



EL ACTO DE VER Y ECKERSBERG

*«Una vez tuve que entregar algunas cosas, entre ellas una botella negra, a un hombre en la ciudad. Era primavera, cuando todo empezaba a reverdecer. Por casualidad, me di cuenta de que el paisaje se reflejaba en miniatura en la botella. Estaba viendo una pintura del entorno, tan bella, tan perfecta y tan verídica. Desde entonces, he utilizado a menudo el descubrimiento de este método».*¹ Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853)

Creo que es el amor real por el acto de ver la base principal del talento de Eckersberg y de sus logros en la pintura. La percepción visual definió de forma natural toda su manera de pensar y su conciencia de la realidad, la ciencia, la filosofía y la religión. Sin pretender comparar en absoluto, lo que resulta extremadamente relevante para esta exposición es que la experiencia de la botella de Eckersberg me recuerda a lo que ocurrió en mi vida cuando, alrededor de los 5 años, descubrí que mi padre sabía dibujar. Le pedí que dibujara el árbol del jardín, las flores del alféizar de la ventana... básicamente cualquier cosa. ¡Era pura magia que, en el «microcosmos» de un dibujo a lápiz, pudiera plasmar la realidad exterior! Establecer una relación con la realidad percibida convirtiéndola en un dibujo o en una pintura: eso fue lo que empezó a dar sentido a mi vida.

Comencé copiando los dibujos de mi padre. Pasaron varios años antes de que finalmente me atreviera a intentar dibujar mi propia respuesta al entorno. Podía hacer retratos de un modelo vivo cuando tenía unos 13 años. Sin embargo, no fue una revelación tan grande cuando más tarde descubrí que era capaz de realizar reproducciones igualmente realistas de imágenes impresas en libros y periódicos.

El método Eckersberg

Eckersberg fue de enorme importancia para mí cuando visité Roma por primera vez en 1987. Estaba allí para pintar al menos un cuadro para cada uno de los 40 capítulos que componían el libro *Roma – pladsernes by* [Roma: ciudad de plazas]². Y tenía que hacerlo sin recurrir a fotografías, al más puro estilo Eckersberg, sentado en una silla de caza de tres patas frente a los motivos.

Mi entusiasmo por Eckersberg también me llevó a un descubrimiento artístico e históricamente interesante durante los aproximadamente 8 meses que pasé en Roma. En 1990, al intentar descubrir el ángulo exacto desde el cual Eckersberg había pintado *Vista a través de tres arcos del tercer piso del Coliseo* (1815), pronto me di cuenta, conmocionado, de que el encuadre no existe ni existió jamás. En el Coliseo es físicamente imposible alejarse lo suficiente como para contemplar una vista general a través de tres arcos al mismo tiempo. Gracias al dominio de la perspectiva y la pintura por parte del artista, fue posible deconstruir y reconstruir el Coliseo de tal modo que resultara una representación del todo convincente de una vista romana: plenamente a la altura de sus otras vistas romanas, donde incluso hoy es posible localizar el punto de vista casi exacto.

Lo otro apasionante fue que esto confirmó y, en mi opinión, casi demostró la suposición de Kasper Monrad de que Eckersberg se inspiró para estructurar una composición dividida por tres arcos tras ver la obra maestra de su admirado maestro, Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, en París entre 1810 y 1813.

Utilizando el «método eckersbergiano», entre 1987 y 1996 creé cientos de dibujos y acuarelas, así como varias pinturas al óleo y acrílico. Pero en muchos casos lamento no haber tomado fotografías de mis temas durante aquellos años. En algún momento de ese periodo empecé a experimentar para obtener una retroalimentación fructífera y una sinergia entre el estudio directo del motivo y el uso de representaciones fotográficas en el proceso artístico.

El magnífico estudio de David Hockney sobre el uso que los pintores han hecho de las ayudas ópticas y fotográficas a lo largo de los tiempos resalta bellamente las infinitas y positivas opciones que existen para un pintor a la hora de cualificar aún más la expresión en la pintura pura⁴. En su artículo sobre los retratos reales de Tuxen, Thyge Christian Fønss-Lundberg dejó claro qué herramienta tan liberadora y constructiva puede ser la fotografía como complemento de una expresión realista en la pintura⁵.

El campo de fuerza del espacio pictórico

El texto de Erik Fischer, *Eckersbergs harmoniske univers* [El universo armonioso de Eckersberg], y sus ejemplos sobre la conciencia de Eckersberg acerca de lo que he denominado «energía compositiva», tuvieron una influencia decisiva en mi pintura y en mis reflexiones sobre ella⁶. «Sin embargo, el drama en Eckersberg es sinónimo de movimientos y tensiones en el campo de fuerza del espacio pictórico» —¡EL CAMPO DE FUERZA DEL ESPACIO PICTÓRICO! Experimentar la superficie de un cuadro como un campo de fuerza energético es una descripción maravillosa del espacio real en el acto de pintar.

