



Unir lo aparentemente incompatible

Por Peter Michael Hornung

Para un artista, la pintura de retratos no es simplemente un oficio. Es una forma de encontrarse con otros seres humanos en términos artísticos. Lars Physant lo sabe mejor que la mayoría, pues lleva más de 25 años pintando retratos de otras personas. Para él, el retrato consiste en afirmarse a través de otro ser humano, de su apariencia, su aura y sus intereses. Con el resultado, el pintor busca demostrar de lo que es capaz en relación con una de las tareas más difíciles del arte: retratar a alguien de tal manera que, en una misma imagen, se pueda reconocer tanto al modelo como —lo cual no es menos decisivo— al propio artista.

Este doble reconocimiento está siempre presente en los retratos de Lars Physant. Se reconocen por su forma irregular, su complejidad interior, su carácter colorista y todo aquello que al principio se presenta como heterogéneo y separado, y que solo se une con la mirada retrospectiva.

Una obra de este tipo presupone siempre una estrecha colaboración entre las dos personas que, cada una a su manera, están plenamente presentes en la imagen y que constituyen, asimismo, la condición para que el proyecto llegue a buen puerto. Una es el pintor —en este caso, Lars Physant— y la otra es el modelo. Por lo general, es este último quien elige al primero. Solo después le toca al pintor elegir, por ejemplo, cómo se presentará el modelo. Sería ingenuo, e incluso totalmente equivocado, creer que solo el retratista se ve influido por la presencia del modelo. El modelo también se ve afectado por la situación misma: el hecho de ser pintado. Pero el modelo también se ve influido por el artista que, observándolo con atención, se ha colocado frente a él o ella y ahora intenta plasmar sus impresiones cambiantes en una única expresión conjunta.

Una tercera parte también puede entrar en juego: el comitente. Puede ser, por ejemplo, una iglesia, una asociación, una fundación, una institución del mundo del arte o un museo, como el Museo Nacional o, como en este caso, el Museo de Historia Nacional en el castillo de Frederiksborg.

Cualquier retrato por encargo será consecuencia de circunstancias que varían de una persona a otra, de un encargo a otro y de un año a otro, como ocurre también con los retratos de Lars Physant.

Evolucionan porque el artista evoluciona, al igual que cambian porque la situación lo hace. Hay una diferencia entre retratar a un miembro de la familia más cercana, a un buen conocido, al director ejecutivo de la cúpula empresarial o a un miembro de alto rango de la Casa Real, como recientemente a Su Alteza Real la Princesa Benedikte.

Esta última categoría de retratos planteará ciertas exigencias representativas que las primeras no plantean, entre otras cosas porque la representación de un miembro de la casa real siempre estará rodeada de una atención especial y de un público más amplio. La presentación de un retrato de este tipo tiene siempre el carácter de un acontecimiento. A ello se suma que se exhibe en exposiciones, se reproduce en periódicos y revistas, y se debate una y otra vez, incluso entre personas que de otro modo no se interesan por las artes plásticas.

En todos los casos, el modelo debe aprobar al artista antes de que este trabajo pueda comenzar. A través de esta elección, el artista también se asegura la predisposición benévola e incluso la relación comprometida del modelo con su trabajo. Hay mucho en juego para ambos. Aunque un encargo así puede extenderse a lo largo de mucho tiempo, con numerosas sesiones y muchos momentos intensos, la vida posterior del retrato terminado es siempre de mucha mayor duración. Así, no solo el modelo pasará a la posteridad, sino también el artista. El retrato es una representación a la que dos personas, de manera diferente, prestan su nombre como expresión de su compromiso mutuo y su presencia compartida en la imagen final.

Uno de ellos —el pintor— lo hace imprimiendo su sello en la pintura de acuerdo con su convicción artística, con aquello de lo que es capaz, con lo que sueña y en lo que cree. También podemos hablar del rasgo estilístico distintivo por el cual siempre se podrá reconocer al artista. Naturalmente, el artista también firma su obra como señal de que está concluida, y de que aprueba y reconoce el trabajo que ha realizado. Pero el sello estilístico de la imagen es su firma primaria.

