



## CERAMICS

### Forma y fantasía en la cerámica europea

1/7 De dentro a fuera. Nele Ströbel  
Por Monica Poalás

Existen artistas que se vuelcan enteramente en un único material, pero no es el caso de Nele Ströbel. Ella pertenece a la categoría de escultores que eligen el material acorde con el contexto y piensa concienzudamente sobre el espacio de ubicación de la obra. Es la percepción espacial lo que más le importa, la que determina no sólo la elección del material sino también la concepción de la forma y el contenido de la escultura.

Por supuesto también participan en la formación del trabajo fragmentos de su experiencia y conocimiento personal. Nele Ströbel es un exponente del escultor/a moderno para el cual el poder de la forma está garantizado por una concepción intelectual que excluye la arbitrariedad y el azar. Ella no nos habla de mitos ni secretos, sino que practica un limpio lenguaje formal con una precisión matemática. En cada caso, el proyecto y el método siguen el propósito intrínseco de la escultura; la geometría espacial emerge; las obras están extendidas en el suelo, de pie, suspendidas en el aire, o en una diagonal temeraria. La escultura inventa un contramundo racional. El aspecto

unificador de todos los trabajos es la activa experiencia espacial, su sentido de expansión en el espacio.

Lo que interesa a Ströbel del barro es la aptitud inmediata del material. Ella lo usa como signifiante de lo que llama «pensar con las manos» cuando intenta desarrollar formas de una manera puramente empírica. Surge así una solución no encontrada sobre el papel. Modelar con barro significa comenzar desde dentro y trabajar hacia afuera, alternando el sentido del tiempo del artista. El tiempo se ralentiza y se produce una cualidad de concentración muy particular. Este proceso, donde la forma nace de manera elemental, espontánea, es realmente inmediato y puede proporcionarnos un bienvenido respiro, especialmente en esta era en la que reina el píxel.

Nele Ströbel usa terracota principalmente para espacios donde lo individual pueda existir. Uno de sus más recientes trabajos de gran formato es una escultura de suelo para el jardín de meditación del cementerio de Neubiberg. Es el resultado de su experiencia con el microscopio electrónico, como signo de acceso a un mundo oculto que deviene nueva inspiración. Cada imagen que aparece allí es como un viaje hacia un

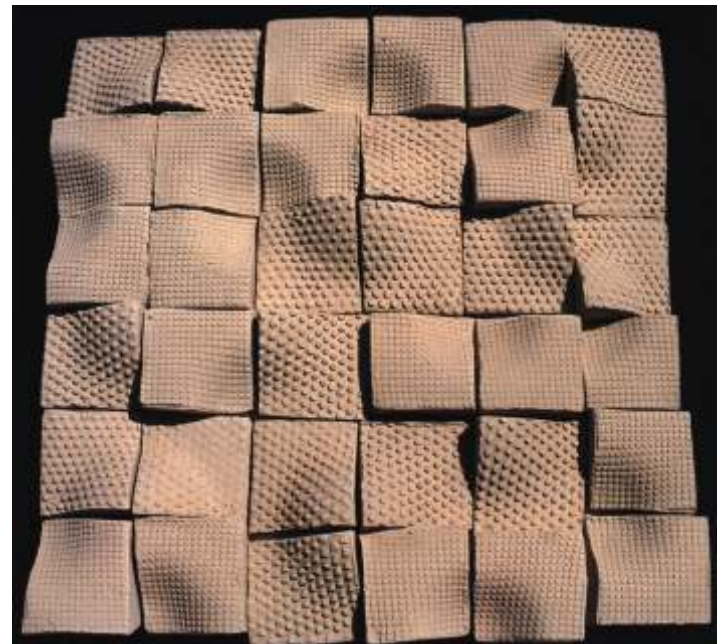
micromundo con su propio poder de evocación; un mundo con un esplendor visual de una gran formación paisajista.

