciendo tácitamente relaciones entre oriente y occidente. En este tránsito de culturas y cosmovisiones, el ceramista Edmund de Waal, en su libro *El oro blanco*⁶ nos narra la historia del emperador Yongle (1360-1424), un fervoroso apasionado de la porcelana blanca. Este emperador de la dinastía Ming (1368-1644) mandó construir en Nankín una fastuosa e imponente pagoda de porcelana. Erigida en homenaje a sus progenitores, entre 1412 y 1429, la torre octogonal de nueve plantas y 80 metros de altura estaba

recubierta por ladrillos de porcelana blanca de Jingdezhen, con tejas esmaltadas de colores vivos a cada línea del tejado, coronada con una piña bañada en oro. [...] cada piso tenía su propio santuario, de forma que subir los 184 escalones era hacer una ruta de peregrinaje por divinidades [...] Era un lugar de meditación teatral, espectacular. A la noche, cuando el color de las tejas del tejado se desvaneció, las luces hacían emerger el blancor de la pagoda. Imaginároslo iluminada por la luna. (de Waal, 2016, p. 110)

5 Concretamente a 1280 °C (Madola, 2003, p. 4), pues la pasta porcelánica que utiliza Bofill alcanza a partir de esta temperatura de cocción unas características estéticas y técnicas óptimas.

6 *The White Road*, libro que publica en 2016 después de *The Hare With Amber Eyes*. En la entrevista que le realiza Mareike Dittmer para *Mono.Luktur*, caracteriza y define en tres sus facetas: alfarero, artista y escritor. Esta obra literaria mencionada, de gran repercusión e interés, donde aúne conceptos e ideales, «es tanto un diario de viaje que una investigación muy personal sobre la historia de la porcelana. [...] trata de escenarios para objetos y sus conexiones internas y externas, colecciones de fragmentos que rastrean su peregrinaje a las historias pasadas y presentes de los tres sitios más importantes en la historia de la porcelana: Jingdezhen en China, Dresde en Alemania y Cornualles en Inglaterra» (Dittmer, 2016, p. 4).

Esta construcción de porcelana, resplandeciente y sumamente compleja en costes y técnica, era una insigne expresión de pérdida, pues el blanco es el color del duelo chino. El desarrollo de este color «era importante en el complicado ceremonial de los entierros y esto sin duda influyó la búsqueda de la pasta blanca» (Cooper, 1999, p. 53). Así, su presencia en la cerámica oriental entrañó una liberación de las convencionales e históricas asimilaciones relativas al bronce, el cual se tendía a imitar en forma y color, prácticamente desde la dinastía Chou (1115-225 a. n. e). Aún, muchos siglos después, el gusto por las artes del pasado focalizadas en el bronce y el jade perduraba, tal y como acontecía en la dinastía Sung (960-1279). Aquel gusto por los tonos verdosos y azulados se satisfacía con vidriados en cuyo contenido se podía encontrar óxido de hierro, con notables variables de cantidades según lo que se pretendía, originados en la cocción de atmósfera reductora—sin cantidades significativas de oxígeno—.

De todo ello, casi con total claridad, parece desprenderse en Bofill, en su amplio conocimiento sobre la disciplina cerámica, un gusto e interés por aquellas cerámicas orientales que tanta fascinación han suscitado en la historia, pues en estas piezas de «Laberints» se halla una manifestada relación entre el esmalte de coloración aguamarina que las recubre y el de aquellos vetustos *celadones*⁷ que creaban los ceramistas orientales.

3. Carmen Calvo Sáenz de Tejada (València, 1950)

Siendo una de las artistas españolas más conocidas, ha creado un lenguaje personal que aborda la necesidad de expresión artística, la identidad y la construcción de la memoria. Formada en publicidad, oficios y arte en València, Madrid y París, cuenta con una ingente participación en exposiciones, becas y premios, como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2013, y su obra se alberga en los más significativos museos del mundo.

La gran complejidad de la obra de Carmen Calvo se deriva de décadas de trabajo en el que indaga las múltiples posibilidades que le ofrece cada material para consumir sus obsesiones. Es una artista ávida de encuentros, no solo con técnicas sino fundamentalmente con diálogos que le propician materias, objetos y conceptos, en el orden que considere oportuno en cada momento; y en el transcurso de la fascinación por la manipulación de estos, el barro ha sido, en sus comienzos, el material más utilizado, «consiguiendo la categoría de símbolo» (Calvo, 1999, p. 125).

