



SERENDIPIA

Kosmos – Polykosmos – Psykokosmos

LA PASION POR LA PINTURA

Rafael Argullol

La esencia de la pintura

Volver una y otra vez a algunos libros, ahondar en su significado, es uno de los placeres que proporciona el paso de los años. Sobre todo a mí me ocurre con ciertos textos que son como archipiélagos infinitos: cuando colonizas una isla descubres que ésta oculta mil islas más que te habían pasado desapercibidas en la primera exploración. Frecuentemente tienes la impresión de que *todo* está presente en estos textos a la espera de que el lector sepa viajar por sus laberintos.

A mí me sucede exactamente esto con el *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci: creo que en el libro, en cierto modo, está contenida la esencia de la pintura y que cinco siglos después siguen vigentes todas las sugerencias y apuestas realizadas por el artista florentino. Leonardo, junto quizá con Piero della Francesca, inauguró la estirpe de pintores que convierten a la pintura en el gran tema de su obra. La suya es una pintura sobre la pintura. Velázquez, Vermeer o Rembrandt pertenecieron a esta estirpe; en los tiempos modernos Cézanne, Kandinsky o Rothko, también. Entre los artistas contemporáneos, con respecto a los que todavía nos falta una perspectiva histórica suficiente, siento un enorme respeto por aquellos que tratan verdaderamente de explicarse a través de su obra. Me gustan los que proponen una autoconciencia de la pintura, Lars Physant es uno de ellos.

Pero antes de hablarles de Physant permítanme volver a Leonardo y a los apuntes escritos que conocemos como *Tratado de pintura*. Siempre me ha parecido impresionante y acertada la recomendación leonardiana de que el buen pintor debía aprender a reconocer en el punto las ilimitadas formas de la naturaleza. Para decirlo literariamente: el buen pintor debería ser un Maestro del Punto. Del mismo modo en que el buen escritor ha de pasar horas —días— ante la página en blanco, el pintor ha de observar horas —días— un punto en el lienzo. Allí están todas las formas, únicamente se trata de liberarlas.

Me parece lógico, en consecuencia, que surja la metáfora divina. En Leonardo Dios es el punto de origen y el origen del punto. Como si nos halláramos ante una intuición del Big Bang, el Dios leonardiano es como un punto de potencia infinitamente concentrada que estalla y se despliega en todas direcciones. El artista, en su trabajo, imita este génesis. Surge un mundo. En el *Tratado* el hombre, como microcosmos, y el universo, como macrocosmos, intercambian posiciones, danzan entre sí. Son habitantes del punto, son desarrollos del punto.

Nadie, pienso, se introdujo tanto como Leonardo en la esencia de la pintura, aunque es cierto que Malevich, con *Blanco sobre blanco*, se acercó mucho a este horizonte. A partir del carácter fundacional del punto y de su explosión creativa, que permite la expresión y captación de las formas del mundo, se comprenden los

sucesivos problemas suscitados por Leonardo y que suponen una auténtica declaración de principios de la pintura moderna: la revolucionaria comprensión de un espacio descentralizado, la identificación de la luz como piedra angular de lo artístico, la búsqueda constante del movimiento. Al definir la perspectiva aérea, frente a la perspectiva central, Leonardo anticipa los principios de la percepción moderna. Lo mismo sucede con su exigencia del *chiaroscuro*, una exploración sin precedentes de la naturaleza de la luz. Y, paralelamente, el *sfumatto*, el cambio y disolución de las formas, concreta el anhelo nunca satisfecho de consecución de movimiento por parte de la pintura.

Lo visible y lo invisible

Me ha parecido pertinente recordar el *Tratado de pintura* porque pocas veces se ha escrito tan convincentemente sobre la esencia de la pintura y porque Lars Physant, que también está integrado en la estirpe de los artistas que practican la autoconciencia, expone en su obra y en sus reflexiones interrogantes que conciernen a la esencia del acto pictórico. Lo que está en juego, en definitiva, es la relación entre lo visible y lo invisible. ¿Podemos hacer visible lo invisible? Más modesta y radicalmente: ¿podemos hacer visible lo visible? O, por el contrario, lo que creemos visible es siempre un error de apreciación, imposible por tanto de convertirse en una representación veraz.

