Pia Andersen: una artista en las lindes del bosque

Iván Hernández Montero
ivanhdezmontero@gmail.com

Hace veinticinco años que la artista danesa Pia Andersen (*fig. 1*) viene y va de Copenhague a la comarca cacereña de La Vera, donde hizo construir un estudio a medida para su trabajo y su obra.[1] Un continente temporal para albergar la naturaleza que allí convierte en arte.

Fig. 1. Retrato de Pia Andersen. © Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

[1] Este artículo está basado en una conversación mantenida con la artista el 23 de marzo de 2024 en su estudio de La Vera (Cáceres).

Nacida en 1960 en Frederikshavn, al norte de Dinamarca, creció un poco más al sur, en Hadsund y, con el apoyo de su familia entró en la Escuela de Artes y Oficios de Kolding, interesada inicialmente en el estudio de los textiles, que será lo que la llevará a continuar formándose en la Academia de Arte de Cracovia, en Polonia, entre 1983 y 1985, gracias a un acuerdo de intercambio cultural entre ambos países y a una beca del Ministerio de Educación de Dinamarca.[2] Conserva buenos recuerdos de aquella experiencia en una época complicada previa a la caída del Muro, de la que extrajo importantes aprendizajes para su vida como «no dejarse parar» o «perseguir lo que quieres».

Que Andersen ha elegido transitar por un camino propio lo ha dejado claro desde siempre, como ella misma explica, «nunca he intentado seguir las modas ni lo que hacía la mayoría». Recuerda cómo sus colegas de estudios se trasladaban a Nueva York porque estaba de moda mientras ella iba a Cracovia. Si el resto elegía Düsseldorf, ella México, o Guatemala, Chile o Brasil con la ayuda de becas y realizando estancias, exposiciones e incluso labores diplomáticas.

Claramente, instalarse en el interior de un bosque del norte de Extremadura no es seguir ninguna corriente mayoritaria.

Lleva exponiendo de manera individual desde 1987 y su obra está representada en colecciones e instituciones públicas y privadas como el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo Kastrupgaard de Dinamarca, museos de Noruega, Alemania, Bélgica, Hungría o México, la Fundación New Carlsberg, particulares en Estados Unidos, Japón, Turquía o Inglaterra, y ha recibido encargos para decorar sedes de empresas, escuelas, hoteles, restaurantes, hospitales, embajadas, parlamentos y hasta una iglesia.

Desde los inicios del nuevo siglo su trabajo se ha ido enraizando en La Vera, un lugar que valora enormemente por la sabiduría que atesoran los sitios pequeños y las gentes que los habitan, en especial las personas mayores de la zona. De tanto en tanto un transportista danés de confianza penetra con su camión hasta las lindes de su bosque para vaciar el estudio de obra terminada y dejar espacio para nuevos proyectos.

No deja de ser curioso que fragmentos de la naturaleza extremeña, filtrados por los procesos mentales y pictóricos de Andersen y transfigurados en obras de arte viajen, se expongan en galerías y pasen a formar parte de colecciones privadas o de museos en lugares tan alejados del estudio donde han sido concebidas. Igual de sorprendente resulta que con una trayectoria artística y expositiva tan dilatada aún no haya sido objeto de ninguna exposición en Extremadura ni en otro lugar de España.

En los contornos de su bosque se cruzan varias lindes que demarcan, intercambiables como en la poesía, las nociones de lo real, las modulaciones del silencio y la complejidad expresiva de la materia.

[2] Torben Weirup, «Pia Andersen vive donde termina el camino», en *Amplios horizontes – un relato sobre la pintura de Pia Andersen con 4 poemas de Thomas Boberg*, trad. Annette Rosenlund y Pia Andersen (Vadum, Dinamarca: Editorial North y Galerie Provence, 2010), 96.

Pia Andersen es naturaleza.

LAS LINDES DE LO REAL

Llegar a las lindes del recóndito bosque que rodea el refugio de Andersen supone rebajar los niveles de lo humano para aumentar los de lo natural. «Elegí este lugar por la naturaleza», afirma al referirse a este rincón de La Vera donde nos encontramos y al que ha sido tan amable de invitarme. «Esto era especial porque tiene las cuatro estaciones. Estoy como en una isla en medio de la naturaleza que ofrece una variedad de impresiones que utilizo en mi obra», constata la artista.

Y es que entrar al estudio de Pia Andersen es dejarse desubicar vislumbrando cómo esa naturaleza exterior ha pasado a formar parte de las obras que allí descansan.