7 Apunta el investigador Emmanuel Cooper sobre esta terminología, específica y curiosa, tan extendida actualmente, que celadón es la denominación que se le da a «los vidriados obtenidos a partir de vidriados conteniendo hierro, cocidos en un horno con atmósfera reductora. El nombre se deriva de Celadon, un personaje de una representación francesa del siglo XVII, que llevaba siempre ropas verdes. En distintos lugares se produjeron diferentes tonos de verde, que iban desde el oliva oscuro transparente, hasta el verde azulado pálido opaco, aunque la técnica de cocción básica era la misma» (Cooper, 1999, p. 56).

Su arte se configura en torno a lo personal y lo universal, a partir de dos ejes poéticos fundamentales, como son la idea de pintura y de arqueología, con un orden intrínseco disciplinado repleto de asociaciones y una singular visión que combina «continuidad, descubrimiento, transformación y sorpresa» (Rose, 2004, p. 35).

A esto, señala la comisaria Bárbara Rose, que

la artista depende para su inspiración de las experiencias y encuentros que tiene con la vida, pero es capaz de interpretar, sintetizar y filtrar el crudo material del instinto, el sentimiento, la historia y la biografía. Esta capacidad de traducir lo personal en algo universal es lo que separa a los grandes artistas de aquellos que son incapaces de elevar la tragedia individual al plano de la tragedia general común a toda experiencia humana. [...] Sus impactantes metáforas nos hacen comprender las bases escondidas y a menudo reprimidas de la experiencia y las relaciones humanas. (Rose, 2004, p. 24)

En la misma línea, en la que se hilvanan la experiencia y la consciencia, que nos conducen a la aprehensión del mundo, expone la verdad, su *verdad*:

Al abrir los ojos no vemos necesariamente lo que está frente a nosotros. Somos animales movidos por la ansiedad. Nuestras mentes están constantemente activas, fabricando un *velo* ansioso, en general egótico y a menudo falsificador, que nos oculta parcialmente el mundo. Nuestros estados de consciencia difieren en modo, nuestros ensueños y fantasías no son triviales y sin importancia: están profundamente conectados con nuestras energías y nuestras capacidades para elegir y actuar. Y si la cualidad de la consciencia importa, entonces todo lo que altera la consciencia en la dirección del no egoísmo, la objetividad y el realismo ha de estar conectado con la virtud. (Murdoch, 1970, pp. 86-87)

Hay también, desde la honestidad y el compromiso de Calvo como artista, elección y actuación, con obras abstractas o no figurativas y en la atención que le pone a la naturaleza en sus primeras obras de barro. Su arte, rebosante de chispas cerámicas en tránsito hacia algún lugar indeterminado de la conciencia, desarrolla un *horror vacui* sobre la superficie —noción de realidad— a discernir o especificar y es, esencialmente, una propuesta para «ver el mundo tal y como es» (Murdoch, 1970, p. 93). Porque,

el buen arte [...] es resistente a nuestra consciencia y se halla preeminentemente fuera de nosotros. Nos rendimos a su *autoridad* con un amor que no es posesivo y no egoísta. El arte nos muestra el único sentido en el que lo permanente e incorruptible es compatible con lo transitorio; y figurativo o no, nos revela aspectos de nuestro mundo que nuestra corriente y embotada consciencia-sueño es incapaz de ver. El arte perfora el velo y da sentido a la noción de una realidad que se encuentra más allá de la apariencia; exhibe la virtud en su forma verdadera en el contexto de la muerte y el azar. (Murdoch, 1970, p. 90)

En el escrito que publica Calvo en el catálogo publicado para la exposición *Ceràmica fi de segle*,⁸ encontramos una vital y manifiesta revelación de todo su sentido de creación a partir de esta materia primigenia: «la manipulación del barro no es nueva y por supuesto no creo que esté acabada» (Calvo, 1999, p. 125). Rechaza también las conexiones hechas desde la teoría estética entre el barro de su obra y las primeras experiencias laborales en el sector cerámico, las cuales no considera apreciables.⁹ Sobre todo, deja especial constancia de su interés personal por las cualidades que la arcilla posee:

La mayoría de los críticos han intentado relacionar la elección de este material con mis inicios artesanales y alfareros y de nada han servido mis propuestas, cuando intento explicar que lo que más me fascina del barro es su cualidad moldeable que lo acerca a lo escultórico. Sería como la fascinación primitiva por les «coques de fang» que hacían los pequeños en la calle. Yo misma empecé a utilizar el barro para oponerme a la pintura. (Calvo, 1999, p. 125)

Lo que más interesa a Calvo del barro es su cualidad plástica, *moldeable*, escultórica, porque así puede rastrear su territorio personal y con ello superar la tradición pictórica, que aborda «en forma de problema más que como solución» (López, 2006, p. 209). Y es la arcilla, fundamentalmente, otro elemento de la paleta, del maletín de herramientas y utensilios, lleno de «un sinfín de técnicas en las que el artista va buceando y eligiendo en cada momento aquellas que puedan resultar más adecuadas, más sugestivas o más novedosas» (Calvo, 1999, p. 125).