Este trabajo también proporciona un ímpetu para las dos esculturas de esta exposición: *Flottierende well* y *Flotteirende stele*, hechas especialmente para el espacio en el que se exhiben. Los trabajos de terracota son descritos como «flotantes» porque el material parece estar en movimiento; da la impresión de que todavía es maleable y podría extenderse tanto horizontal como verticalmente.

Apesar de sus dimensiones *Flottierende well* parece flotar sobre el suelo como si gravitara. Los módulos que la componen se extienden sobre un área de 9 m<sup>2</sup>, y están ordenados con un ritmo que sugiere una ola.

*Floteriende stele*, marca dos momentos de erección difícilmente separables. Sus formas que se elevan 2'9 m de altura, están inspiradas en los cactus del desierto de California, con un tono irónico: parecen vencidos por el caluroso viento del desierto y están concebidos con un gesto que recuerda los balcones románticos de la torre de Oscar Van Miller, sita justo enfrente del European Patent Office.

*Flottierende welle*, cerámica, 2001  
300 x 300 cm, 36 partes, maqueta





*Sin Título*, 1989,  
148 x 106 x 90 cm, 30 parts

## Entrevista con Guido Geelen

2/7

*¿Por qué eliges trabajar con barro?*

He optado por la arcilla porque es un material que no está ligado a una tradición, a la tradición de las Bellas Artes. Por ejemplo, la madera, la piedra y el bronce siempre se han visto como epítomes escultóricos, como un todo donde la cerámica es simplemente cerámica. Eso era importante para mí, operar en un campo que no estaba identificado inmediatamente como escultórico. También porque no me veo como escultor en el sentido tradicional. Actualmente esto es diferente, pues muchas cosas sobre escultura están empezando a subsanarse.

Por supuesto hay otras razones: el barro es un material que tiene muchas ventajas respecto a otros medios. Hay diferentes tipos de arcilla y tú puedes elegir entre diferentes cualidades. Esto también tuvo un impacto en la manipulación del color, puesto que los diferentes tipos de arcilla

tienen diferentes colores que pueden ser explotados. Desde un punto de vista puramente técnico la terracota ofrece posibilidades infinitas, pero necesitas mucha experiencia para conseguir un resultado apreciable.

*Los Países Bajos tienen una rica tradición sobre el dominio de la cerámica, desde la tradición plurisecular de la manufactura de Delft, pasando por las innovaciones del periodo de 1900, hasta hoy. ¿Cuál es la relación con esta historia?*

Soy plenamente consciente de mis antecedentes, pero es sólo un aspecto de mi trabajo, pues yo me siento inscrito en el arte contemporáneo. Si algo me ha influido de verdad ha sido la porcelana, la porcelana de Missen por ejemplo. Mirando por encima la historia de la porcelana ésta era la más importante de la producción holandesa. Por mi parte, yo evoco la tradición holandesa, por ejemplo en mis

vasijas de tulipanes con motivos de Delft, con humor pero también con respeto. La ironía a secas no sería suficiente.

*¿Cuáles son tus motivos preferidos, y dónde encuentras tus temas de inspiración?*

Depende, algunas cosas de intereses personales puramente formales. El trabajo de esta exposición, por ejemplo, lo realicé con técnicas experimentales: los bloques construidos en estas esculturas de 1989 cogen su forma de superponer las placas de arcilla presionándola sobre una caja de cristal. En esa época yo estaba investigando la «Melancolía» de Dürero y quería, entre otras cosas, interpretar el vestido del ángel.

Para el trabajo de 1990 consistente en 27 bloques, usé una banasta dentro de la cual el barro era plegado con un tobera mezcladora de arcilla especialmente preparada. Delante de ella montaba estarcidos de metal especialmente cortados, de una selección de alrededor de 2000 formas. Estos estarcidos estaban basados en pictogramas de *letras-set*. Eran formas clichés basadas en toda clase de objetos reales. Cada bloque está hecho con un estarcido diferente y todos juntos forman cientos de bloques los cuales he usado para varios trabajos, como un pequeño *orbis pictus* en barro.

