



SERENDIPIA

Kosmos – Polykosmos – Psykokosmos

KÆRLIGHED TIL MALERIET

Rafael Argullol

Maleriets essens

Det, igen og igen at vende tilbage til bestemte bøger, at fordybe sig i deres betydning, er én af de glæder, som tiltager med årene. For mig gælder det i særdeleshed for visse tekster, der er som uendelige øhav: som når man koloniserer én ø, blot for at opdage, at den skjuler tusinde andre, der er gået ubemærket hen ved tidligere ekspeditioner. Ofte får man oplevelsen af, at *alt* er tilstede i disse tekster, og at de blot venter på en læser, der opdager, hvordan man rejser gennem deres labyrinter.

Det er netop, hvad der sker for mig i *En afhandling om malerkunst* af Leonardo da Vinci. Jeg mener, at der på en vis måde i dette værk findes malerkunstens essens, og at fem århundrede senere er alle den florentinske kunstners forslag og råd fortsat gældende. Leonardo, måske sammen med Piero della Francesca, påbegyndte den slægt af malere, der gjorde selve maleakten til hovedtemaet i deres værker. De skabte malerier om malerkunsten. Velázquez, Vermeer og Rembrandt fulgte i deres fodspor; i den moderne tid ligeså Cézanne, Kandinsky og Rothko. Blandt samtidskunstnere – for hvem vi fortsat mangler det tilstrækkelige historiske perspektiv – føler jeg en enorm respekt for dem, der i sandhed tilstræber at forklare sig gennem sine værker. Jeg kan lide dem, der gør en vis selvrefleksion gældende i deres malerkunst; Lars Physant er én af dem.

Men inden jeg vender blikket mod Physant, vil jeg tillade mig at vende tilbage til Leonardo og de af hans tekster, vi kender som *En afhandling om malerkunst*. Den leonardiske anbefaling om, at den gode maler bør lære at genkende punktet for naturens ubegrænsede former, har jeg altid fundet imponerende og præcist. For at sige det bogstavligt: Den gode maler bør være Punktets Mester. På samme måde som den gode forfatter tilbringer timer – dage – foran en blank side, tilbringer maleren timer – dage – med at betragte et punkt på lærredet. Alle formerne er der, kunstnerens opgave er blot at befri dem.

Som en konsekvens deraf synes det mig logisk, at en guddommelig metafor opstår fra denne idé. For Leonardo findes Gud i oprindelsespunktet og i punktets oprindelse. Som en antydning af The Big Bang er den leonardiske gud et punkt af uendeligt koncentreret kraft, der sprænger og udfolder sig i alle retninger. Kunstneren imiterer denne tilblivelsesproces i sit virke, og en verden opstår. I *En afhandling* udveksler mennesket som et mikrokosmos, og universet som et makrokosmos, positioner, danser mellem hinanden. De er punktets beboere, de er udviklinger af punktet.

Jeg tror ikke, at nogen har fordybet sig så omfattende i malerkunstens essens som Leonardo, selvom det er sandt, at Malevich med *Hvidt på hvidt* har nærmet sig. Med udgangspunkt i punktets grundlæggende karakter og dets kreative eksplosion, som tillader både udtrykket og indfangelsen af verdens former, kan de følgende problemer, der blev rejst af Leonardo, fortolkes som en autentisk deklaration af det moderne maleris principper: en revolutionær forståelse af det decentraliserede rum, en identifikation af lyset som

kunstnerisk hjørnesteen, en evig søgen efter bevægelse. Ved at definere et luftperspektiv som adskiller sig fra centralperspektivet forudså Leonardo principperne for den moderne perception. Det samme er gældende for hans fordring om *chiaoscuro*, en undersøgelse uden fortøjlende af lysets natur. Og parallelt hermed anvendelsen af *sfumatto*, en forandring og opløsning af formerne, der kommer til udtryk i en aldrig tilfredsstillet længsel efter virkeliggørelsen af bevægelse gennem maleriet.

Det synlige og det usynlige

Jeg har fundet det passende at bringe *En afhandling om malerkunst* frem, fordi der sjældent er skrevet så overbevisende om malerkunstens essens, og fordi Lars Physant, der også er at finde i slægten af kunstnere, der praktiserer selvrefleksion, viser i sit virke og sine refleksioner, at de omhandler netop maleaktens essens. Det, der i sidste ende er på spil, er relationen mellem det synlige og det usynlige. Kan vi gøre det usynlige synligt? Mere beskedent, men radikalt: Kan vi gøre det synlige synligt? Eller omvendt; er det, vi tror er synligt, altid et urigtigt skøn, følgelig umulig at forandre til en sandfærdig repræsentation?