Es también, sobre todo, adentrarse en la esencia de la propia materia pictórica. La pintura inunda de manera sensorial el espacio con sus brillos, tonalidades, manchas, con su olor. También con su corporeidad, son tan densas las capas sobre las capas sobre las capas que sus cuadros quedan como esculpidos al óleo (*fig. 2*).

Cuando habla, Pia suena a pájaros.

Fig. 2.
Pia Andersen.
Roca de la Sierra I (detalle), 2024.
Óleo sobre lienzo,
150 × 180 cm.
Colección privada.
© Pia Andersen,
fotografía de
Pedro Luis
Jiménez Arnaiz.

Andersen ha preparado una mesita donde coloca las tazas en las que nos servimos un café oscuro y con muchos posos. Nos hemos sentado de tal manera que a mi espalda descansan sobre sendos caballetes sus obras más recientes, *Roca de la Sierra I* y *Roca de la Sierra II*. Es donde confiesa estar centrada en estos momentos y no desea perderlas de vista, quiere que le sirvan como fondo hacia el que desviar la mirada mientras conversamos, no salirse de ellas. Formarán parte de una exposición que está preparando de cara a la primavera de 2025 en un antiguo invernadero acristalado de Copenhague.

Son obras que solo pueden experimentarse en todo su esplendor entrando en ellas, acercándose tanto que podamos apreciar la meticulosidad con la que ha ido aplicando con pinceles y espátula tal cantidad de colores. Aunque a primera vista podrían recordarnos la etapa más abstracta de Gerard Richter, si nos alejamos un poco de ellas, si dejamos que la atmósfera se cuele entre nuestra mirada y la superficie, nos transportarán inevitablemente a referencias de la naturaleza. La inspiración para estas dos obras de título toponímico procede de largas caminatas por las montañas veratas. Principalmente nos sobrecoge la luz, también la vegetación, el agua que brilla en las charcas, el rocío de la mañana sobre los colores quemados del verano, vibrantes elementos que interactúan entre sí sobre ambos lienzos.

Estas piezas carecen de línea de horizonte, pero esa pérdida solo consigue modificar la manifestación de su carácter y despistarnos, «son más naturaleza aún pero también más abstracto aún, las dos cosas. Y yo lo veo como un avance. Es donde estoy ahora» dice, refiriéndose a estas obras, «y es lo que voy a trabajar de ahora en adelante», asevera (*fig. 3*).

Fig. 3. Pia Andersen en su estudio de La Vera (Cáceres), 2024. © Pia Andersen, fotografía de Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

Otra posible aproximación es mirar sus cuadros de perfil. Porque no son planos, son «semi-esculturas» que cambian según la luz que reciban, como si estuviesen vivos. La pintura construye unos relieves que, no puede evitarlo, remiten a lo natural: recuerdan tanto a suaves ondulaciones de montes salpicados de pequeñas flores como a abruptos cortados rocosos celosos de los recovecos de sus sombras.

Sus paisajes son, no cabe duda, artefactos para una experimentación visual polifacética.

Me cuenta que estas obras han ocupado el espacio liberado tras la entrega de un encargo anterior, el cual la ha mantenido ocupada alrededor de dos años entre 2022 y 2023 por la gran cantidad y las grandes dimensiones de los cuadros que han ido a la sede principal de una empresa de transporte de vehículos en Vamdrup, al sur de Dinamarca. El relato que hace de este encargo desvela su manera de proceder metódica y precisa: visita previamente los lugares donde se ubicarán las obras para hablar con las personas que han hecho el encargo, pero también con aquellas que trabajan cada día en aquel edificio, toma medidas de los espacios para definir los tamaños de los cuadros, también para estudiar cómo, cuánta y desde dónde recibirán la luz y poder valorar así cómo se incorporarán al ambiente. Se muestra agradecida por la confianza que depositaron en ella, algo que no es de extrañar porque se la ha ganado a base de intenso trabajo constante y responsable durante los últimos cuarenta años. Más aún cuando se presentan encargos como este en los que le permiten tomar prácticamente todas las decisiones. «Yo decidí los cuadros, los tamaños y los colores», asegura. También fue a colgarlos, claro. Incluso tuvo que ofrecer un discurso inaugural en el que explicó cómo, en un primer momento, le resultó «un poco difícil» inspirarse en camiones, lo cual supo resolver ideando una conexión que resultó perfecta: plasmar la idea de velocidad panorámica con la que se perciben los paisajes desde las cabinas de conducción. Algo muy impresionista en realidad, si recordamos cómo se fueron modificando las visiones de los lugares que atravesaban los primeros viajes en tren y sus consecuencias para la pintura.