La pintura moderna ha caminado sobre el filo de la navaja de estos dilemas. Hay páginas memorables a este respecto en *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky. ¿Cómo hacer aflorar lo invisible? ¿Cómo adentrarse en un lenguaje de lo visible que no sea un puro engaño sensorial? Las vanguardias de principios del siglo XX giran alrededor de este eje, con respuestas poéticas y estilísticas distintas. Un siglo antes Caspar David Friedrich pone el dedo en la llaga al defender que la mirada artística transcurre a través de un *ojo interior*. Esta es la más maravillosa de las paradojas al hablar de la más visual de las artes. Quizá Friedrich, sin saberlo, alude a la crítica a la teatralización de la pintura realizada por los pintores de iconos y que recogerá, luego, el abstraccionismo contemporáneo. La gran paradoja: la pintura expresa el mundo mediante el alimento que le proporciona el *ojo interior*.

Los dilemas que plantea el juego entre lo invisible y lo visible sólo se resuelven con metáforas. Lars Physant propone una sumamente atractiva cuando recurre al viento y lo compara con la música. Ambos son invisibles pero se encarnan, uno en formas y la otra en sonidos. Como metáfora de la creación el viento es casi insuperable: es una fuerza invisible que, a su paso, deja imágenes visibles. Las olas del mar, las ramas de los árboles, los cabellos desatados de una mujer. Cuando leí lo que Physant decía sobre su metáfora del viento me acordé de una de las escenas más poderosas que he visto en mi vida. Sucedió en el desierto del Sahara y el viento era el gran protagonista pues desplazaba enormes dunas como si fueran hojarasca. El desierto se transformaba continuamente: era siempre el mismo, en una mirada profunda, pero simultáneamente se convertía en muchos distintos. El viento es heraclitiano, la sustancia invisible de la metamorfosis.

Y, desde este ángulo, está muy presente en la obra de Lars Physant. En ocasiones, al contemplar sus pinturas, se me hace vivo el recuerdo del Sahara. La mirada superficial nos introduce a un espacio estático; y, sin embargo, una mirada atenta, pausada, nos conduce a la transformación, al movimiento. Las imágenes se desplazan en aquellas pinturas como las dunas en el desierto. La piel del desierto es lisa y rugosa simultáneamente. En ningún lugar, como en el desierto, se alternan lo lleno y lo vacío.

Este es también, pienso, uno de los secretos de la poética de Physant. De una manera sorprendente en sus obras se alternan lo lleno y lo vacío. Esta alternancia tiene para el espectador un efecto impactante porque

advierde un continuo movimiento, un *non-finito* que busca completarse pero no cerrarse. El pintor es muy consciente de su propuesta, uno de los grandes hallazgos estilísticos de Physant y que se concreta en varias estrategias: sobreposición de espacios, *collages*, destrucción de los límites tradicionales del cuadro. La pintura respira, se abre, libera subsuelos. Lo invisible se manifiesta respetuosamente en un lenguaje en que lo visible, como la vida, es siempre transitorio.

El punto de vista

Otra preocupación central de Lars Physant, derivada de la anterior, es el problema del punto de vista. Es una cuestión que, en realidad, afecta a todos los lenguajes artísticos. En su último libro, llamado quizá irónicamente *Compañía*, Samuel Beckett planteó de manera radical la posición del narrador en el momento de emprender un relato. ¿Desde dónde hablamos? ¿A qué nos referimos cuando indicamos que hablamos desde el yo? ¿Cuál es la posición del yo, o del tú, o del él? ¿Existe una persona verbal autorizada para hablar realmente? ¿Dónde está el narrador en esta convención de signos que denominamos relato?

El punto de vista del pintor no es menos complejo que el del escritor. Cuando nos enfrentamos al proceso de creación en la pintura también debemos preguntarnos por la posición del pintor. Physant parece hacerse preguntas similares a las que se contienen en el último libro de Beckett, pero en el territorio de la pintura. ¿Cuál es el punto de vista del pintor?, ¿cuál es el punto de vista del espectador?, ¿cuál es —si se puede hablar así— el punto de vista de la imagen pintada? ¿Qué relación guardan entre sí los vértices de este triángulo?