Det moderne maleri har balanceret på knivsæggen af disse dilemmaer. Der er mindeværdige sider i denne henseende i Kandinskys *Om det åndelige i kunsten*. Hvordan afbilleder vi det usynlige? Hvordan fordyber vi os i et sprog funderet i det synlige, som ikke er det rene sansebedrag? De tidlige avantgarde-bevægelser i det 20. århundrede snoede sig om denne akse med forskellige poetiske og stilistiske svar. Ét århundrede tidligere satte Caspar David Friedrich fingeren på det ømme punkt, da han fastholdt, at det kunstneriske blik sker gennem et *indre øje*. Dette repræsenterer det mest vidunderlige paradoks, når vi taler om den mest visuelle af kunstarterne. Måske sigtede Friedrich, uden at være sig det bevidst, til kritikken af dramatiseringen af malerier udført af ikonmalerne, som senere ville blive samlet op af samtidig abstrakt kunst. Det store paradoks: At malerkunsten udtrykker den ydre verden gennem den næring, den modtager via det *indre øje*.

De dilemmaer, der opstår i samspillet mellem det usynlige og det synlige, kan kun løses gennem metaforer. Lars Physant giver en yderst attraktiv metafor i vinden og sammenligner den med musik. Begge er usynlige, men begge antager alligevel skikkelse; én i former, den anden i lyde. Som metafor for skabelse er vinden næsten uovervindelig: Det er en usynlig kraft, der efterlader sig synlige billeder: havets bølger, træets bevægende grene, en kvindes løsslupne hår. Når jeg læser, hvad Physant har udtalt om sin vindmetafor, erindrings jeg en af de stærkeste scener, jeg nogensinde har set. Det skete i Saharas ørken med vinden som hovedrolle, hvor jeg så den flytte enorme sandklitter som var de efterårsblade. Ørkenen ændrede sig kontinuerligt: Den var i sin essens den samme, men samtidig ændrede den sig i mange henseender. Vinden er heraklitisk, den usynlige substans bag metamorfosen.

For mig at se, er dette også meget fremtrædende i Lars Physants værker. Til tider, når jeg betragter hans malerier, kommer erindringen om Sahara tydeligt frem på min nethinde. Et overfladisk blik giver os et statisk rum, mens et opmærksomt, dvælende blik leder os ind i transformationen, ind i bevægelsen. Billederne flyttes i hans malerier som sandklitterne i ørkenen, hvis hud er glat og ru på samme tid. Ingen andre steder end i ørkenen alternerer det fyldte og det tomme så meget.

Jeg tror også, at det er én af hemmelighederne bag Physants poetik. På overraskende vis alternerer det fyldte og det tomme i hans værker. For værkernes betragtere har denne alternation en slående effekt, fordi det gør dem opmærksomme på en kontinuerlig bevægelse, en *ikke-begrænset* bevægelse, der søger at fuldende sig selv uden at lukke sig om sig selv. Physant er som maler meget opmærksom på sit sigte – en af hans store stilistiske opdagelser, som han konkretiserer gennem forskellige strategier: overlappende rum,

kollager, destruktionen af maleriets traditionelle grænser. Maleriet ånder, åbner sig, frigør skjulte dybder. Det usynlige manifesterer sig selv respektfuldt i et sprog, i hvilket det synlige, som livet selv, altid er foranderligt.

Udsynspunktet

Et andet aspekt afledt af ovenstående og som ligger Lars Physant på sinde, er problemet omkring udsynspunktet. Dette er et problem, der reelt vedrører alle kunstneriske sprog. I sin sidste bog, der muligvis ironisk bærer titlen *Selskab*, indtager Samuel Beckett en radikal position med hensyn til fortællerens position ved fortællingens påbegyndelse. Hvorfra fortælles historien? Hvad mener vi, når vi siger, at vi taler i første person? Hvad er positionen for jeg'et, for du'et, for han'et? Eksisterer der en person, der er oprigtigt har myndighed til at tale? Hvor er fortælleren i denne konvention af tegn, som vi kalder en fortælling?