El desarrollo de su trabajo, entre técnicas, materiales y conceptos, comprende una gran cantidad de obras que elabora con barro —cocido—, utilizado en pequeños pedazos, *fosilizados*, petrificados, a modo de pinceladas coleccionadas, para crear sus «Escrituras», «Paisajes», «Retratos» y «Recopilaciones». Ahonda Calvo en este tratamiento:

8 Realizada en el espacio de las Atarazanas de València, entre el 25 de noviembre de 1999 y el 2 de enero de 2000, esta importante exposición colectiva fue una reflexión sobre el arte y la cerámica entre 16 destacados artistas valencianos contemporáneos, entre los que cabría mencionar Arcadi Blasco, Enric Mestre, Carmen Ballester, Evarist Navarro, Mercedes Sebastián, Miquel Navarro y la propia Carmen Calvo. En dicha muestra, apuntó Román de la Calle la atención a la cimbreada creativa en la práctica cerámica y entendió la elección «entre el *pronóstico* y la *retrospectiva* [...] lo cual implica básicamente [...] mostrar la nomadización de sus posibilidades en el marco del hecho artístico, tanto a través de la puesta en escena [...], como también por medio de las informaciones secundarias [...] vinculadas [...]. Es bien sabido que [...] ese algo debe ser respaldado/reafirmado estratégicamente para poder ser socialmente efectivo como objeto artístico. [...] De esta manera, cabría ver y entender el actual *momento histórico* de la cerámica como un genuino *momento de autorreflexión*» (De la Calle, 1999, pp. 19-21).

9 Se trata de los años que estuvo trabajando en la fábrica La Hispania, ubicada en Manises, actualmente desaparecida. Quizás el periodo no llegó a los tres años, comprendidos aproximadamente entre 1972 y 1975. No obstante, sin considerarlo desmerecedor, es indudable la relación plástica y formal entre los fragmentos de barro cocido de Calvo y los *colomins*, que es el nombre que reciben las tiras cilíndricas de arcilla extrusionada para la elaboración de un tipo de cerámica tradicional de Manises parecida al mimbre y que imita el proceder de la cestería. «Estas tiras de arcilla convenientemente troceadas y con la forma precisa, le servirán a Carmen Calvo, después de cocidas [...] para crear un personal vocabulario. [...] la materia cerámica así utilizada, pasará a engrosar una original poética» (Pérez Camps, 1999, p. 87).

No surgió de un modo imprevisto puesto que mi acercamiento al barro viene de los tiempos en que fui estudiante de Bellas Artes. A mí siempre me interesó mucho más la escultura que la pintura. Pero al intentar compaginar las clases con el trabajo tuve que matricularme en pintura. Por eso, no es nada extraño que acabara realizando una pintura «sólida» [...]. Pero lo que me resulta más atrayente es esa sensualidad táctica que te hace zambullirte en ella y navegar por esos mares primigenios, porque el barro ha sido utilizado durante siglos por artistas y artesanos. Requiere un tiempo y control su proceso de secado. En este proceso influye también su textura y siempre nos da un color diferente al de su fase previa de realización. Este es uno de los retos más atractivos. Al cocerlo, florece a la luz con todo su enigma mágico que me sigue seduciendo, por eso, en mis últimos trabajos de fotografía collage he incorporado nuevamente mi barro que esperaba adormecido desde los tiempos primitivos, pero nunca olvidado. (Calvo, 1999, pp. 125-127)

Esta particular y específica visión del barro como «pintura fosilizada», en tanto que su apariencia es prácticamente la misma que la de la pintura recién sacada —extrusionada— del tubo de óleo comprimido sobre la paleta, o sobre el lienzo o tabla directamente, tal y como acaecía en las vanguardias pictóricas,

no responde ya en grado alguno a una aséptica vocación analítica, sino, muy al contrario, a una articulación poética entreverada de insondables turbulencias melancólicas [...], la primera configuración sólida de su personal alfabeto [...] que implica una complicidad emocional. (Suárez, 2004, p. 12)

Así como cada gesto humano es único e irreplicable, lo mismo pasa en la transposición de su pincelada o modelado. Esto, junto a la idea de establecer composiciones de naturalezas o colecciones, constituye una característica importante en las obras de Carmen Calvo, pues todos los elementos cerámicos que utiliza para sus obras son recolectados —restos de piezas cerámicas: azulejos, máscaras, muñecas de porcelana, *souvenirs*...—, modelados o extrusionados. Con ellos, Calvo, que al igual que Bofill, «no trabaja en series, a pesar de que éste sea el efecto que dan sus obras cuando son agrupadas para una exposición» (Rose, 2014, p. 30), sino que materializa sus desvelos y nos impide rastrear, de manera exacta, una evolución consecuente y concreta en la cronología de estas creaciones con barro. Sin embargo, a grandes rasgos

su evolución artística se ha producido como una transición lógica que tiene su paralelo en el desplazamiento de la pintura al relieve, y finalmente a la escultura plenamente tridimensional [...] [en la] que los elementos se encuentran esparcidos de un modo descuidado, sugiriendo las ideas de proceso y permutación más que la del estatismo intemporal [...] haciendo evidente que los pedazos de tiza, piedra y arcilla no se encuentran fijos de un modo permanente, y que pueden, por tanto, ser cambiados de posición a voluntad, [...] como metáfora de las situaciones existenciales. (Rose, 1990, p. 9)