Y esta es una de las claves de lectura de su metodología: el acto de ver lo general sin detenerse en el detalle si no es para aprehender su esencia, su impresión. Por sus características específicas podríamos quizá adscribir la obra de Andersen a la estela del Impresionismo Abstracto que propuso en 1955 la pintora y crítica Elaine de Kooning en el contexto neoyorquino, que definía una postura no solo diferenciada, de hecho, muy contraria a la que habían sostenido los miembros de la Escuela de Nueva York con el Expresionismo Abstracto. Si a la primera generación le interesaban principalmente los conceptos y los sentimientos, la segunda hornada pretendía recuperar «la experiencia visual del mundo como tema de la pintura», defendiendo que abstracción y figuración eran absolutamente compatibles, un doble terreno que Andersen sabe recorrer a la perfección.[3]

[3] Michael Leja, «El *revival* de Monet y la abstracción de la Escuela de Nueva York», en *Monet y la abstracción*, ed. y com. Paloma Alarcó (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja

Este movimiento le despierta un gran interés más allá de lo pictórico porque había una importante presencia de artistas mujeres que, como ella, defendían su autonomía artística, aunque ella se confiesa muy individualista, siempre ha trabajado sola y nunca se ha comprometido con ningún grupo. Es muy consciente del privilegio de poder vivir profesionalmente del arte, pocas de sus compañeras de estudios y amigas han logrado mantenerse en él, viéndose obligadas a ejercer otros trabajos y abandonando sus carreras. Andersen siempre ha trabajado como artista, y su única experiencia laboral extra artística como profesora durante un invierno en una escuela de arte del norte de Noruega no le gustó demasiado porque, según alega, «no hay tiempo para crear». La poeta Mary Oliver expresaba una frustración similar durante los periodos que ejercía la docencia porque se veía obligaba a abandonar la escritura, sus paseos, la ociosidad y el ensueño necesarios para la creación poética.[4] Un ensueño que, como también señalaba otra poeta, Emily Dickinson, va de la mano de la configuración mental que le confiere entidad a todo paisaje:

> Para hacer una pradera es necesario un trébol y una abeja,
> un trébol, y una abeja.
> Y un ensueño.
> Bastará solo con el ensueño,
> si abejas hay pocas.[5]

Andersen es muy consciente de lo que vale hoy día el tiempo: el tiempo de pintar al óleo sobre la superficie del lienzo es limitado porque la propiedad misma de la materia conlleva un determinado tiempo de secado que le permita poder continuar. Por eso suele trabajar en varias obras simultáneamente a través de series. Por eso planifica su agenda expositiva con al menos dos años de antelación. Por eso su conciencia sobre la dilatación del tiempo tiene que ver con su metodología de trabajo.

Durante nuestra conversación se refiere varias veces a la falta de tiempo, ya sea para mantener en debidas condiciones un huerto aquí, en esta finca aislada en las lindes veratas del bosque, o para buscar oportunidades de mercado artístico a su obra en los circuitos estatales. De alguna manera pone en un segundo plano todo aquello que pueda alejarla o desconcentrarla mínimamente de la acción creadora, es decir, de su trabajo. Es una auténtica defensora de los tiempos creativos que, en su caso, confluyen con los tiempos productivos.

Si no hay abejas o tréboles ahí fuera no importa, los prados emergerán igualmente transfigurados en los lienzos de Andersen (*fig. 4*).

Madrid, 2010), 59.

[4] Mary Oliver, *La escritura indómita*, 2.ª ed. (Madrid: Errata naturae editores, 2021), 69.

[5] Emily Dickinson, *Herbario & Antología Botánica*, sel. y trad. Eva Gallud (Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker, 2023), 63.

Fig. 4.
Pia Andersen.
Geria, 2022. Óleo sobre lienzo, 140 × 190 cm.
© Pia Andersen, Fotografía de Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

LAS LINDES DEL SILENCIO

Detrás de la mesa, de las tazas de café y de la artista, mi visión de su estudio durante nuestra conversación es una pared de la que cuelgan obras realizadas hace unos años donde aún se manifestaba la posibilidad de un horizonte. Cabe preguntarse, ¿cómo se estructura la representación de la naturaleza para hacer de ella una apelación? ¿Son más paisaje sus paisajes cuando existe un horizonte que separa el ensueño de un campo (o acaso es un mar) del ensueño de un cielo?