Malerens udsynspunkt er ikke mindre kompleks end forfatterens. Når vi står overfor malerkunstens kreative proces, må vi også spørge om malerens egen position. Physant synes at stille de samme spørgsmål som dem i Becketts sidste bog, men i malerkunstens regi. Hvad er malerens udsynspunkt? Hvad er beskuerens udsynspunkt? Hvad er det malede billedes – hvis man kan tale om det – udsynspunkt? Hvad er relationen mellem disse spidser i trekanten?

Det er et centralt emne i malerkunsten, som Velázquez mesterfuldt refererer til i *Las Meninas*. Ved mere end én lejlighed har jeg beskrevet det værk som et "maleri over malerkunsten". *Las Meninas* er på den ene side et maleri, og på den anden et sandfærdigt røntgenbillede af maleakten. Følgelig den uendelige undersøgelse, der opstår fra dens selvfordybelse, og ligeså den forvirring, der er i blikket: I det øjeblik brikkerne falder på plads, falder puslespillet fra hinanden, og endnu engang opdager vi, at vi er faret vild. De tre spidser i udsynstrekanten ændrer konstant position i forhold til hinanden.

På en måde er maleren fanget i dialektikken mellem objektet og subjektet. Han synes også at søge efter, at beskueren også i fremtiden vil blive fanget i en lignende dialektik, hvilket leder os til Physants påmindelser om blikkets omfang og begrænsninger. Malerens øje er magtfuldt men har ikke uindskrænket magt. Det har magt til at sameksistere med den fremtidige beskueres øje og, på en meget unik måde, den repræsenterede models øje. Maleren kan ikke lege tyrann og gøre sig til hersker over billederne på brutal vis, men skal respektere deres eget liv. Værket, der skabes, er et liv, der inkorporerer liv, og som skal give liv. Selv når maleren afbilleder døden, beskæftiger han sig med levende væsener, ikke med kadavere, som var han en taksidermist. En stor del af det etiske ansvar i et æstetisk projekt udspringer af dette princip.

Som kunstner er Physant fuldt ud bevidst om dette, og derfor er hans værker aldrig fremstillet som absolutte enheder, fuldstændigt afsluttede; men som uafsluttede og derfor levende processer. Foran hans værker føler man altid, at noget er ved at bevæge sig, at noget er ved at træde frem eller forsvinde. Det er porøse værker, der ånder og lader beskueren ånde. Ulig andre malere, der kan være nådesløse med deres bytte, viser Physant en delikat respekt for de skabninger og objekter, han maler. Jeg vil næsten vove at sige, at han demonstrerer en dyb ærbødighed, og at dette er et af de mest afgørende karakteristika i hans kunst.

Når det er sagt; for at kunne rumme sådan ærbødighed, er det nødvendigt at nå frem til konklusioner om den verden, der ofte er svær at acceptere, i den tid vi lever i. I en åndløs verden, hvor alt er reduceret til handelsvarer, er ærbødighed knap forståelig. Alligevel er Lars Physants verden – som afspejlet i hans malerkunst – en verden, der er beåndet i ordets etymologiske forstand: Alle beboerne i denne verden har sin egen indre bevægelse. Væsener har en sjæl, objekter har en sjæl, "ting" – den almindelige nedsættende hentydning – har også en sjæl. Derfor er alt modtageligt overfor ærbødighed.

Anima Mundi

Det etiske stemmer overens med en kosmologi. Hos Lars Physant er der en kosmologisk opfattelse, der i stor stil er i samhörighed med det, der i renæssancen – på linje med kriterier fra den oldgræske fysik – blev kaldt for *Eksistenskæden*. Efter Newton har det moderne menneske haft tendens til at indtage et mekanisk syn på verden i overensstemmelse med idéen om, at universet er et gigantisk urværk. Det er sandt, at der i dag er mange, der argumenterer for en mere organisk vision, men generelt holder vi os til den mekaniske perception. Der er et hverdagsudtryk, der trænger sig på her; vi taler om en åndløs natur – dvs. uden sjæl – om alt der er fremmed for dyreriget. "Ting" er uden ånd.