Podemos, pues, hacer un repaso por ciertas obras y nombrar algunas de las características destacadas de cada *serie* —«Paisajes», «Retratos», «Recopilaciones» y «Escrituras»—, para generar una imagen de conjunto y subrayar los nexos en común, aunque sus límites sean difusos e indefinidos, por el trabajo artístico que realiza, distinguido por una búsqueda incesante, y el juego negligente de indeterminación que acontece en ciertos títulos.

En el conjunto de «Paisajes», hallamos la pieza *Paisaje reconstruido* —1978, 120 x 120 cm—, compuesta por una colección de cientos de pequeños fragmentos encontrados de cerámicas policromas rotas que ocupan toda la superficie del cuadro, dispuestos de forma equidistante y que se unen al soporte mediante una guita. En «Recopilaciones», encontramos obras como *Recopilación de formas* —1979, 130 x 162 cm—, donde apreciamos pequeños churros de arcilla blanca, modelados y aplastados por un extremo, y adheridos al soporte blanco de forma semejante y con espacio entre ellos. También, en *Serie recopilación* —1976, 120 x 120 cm—, los pequeños cilindros de barro de tonos crema, curvados en su fase de extrusionado ofrecen un aspecto muy orgánico, atados con una guita por ambos extremos al lienzo. En «Retratos», destacan algunas obras como *Serie reconstrucción (1), (2), (3) y (4)* —1975, 115 x 84 cm—, donde la artista emplea los mismos recursos que en la anterior pieza mencionada, pero en estas se revela de forma evidente la *pintura fosilizada*, pues los churros de barro están dispuestos a modo de pincelada recreando uno de los autorretratos más célebres de Van Gogh¹⁰ —*Autorretrato con sombrero de fieltro gris*, 1887—, realizando variaciones de llenos y vacíos en las cuatro interpretaciones. El grupo de «Escrituras»¹¹ es uno de los más heterogéneos y diversos,

10 Afirma Rose que Calvo articula sus piezas tridimensionales de barro cocido con la obra de Van Gogh, encontrando en su pintura «un ingenioso sustituto de la línea y la pincelada» (Rose, 2004, p. 24). Lo que nos lleva a plantear que es también la figura y actitud del artista lo que le interesa —y por ello desarrolla tantas obras en alusión—, pues para van Gogh no existían límites entre la vida y el arte, y este último exigía trabajar y observar sin descanso. El atrayente enigma del artista, irresoluble sempiterno, se formula con enorme franqueza en la relación epistolar que mantuvo con su hermano Theo, del que recuperamos un fragmento de la carta que le envió Vincent el 6 de julio de 1882: «Tengo la esperanza que ni tu ni todos aquellos que se tomen la molestia de reflexionar un poco, no me condenaréis ni me consideraréis una persona imposible. Lucho contra estas tendencias, pero no consigo cambiar mi carácter. Tengo aspectos malos, seguro que sí, pero también debo tener buenos, ¿no? ¿No se tendrán en cuentas estos últimos?» (Van Gogh, 2010, p. 148).

11 Aunque no sean obras que se puedan leer, al no disponer de letras reconocibles en ningún alfabeto de la humanidad —ni voluntad para ello—, sí que nos trasladan a un yo lector, fluido en el tiempo y el espacio, dislocando nuestro punto de vista, haciéndolo oscilar entre lenguajes fronterizos de lectura y obra plástica. Joan-Carles Mèlich, en su obra *La sabiduría de lo incierto*, señala que, quien lee no «puede dejar de ser, ni abandonar o poner entre paréntesis su propia vida, su biografía, su pasado, su historia. Lo que sucede es justo lo contrario. [...] se mezcla con la lectura y se transforma» (Mèlich, 2019, p. 390). Esta idea de transformación es, como hemos ido indicando, una constante en la obra de Carmen Calvo, y podemos establecer en esta serie de «Escrituras» —ya clásica en su trayectoria—, una clara correspondencia entre arte y escritura: «Un texto venerable no se puede comparar con ningún otro, sobre todo porque [...] su lectura es infinita, porque ha resistido y resiste el paso del tiempo, y porque el lector no sabe con qué se va a encontrar aunque sepa de qué va el libro. No hay, ni puede haber, “guías de lectura” para aprender a leer un clásico. Es evidente que uno puede entrar en el texto venerable con la ayuda de un especialista que le sitúe el texto en su contexto histórico, en la biografía de su autor, en el tiempo de su época, en relación con otros fenómenos culturales contemporáneos. [...] no se está cuestionando nada de esto. Pero lo que el lector tiene que saber es que ante un clásico siempre se está solo. La lectura de un texto venerable es una lectura solitaria. Leer pasa por la vivencia de una decepción. Una pregunta irrumpe y provoca de nuevo el vértigo: ¿dónde ha estado mi vida todo este tiempo?» (Mèlich, 2019, p. 265).