Villads Villadsen describe con belleza la esencia de la aguda y apasionada empatía de Fischer con el universo de Eckersberg:

«Él [Erik Fischer] destaca, en particular, la energía estructural del arte de Eckersberg y extrae ciertas regularidades geométricas y estructurales, señalando una dualidad casi absurda en la esencia de la perspectiva: casi como un instrumento al servicio de la

representación del espacio, y casi como un instrumento de creación de imágenes; posibilidades que, utilizando una metáfora musical, contienen tensiones armónicas, polifónicas y contrapuntísticas... Esto [el reconocimiento y uso de la teoría de la perspectiva por parte de los pintores] se relaciona con el hecho de que el espacio y la superficie en el sistema de la perspectiva mantienen una relación complementaria entre sí»⁷.

De COSMOS a POLYCOSMOS

Desde mi juventud, me ha fascinado Pierre Alechinsky y su forma iconográfica de crear una imagen a partir de muchas imágenes: en otras palabras, una colección de imágenes independientes, pero que interactúan y se comentan entre sí en la superficie global del cuadro, en el universo global. En la década de 1980, experimenté trabajando «a la Eckersberg» sobre una superficie pictórica dividida de papel o lienzo. Pero, en mayor medida, también necesitaba dar cabida en las pinturas a una dimensión abstracta, interior, no reconocible de forma naturalista. Esto es lo que caracteriza a varias de las obras de la sección *COSMOS* de la exposición: un elemento exterior que representa el mundo interior, y viceversa.

Desde mi primer encuentro con el Expresionismo Abstracto, casi al mismo tiempo que mi descubrimiento del arte de Alechinsky, soñé con que el realismo y la abstracción pudieran encontrarse, para beneficio de ambos, en una misma obra.

Por pura serendipia, hace unos 20 años, debido a la falta de espacio en mi antiguo estudio, se me ocurrió colocar algunos lienzos pequeños sobre la superficie de un cuadro que estaba sobre una mesa. ¡Cielos! ¿Y si esta fuera la superficie de la obra? Yo, junto con Sílvia Magrinyà i Costán, comenzamos de inmediato a experimentar con el potencial de esta expresión, en la que la propia superficie de una pintura rompe el marco general de la pintura. Desde entonces, he pintado casi exclusivamente sobre estructuras de relieve creadas por Sílvia Magrinyà. La gran mayoría se crearon como obras abstractas independientes y basadas en su inspiración personal. Sin embargo, algunas, especialmente para los retratos, contenían mis peticiones respecto a la composición.

Hubo una inspiración significativa en los relieves de Jean Arp. Pero pronto se hizo evidente que el elemento escultórico no era lo más interesante. En mi opinión, lo verdaderamente apasionante era la acentuación de los cambios sobre una superficie dividida en un cuadro. Vi inmediatamente las posibilidades de involucrar todo lo que Eckersberg me había enseñado, junto con mi entusiasmo por la abstracción, la introspección y el expresionismo abstracto, en una colección de universos paralelos consolidados en una sola obra. *Realidad dividida unida, realismo contrapuntístico y realismo multiversal* son expresiones que se han asociado a mis pinturas sobre estructuras de relieve de madera utilizando muchos tipos de lienzo como superficie pictórica.

Como extensión directa de la descripción de Erik Fischer sobre el campo de fuerza eckersbergiano del espacio pictórico, en 2011 Lisette Vind Ebbesen escribió un texto sobre mis pinturas sobre estructuras en relieve, centrándose en las obras como sistemas

complejos de energía. « $\Delta S_{univers} \geq 0$. El aumento de la entropía del universo siempre será positivo – 2.º principio de la termodinámica» era el subtítulo del texto, que concluía:

«La entropía también predomina en las pinturas de Physant, pero está gobernada por el artista, quien ha dispuesto personalmente la información y las opiniones en el sistema cerrado mediante formas y colores que, juntos, crean correlaciones, contradicciones y múltiples energías»⁸.

El título principal, *Orden en el desorden*, aborda la intención que, sin ánimo de compararme, siento que comparto con Eckersberg: que la experiencia del espectador ante un cuadro dé como resultado un estado de mayor armonía. Busco muy conscientemente temas que al principio parecen caóticos y totalmente desequilibrados, para luego intentar, en el proceso de pintar, alcanzar una experiencia de armonía paralela a una meditación: por ejemplo, en *Virtual Mandala*. Lamento no haber conocido a Erik Fischer. Me habría encantado intentar compartir con él la experiencia del drama que siento, la interacción entre discontinuidad y continuidad que constituyen la composición y la pintura sobre una estructura de relieve dividida.