*Estas construcciones estaban concebidas en series, en las cuales las partes individuales son como módulos. ¿Hay conexión entre este método de trabajo racionalista y el Minimalismo?*

Sí, pero la serialidad está tanto allí como en los últimos trabajos figurativos. Lo que me interesa esencialmente es la máxima claridad. En una serie tú puedes explorar esto tan cabalmente como sea posible, desde una variedad de ángulos. Sin embargo mi trabajo siempre contiene otros elementos que van más allá de lo serial. En el arte puramente serial todas las cosas son abstractas. Para mí no es suficiente lo rojo. Lo rojo estará siempre asociado con un sentimiento, por eso tendrá que tener una conexión con el mundo de los objetos, éstas son las cosas extraordinarias que encuentro en el trabajo. Pienso que es necesario ser simple y no exclusivamente intelectual, porque la experiencia del arte no puede ser confinada a un pequeño círculo de iniciados. Por eso siempre espero que mi trabajo sea claro.

*¿Cuál fue tu primer contacto con el barro?*

A la edad de 5 años comencé a ayudar en el taller de mi padre. Él hacía toda clase de artículos de cerámica: bandejas, platos y sobre todo recipientes para aceite, vino y harina. Estos contenedores eran enormes, de más de dos metros de altos. En aquellos tiempos no existía el plástico, todas las cosas estaban hechas de barro. Eran tiempos de guerra, no había dinero, la gente sobrevivía del trueque, por eso mi padre podía hacer un ánfora y cambiarla por un cerdo o dos pollos. Cuando yo era pequeño él solía llevarme una vez al año y dejarme en el gran almacén de contenedores, mi función era limpiarlos por dentro. A los diez años gané mi primer sueldo, de 200 liras por día, en un taller. En invierno iba a la escuela de arte en Grottaglie, donde mi padre era profesor de cerámica, y en verano trabajaba en el taller. Cuando fui al Instituto de Cerámica de Faenza fue como empezar en otro maravilloso país. Yo era del sur, que es muy diferente.

*¿Cuál es tu actitud ante la cerámica utilitaria hoy?*

Hoy en día yo simplemente la compro. Pero existe todavía un vínculo con el material de mi infancia, no sólo emocional sino también en un sentido narrativo. Las ánforas que mi padre hacía eran enormes, no hay nada que las pueda comparar. Para hornearlas necesitabas mantener el fuego durante tres días sin interrupción. Hoy, en Grottaglie, todo está industrializado y automatizado, los hornos de leña funcionan con gas o electricidad.

*En 1982 construiste una torre de terracota con más de 4 metros de altura. ¿Es un homenaje a aquellas ánforas?*

Sí, exacto. En el momento en que comencé las esculturas de arcilla, siempre pensaba en las viejas ánforas. La torre es un homenaje a esa artesanía hoy olvidada. Por eso la construí. Desde el punto de vista técnico fue muy difícil porque el barro húmedo se venía abajo.

*¿Cuántas torres de este tipo hay?*

Yo sólo he erigido una, porque las grandes esculturas de un cierto tipo son hoy únicas, algo así como que el verdadero amor sólo se vive una vez. La torre se mostró en una exposición en Faenza, en Mayo de 2001.



*Libro*, cerámica, 2001, 120 x 60 x 40 cm. 7 partes  
Fotografía: Natalie Maier

*¿Cuáles son las diferencias entre tus materiales preferidos: el hierro y la arcilla?*

Hay muy poca diferencia. Mi método de trabajo en metal engloba el constante uso de mis manos y el fuego, lo mismo que con la cerámica. El fuego es siempre el centro de los procesos creativos, une los dos materiales, por así decirlo, y eso es lo que me interesa. El fuego endurece la arcilla y sin embargo ablanda el hierro.