donde en lo referente al aspecto cerámico encontramos formas que se asimilan a letras, signos ortográficos o gráficos —los básicos: punto y línea—, y composiciones que sugieren partituras, cartas, manuscritos, páginas de libro o periódico, que se ordenan o funden en soportes variados, de arpillera, madera, papel, pan de oro o losetas de barro, como en una de las obras más curiosas, *Mural* —1988, 170 x 136 cm—, donde las caligrafías arcillosas aparecen coloreadas con pigmentos azules y marrones sobre 49 baldosas.

La deriva cosmogónica de Calvo es un territorio sin fin, en el que este recorrido por sus *estelas* de barro explora lenguaje e identidad, en una belleza entendida como la apelación a nuestros sentidos —unas veces suave, otras tantas brusca—, donde la metáfora no es el objeto encontrado, sino el objeto con el que nos encontramos.

4. Myriam Jiménez Huertas (Madrid, 1973)

Un territorio silencioso tendente a la abstracción, cuyas huellas expresan una búsqueda incesante por el orden y la relación de lo concreto con lo genérico, es aquello que se desprende de su obra. Formada en escuelas y universidades de cerámica y arte en Madrid, Lapland (Finlandia) y València (en el estudio de Enric Mestre), ha expuesto nacional e internacionalmente y destacado en múltiples concursos, y sus obras se hallan en apreciables colecciones privadas y públicas.

En la obra cerámica de Jiménez, se expone que nuestra historia —la de la humanidad— se puede trazar en la cerámica, siguiendo la idea de que no existen «otros objetos más explícitos para relatar nuestro discurrir a lo largo del tiempo que los escritos con tierra» (Feliu y Torrent, 2022, p. 51).

Sus «Jardines» y «Paisajes urbanos», parecen enraizarse en la tradición humana de reproducciones a pequeña escala del mundo, con modelos de casas, patios y huertos, legados a la contemporaneidad desde el neolítico y las civilizaciones de la antigüedad. Objetos que conservamos por supreciado valor, que nos «hablan de cómo vivían los seres humanos y también de sus intereses espirituales» (Feliu y Torrent, 2022, p. 51), y, a la vez, en los cuales entender los sucesivos periodos históricos del material.

Los espacios vacíos —entre elementos de carácter fitomorfo: flores, arbustos y/o árboles— de las obras de Jiménez, parecen llenarse del eco de Walter Benjamin, al afirmar que «la autenticidad de una cosa es la quinta esencia de todo aquello que, desde su origen, nos puede porvenir, desde su duración material hasta su virtud de testimonio histórico» (Benjamin, 2004, pp. 36-37). Esta autenticidad de la obra, que de ninguna manera pierde su valor cultural en el tiempo de la profusión de contextos y acciones para la secularización del arte —y su consecuencia física: la desmaterialización—, recuerda en su existencia la importancia del culto y «su fundamento en el ritual, dentro del ámbito del cual ha tenido su primer y originario valor de uso» (Benjamin, 2004, p. 40).

Ambas series, «Jardines» y «Paisajes urbanos», se desarrollan con una confección meticulosa y planificada, rebosantes de un admirable sentido de ordenación y

escala, cuyas piezas tienden a diluirse en el espacio temporal que las circunda, allegando la utopía más allá de su horizonte. Son obras realizadas, aproximadamente, de la segunda mitad de los años 2000 en adelante, de disposición tanto horizontal como vertical y en las que el blanco, con su pureza y en múltiples tonalidades, muestra la abstracción de la naturaleza como un constructo humano puramente intelectual.

En lo referente a los «Jardines» de Jiménez, existe cierta sacralidad velada, intimista, espiritual, con una resonancia de trascendencia que, interrogando acerca del origen del mundo, nos recuerda que «los mitos cosmogónicos están en la base de la cultura primordial de la humanidad» (Hack, 2012, p. 17). En sus tipologías encontramos semblantes áulicos y rurales, sin distinción, y sugerencias mesopotámicas, romanas, árabes, renacentistas, barrocas, brutalistas, etc., que, a modo de huertos babilónicos o mediterráneos, son propiamente fragmentos del Edén.