Susan Sontag proponía en su texto *La estética del silencio* que deberíamos abordar el arte como se aborda un paisaje ya que a este no le exigimos, supuestamente, ninguna comprensión, tampoco adjudicaciones, trascendencia, ansiedades o simpatías. Por el contrario, nos pide que no agreguemos nada a su modo ausente y autónomo de existir, del todo ajeno a la existencia del ser humano. Para Sontag la verdadera contemplación puede producir en quien realice el acto auténtico de mirar el efecto de olvidarse de sí.[6] ¿Hasta qué punto esto se cumple cuando hablamos

[6] Susan Sontag, «La estética del silencio», en *Estilos radicales* (orig. 1969), 2.ª ed., ed. Aurelio Major

de la pintura paisajística de Andersen? ¿Cuántas capas de intelectualidad nos son necesarias añadir (o quitar) para entrar en ella? Y, ¿cómo es el proceso a través del cual dicha comprensión se nos va desvelando?

Adentrarse en la obra de Andersen es abordar los paisajes convertidos a través de su pintura en arte, que nos hacen desaparecer al provocar que se evapore nuestra corporeidad. Nos aniquilan como sujetos que percibimos lo real para transformarnos en callados seres de espiritualidad. Cuando somos capaces de concentrarnos en una determinada observación, ¿acaso no perdemos momentáneamente la percepción de la temperatura, del peso de nuestra ropa, de toda nuestra fisicidad? ¿No nos transformamos, por tanto, en algo muy cercano al concepto, incluso al ensueño, de lo que entendemos por silencio?

Pasados dichos instantes de contemplación resulta muy difícil no agregarle un significado interpretativo a la pintura de Andersen, algo que ella encuentra, «muy divertido». Queremos adivinar, concretar si estamos ante los destellos de un estanque o de un campo de flores, o si lo que vemos es una panorámica de Groenlandia o un detalle ampliado de La Vera (*fig. 5*). En algunas ocasiones los títulos de los cuadros nos dan pistas mediante lugares concretos, estaciones o denominaciones botánicas, pero solo a veces.

Fig. 5. Pia Andersen. *Bahía de Disko I*, 2019. Óleo sobre lienzo. 60 × 90 cm. Colección privada. © Pia Andersen, fotografía de Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

(Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2007), 28-29.

Porque no le gusta cerrar los significados, todo lo contrario, remarca que le gusta sorprender y dejarse sorprender facilitando la libre interpretación que cada persona realiza de sus obras según sus experiencias vitales. Ríe abiertamente recordando a una mujer que decía haber hallado una manada de camellos corriendo por el desierto en un cuadro de la exposición que realizó en la Biblioteca de Alejandría en 2009, tras una estancia comisionada en Egipto de dos meses. «Cuando me lo explicó, yo también lo veía», afirma, abrazando dichas interpretaciones externas como aportaciones que hacen crecer en significado sus piezas, sumando matices «que ni yo misma había pensado». Esa mirada creativa consigue que las personas hagan suyas las obras y se involucren en ellas, sosteniendo «un diálogo que no acaba» porque cambiando la luz que recibe el cuadro o su lugar de observación este se transforma en otro, y porque las vivencias humanas nos modifican.

Así es como se inaugura el planteamiento de esa conversación interminable entre la obra de Andersen y quien la mira.

En su manera de trabajar promueve una especie de devolución hacia los lugares con los que se ha relacionado y que se han dejado «retratar» por ella. Esto ocurre por ejemplo en la serie de cuadros que realizó tras un viaje a Groenlandia cuyos títulos correspondían a nombres de flores en la lengua vernácula de los Inuit. Supone una especie de reconocimiento al origen de sus obras, un agradecido homenaje por su inspiración. Lo hizo también en la serie de 2001 *La Vera*, con la que dio un «paso decisivo hacia el paisaje»[7] que, si bien ya estaba presente anteriormente, se vio sin duda reforzado tras instalarse en su nuevo estudio del norte cacereño.

A veces hace falta que nos ayuden a descifrar los nombres de nuestros pueblos extremeños desde muy lejos, desde otros idiomas y cierta distancia cultural, ¿cómo se escucha en otras mentes La Roca de la Sierra o Riolobos? ¿O una calle llamada Camino de la huerta de Juan Pobre que ha dado pie a toda una serie de obras en 2022? ¿Qué capacidad poética se configura en ellos que la pronunciación de su belleza, por cotidiana, acaso se nos escapa? Andersen alcanza una asimilación como la poeta Pureza Canelo, también desde nuestro oeste, transformando en versos, es decir, revelando su poder evocador, a Huertas de Ánimas o Arroyo de la Luz.[8]