Esta es una cuestión nuclear de la pintura, a la que aludió magistralmente Velázquez en *Las Meninas*. En más de una ocasión he calificado a este cuadro como “pintura sobre la pintura”. *Las Meninas* son, por un lado, una pintura y, por otro, una verdadera radiografía del acto de pintar. De ahí la infinita exploración que surge de su contemplación y, también, el desconcierto de la mirada: al instante siguiente de que todas las piezas encajan las piezas aparecen, de nuevo, desencajadas y nos extraviados en el camino. Los tres vértices del triángulo de puntos de vista modifican constantemente su posición.

El pintor, en cierto modo, queda atrapado en la dialéctica entre el objeto y el sujeto. Además busca que, en el futuro, también el espectador sea prisionero de una dialéctica similar. De ahí las advertencias de Physant sobre el alcance y los límites de la mirada. El ojo del pintor es poderoso pero no tiene un poder sin límites. Su poder tiene que coexistir con el del futuro espectador y, de una manera muy singular, con el del modelo representado. El pintor no puede ser un tirano que se apropie brutalmente de las imágenes sino que tiene que respetar la vida de éstas. La obra que va creciendo es vida que incorpora vida y que debe proporcionar vida. El pintor, incluso cuando pinta a la muerte, trata con seres vivos, no con cadáveres, como si fuera un taxidermista. Gran parte de la responsabilidad ética de una propuesta estética deriva de este principio.

Physant como artista es perfectamente consciente de esto y de ahí que sus obras nunca se presenten como productos absolutos, enteramente acabados, sino como procesos inacabados y, por tanto, vivos. Ante sus pinturas siempre se tiene la sensación de que algo va a moverse, de que algo está por llegar o por desaparecer. Son obras porosas que respiran y permiten la respiración. A diferencia de otros pintores, despiadados con sus presas, Physant muestra un delicado respeto por los seres y objetos que pinta. Casi me atrevería a decir que muestra una profunda piedad, y que esta es una de las características más decisivas de su arte.

Ahora bien, para albergar esta piedad, es necesario llegar a conclusiones sobre el mundo que frecuentemente son difíciles de admitir en nuestra época. En un mundo inanimado, reducido a mercancía,

la piedad es apenas comprensible. No obstante, el mundo de Lars Physant —el que se refleja en su pintura— es un mundo animado en el sentido etimológico de la palabra: todos los integrantes de este mundo tienen un movimiento interior propio. Los seres tienen ánima, los objetos tienen ánima, las “cosas” —esa alusión despectiva tan común— también tienen ánima. Todo, en consecuencia, es susceptible de piedad.

Anima Mundi

Esta ética responde a una cosmología. Hay, en Lars Physant, una concepción cosmológica que concuerda en gran manera con lo que los renacentistas, siguiendo criterios de la antigua física griega, llamaban Gran Cadena del Ser. Después de Newton el hombre moderno ha tendido a tener una visión mecánica del mundo, de acuerdo con la idea de que el universo es un gigantesco engranaje de relojería. Es cierto que hoy día muchos abogan por una visión más biodinámica pero en general tendemos a creer mayoritariamente en el mecanicismo. Hay una expresión en nuestro lenguaje cotidiano que nos delata: hablamos de una *naturaleza inanimada* —es decir, sin ánima— cuando nos referimos a lo que es ajeno al mundo animal. Las “cosas” son inanimadas.

En la Gran Cadena del Ser renacentista todo poseía ánima y este todo integraba el Anima Mundi, el alma del mundo. En esta visión el hombre era el eslabón central de la cadena y en el gran escenario cósmico el alma del hombre y el alma del mundo se erigían en las dos protagonistas, dialécticamente entrelazadas. Lo que le sucedía al hombre se reflejaba en todos los planos de la naturaleza y, en sentido contrario, lo que afectaba a cualquier eslabón de la Gran Cadena del Ser repercutía en el ser humano. Nadie como Shakespeare supo interpretar en sus versos este continuo intercambio entre lo humano y lo no humano: las pasiones de los hombres quedaban dibujadas en los espejos de los átomos y de las estrellas.