I renæssancens eksistenskæden havde alt en sjæl og alt var integreret i *Anima Mundi*, verdenssjælen. I denne vision var mennesket det centrale bindeled i kæden, mens menneskets sjæl og verdenssjælen blev ophøjede til to dialektisk forbundne protagonister på den store kosmiske scene. Det, der skete for menneskeheden, blev reflekteret på alle niveauer i naturen, og omvendt havde alt, hvad der påvirkede et hvilket som helst led i Eksistenskæden, en indvirkning på mennesket. Kun Shakespeare var i stand til i sine vers at fortolke denne kontinuerlige udveksling mellem mennesket og det ikke-menneskelige: Hvor menneskers lidenskaber spejles i atomerne og stjernerne.

Jeg tror, at det *Kosmos*, som Physant omtaler, når han udpeger et af fundamentene hvorpå han bygger sin malerkunst, er meget lig det, der beskrives i renæssancens forståelse af Eksistenskæden. Physants værker synes også at anerkende tilstedeværelsen af en *Anima Mundi*, der beskytter og giver husly til alle de forskellige komponenter i det menneskelige drama. Individualiteterne er alene på scenen, men på en mystisk og svær definerbar måde, er de samtidigt akkompagneret en kosmisk, himmelvid og barmhjertig omgivelse.

Jeg deler med Lars Physant en interesse for den indiske metafysik, selvom jeg – ligesom han, forestiller jeg mig – har rødder, der aldrig ophører med at være dybt europæiske. Jeg nævner dette, fordi jeg, i et forsøg på at forstå betydningen af "kosmos" i Physants virke, føler, at jeg må kalde en episode frem fra dengang, jeg sammen med en fantastisk forfatter fra Varanasi, Vidya Nivas Mishra, skrev en bog med titlen *From Ganges to the Mediterranean*. En eftermiddag i efteråret 1999 kom samtalen ind på universet, men jeg kunne ikke få Mishra til at forstå betydningen af dette ord. Tiden gik til spilte, indtil det faldt mig ind at erstatte ordet "univers" med ordet "kosmos". Da forstod vi hinanden øjeblikkeligt. Det gik med det samme op for mig, at det, der havde virket forkasteligt på Mishra var reduktionen af kosmosset til et univers, et centraliseret fysisk og mentalt rum. Kosmosset er summen af infinitte universer, uden et centrum og uden slutning.

Jeg er inklineret til at tro, at Physants kosmos er af denne natur; et pluralistisk kosmos, der er i konstant transformation. Som en konsekvens deraf er metamorfosen én af dets hovedprincipper, der projicerer fra det kosmologiske til det æstetiske. Mange af Physants malerier synes konstant at variere i form, faktisk oplever beskueren, der står foran det samme værk, ikke en gentagelse af billedet, men i højere grad at hver ny iagttagelse bringer nye billeder frem på nethinden.

Sammen med metamorfosens kraft er der en form for panteistisk princip til stede, der animerer de successive former, der beboer disse malerier. Det guddommelige – uanset vil betydning vi tillægger det – præger Physants kosmos. Denne subtile tilstedeværelse af det guddommelige er det, der tillader det store spil at udfolde sig, hvori det partikulære rækker udover det universale, og det universale er indeholdt i det partikulære. Det bringer mig til en vidunderlig anekdote fra Lars Physant selv, hvor han erindrer en fortælling af den danske maler Eckersberg, som Physant anser som sin mester. Eckersberg erindrede som barn at se hele sit hjemlands landskab i en enkelt glasflaske. Universet er koncentreret i det partikulære; helheden koncentreret i et fragment. Når dét sker, hvordan det end sker, er vi i det guddommeliges nærvær.

Simultan perception

Det er Physants kosmologiske konception, der leder til en bestemt hypotese om perceptionens mekanismer. Hvis vi taler om et ubegrænset antal universer, dvs. et *multivers*, kan vi dermed forstå den *multiversale realisme*, som maleren anvender. Dette er et andet af hans hovedprincipper. Som universet selv, kan perception ikke centraliseres. Vores perception rækker ud i alle retninger og fra alle retninger, men vi er normalt ikke i stand til at føle, i det mindst ikke i al sin kompleksitet, det *polykosmos*, vi beboer. Dette er en af de største vanskeligheder for en maler, der forsøger at gøre det usynlige synligt.

Leonardo da Vinci havde allerede dristigt adresseret problemet ved at foreslå et polycentrisk perspektiv, men det var sidste århundredes surrealister, der udforskede problemet, som blev deres største æstetiske og metafysiske reference. Surrealisterne forsøgte at bytte perceptionens horisontale natur ud med en drømmevævet vertikalitet. Drømmeverdenen var i princippet ubegrænset, da man i den kunne dykke ned i det ubevidstes dyb. Alt, hvad der skete i drømme var så virkeligt som det, der skete i vågen tilstand. Det, som kunsten havde praktiseret i årtusinder, ophøjede den surrealistiske revolution til nedfældet lov.