Aunque hoy día es prácticamente imposible entender cualquier paisaje sin el impacto causado por la presencia del ser humano, Andersen no está interesada en la representación de personas, edificaciones o contextos urbanos. Tampoco de animales, pese a que resuenan en títulos como *Ojo de Buey* o *Lengua de vaca* (2010), de hecho corresponden a nomenclaturas populares de flores silvestres. Demuestra una clara conciencia ecológica en cuanto al uso responsable del agua, le preocupan gravemente los incendios que asolan nuestros bosques cada verano, los cuales han llegado incluso a cercar las lindes de su bosque, o las modificaciones en los fenómenos climáticos cada vez más presentes en nuestro clima, como en la

[7] Weirup, «Pia Andersen vive donde termina el camino», 129.

[8] Pureza Canelo, *Palabra Naturaleza*, ed. de la autora (Badajoz: Fundación Ortega Muñoz, 2020), 72. El poema [Nombres de pueblos] apareció originalmente en su libro *Retirada* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2018).

serie *Calima* (2022) (*fig. 6*), pero la naturaleza que ella pretende ritualizar en su obra no está concebida desde la catástrofe o el alarmismo medioambiental. «Me gustaría que mis cuadros aportasen, por un lado, imaginaciones propias, pero que también sean positivos» indica, pensando en las personas que verán sus cuadros, por ejemplo, en sus lugares de trabajo diario.

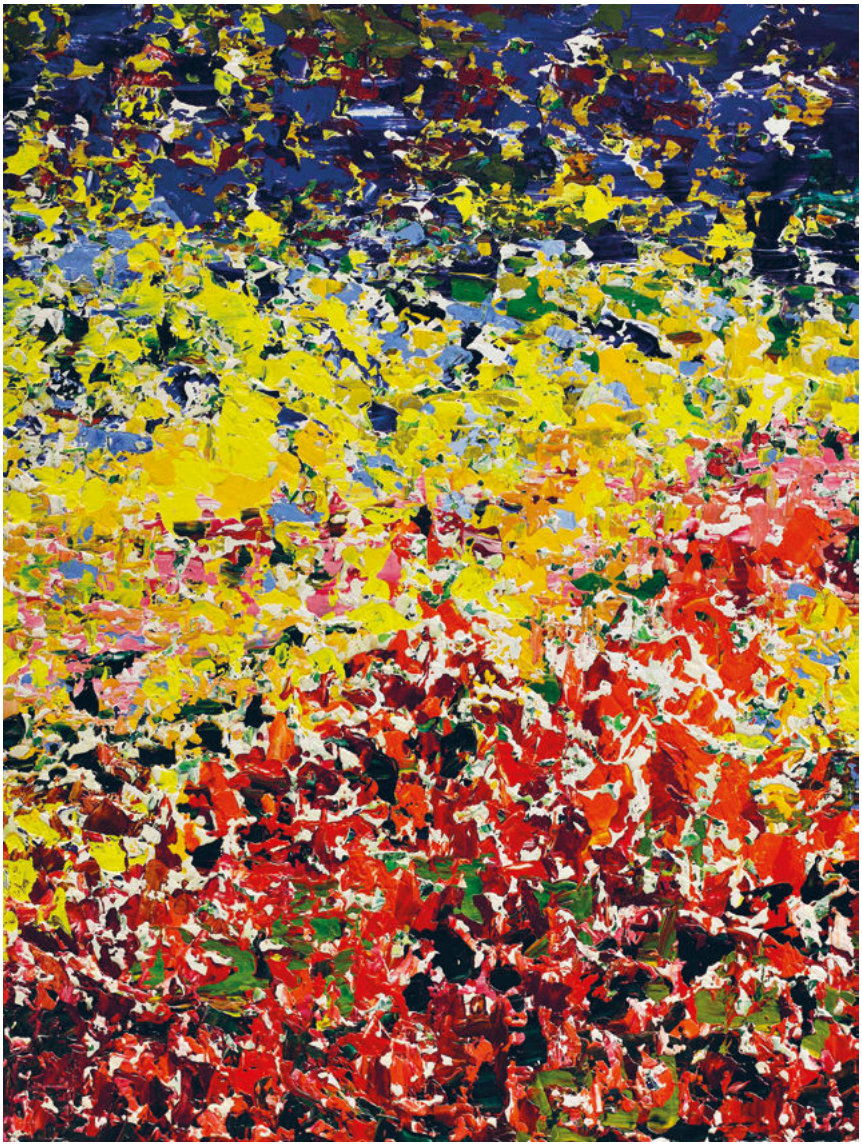

Fig. 6.
Pia Andersen.
Calima I, 2022.
Óleo sobre lienzo,
80 × 60 cm.
Colección privada.
© Pia Andersen,
fotografía de
Pedro Luis
Jiménez Arnaiz.