*Para nuestra exposición has hecho una escultura con el título Libro ¿Cuál es la idea?*

Es parte de una serie de proyectos con arcilla y metal basados en la idea del libro. Se trata de una antigua idea mía que he tematizado a lo largo de los años con mi obra Antígone; el libro en tanto escultura está cerrado, y la historia está contenida en su interior, pero no se ve. El libro es la bella imagen de la cultura, la pasión y el amor.

Voy a construir un libro monumental en hierro para la plaza que se encuentra delante del Teatro de Archimboldo, el nuevo gran teatro de Milán.

*Tu manifiestas un gran interés por la memoria, por la historia.*

La memoria se refiere a lo que el mundo es hoy y lo que fue en el pasado. No hay ninguna abstracción sobre ello: siempre define la relación entre ti mismo y los otros y sus acciones. Es algo que respeto y amo. Amo la antigua Grecia y su belleza, pero también las antiguas civilizaciones del Norte de Europa. Stonhenge, por ejemplo, no es nada refinada pero se muestra con gran fuerza.



*In Camera*, 1993, cerámica vidriada,  
67 x 50 x 53 cm. Fotografía: Museum het Kruihuis

4/7

## Entrevista con Tony Crag

*¿Qué es lo que le intriga del trabajo con arcilla?*

La arcilla es un material muy difícil porque nos habla de habilidades especiales. Por un lado, la libre manipulación del barro crudo ofrece una supuesta espontaneidad al artista, sin embargo, esto es una contradicción del propio proceso técnico, por eso tienes que ir perfeccionando la técnica y al mismo tiempo controlar el proceso. Esto significa que es difícil de predecir exactamente cómo quedará la arcilla modelada cuando se cueza, o cómo resultará cuando se esmalte, por eso necesitas un conocimiento práctico. Esta contradicción es para mí un aspecto interesante, esencialmente es como si el barro se te resistiese. Su original docilidad y blandura se revierten en el proceso de cocción, y su conducta llega a ser recalcitrante y embarazosa.

*¿Cuál es su relación con la cerámica como género tradicional?*

El conflicto que he descrito es lo que yo veo como historia. La gente intenta continuamente estandarizar el proceso del hecho cerámico. Cuando la revolución industrial, por ejemplo, la fábrica inglesa

Wedgeood fue la primera en introducirlo regularmente como un distintivo de sus productos. Cada plato era chequeado por sus irregularidades, una especie de control de calidad. Hoy en día, todas las cosas cerámicas -desde azulejos a teteras- están normalizadas. Quizá ello es un instinto que tiene el hombre. Este racional instinto de control caracteriza nuestra relación con los materiales inestables. Pero hacer artículos útiles no es el fin en el caso del libre uso artístico, un escultor realiza objetos individuales que son básicamente inútiles, han de convencer primero a la sociedad de sus cualidades.

*¿Cuál es el significado de la escultura cerámica en su trabajo en general?*

Desde 1970, mi interés, respecto a mi propio trabajo, ha recaído en las vasijas. Botellas de plástico, jarras de conserva, matraces químicos. He usado todo esto como metáfora de lo orgánico. La idea inicial era que en una vasija está formada una celda, en la cual ocurren cosas que son diferentes a las que ocurren fuera de ella.