Men surrealisterne pålagde en begrænsning i form af, at de tog som udgangspunkt en grundlæggende individuel perception, kaldet det underbevidste. En sand multiversal realisme burde kræve en ekspansion, der rækker udover det individuelle: Én, hvor man kan se sig selv udefra. Naturligvis må sådant et krav slå os som utopisk til at begynde med, da vi forbliver begrænsede til vores egen, individuelle oplevelse. Men kunstens mission er altid utopisk, og på samme måde som kunstneren, der søger at synliggøre det usynlige, kan han forfølge perceptionen udover det individuelle. Dermed maler kunstneren ikke blot verdenen, men maler fra verdenen.

Jeg tror, at Lars Physant maler både fra en surrealistisk vertikalitet og delvis accepterer den utopiske udfordring i at male fra verdenen. Dermed forsøger han at nå en perception, en fortløbende proces, der i hans malerier gør det klart, at blikkets grænser altid er diffuse, fordi vores rumlige koordinater ikke er euklidiske; ej heller er vores tidskoordinater dækket alene af en lineær tid. Dette skubber ham til at anvende strukturer, der ændrer virkelighedens homogene natur. Et lærred kan ikke være homogent, hvis virkeligheden ikke er det.

Ydermere leder hans modstand mod lineær tid ham til at vise os virkelighedens spektrale, fantasmagoriske natur. En accept af *polykosmos* indebærer en antagelse af, at en spektral dobbeltheds omfavner alle objekter og alle væsener. Ofte lykkes det Physant at bevidne denne spektralitet gennem kromatiske variationer, der bryder med en uniform beskrivelse af det perciperede. Virkeligheden fremtræder sløret, som var den udstrakt mellem liv og død, eller – udtrykt i temporale termer – mellem evigheden og øjeblikket. Simultan perception sigter mod at berige så vidt muligt den vævede relation etableret mellem subjektet og objektet. Det involverer en fordybelse i det indre af det individuelle og i en rejse udover selvsamme individualitet.

En udveksling af blikke

Det sete ser, det betragtede betragter. Jeg er overbevidst om, at Lars Physants overgang fra *polykosmos* til *psykokosmos* er baseret på en udveksling af blikke mellem subjektet og objektet. Med andre ord: Malerkunst bør inkludere perceptionen af et "gengældt blik", hvorved modellen aktivt deltager i værkets tilblivelse. Dette synes for mig at være en ekstremt vigtig idé, når det kommer til at definere malerisk poetik. I almindelighed har verden en tilbøjelighed til at se en ensidig model, som maleren (eller fotografen) jager

som et bytte, indtil det stillestående og passivt står foran kunstneren. Idéen om det "gengældte blik" peger i den modsatte retning. Perceptionen af et fanget og statisk bytte er elimineret, og i stedet vælger kunstneren en dynamisk jævnbyrdighed mellem sig selv og den virkelighed, som han søger at omskabe til et kunstværk. Subjektet agerer på objektet, men med jævnbyrdig sensorisk værdighed agerer objektet også på subjektet.

Dette bliver særligt tydeligt, når maleren vender sig mod portrættet. For Lars Physant involverer det at skabe et portræt ikke malerisk at dominere den anden, men nærmere at opbygge en relation med den anden, som projiceres tilbage på maleren selv. Fra denne impuls opstår der et interessant, kreativt kredsløb, da den portrætterede involveres psykologisk i skabelsen af værket; dette kræver en følelsesmæssig forpligtelse fra malerens side. Kredsløbet udvikler sig til et spil af symmetrier: maleren "selvportrætter" så at sige ved hjælp fra modellen, mens modellen "selvportrætter" takket være malerens pensel. Portrættet er altid et selvportræt for både portrætmaleren og den portrætterede. Begge møder hinanden på en ny måde gennem selve skabelsen af værket.