Los viajes, estancias y residencias, principalmente por Europa y América del Sur, le sirven para salirse, tanto de su pintura como de su refugio, al que siempre está deseando regresar para empezar a procesarlos. Los utiliza para recoger «impresiones» mediante bocetos sobre papel, fotografías o mirando por la ventanilla, que luego incorporará a su trabajo. Porque no pinta paisajes concretos, sino que capta su esencia haciendo una interpretación mental de ellos. En primer lugar, supone un proceso de abstracción, sí, pero también de concreción. Su modo de pintar es como cerrar los ojos tras un fogonazo de luz: ella interpreta a través de la untuosidad de los colores al óleo aquello que resiste en la memoria de los párpados cuando ha empezado a desvanecerse. Eso sí, «yo no soy nada figurativa», aclara en un momento dado de la conversación.

Me habla de otro encargo para decorar la sala de reuniones del Parlamento de Dinamarca en el Palacio de Christiansborg en Copenhague que realizó en 2007, cómo propuso su idea a partir de unos bocetos, la cantidad de obras, los tamaños, el acuerdo del precio final. Recuerda sonriendo que incluso le dejaban pintar las puertas y las paredes. «Encargos así son muy divertidos», añade. Además de su indudable profesionalidad, si algo destaca del carácter de Andersen es la importancia que le da a la diversión, un aspecto que no habría que perder de vista a la hora de analizar su obra.

Lo curioso es que todo acaba encajando y, lo que es más sorprendente, satisface los deseos de quien se ha propuesto ubicar sus paisajes en lugares terrenales concretos. Ocurre, como explica Weirup, que los mismos troncos pueden ser abedules nórdicos o robles extremeños según las diferentes procedencias geográficas y culturales de quien aborda dichas obras.[9] Esto nos lleva a afirmar la capacidad, si no ubicua, al menos múltiple de los paisajes de Andersen y sus variadas asignaciones físicas.

Los troncos son troncos, parece decirnos con sencillez.

Y así es como la naturaleza, filtrada por la artista, se vuelve genérica: un campo es todos los campos, una flor es todas las flores, una luz es todas las luces.

LAS LINDES DE LA MATERIA

Cuando le pregunto si tiene presentes algunos referentes artísticos aclara enseguida que «no como ídolos, eso es para la juventud», pero sí le gustan pintores españoles como Velázquez, Goya o Zurbarán. Siempre ha estado interesada en la escuela norteamericana de los años cincuenta, la denominada Escuela de Nueva York, entre la que se fraguó la corriente del Expresionismo Abstracto primero, y del Impresionismo Abstracto después, «todos los que rompieron con el ambiente y donde también había varias mujeres» como Lee Krasner, Helen Frankenthaler o Joan Mitchell. En concreto, y esto lo afirma con gran rotundidad, Mitchell le parece una pintora fascinante, e incluso cita las siguientes palabras de la pintora

[9] Weirup, «Pia Andersen vive donde termina el camino», 85.

norteamericana en su página web: «la pintura es un proceso constante de renovación y descubrimiento»,[10] tan en sintonía con su propio discurso que, un rato después de haber cambiado de tema, Andersen subraya que «todo el tiempo la obra está evolucionando». Algo evidente al repasar los cambios evolutivos que se han ido produciendo en su extensa trayectoria artística.

Recuerda con especial emoción su visita a comienzos de 2023 a la Fondation Louis Vuitton de París donde se exponía una gran retrospectiva de Mitchell, y en algunas salas contiguas se había entablado un fructífero diálogo entre sus obras y las de Claude Monet.[11] Si se habían dado ciertas similitudes entre la obra de los expresionistas abstractos americanos y los últimos cuadros de Monet a mediados de los años cincuenta había sido, en parte, gracias a la mediación de miembros más jóvenes y que aún se conocían relativamente poco como Philip Guston, Joan Mitchell, Sam Francis, Miriam Schapiro o Nell Blaine, quienes fueron introduciendo variaciones formales en la pintura de este movimiento. Dichas variaciones redirigieron las amplias pinceladas de la pintura gestual hacia la evocación de formas naturales y elementos figurativos, en especial hacia formas paisajísticas mediante un tipo de pincelada más pequeña y estructurada y un espíritu más sosegado y meditativo.[12] Chadwick achaca las referencias atmosféricas y de paisaje presentes en las obras de Mitchell, Frankenthaler y Ethel Schwabacher a las influyentes enseñanzas de Hans Hofmann, quien promovía la naturaleza como fuente de inspiración.[13] Y en ese origen común reside, como ella misma afirma, el principal interés de Andersen: la naturaleza. Mediante su obra es capaz de ir describiendo sus variaciones, los cambios de color, las estaciones, los cultivos, rocas, flores, a través de las múltiples capas de pintura que se van superponiendo, creciendo en horizontal hacia quien mira.