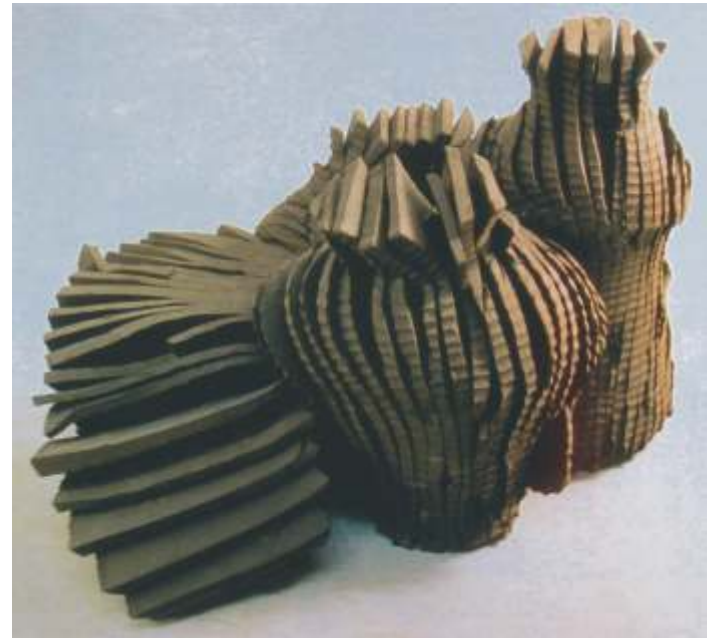
Para los hombres, la primera y más importante vasija es el estómago. Cuando éste está lleno, la gente comienza a usar el estómago y los intestinos de otros mamíferos para hacer contenedores de

almacenaje, así podía acarrear cosas a su entorno. Por ello, lo que realmente me interesa es usar esa metáfora, que es particularmente apropiada para la cerámica. Sin embargo, no estoy realmente interesado en la cerámica como especialidad técnica.

*¿Reflejan sus esculturas cosas creadas por la gente, o crea cosas nuevas?*

Ambas cosas. Mirando el mundo de lo real encuentro que los objetos nos sorprenden. Hay variaciones en algunas cosas ya creadas, pero básicamente todas están realmente fijadas. El deseo de un mundo de cosas útiles, es decir, que constituyen nuestra realidad. La escultura es una de las pocas áreas en las que éste no es el caso, ella necesita permanecer tan libre como sea posible de los presupuestos utilitarios. Esto permite verdaderamente que emerjan diferentes realidades en torno a un mundo virtual de objetos. Si tienes dos objetos -una mesa y un vaso- dices, hay una posibilidad entre los dos de hacer cualquier cosa. Éste es exactamente el punto: todos los lugares perdidos entre un punto superior de realidad -la mesa- y otro -el vaso- pueden ser indicados en escultura. ¿Qué es esto entonces? No hay palabras para ello, y así la escultura se extiende y enriquece nuestro lenguaje y nuestra imaginación.

*Loib*, 1992, cera, ics, 59 x 80 x 64 cm, 2 partes  
Fografía: Museum het Kruihuis





*Sin Título*, cerámica vidriada, 2000, 300 x 200 x 200 cm, 46 partes. Fotografías: Bernard Sickert

aprehensión espacial, es decir, tratando la unión sexual menos como un encuentro erótico que como una experiencia espacial -el espacio de una arquitectura física que nos encarna a nosotros mismos-. Todo el trabajo está imaginativamente relacionado con un tipo de experiencia fundamental que puede ser identificada como manierista: la transformación del sentido del espacio que en el manierismo histórico fue expresión de una crisis en la relación entre cuerpo, espíritu y razón, combinando una decoración que a menudo nos pone fuera de escena, con alucinantes quimeras y humanizados objetos -por ejemplo, el jarrón que se metamorfosea en vientre humano, o el paisaje que se convierte en cuerpo reclinado- y sus significados más profundos, ocasionalmente se vislumbran debajo de la superficie. Las esculturas de Trenkwalder obstinadamente se resisten a la demanda de la univocidad del significado. Su cualidad específica consiste en un conjunto de obsesivas estrategias que disparan la ansiedad primordial sobre la disolución del cuerpo y los límites del mismo.