En sus delicadas superficies, el gres y la porcelana se cubren con esmalte o engobes, buscando sutiles matices que aportan riqueza al conjunto, diferencian espacios —secos y húmedos— y generan extraordinarias atmósferas. Siempre contundentes, las arquitecturas cuentan con perforaciones, que alguna vez aparecen arriba, en la superficie de la pieza, a modo de *respiraderos*,¹² otorgando profundidad visual y contacto entre el interior y el exterior, como una abertura a los niveles de la existencia, evocando un *axis mundi*.

En las obras escultóricas de Jiménez hay «ausencia y presencia» (Talens, 2022), y también por ello no apreciamos rastros de figuras en sus «Jardines» —lo cual no significa que estén desprovistos de *vida*, pero sí de ruido—, como si estos seres todavía no lo habitaran o se hubiesen ido, definitiva o temporalmente, debido a algún inconveniente...

En muchas culturas el creador aspira a crear un mundo perfecto —el paraíso terrenal, el edén—, pero un error de sus criaturas obstaculiza ese proyecto. No es exclusiva del Génesis la idea del pecado original, Eva que prueba el fruto del conocimiento, que causa la expulsión del paraíso y por eso representada casi siempre de modo negativo, como aquella que sucumbió a los halagos de la serpiente, es decir, al mal del conocimiento, y pervirtió también a su compañero. (Hack, 2012, p. 18)

Y es precisamente el conocimiento, el hallazgo y el descubrimiento lo que comprenden dichas piezas, recortes del paraíso, pues la calma precedente indica que algo parece estar por llegar o revelarse, tal y como, según la científica Hack, personifica Eva:

12 Y con cierta literalidad, además, pues en el proceso de cocción cerámico intervienen muchos factores, los cuales cambian o pueden ser enormemente distintos según las características de la obra cerámica. En la técnica de conformado con planchas rígidas —práctica que emplea Jiménez en estas piezas *constructivas*, como si montara paredes o tabiques, mediante el manejo de planchas de barro con la justa humedad, término que se conoce como dureza de cuero—, es necesario conectar todos los vacíos internos —habitáculos— de la pieza entre sí y hacerlo también con el exterior. De este modo, se equilibran las tensiones de los elementos en la cocción, permitiendo que los gases circulen sin impedimentos y sobre todo sin romper la pieza. Estos vacíos los aprovecha Jiménez, en algunos casos, para incrementar el carácter poético de sus cerámicas.

Yo creo que Eva debe ser vista como el símbolo de la curiosidad típica de la raza humana, que quiere usar la razón para descubrir las leyes que regulan el mundo y que no acepta solo las verdades reveladas desde lo alto, aquella curiosidad insaciable que nos ha empujado a penetrar en las partes más pequeñas del mundo y a llegar hasta las distancias enormes del cosmos, esa hambre de saber que ha transformado al hombre de las cavernas en el astronauta que ha tocado el suelo lunar. (Hack, 2012, pp. 18-19)

Se evidencia, que la relación naturaleza-humanidad es inalterable, y se podría decir que irremediable, «ya que sin ella no existiría la vida y por ende los humanos» (Fayos, 2022), siendo pues sus interacciones y vínculos aquello que entendemos por vida. Así, la humanidad precisa de mitos en sus orígenes y estos se convierten «en el lugar donde se accede originariamente a la verdad, en una poderosa arma de la inteligencia para referirse a lo real, en un instrumento capaz de incorporar a la conciencia lo heterogéneo, lo plural y la diferencia» (Zacarés, 1998, p. 32). Se revelan así modelos y significaciones del mundo y de nuestra existencia, dando paso a «las ideas de *realidad*, de *valor*, de *trascendencia*» (Eliade, 2017, p. 140), y los mitos permiten de este modo aprehender el mundo «en cuanto cosmos perfectamente articulado, inteligible y significativo» (Eliade, 2017, p. 140).

Otra propuesta de Jiménez, con los mismos conceptos llevados a la abstracción formal, se materializa en la serie de «Paisajes urbanos». En las piezas que la componen se impregna el gesto de la artista, consiguiendo que la materia cerámica se aplane y estire hasta el límite de sus posibilidades, transfigurándose en láminas, pieles y hojas que, desechas en sus bordes, no tienen la posibilidad de tener algo a lo que aferrarse.