Así, dice, es capaz de «construir una luz que viene desde dentro».

Muy consciente de los obstáculos que encuentran las artistas para acceder en igualdad de condiciones a los circuitos del arte alude a la falta de representación femenina en las salas del Museo de Arte Moderno de Nueva York en sus inicios, «y no hace ni cien años de eso», remarca. Andersen pone otro ejemplo de injusticia por motivo de género y me explica cómo la escultora danesa Anne-Marie Carl-Nielsen, «famosa en toda Europa», no solo tuvo que superar trabas familiares y de acceso a una formación artística que no aceptaba mujeres, sino que tuvo que lidiar con un mundo que entorpecía a propósito el desarrollo de su carrera. En 1908 ganó un importante concurso escultórico que consistía en la realización de una estatua ecuestre del rey Cristián IX de Dinamarca en el que las propuestas eran anónimas y cuyo jurado, al ser revelada su identidad, impuso condiciones

[10] Pia Andersen, «Pia Andersen. Contemporary artist», último acceso 5 de junio de 2024, https://piaandersen.com

[11] Fondation Louis Vuitton, «Claude Monet – Joan Mitchell. Fondation Louis Vuitton», último acceso 6 de junio de 2024, https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/claude-monet-joan-mitchell

[12] Leja, «El *revival* de Monet y la abstracción de la Escuela de Nueva York», 57.

[13] Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, 2.ª ed. (Barcelona: Ediciones Destino, 1999), 330.

añadidas que dificultaron su ejecución. Tras veinte años de trabajo, la escultura se inauguró discretamente en 1928 sin ningún acto de reconocimiento a su trabajo.

Andersen conoce de primera mano que el mercado del arte no es todo lo igualitario que debería y que aún existe una importante desigualdad en los precios de las obras, siendo más elevados las de los hombres artistas. Uno de los motivos, apunta, podría ser que ellos tienen más facilidad para crear redes sociales clientelares, pero admite no tener la «receta» para una propuesta de cambio que, pese a afirmar que hoy en día «no es como antes», no se han dado por superadas dichas injusticias.

Nos hemos desplazado a otra zona del estudio donde conserva cuidadosamente algunos de sus trabajos en papel, tesoros que me muestra y ante los cuales soy yo quien siente el privilegio de su contemplación. Utiliza pasteles al óleo y pasteles secos, en ocasiones combinados con lápiz o *gouache*, para recrear el entrecruzamiento de los trazos en diferentes direcciones y elaborar sensorialmente sus características sinfonías de color. Son obras de Andersen, no hay duda, que se reciben con el añadido de una impronta que denota una menor dilatación en el tiempo de ejecución, más ligeras de materia, sí, pero similares a los óleos en cuanto a la transfiguración de sus impresiones en arte. Son, inevitablemente, pura ensoñación de naturaleza (*fig. 7*).

Fig. 7.
Pia Andersen. *Sin título*, 2024. Pastel al óleo, 24 × 31 cm. © Pia Andersen, fotografía de Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

Aunque antes se ha definido a sí misma como una persona muy individualista, en realidad suele trabajar, no tanto con artistas sino con talleres de cerámica, porcelana o cristal que le permiten experimentar diversas técnicas y aplicar sus conceptos metodológicos del color sobre otros materiales y soportes. Su interés por la creación cerámica ha generado obra como la que realizó en 2017 en el taller danés Tommerup Ceramic Workcenter, y poco después de nuestro encuentro viajará hasta Puebla, en México, para realizar una estancia de trabajo en el taller de cerámica Uriarte Talavera donde intervendrá sobre unas piezas de la firma que formarán parte de su exposición en Copenhague de 2025. Andersen también ha trabajado piezas de cristal en colaboración con el taller del artista danés del vidrio Per Hebsgaard en un grupo de paneles realizados en 2019 para una exposición, o en una serie de platos intervenidos en 2007. Cuenta que, al igual que en el grabado, necesita recordar los colores que ha ido utilizando ya que hasta que no se hornean estos no se revelan. Durante 2019 mantuvo una estrecha colaboración de aproximadamente un año con la empresa danesa de porcelana Royal Copenhagen. Ella diseñaba los objetos y otras personas realizaban los prototipos, acordando entre ambas partes los detalles de la futura producción. Su intervención sobre las piezas consistía en aplicar óxidos, esmaltes tradicionales de colores y oro de veinticuatro quilates entre las diferentes fases de horneado. «Es lo más plástico que he hecho», afirma.