5/7

### Sobre Elmar Trenkwalder Por Peter Weiermair

En el campo de la escultura contemporánea, el trabajo de Elmar Trenkwalder ocupa un lugar específico, difícilmente comparable con otros. Esta unicidad no es de extrañar, pues deriva de la elección de un material, rara vez usado por los artistas contemporáneos. Más familiar para nosotros es encontrarlo en las artes aplicadas, y particularmente en Austria en las artes decorativas de 1900. Por otra parte, sus esculturas están acompañadas de dibujos, algunos estudios preparatorios, otros autónomos. Tanto éstos, como los trabajos tridimensionales, portan el eclecticismo del historicismo de principios de 1900, la ornamentación arquitectónica, hasta el punto del absurdo: transformarlas en un pastiche de imágenes históricas dentro de un abierto sistema de formas, figuras y

detalles excepcionalmente sugestivas. De la adición e integración orgánica de elementos decorativos, Trenkwalder crea un mundo artístico de ensoñación que no se revela rápidamente a la mirada. El material con el que trabaja cede a la presión de la mano imaginativa.

En este mundo de figuras y miembros, de orificios y ornamentos, el artista usa el medio tridimensional de la cerámica (la escultura en forma de mesa con una estructura de torre, es uno de sus mayores proyectos terminados hasta la fecha), para crear un mundo enteramente artificial, que puede ser interpretado como una escultura monumental, pero también como maqueta para la construcción de un edificio. Se apoya en la percepción espacial del cuerpo e interpreta todos los modos de apropiación del mundo como actos de

*Relief*, cerámica vidriada, 1992  
240 x 250 x 10 cm, 30 partes





*Stapel*, cerámica vidriada en parte, 1995, 600 x 400 x 50 cm, 250 partes aprox.  
Fotografía Felix Gross

Un día de Marzo visité el Hermeshof de Rommerskirchen, cerca de Colonia para ver la *Pila* de N. Prangerberg. Mi experiencia fue la de un viaje. El constante movimiento durante el día, viajar, moverme alrededor y volver, estuvieron inseparablemente ligados a la acción de su contemplación que duró poco más de una hora (...)

El trabajo destinado para la galería Rathausgalerie de Munich se exhibió aquí en un antiguo hangar. Es una pila de barras de cerámica de diferentes longitudes; terracota, coloreada y particularmente esmaltada, apilada en 5 capas de una altura que llega a la rodilla. La forma del conjunto es oval, de 6 m de lado y 4 de ancho y está dispuesta en diagonal respecto al ángulo del hall y debajo del portal a través del cual entra la luz del sol por el Oeste.

Aunque las capas inferiores estaban cubiertas por las siguientes, según siendo visibles por los intersticios de éstas creando la impresión de ser muchísimas y que la pintura fuera al óleo sobre vidrio. Las capas parecen seguir siempre un patrón

6/7

#### La Pila de Norbert Prangerberg Por Peter Pinau

básico como la situación del hall. La instalación de las barras en esta posición es irreplicable, única. Pero la pila no llega a ser jamás un caos.

Desde 1995 N. Prangerberg ha creado varias formas básicas, partiendo de un cuadrilátero regular de un gran arco. La forma oval, que concilia movimiento y reposo, parece haber encontrado una expresión válida definitiva. La última obra de este tipo fue expuesta en la Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Allí, las barras estaban arbitrariamente espaciadas, sin dar preferencia a ninguna dirección en particular. Esta estructura abierta parece una solución muy apropiada para un espacio circular cubierto por una cúpula. La *Pila* de Hermeshof está compuesta de una serie de barras puestas unas encima de otras de forma antagónica y contrastada. Longitudinalmente el trabajo es comparable a una columna vertebral que se muestra zigzagueante en una

secuencia de patrones enfocados.

