



LA SORPRENDENTE RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA CIENCIA

Sobre la «realidad dividida unida» en las pinturas de Lars Physant

Else Marie Bukdahl

«La naturaleza abre los ojos en las obras de arte». (Adorno)¹

Niels Bohr fue el primer científico verdaderamente destacado del siglo XX en continuar el proceso de tender puentes entre la ciencia y otras áreas del conocimiento, un proceso que comenzó en el Renacimiento y continuó en la época barroca, pero que ocupó una posición más modesta en la vida cultural de los siglos posteriores. En una carta dirigida al escritor Jørgen Bukdahl el 22 de abril de 1959, Niels Bohr destacó este trabajo de la siguiente manera: «Para mí, la física, la biología, la sociología y la ética, a pesar de todas sus diferencias, son expresiones de intentos de aumentar nuestro conocimiento de la existencia y obtener una visión clara de nuestras experiencias». También incluyó el arte de una manera más directa en sus intentos de crear nuevas líneas de conexión entre el mundo del arte y el de la ciencia, particularmente mediante su propia teoría de la complementariedad. La piedra angular de esta teoría es que ni el lenguaje visual ni el verbal pueden interpretar el mundo en su totalidad, sino solo fragmentos o aspectos complementarios de él. Debemos aceptar que nunca podremos saber o ver todo al mismo tiempo.

Así, estaba convencido de que «el progreso en la comprensión humana» consistiría en el futuro en «el crecimiento de una red interconectada de comprensión complementaria de los diversos aspectos de la plenitud de la naturaleza».² En un discurso expresando su gratitud a los físicos japoneses, utilizó el monte «Fujiyama como símbolo de complementariedad, describiendo las impresiones suscitadas por las diferentes luces y perspectivas como complementarias en el sentido de que solo cuando se tomaban juntas podían dar la imagen completa e impresionante de las líneas etéreas y puras de esta montaña, como se intentó en la gran obra de Hokusai, *Cien vistas del monte Fujiyama*».³ En este libro, Hokusai creó cien grabados que mostraban cómo la luz y el cambio de las estaciones alteraban la apariencia del monte Fuji.

Lars Physant siempre ha explorado la formación de imágenes en los límites entre la abstracción y la figuración, y entre la forma y el color, de una manera visualmente convincente. En su universo pictórico existe también una impresionante interacción entre arte, ciencia, poesía y música. Sus complejas composiciones, con sus patrones rítmicos de colores, apelan tanto al ojo como al oído. Por eso ha llamado a una de sus pinturas *Synestæsi-eksperiment*, 2003 (fig. 1). Ha trabajado con enorme energía y constancia para lograr un dominio muy original de la pintura, haciendo visibles nuevos aspectos de nuestro mundo a través de su arte.

Está convencido de que no podemos concebir nuestro mundo como una totalidad. Sus pinturas visibilizan así lo que él llama una «realidad dividida unida», que es en muchos aspectos una interpretación artística original de la teoría de la complementariedad de Bohr.

Pero también fueron sus estudios en los años de 1990 a 1995 de los plafones o plafones-medallón del techo de la Sala Hipóstila del Parc Güell los que lo inspiraron a trabajar con una «realidad dividida unida». Este medallón fue ejecutado en la técnica del llamado *trencadís* de Josep María Jujol en colaboración con Antoni Gaudí en el periodo 1908-1909. La superficie pictórica se construye a partir de un número infinito de pequeñas piezas que son independientes, al mismo tiempo que forman parte de un todo (fig. 2).

En sus pinturas —como *Solvind*, 2010 (fig. 3)— vemos huellas de la inspiración extraída de estos estudios. Esta obra combina fragmentos de la naturaleza experimentados en diferentes momentos del día e interpretados a través de múltiples ángulos. Estos fragmentos también pueden considerarse como interpretaciones pictóricas de aspectos complementarios de la naturaleza. En realidad, nunca se pueden ver simultáneamente. Pertenecen a nuestra «realidad dividida», pero se pueden ver cuando se combinan sobre la superficie de la pintura. Están «unidos» en su universo artístico. En este cuadro —y en muchas de sus otras obras, por ejemplo *Vindens Mandala*, 2014 (fig. 4)— crea una red complicada de fragmentos del mundo natural con transiciones imperceptibles entre lo no figurativo y lo figurativo, creando así una nueva realidad.

El primer elemento en el proceso de creación artística de Lars Physant es la construcción de una estructura de relieve de madera blanca completamente abstracta que consta de muchas piezas individuales montadas en varias capas, cada una cubierta con lienzos de diferentes texturas. Sobre esta red de fragmentos abstractos pinta aspectos de la naturaleza que nunca se pueden ver juntos en el mundo real, sino que solo se pueden visualizar simultáneamente en el universo artístico. Por eso siempre ha enfatizado que la experiencia y la interpretación de su arte exige lo que él llama una «percepción simultánea» o una pluralidad de miradas, que es también el título de una de sus pinturas de 2004, *Flerhed af blikke* (fig. 4a).

Estos rasgos emergen de diferente manera en *Panta Rei*, 2003 (*In Memoriam Maria Rosa Caminals*) (fig. 5), que contiene una serie de fragmentos líricos de una visión cósmica, una alusión a «Panta Rei» —literalmente, «todo fluye»—. Significa que todo cambia constantemente, desde el más pequeño grano de arena hasta las estrellas del cielo. Es una

piedra angular en la concepción del cosmos del antiguo filósofo griego Heráclito. La superficie de la pintura está tan alterada que brinda muchas oportunidades para sutiles formaciones de figuras. El vacío en el centro del cuadro crea confrontaciones sorprendentes entre el universo artístico y la realidad. El espacio vacío también alude a lo infinito y revela que solo podemos apreciar la naturaleza de forma inconexa y en pedazos, mientras que el arte pictórico puede proporcionar una idea de totalidad. Los contornos de esta totalidad reflejan también una realidad interior y expresan estados de ánimo, lo cual es un elemento central en la concepción del arte de Lars Physant. Esto se aplica también a *Gandhi's letters to Hitler*, 2012 (fig. 6).