Esta consecución del límite como acción, al forzar extremadamente el barro, funciona como margen y acotación en esta serie de Jiménez, «para hacer de la naturaleza algo dimensionado a nuestro alcance, no algo coartado ni restrictivo, sino el espacio desde donde observar y comprender, desde donde contemplar y desear algo intemporal y eterno» (Fayos, 2022). Así, estas cerámicas parecen señalar el destino del tiempo de cada persona —la pequeña historia—, donde cada fragmento de las que se componen atesora un momento insignificante y trivial, aquello que hacíamos en el momento de recibir algo que nos cambia para siempre, de forma radical, trascendentalmente. Como apunta la crítica de Diego:

Uno escribe, la Historia también, para poner orden en la propia vida, en los propios recuerdos, y eso [...] es tanto como decir que se escribe sobre la propia vida para entenderla, para contarse el trauma. Se escribe sobre la propia vida además, como si se tratara de la vida de otro, porque hablar de uno mismo suele ser con frecuencia hablar de los demás. Si la Historia es el fondo, siempre particular —un relato que se presenta como universal—, las historias, y no sólo las de las minorías que escriben la «historia de cualquiera» para hablar de la vida, son siempre parecidas a otras historias. (de Diego, 2011, p. 11)

Así, estas obras, más o menos arquitectónicas y ordenadas, se pueden percibir como libros biográficos cuyas marcas de uso hacen asomo. En sus páginas cerámicas suspendidas en el tiempo, personales y universales, aprecia la profesora Fayos

los paisajes de la memoria de la artista, la sensibilidad de la mirada y hacer de Jiménez, y una invitación a asir lo inefable:

Esta consecución de piezas son el resultado de una síntesis, un compendio que aúna pensamiento, observación y sentimiento, desde un punto de vista apacible y sereno que [...] desarrolla un lenguaje propio, sin olvidar la implicación de la luz y el color y dominando el caudal creativo que recorre el corpus de la obra, el blanco con sus múltiples matices y percepciones. Un despliegue de buen quehacer productivo y manufactura personal nos adentran en un cosmos sensible y bello que nos acerca a la poderosa atracción de la naturaleza y nuestra relación con ella.

Es por esto que cada uno decide su posición frente al mundo y gracias a que los artistas tienen una muy particular y creativa, nos ofrecen visiones y aproximaciones que nos llevan a un nivel de entendimiento y contemplación que nos acercan a los límites y los márgenes dónde se encuentran las repuestas, ese lugar invisible e impalpable [al] que a veces de pasada llegamos y que como una brisa fugaz desaparece. (Fayos, 2022)

5. Conclusiones

A lo largo de nuestro devenir vital cada artista expresa sus inquietudes e ideales creando un cosmos personal e individual, el cual está profundamente atravesado por un misterio —el enigma de la obra de arte— que sigue un proceso complejo en su creación y nunca puede controlarse y retenerse por completo. Siendo así, independientemente de la disciplina a la que pertenezca, el proceso cerámico por el que deben pasar las piezas propiamente de cerámica conlleva, además, unos cambios en la materia de carácter físico y químico, que le confieren y extienden lo irresoluble e inasible, acrecentando así la propia confidencia íntima de la obra de arte, pese a los insondables estudios. Estas tres mujeres en las que se centra el estudio y en cuyos trabajos la cerámica es un elemento destacado o central así lo atestiguan, con caminos artísticos bien diferenciados y con un sentido del discurso y la materialidad también distintos.

A través de sus obras, Bofill, Calvo y Jiménez, tratan de discernir y definir esa esencia aludida, algo que se ha repetido a lo largo de la historia y que ha tomado nombres distintos: bondad, belleza y verdad. Por ello adquieren el sentido de cosmogonía, por su poética y porque se sitúan en el hallar, en hallar algo que no es realmente posible, aunque se perciba e intuya, pues en el arte no existen respuestas únicas y concretas, sino que es esquivo y huye de cualquier simplicidad, algo que, necesariamente, nos humaniza más, quizás porque nos lleva a preguntar directamente sobre la existencia de las cosas y la nuestra misma. Por ende, la huella, entendida en su sentido amplio y en el de marca dactilar, adquiere una gran potencia simbólica —como se observa en las obras de cerámica estudiadas—, pues nos conecta directamente con nuestros orígenes, reteniendo el gesto de quien crea, quedando impregnado en la pieza cerámica, cuya escala humana trasciende.

En consecuencia, para encontrar respuestas que nos orienten, es preciso obligarse a acercarse y afinar la mirada en las obras artísticas, artefactos culturales en los que

buscar, curiosear y averiguar, pues el fragmento o el detalle manifiesta, nos dice y ofrece tanta información como la generalidad, como ocurre con la individualidad de cada una de estas mujeres y su arte, y su entidad, presencia y participación social en común.