Estos contornos de la estructura están claramente recortados por la reflexión de la luz de un sol radiante que disuelve cuerpos y colores. Entonces, la estructura oval aparece como un adornado escudo que a veces se asemeja al caparazón de un escarabajo o, incluso, a un bote en movimiento. El modelado y la textura de la superficie están determinados a la vez por la manera en que captan la luz y el color, y por la aplicación del esmalte como si se golpeara y pinchara la superficie. Ciertamente unas barras son lisas, ligeramente curvadas, y parecen ondear pasiblemente, otras se nos muestran enlazadas como ramas de árboles. Hay también surcos a la manera de un motivo ornamental amerindio, impresiones de la mano, alisados por la suave presión de una bola o hundidos profundamente para marcar contraste. Hay también montones de flores perforadas, formando pequeños centros. En los huecos, el vidrio acumulado proporciona al color una profunda, húmeda y brillante luminosidad, efectos diferentes según la superficie y la sustancia. Ciertamente hay secos, quebradizos craquelados de un pálido azul con un vidriado gris oscuro hecho para una intensa mirada húmeda. Sobre la curvatura de una barra, un espeso vidrio parece una sustancia viscosa y espumosa del color de una piedra lunar en formación, pero pretendiendo llenarse y gotear como una espesa lengua.

La impresión del color de *Pila* está determinado por la terracota, oscureciendo el color gris plomo e incluso el amarillo. Las barras coloreadas en su apilamiento tienden a aparecer como composiciones pictóricas. Lo mismo se aplica al color: un gris plomo, amarillo vivo; desmañadas grietas amarillas y azules; intenso amarillo limón azul cielo; azul-rosa sobre naranja; también verdes; intensos húmedos y luminosos rojos craquelados; en los huecos, e incluso sobre las ramas de terracota coloreada, la *Pila* parece ser el fuego. Es difícil definir la impresión que provocan las formas y el color, pues huyen y vuelven según la luz. La luz indirecta del sol produce en la obra un momento de resplandor, como si la luz se reflejara en varias direcciones y las barras parecieran estar brillando desde dentro.

El Barco de Wolfgang Weileder  
Por Susanne Gaensheimer

7/7

Varios cientos de pequeños aeroplanos, modelados en arcilla roja, se apilan para constituir una forma compacta de elementos estrechamente imbricados. La forma es de cuña y evoca el mascarón de un barco ya fragmentado, abierto en los extremos y por lo tanto tan incapaz de defender la flota como de hacer volar los aeroplanos.

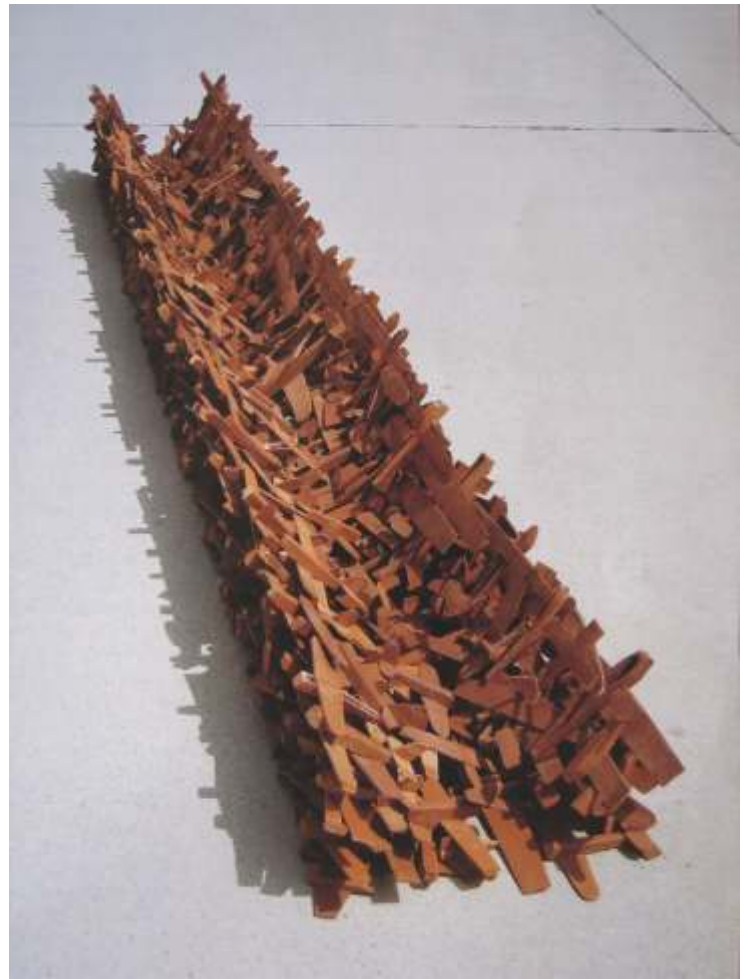
Los aeroplanos de terracota de Wolfgang Weileder no pueden volar. No tienen uso, ni militar, ni comercial ni siquiera deportivo, y no transporta mensajes políticos ni ideológicos. *Boat* no es más que la forma de cuña constituida por el apilamiento de los aeroplanos, y aunque la forma evoca vagamente la de un barco, su carácter rudimentario excluye cualquier definición funcional. La contradicción fundamental del barco/escultura, hecho en 1991-92, tiene un significado ejemplar.