Este punto de vista es precisamente lo que Cézanne y más tarde Merleau-Ponty enfatizaron en sus teorías del arte. En *Ojo y espíritu* (1961), Merleau-Ponty constata «la existencia del ojo como una ventana del alma haciendo referencia a los escritos de Rainer Maria Rilke sobre las esculturas de Rodin: sin esta ventana, el alma no viviría feliz en el cuerpo».⁴ Lo que pintores como Cézanne siempre han sabido es que «ver no es una forma de pensar, sino un medio de estar ausente del yo del pensamiento racional y la reflexión»,⁵ algo que Merleau-Ponty también quiere incluir en su filosofía. En las pinturas de Lars Physant encontramos la visualización de una clara ruptura con todas las formas de pensamiento fosilizadas y racionales, y nuevas aperturas al mundo de los sentimientos y la imaginación. De este modo, logra brindarnos una experiencia más amplia y polifacética que las que tenemos en nuestra vida cotidiana.

Niels Bohr abrió la puerta a un nuevo concepto del mundo y de la relación entre el arte y la ciencia. Científicos como Mitchell Feigenbaum, trabajando con la «ciencia del caos», particularmente la teoría de los fractales, desarrollaron más a fondo este concepto. El pensamiento mediante imágenes ocupa un lugar importante en su estudio de los fractales, que son imágenes de sistemas dinámicos complejos no lineales y la primera ruptura con la geometría lineal de Galileo Galilei. Benoit Mandelbrot, el padre de los fractales, se dio cuenta de que los fractales están a nuestro alrededor, en la forma de una cordillera, una costa sinuosa o las formaciones nubosas. La geometría lineal es incapaz de describirlos, porque «las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las líneas de costa no son círculos [...] ni el rayo viaja en línea recta».⁶ Los fractales forman la base de la estética de la multiplicidad, la cual expone el punto de vista de que hay algo en la realidad que solo puede salir a la luz como una imagen. Y esto se aplica también al arte. Como el lenguaje verbal nunca coincide del todo con la expresión artística, el arte visual es capaz de captar perspectivas o revelar huellas y significados que los escritores son incapaces de retratar solo con sus herramientas.

Lars Physant ha llamado a los fragmentos de los movimientos del viento, la luz y el color en *Verdens lys*, 2010 (fig. 7) «los cirros/cilios fractales de la tierra de Jutlandia». Patrones similares en la naturaleza que se asemejan a fractales emergen en *Vindens variationer*, 2013 (fig. 8) y *Vindens passion*, 2014 (fig. 9). En otras pinturas, donde la interpretación pictórica de los movimientos de la naturaleza ocupa una posición prominente —por ejemplo, *Vindens hjørner I*, 2010 (fig. 10)—, las formas y las líneas se han vuelto tan dinámicas o inquietas que intensas olas de luz y vibraciones de color llenan el espacio

pictórico, haciendo que los procesos creativos de la naturaleza se vuelvan claros y evidentes.

En el mundo de la ciencia, los procesos fractales se estudian principalmente como procesos consecutivos en la pantalla de una computadora. En las pinturas de Lars Physant, que aparecen como unidades cerradas que interpretan nuestro mundo fragmentado, uno encuentra paralelismos con el proceso fractal no solo en los efectos de patrones abstractos en los movimientos de la luz, el color, las nubes, el viento y el mar, sino también —como se ve en *Fraktaleksperiment III*, 2009 (fig. 11)— en las decoraciones del árbol divino que concede deseos llamado Kalpavriksha en el templo jainista de Ranakpur en Rayastán (India occidental). Movimientos de tipo fractal emergen finalmente en sus pinturas en las formas complejas que se forman en la hierba mecida por el viento y en la red de ramas de los árboles.

Para Lars Physant, la pintura es un proceso de «formar con el color» y usar el lenguaje del arte para revelar nuevos aspectos de nuestro mundo fragmentado, expresando valores humanos y abriendo diálogos entre lo local y lo global en el arte, la ciencia y nuestra sociedad. A través de su arte, rompe el velo de convenciones que rodea nuestra vida cotidiana para revelar una realidad que no conocíamos antes.

Al encontrarse con las pinturas de Lars Physant, uno recuerda cómo Paul Klee destacaba la importancia del color como fuerza creadora. Él describe los colores como el «lugar donde nuestro cerebro y el universo se encuentran».⁷

Notas al pie

1 Adorno, *Teoría estética* (1970). Interpretado también por Alistair Williams en *New Music and the Claims of Modernity*, Routledge, Nueva York, 1997, p. 13. 2 Citado por Tor Nørretranders, *Det udelelige. Niels Bohrs aktualitet i fysik, mystik og politik*, Copenhagen, 1985, pp. 316-317. 3 Bohr, Hans, «My Father», en S. Rozental (ed.), *Niels Bohr. His Life and Work seen by his Friends and Colleagues*, Ámsterdam, 1988, p. 337. 4 Cooper, Sarah, *The Soul of Film Theory*, Springer, p. 115. 5 Cooper, Sarah, *op. cit.*, p. 115. 6 H. O. Peitgen y P. H. Richter, *The Beauty of Fractals*, Springer, Nueva York, 1986, p. V. (Nota: Corregido error tipográfico del texto original "1086"). 7 Paul Klee, citado en varias fuentes teóricas sobre el color y la pintura moderna.