Referencias

- Anónimo. (1971). *Maria Bofill: Cerámica*. Galería As.
- Benjamin, Walter. (2004). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62. Trad. Jaume Creus del Castillo.
- Bofill, Maria. (2011). *Maria Bofill: Cerámica*. s. n.
- Calvo, Carmen. (1999). Trabajos. En De la Calle, Román et al., *Cerámica fin de siglo* (pp. 123-127). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Casanovas, Maria Antonia. (1989). L'art de Maria Bofill. En *Maria Bofill: Porcellanes* (s.p.). Sala d'Art Artur Ramon.
- Centre d'Artesania de la Comunitat Valenciana. (2021). *Ceramic in process* [arte plástico]. Centre d'Artesania de la Comunitat Valenciana y Escola d'Art i Ceràmica, Manises, España.
- Cirici, Alexandre y Manent, Ramon. (1977). *Ceràmica catalana*. Destino.
- Cooper, Emmanuel. (1999). *Historia de la cerámica*. CEAC.
- Creswell Bell, Amber. (2017). *Clay: Contemporary Ceramic Artisans*. Thames & Hudson.
- De Diego, Estrella. (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela.
- De la Calle, Román. (1999). La otra cara de la cerámica. En De la Calle, Román et al., *Cerámica fin de siglo* (pp. 2-21). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- De Waal, Edmund. (2016). *L'or blanc*. Edicions 62. Trad. Marc Rubió y Esther Roig.
- Dittmer, Mareike. (2016). Edmund de Waal: W is for White. *Mono.Kultur*, (40), 4-5.
- Eliade, Mircea. (2017). *Mito y realidad*. Kairós.
- Fayos, Leticia. (2022). *Myriam Jiménez Huertas «Jardín Intemporal»*. Espai Nivi Collblanc. <https://espainivi.com/2022/05/23/jardin-intemporal-2/>
- Feliu, Joan y Torrent, Rosalía. (2022). Dissenyar la terra. En Caballero, María Juncal; Feliu, Joan; Torrent, Rosalía y Rambla, Wenceslao, *Mans i màquines: apunts ceràmics* (pp. 11-12). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hack, Margherita. (2012). *Mi infinito. Dios, la vida y el universo: reflexiones de una científica atea*. RBA. Trad. Juan Carlos Gentile.
- López, Fernando. (2006). Catálogo. En *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM: espacio, tiempo, espectador* (pp. 92-230). IVAM.
- Madola. (2003). Menos es más. En *Maria Bofill: Laberints* (p. 4). Museu del Càntir d'Argentona.
- Mèlich, Joan-Carles. (2019). *La sabiduría de lo incierto*. Tusquets.
- Murdoch, Iris. (1970). *La soberanía del bien*. Caparrós Editores. Trad. Ángel Domínguez.

- Pérez Camps, Josep. (1999). El siglo de la cerámica valenciana: de la industria al arte. En De la Calle, Román, *Cerámica fin de siglo* (pp. 22-87). Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- Pujadas, Anna. (2018). Montañas del alma. En *Muntanyes de l'ànima de Maria Bofill* (pp. 5-6). Museu de Montserrat.
- Reijnders, Anton. (2021). *The ceramic process: A manual and source of inspiration for ceramic art and design*. Herbert Press.
- Rose, Bárbara. (1990). Carmen Calvo: De lo íntimo a lo monumental. En *Carmen Calvo* (pp. 9-12). IVAM.
- Rose, Bárbara. (2004). Las múltiples máscaras de Carmen Calvo. En *Carmen Calvo* (pp. 23-38). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y SEACEX.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. (1995). *Cerámica española*. Asociación Cultural Saloni.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. (1986). Textos. En *Panorama de la cerámica española contemporánea* (p. 57). Museo Español de Arte Contemporáneo y Ministerio de Cultura.
- Soares de Oliveira, Luisa. (1997). Simeon Stylites meets Theseus. En *Maria Bofill: Cerámicas* (pp. 9-13). Ministério da Cultura y Museu Nacional do Azulejo.
- Suárez, Osbel. (2004). La memoria de las cosas. En *Carmen Calvo* (pp. 11-18). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y SEACEX.
- MuseoEscultura. (23 de noviembre de 2022). *Ex Materia. Objeto encontrado y espacio habitado. Por Anna Talens* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=n532F14BCOM>
- Ulpiano, Rosa. (2014). La materia de los sueños: edificaciones de una enigmática poética en clave mediterránea. En *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Maria Bofill* (pp. 10-14). Taller-Escuela Cerámica de Muel y Diputación Provincial de Zaragoza.
- Van Gogh, Vincent. (2010). *Cartes a Theo*. Tres i Quatre.
- Zacarés, Amparo. (1998). La enemistad excluyente: De cuando la filosofía arrebató el logos a la poesía. El «logos doxatos» de Parménides. *Dilema*, 2(3-4), 29-48.

Recibido el 23 de enero de 2023
Aceptado el 24 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 223-238)]