En el trabajo de Weileder, todos los elementos con carácter de cosa -es decir, objetos reconocibles de un contexto familiar, o su reproducción artística- están sacados de su convencional función o alienados de su naturaleza intrínseca. Esto lo lleva a cabo, por un lado, cambiando el material específico del artefacto, contradiciéndolo o negando la función original del mismo; por otro lado, las constelaciones esculturales, las formas que componen los objetos, o más exactamente, sus reproducciones, los introduce en un contexto familiar, sin que el nuevo contexto en el que son emplazados ayude a su esclarecimiento. Éste es el caso de los aviones en terracota cuidadosamente dispuestos en forma del mascarón de un barco.

Como en un sueño, estas imágenes arquetípicas te atraen hacia un diálogo misterioso con el poder de los materiales en sí mismos, suscitan las asociaciones. Lo mismo que los objetos, los materiales liberados de toda unidad constitutiva de sentido, encuentran su propia aura. Weileder elige materiales como cera, barro, carbón, madera, plomo, aluminio y vidrio cuyas asociaciones históricas y sus inmanentes características los dotan de significado simbólico. El ladrillo no refrenta sólo una parte de la arquitectura y un

peldaño de la historia social, también posee una conexión fundamental con los elementos del fuego y la tierra. Así, estas esculturas, cosas y materiales, formas y constelaciones han emergido de un cierto espacio de experiencia.

Nosotros podemos ser capaces de reconocer los signos visuales que constituyen el trabajo de Weileder pero su nueva constelación inédita, sin embargo, nos da la sensación de estar a la deriva en una tierra desconocida. Extraños e indeterminados como son, continuamente forman nuevas conexiones, contando historias cuyas tramas no somos capaces de descubrir, y que al mismo tiempo crean una impresión de coherencia, ofreciendo una insondable experiencia sensual e intelectual hecha de asociaciones,



*Boat*, cerámica, 1992, 40 x 450 x 60 cm, 500 partes  
Fotografía: Jörg Koopmann

implicaciones y sensaciones espaciales y materiales, como algo inédito que incluso reta nuestra concepción racional del mundo.

*Las fotos y los textos de este artículo han sido extraídos del catálogo Ceramics: Forma y fantasía en la escultura europea, con el permiso de Monica Poalas, directora del European Patent Office a quien agradecemos su amable colaboración.*

*Esta exposición se celebró entre mayo y junio de 2001 en Munich, en la Rathausgalerie, y fue organizada por el European Patent Office (Dr. Monica Poalas) y el Departamento de Cultura de la ciudad de Munich (Dr. Peter Pinnau) bajo la curaduría de Bárbara Rollmann-Borretty.*