Como vemos, más allá de su pintura, los soportes materiales sobre los que trabaja Andersen provocan que nos relacionemos con sus obras de distintas maneras. Algunas incluso nos permiten deambular a su alrededor.

Fig. 8. Pia Andersen. *Tinaja de vino*, 2021. Óxidos sobre barro cocido en colaboración con Tinajas Moreno León (Torrejoncillo, Cáceres). 160 × 125 cm. © Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

Fig. 9.
Pia Andersen en el horno de Tinajas Moreno León (Torrejoncillo, Cáceres), 2021. © Pedro Luis Jiménez Arnaiz.

En el exterior del estudio hay una enorme tinaja de barro clavada en la tierra (*fig. 8*). Podemos tocarla, rodearla, acercarnos para adivinar las diversas tonalidades de color con las que está pintada. Nos hace preguntarnos sobre el choque de fuerzas entre la intemperie (frío, calor, sol, lluvia) y la capacidad de permanencia de la pintura utilizada sobre la superficie del barro. ¿Se dejará erosionar? ¿Cómo se irá modificando con el tiempo? ¿Terminará algún día siendo fragmento de bosque verato? ¿Siendo linde? Forma parte de una serie de doce tinajas que fueron expuestas en un museo de Dinamarca y que elaboró durante 2021 en colaboración con el horno tradicional Tinajas Moreno León de Torrejoncillo (Cáceres) y la ayuda de un ingeniero de colores de Copenhague llamado Peter Poulsen (*fig. 9*). Su presencia hoy sirve como testigo del paso de las estaciones de La Vera, sumando a su estilizada figura hojas secas, polen, insectos y todo lo que el entorno que la envuelve quiera irle aportando.

Por un lado, hemos trazado una genealogía pictórica Monet-Mitchell-Andersen a través de la intencionalidad concreta del impresionismo abstracto, aunque a la artista danesa también podemos llegar por otra genealogía: la del ensueño poético Dickinson-Oliver-Canelo-Andersen.

Genealogías que confluyen en la materia artística de Andersen.

Antes de despedirnos me conduce a una zona en el exterior de su estudio que denomina su «campo de colores». Consiste en un rectángulo de tierra donde florecen cientos de tulipanes cuyos bulbos ha plantado ella misma uno a uno y que, con sus diferentes tonalidades, funcionan efectivamente como una paleta natural que se aloja a modo de impresión en el interior de la retina.

«Mi padre era florista», dice, que es como decir: llevo en la sangre colores.

piaandersen.com

Bibliografía

Andersen, Pia: «Pia Andersen. Contemporary artist», https://piaandersen.com (consulta: 2024, 5 de junio)

Canelo, Pureza (2020): *Palabra Naturaleza*, Edición de la autora, Badajoz: Fundación Ortega Muñoz.

Chadwick, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*, 2.ª ed., Barcelona: Ediciones Destino.

Dickinson, Emily (2023): *Herbario & Antología botánica*. Selección y traducción de Eva Gallud. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.

Fondation Louis Vuitton. «Claude Monet–Joan Mitchell. Fondation Louis Vuitton». Exposición celebrada en la Fondation Louis Vuitton (París), 5 de octubre de 2022 al 27 de febrero de 2023. https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/claude-monet-joan-mitchell (consulta: 2024, 6 de junio)

Leja, Michael (2010): «El *revival* de Monet y la abstracción de la Escuela de Nueva York». En: *Monet y la abstracción*, edición y comisariado de Paloma Alarcó. Exposición celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), 23 de febrero al 30 de mayo de 2010. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid.

Oliver, Mary. *La escritura indómita*. 2.ª ed. Madrid: Errata naturae editores, 2021.

Sontag, Susan (2007): «La estética del silencio». En: *Estilos radicales* (orig. 1969), 2.ª ed., editado por Aurelio Major, 13-50, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Weirup, Torben (2010): «Pia Andersen vive donde termina el camino». En: *Amplios horizontes – un relato sobre la pintura de Pia Andersen con 4 poemas de Thomas Boberg*, 81-139. Traducción de Annette Rosenlund y Pia Andersen. Vadum, Dinamarca: Editorial North y Galerie Provence.