El otro —el modelo— está presente en la pintura al ser inmediatamente reconocible y, tal vez, mediante el hecho de que su nombre siempre figurará asociado a la imagen. Una pintura que no se parezca a la persona que pretende representar no es necesariamente una mala pintura. Sin embargo, su valor y función considerados como representación retratística siempre estarán abiertos a debate. Conocemos muchos retratos así en la historia del arte, especialmente en el arte más antiguo. Si nos remontamos lo suficiente en la historia —o simplemente nos alejamos lo suficiente de nuestras propias latitudes—, encontraremos ejemplos donde la grandeza y el poder absoluto, o la adulatora idealización del retratado, han desempeñado un papel mucho mayor que el parecido inmediato.

A menudo, ni siquiera tenemos un conocimiento certero de esa cualidad de la imagen que llamamos "parecido". Por lo general, el parecido es una propiedad que sobre todo las fotografías pueden documentar, o que nuestra propia impresión personal de una persona define para nosotros. Si, por el contrario, se trata de personajes históricos de los que no existen fotografías, solo podemos ponernos de acuerdo sobre el concepto de parecido comparándolo con otros retratos de la misma época y de la misma persona. Por último, la importancia del retrato en el tiempo y en la posteridad puede depender de su valor artístico. Por eso nunca es irrelevante quién ha pintado a la persona retratada.

Solemos valorar más aquellos retratos en los que tanto el estilo del artista como la expresión del modelo se manifiestan de forma inconfundible a través del resultado del encargo que durante un tiempo los ha unido.

Esa cualidad está presente en las obras de Lars Physant. El parecido inmediato es una cualidad de la representación retratística que él persigue decididamente. Sus imágenes siempre se acercan a la realidad, la escudriñan y la exploran, como si él fuera un científico y el modelo una disciplina académica a la que siempre debe someter a un examen minucioso antes de mostrarla al público.

Pero las imágenes también atestiguan que el artista se reserva siempre el derecho de interponer cierta abstracción entre él y la imitación directa de la naturaleza. Él es quien, en última instancia, decide cómo debe ser esa llamada realidad cuando se transmite como arte pictórico.

No existe una única verdad sobre la apariencia pictórica de una persona. Mientras solo hablemos de la datación de un retrato, sus medidas, técnica, la ubicación de la firma, la propiedad, dónde se ha expuesto, por cuánto se ha adquirido o por cuánto está asegurado, tenemos una especie de evidencia. Pero en el momento en que hablamos de la calidad de la imagen y de su parecido con el retratado, la decisión será tomada de manera individual por quien la mira y la valora. Cuando se trata de arte, la definición de lo que es verdadero o correcto es una cuestión individual. Las pinturas de Lars Physant encapsulan parte de esta relatividad.

Lars Physant ha realizado retratos desde que tenía trece años. Sin embargo, los retratos por encargo propiamente dichos son tareas que solo ha asumido en los últimos 25 años, siendo los primeros los retratos de Poul Sømark, un alto miembro de la Orden de San Miguel, y de Kim Sjøgren, violinista y concertino.

Al igual que otros destacados y solicitados pintores dentro del género del retrato, Lars Physant no tiene una formación formal como retratista. No ha sido aprendiz de un pintor de retratos veterano, como era práctica habitual antes de la creación de las academias de arte. Como artista es autodidacta, lo que no excluye que haya tenido referentes, pintores de renombre cuya obra ha admirado, sin que ellos —por supuesto— pudieran imaginar desde la tumba que habían encontrado en él a un alumno leal y profundamente comprometido. Para él, estos referentes eran los grandes maestros cuyas obras podía contemplar en los museos o reproducidas en libros. En un momento de su carrera —tras haber tomado la decisión de querer ser artista— consideró solicitar el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca. Sin embargo, su padre se opuso a este plan que probablemente habría moldeado su futuro si se hubiera hecho realidad. Él mismo lo ha relatado.¹

Quizá fue esta maniobra de disuasión paterna la que terminó por otorgarle un perfil artístico singular. Pues se convirtió en una de las explicaciones de por qué, como pintor, estuvo expuesto a influencias completamente distintas a las de sus coetáneos y, por tanto, siguió un camino diferente, tanto en lo artístico como en lo geográfico. Si hubiera ingresado en la Academia de Arte de Copenhague, tal vez se habría convertido en uno de los "jóvenes salvajes" (*Unge Vilde*) que, a finales de la década de 1970, siguieron las enseñanzas de los profesores Stig Brøgger y Hein Heinsen sobre la posmodernidad, y que lograron su consolidación colectiva en la exposición *Kniven på hovedet* (El cuchillo en la cabeza) en Tranegården en 1982. No lo sabemos. Solo

sabemos que Lars Physant nació en 1957, el mismo año que Claus Carstensen, Erik A. Frandsen, Nina Sten-Knudsen y Søren Jensen; un año antes que Peter Bonde y dos años después que Mikael Kvium. En resumen: es su contemporáneo. Y, al igual que ellos, cree en la pintura. Pero ahí termina la afinidad. Porque el tipo de pintura en el que él cree es diferente.