En 2003, cuando Peter Greenaway presentó su visión de hacer de la percepción simultánea una especie de modo de experiencia para el siglo XXI en *Las maletas de Tulse Luper*⁹, supe de inmediato que era algo importante que tendría consecuencias para mi propio trabajo. Con su talento único y su visión como artista e intelectual, Greenaway ha sido un apoyo fundamental para mí en mis experimentos con la simultaneidad en la percepción de una obra. La idea original detrás de esta exposición era, de hecho, una colaboración pictórica y cinematográfica entre Greenaway, Rainier van Brummelen y yo mismo.

A modo de introducción directa al capítulo sobre *Polycosmos – Realidad dividida unida*, mencionaré dos momentos en los que la serendipia desempeña un papel clave.

El encuentro feliz

Las estructuras de relieve blancas, que a menudo contienen algunos campos amarillos y que se perciben como obras independientes y terminadas, cuelgan ocasionalmente en las paredes de mi estudio antes de que me sienta inspirado para pintar sobre ellas. Las veo, las experimento y las vuelvo a experimentar incontables veces a medida que las voy conociendo cada vez mejor, y pruebo muchas alternativas antes de que se produzca el encuentro con mi idea para una pintura. Es un encuentro mucho más complejo que el que se da entre una idea de composición y un lienzo o papel plano, cuadrado o rectangular.

Cuando, en un momento dado, la cantidad y la fuerza de la concordancia fortuita entre la estructura del relieve y mi sueño de una composición (que pueda completar sus posibilidades inherentes) alcanza un nivel en el que la concordancia se vuelve simplemente demasiado intensa y poderosa, empiezo a temblar de electricidad. El encuentro que siempre debió ocurrir ha sucedido, y una obra completamente nueva ha comenzado. ¡Entonces es solo cuestión de pintarla!

Serendipia: de la posibilidad a la necesidad

Cuando una estructura de relieve compleja, tras su encuentro dichoso con una idea de composición propuesta por mí, está lista para comenzar su proceso como pintura, intento hacer que quizás 8, 12, 18 o más partes individuales funcionen juntas en una suerte de equilibrio articulado. Me parece profundamente fascinante y sorprendente verme inevitablemente forzado a improvisar este equilibrado de relaciones entre todas las partes individuales y su vínculo con el todo.

El nivel de complejidad es demasiado elevado para que pueda procesar de forma consciente las relaciones precisas entre factores individuales como la luz, el color, la textura y la forma de pintar en, por ejemplo, 16 campos individuales muy diferentes de forma simultánea. La mejor opción es confiar en que el proceso, respaldado por más de 50 años de experiencia aplicando pintura sobre el lienzo, produzca momentos de serendipia en los que la acción correcta sea vista, sentida, pensada y llevada a cabo.

Lars Physant

Notas:

1. **Peter Michael Hornung y Kasper Monrad:** *C.W. Eckersberg – dansk malerkunsts fader* [C.W. Eckersberg: el padre de la pintura danesa]. Copenhagen, 2005.
2. **Ole Askov Olsen:** *Rom – pladsernes by* [Roma: ciudad de plazas]. Copenhagen, 1996.
3. **Kasper Monrad:** *Under samme himmel – Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850* [Bajo el mismo cielo: Campo y ciudad en el arte danés y alemán 1800-1850]. Catálogo de la exposición del mismo nombre. Copenhagen-Hamburgo-Ottawa, 2000.
4. **David Hockney:** *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* [El conocimiento secreto: Redescubriendo las técnicas perdidas de los grandes maestros]. Londres, 2001.
5. **Thyge Christian Fønss-Lundberg:** «Purveyor to the Royal Court» en *Tuxen: Colour, Countryside and Crown*. Catálogo de la exposición, Museo de Skagen y Museo de Arte de Fuglsang. Aarhus, 2014.
6. **Erik Fischer:** *Tegninger af C.W. Eckersberg* [Dibujos de C.W. Eckersberg]. Den Kongelige Kobberstiksamling, Galería Nacional de Dinamarca. Copenhagen, 1983.
7. **Villads Villadsen:** *C.W. Eckersbergs dagbøger* [Los diarios de C.W. Eckersberg]. Volumen 1, 1810-1837. Editado y comentado por Villads Villadsen. Copenhagen, 2009.
8. **Lisette Vind Ebbesen:** «Orden i Uorden. Entropien i Lars Physants malerier» [Orden en el desorden. La entropía en las pinturas de Lars Physant]. Catálogo de *Panta Rei. Solen er ny hver dag, og den har samme bredde som en menneskefod*. Skagen, 2011.
9. **Peter Greenaway:** *The Tulse Luper Suitcases. Part 1: The Moab Story. Part 2: Vaux to the Sea. Part 3: From Sark to the Finish* [Las maletas de Tulse Luper. Parte 1: La historia de Moab. Parte 2: De Vaux al mar. Parte 3: De Sark al final]. 2003.