Pienso que el *Cosmos* al que alude Physant, en el momento de señalar uno de los cimientos sobre los que se fundamenta su pintura, es muy afín al descrito por los renacentistas al referirse a la Gran Cadena del Ser. También en la pintura de Physant parece reconocerse la presencia de una Anima Mundi que ampara y da cobijo a los distintos componentes del drama humano. Los individuos están solos en la escena pero de una manera misteriosa, difícil de definir, también están acompañados por un entorno cósmico, abismal y piadoso al mismo tiempo.

Comparto con Lars Physant el interés por la metafísica de la India, si bien —como imagino para él mismo— mis raíces nunca han dejado de ser profundamente europeas. Pongo de relieve esta cuestión porque, para tratar de entender el significado de cosmos en la obra de Physant, debo rescatar en mi memoria un episodio de la época en que un gran escritor de Benarés, Vidya Nivas Misrha, y yo mismo estábamos escribiendo un libro conjunto que salió a la luz con el título *Del Ganges al Mediterráneo*. Era una tarde del otoño de 1999 y teníamos que hablar del universo. Y no lograba que Misrha entendiera el sentido de esta palabra. El tiempo transcurrió en vano hasta que se me ocurrió sustituir la palabra “universo” por la palabra “cosmos”. Nos entendimos de inmediato. Deduje enseguida que lo que repugnaba a Misrha era la reducción del cosmos al universo, un espacio físico y mental centralizado. El cosmos es la suma de infinitos universos, sin centro y sin fin.

Me inclino a creer que el cosmos que propone Physant es de esta naturaleza, un cosmos plural y en continua transformación. En consecuencia, la metamorfosis es una de sus apuestas principales, proyectándose desde lo cosmológico a lo estético. Muchas pinturas de Physant parecen variar constantemente de forma y, de hecho, el espectador, ante una misma obra, no tiene la sensación de que la imagen se repita sino que cada nueva mirada aporta a la retina nuevas imágenes.

Junto a esta fuerza de la metamorfosis hay una suerte de principio panteísta alentando las sucesivas formas que pueblan estas pinturas. Lo divino —sea cual sea el significado que le otorguemos— preside el cosmos de Physant. Y es esta presencia sutil de lo divino lo que permite la realización del gran juego por el que lo particular se extiende a lo universal y lo universal se contiene en lo particular. Es muy hermosa, a este respeto, la anotación del propio Lars Physant al recordar una historia del pintor danés Eckersberg, a quien aquél ve como su maestro. Eckersberg recordaba a menudo como de niño vio el entero paisaje de su tierra natal en una botella de cristal. Lo universal concentrado en lo particular, el todo concentrado en el fragmento. Cuando esto sucede dios, de la manera que sea, está ahí.

La percepción simultánea

Es la concepción cosmológica de Physant la que le conduce a determinadas hipótesis sobre los mecanismos de la percepción. Si hablamos de una infinitud de universos, es decir, de un *multiverso* se comprende el *realismo multiversal* que reivindica el pintor. Esta es otra de sus preocupaciones principales. Como el universo la percepción no puede estar centralizada. Nuestra percepción actúa en todas las direcciones y desde todas las direcciones. Pero por lo general no somos capaces de sentir, al menos en toda su complejidad, el *policosmos* que habitamos. Y esta es una de las dificultades más grandes del pintor que trata de hacer visible lo invisible.

Leonardo da Vinci, al proponer una perspectiva policéntrica, ya abordó audazmente el problema, pero fueron los surrealistas, en el pasado siglo, los que más ahondaron en una cuestión que se convirtió en su gran referencia estética y metafísica. Los surrealistas intentaron cambiar la horizontalidad de la percepción por una verticalidad tejida por los sueños. El mundo onírico se presentaba, en principio, ilimitado porque uno podía bucear en los subsuelos del Inconsciente. Todo lo que sucedía en los sueños era tan real como lo que acontecía en el estado de vigilia. La revolución surrealista convirtió en ley escrita lo que el arte había practicado desde hacía milenios.