Jeg har personligt oplevet dette gennem et portræt, Lars Physant lavede af mig få år tilbage. Det, jeg har beskrevet ovenfor, blev mere og mere evident i løbet af sessionerne, der førte til at det endelige værk. Gennem vores samtaler og ligeså gennem vores stilheder, lod Physant mig blive en aktiv agent på det lærred, han bemalede. Jeg deltog således i mit eget portræt, hvilket indirekte transformerede sig til mit "selvportræt". Som værket skred frem indrømmede Lars selv, at han følte, at der var et element af "selvportræt" i det portræt, han skabte af mig. På den måde blev idéen om portrættet som en opbygning af en dybtgående relation til hinanden virkeliggjort.

Lars Physant som portrætmaler

Hvis jeg skulle sammenfatte de to regler gældende i Physants vision som portrætmaler, ville jeg nævne blikkets anti-absolutisme og modellens frihed. Det bandlyser enhver fristelse til at idealisere, da arketypisk idealisering reelt på den ene eller anden måde er blikkets absolutisme. De er resultaterne af et malerisk tyranni, der tvinger modellen til ikke at være som han er, men som kunstneren ønsker, han skal ses. Som modsætning til denne perception er alle billeder og alle modeller frie og alsidige, da ethvert billede og enhver model er unik. En maler skal agere yderst fleksibelt og forsigtigt overfor denne vished. Billedet, der er foran ham, og det han ønsker at male, er et levende, forandrende billede, der ikke kan fastlåses.

Nogle af de løsninger, Physant har udtænkt, er unikke og hyppigt anvendt. Eksempelvis det, han kalder sin "synæstetiske metode til at udtrykke de fire temperamenter" med sine hippokratiske ekkoer af det koleriske, flegmatiske, melankolske og sangvinske. Ifølge Physant selv identificerer model og maler selv de fire klassiske temperamenter som foreslået af Carl Nielsen i sin *Anden symfoni, Opus 16*, og af Paul Hindemith i *Tema og fire variationer for piano og orkester*. Vi kan tilføje forbindelserne mellem lyde og farver foreslået af Scriabin, i dette tilfælde startende med malerkunst og sluttende med musik.

Fordelene ved den "synæstetiske metode" anvendt på portrætter er, at den faciliterer idéen om bevægelse i værket, da alle undergår forandringer i deres humør. Portrættet ophører at være rigtigt og ophøjet, og får sit eget liv gennem denne bevægelse. Vi er ikke én kompakt identitet: Vi korresponderer ikke med et enkelt "jeg", men er nærmere en polyfoni – ofte med modsatrettede stemmer. Vores temperamenter karrusel drejer inde i os afhængigt af, hvordan vi har formet vores karakter, men også i reaktion på impulser, der kommer til os fra verden udenfor. Lars Physants portrætter rummer en stor frihed. De ånder, lader tiden

flyde gennem dem, de anerkender det uperfekte som en del af vores længsel efter det perfekte. De er en gave for den portrætterede og for beskueren.

Kærlighed for maleriet

Et maleri er også en gave for maleren selv. Jeg har mødt få kunstnere, hos hvem det er så indlysende. Lars ser ikke malerkunsten som et arbejde, end ikke som et kald, men som en gave, han modtager fra livet og som han giver tilbage til livet. Derfor kombinationen af etik og æstetik i hans virke, hvilket vi let kunne tilskrive John Keats berømte aforisme i *Ode til en græsk urne*: "Skønhed er sandhed, sandhed skønhed". Det æstetiske bliver etisk gennem en indre sammenhæng i værket og gennem kunstnerens tilgang.

"Kompositionens energi", som Physant taler om, er relateret til den ulastelige ærlighed i sit virke. I den henseende er den minutiøse proces af malerisk konstruktion, der karakteriserer Physant, beundringsværdig. Det er måske et resultat af kombinationen af hans to "sjæle": Fra nord, Danmark, hvor han er født, og fra syd, Middelhavsområdet, som han har valgt som sit adopterede hjemland – en syntese, der bestyrker hans kunst. Physant har aldrig tabt sine rødder af syne, men har ladet sig at imprægnere af sin nomadiske sjæls indflydelser.

Jeg beundrer Lars Physants kærlighed til maleriet. Dog – hos ham – er kærligheden til maleriet en form for kærlighed, der strækker sig til kunsten generelt: musik, litteratur, arkitektur og dans; Lars Physant er en mand domineret af entusiasme. Aldrig, i hele mit liv, har jeg kendt nogen så entusiastisk. Og, uadskilleligt, er denne kærlighed til kunsten kun ét aspekt af hans kærlighed til livet.

Oversat af Louise Vind Ebbesen