No obstante, la limitación surrealista consistía en partir de la percepción individual profunda, el llamado subconsciente. Un realismo auténticamente multiversal debería exigirse una expansión transindividual: ver desde fuera de uno mismo. Desde luego esta es una exigencia que parece utópica pues, en primera instancia, permanecemos encerrados en nuestra experiencia individual. Sin embargo, la misión del arte es siempre utópica y, de la misma manera, que el artista busca hacer visible lo invisible también puede perseguir la percepción más allá de la individualidad. No tanto, pues, pintar el mundo sino pintar desde el mundo.

Creo que Lars Physant pinta en parte desde la verticalidad surrealista y en parte acepta el desafío utópico de pintar desde el mundo. Para ello trata de alcanzar un proceso secuencial en la percepción de manera que en sus lienzos se haga patente que las fronteras de la mirada siempre son difusas porque nuestras coordenadas espaciales no son las euclídeas y tampoco nuestras coordenadas temporales se rigen puramente por un tiempo lineal. Esta constatación le empuja a utilizar estructuras que alteran el carácter homogéneo de la realidad. Un lienzo no puede ser homogéneo si la realidad no lo es.

Además, la resistencia ante el tiempo lineal, le lleva a mostrar el carácter espectral, fantasmático, de la realidad. Aceptar el *policosmos* implica asumir que un doble espectral abraza a todos los objetos y a todos los seres. Physant consigue muchas veces trasladarnos a esta espectralidad con variaciones cromáticas que rompen una descripción uniforme de lo percibido. La realidad aparece velada, como suspendida entre la vida y la muerte, o, expresado en términos temporales, entre la eternidad y el instante. La percepción

simultánea pretende enriquecer todo lo posible el tejido de relaciones establecidas entre el sujeto y el objeto. La inmersión en el interior del individuo y el vuelo más allá del individuo.

El cruce de miradas

Lo visto, ve; lo mirado, mira: estoy convencido que el paso de Lars Physant del *policosmos* al *psicocosmos* se fundamenta en el cruce de miradas entre el sujeto y el objeto. Dicho de otra manera: la pintura debe incluir la percepción de una “mirada devuelta” mediante la cual el modelo participa activamente en la progresión de una obra. Esta me parece una idea sumamente importante en el momento de definir una poética pictórica. Por lo general se tiende a un modelo unilateral según el cual un pintor —o un fotógrafo— caza a la presa que tiene delante y que permanece en actitud pasiva. La idea de una “mirada devuelta” apunta en una dirección opuesta. Se elimina la percepción de una presa capturada y estática y se apuesta por un horizonte de igualdad dinámica entre el artista y la realidad que tiene que convertirse en objeto del arte. El sujeto actúa sobre el objeto pero también el objeto, y con igual dignidad sensorial, actúa sobre el sujeto.

Esto se hace particularmente evidente en la faceta del pintor como retratista. Para Lars Physant retratar no es apoderarse pictóricamente del otro sino relacionarse con ese otro que se proyecta en él mismo como pintor. A partir de este impulso se origina un circuito creativo de gran interés porque el retratado interviene psicológicamente en la génesis de la obra mientras exige al pintor un compromiso emocional. En este circuito se desarrolla un juego de simetrías: el pintor, por así decirlo, se “autorretrata” con la ayuda del modelo, mientras éste, el modelo, se “autorretrata” gracias al pincel del pintor. El retrato es siempre un autorretrato, tanto para el retratista como para el retratado. Ambos se conocen de una forma distinta a través de la ejecución del cuadro.

A este respecto tengo una experiencia personal a raíz del retrato que Lars Physant me pintó hace algunos años. A lo largo de las sesiones de trabajo se hizo progresivamente evidente lo que acabo de describir. Mediante la conversación, pero asimismo gracias a los silencios, Physant dejaba que yo me convirtiera en agente activo del lienzo que estaba pintando. Yo participaba, así, de mi propio retrato, que de manera indirecta se transformaba en mi “autorretrato”. Según me confesaba el propio Lars a medida en que avanzaba su trabajo él mismo se sentía, en algún modo, “autorretratado” en mi retrato. Así se cumplía la idea de retratar como un acto de relacionarse, en profundidad, con el otro. Y también, de manera muy destacada, en un acto de amistad.

Lars Physant como retratista

Si tuviera que sintetizar las dos reglas que rigen en la visión de Physant como retratista citaría el antiabsolutismo de la mirada y la libertad del modelo. Esto le aleja de toda tentación idealizadora pues, de hecho, las idealizaciones arquetípicas responden, de una forma u otra, al absolutismo de la mirada. Son consecuencia de un absolutismo pictórico que obliga al modelo a ser, no como es, sino como desea verlo el artista. A diferencia de esta percepción toda imagen —todo modelo— es libre y plural porque toda imagen —todo modelo— es único. Afrontar esta certeza obliga al pintor a actuar con suma flexibilidad y prudencia. La imagen que está ante él, y que quiere pintar, es una imagen viva, cambiante, que no puede ser aprisionada.

Algunas de las soluciones pensadas por Physant son singulares y frecuentes. Como lo que denomina “método sinestésico de la expresión de los cuatro temperamentos”, con resonancias hipocráticas: colérico, flemático, melancólico, sanguíneo. Modelo y pintor se identifican con los cuatro temperamentos clásicos, al modo propuesto por Carl Nielsen en la *Segunda Sinfonía, Opus 16* y por Paul Hindemith en *Tema y cuatro variaciones para pianoforte y orquesta*, según confesión del mismo Physant. Se podrían añadir las interconexiones entre sonidos y colores propuestas por Scriabin, en este caso partiendo de la pintura para llegar a la música.

La ventaja del “método sinestésico” aplicado al retrato es que facilita la noción de movimiento del retratado, quien se somete al cambio de los estados de ánimo. El retrato deja de ser rígido, hierático, para alcanzar a tener vida propia a través de aquel movimiento. No somos una identidad compacta: no respondemos a un único yo sino que somos una polifonía con voces a menudo contrapuestas. La rueda de los temperamentos gira en nuestro interior de acuerdo a como hemos conformado nuestro carácter pero también a los impulsos que nos llegan desde el mundo. Los retratos de Lars Physant albergan una gran libertad. Respiran, dejan que el tiempo fluya por ellos, reconocen la imperfección como parte de nuestros deseos de perfección. Son un regalo para el retratado y para el espectador.

La pasión de la pintura

La pintura es también un regalo para el propio pintor. He conocido pocos artistas en los que esto se haga tan evidente. Lars no ve la pintura tanto como un trabajo, y ni siquiera una vocación, sino como un regalo que la vida le ofrece a él y que él devuelve a la vida. De ahí la conjugación de ética y estética en su obra, a la que fácilmente se le podría atribuir lo que John Keats escribió en su *Oda a una urna griega*: la verdad es belleza, la belleza es verdad. Lo estético se convierte en ético a través de la coherencia interior de la obra y de la actitud del artista.

La “energía de composición” de la que Physant habla está relacionada con la honestidad impecable de su labor. En este sentido es admirable el minucioso proceso de construcción pictórica que le caracteriza, fruto quizá de la conjunción de sus dos “almas”: el Norte y el Sur, la Dinamarca que le ha visto nacer, y el Mediterráneo como patria de adopción, una síntesis que otorga gran fuerza a su arte. Physant nunca pierde de vista sus raíces pero se deja impregnar por las influencias de un espíritu nómada.

Admiro en Lars Physant su amor a la pintura. Sin embargo en él el amor a la pintura es una forma de amor al arte en general: a la música, a la literatura, a la arquitectura, a la danza. E, indisociablemente, este amor al arte no es sino una vertiente de su amor a la existencia. Creo que en toda mi vida nunca he conocido una persona tan entusiasta. Lars Physant es un hombre dominado por el entusiasmo. Y no olvidemos que para los antiguos griegos —quienes siempre tenían la palabra justa para nombrar una idea— un hombre poseído por el entusiasmo era un hombre que llevaba dentro lo divino.