La generación de los "jóvenes salvajes" se orientó hacia la ola neoexpresionista que, a finales de los años 70, se manifestó en el arte contemporáneo alemán. Viajaron a Alemania y absorbieron la influencia de un gran país vecino europeo que apenas entonces comenzaba a resurgir en el ámbito de las artes plásticas tras la Guerra Mundial. Lars Physant no hizo eso. Su interés se dirigió hacia la región mediterránea, aunque no tanto hacia el arte de la región como hacia su arquitectura. Roma fue la primera parada en el camino hacia un futuro que le ofrecería una inspiración rica y compleja, completamente distinta a la de Copenhague. Barcelona fue la siguiente, y allí vive y trabaja desde 1994.

El alumno de Eckersberg

Como gran metrópoli en la que eventualmente tendría que vivir y trabajar, Roma le imponía cierto respeto por su grandeza y por su enorme cantidad de vestigios históricos. Quizá temía verse demasiado influido o uniformado por todos esos monumentos clásicos y barrocos, que podrían convertir a cualquier artista en un rehén del pasado. En comparación con Roma, Barcelona era una ciudad donde la modernidad estaba mejor representada. Allí uno no era tan mero espectador como lo sería en Roma.

Sin embargo, es evidente que de joven compartía el entusiasmo por Roma de los artistas de la Edad de Oro danesa. Una estancia prolongada con una beca en esa ciudad era el proceso de aprendizaje que, especialmente en la primera mitad del siglo XIX, debía ser la coronación de la formación de cualquier prometedor artista danés. La ciudad, con toda su arquitectura y arte, era considerada una monumental academia de arte en sí misma. Pero a diferencia de la academia nacional en Kongens Nytorv, aquí no había profesores ni maestros que pudieran guiarlo a uno. Solo existían las experiencias que la ciudad, con su enorme riqueza de edificios históricos, podía ofrecer a cualquier artista de la Edad de Oro que estuviera lo suficientemente motivado para recibirlas. Allí él —en esa época era imposible decir "ella", pues las mujeres aún no tenían acceso a la formación en la Academia de Copenhague— podría ver todo lo que se consideraba importante y ejemplar como fundamento de un arte grande y verdadero. Pero correspondía a ese artista buscar y encontrar sus propios referentes en el lugar. La escultura antigua que, en la forma del Torso del Belvedere, fascinó por completo a un joven N.A. Abildgaard, no interesaba necesariamente a los artistas de una orientación más clasicista de una época posterior, como C.W. Eckersberg. Eckersberg aprovechó la estancia para pintar *vedutes*, vistas hacia esa parte de Roma donde las ruinas de un gran pasado se mezclaban con la impresión de un presente más vivo y pintoresco.

Lars Physant estaba claramente en el equipo de Eckersberg. Se inclinó por la arquitectura, y una pintura como *Morgenerobring (After the rain)* [Conquista matutina (Tras la lluvia)] de 1994 es solo un ejemplo entre varios del pacto que se había sellado entre el legado de la Edad de Oro y un joven pintor que no soñaba en absoluto con ser joven y "salvaje". Sin embargo, su respeto por los monumentos romanos de la antigüedad no interfirió con su necesidad de examinar, por ejemplo, las representaciones que de ellos hizo Eckersberg sobre una base sobria y basada en la experiencia.

Pues tal vez Eckersberg, en su búsqueda de la belleza ideal y la armonía, tuvo que hacer algunas concesiones en el camino —"cortar un talón y recortar un dedo", citando a sus contemporáneos los hermanos Grimm, dos filólogos y folcloristas alemanes que también usaban la realidad como inspiración para contar cuentos de hadas.

De ese modo, a través de su afán por poner a prueba el valor de verdad en la pintura de Eckersberg *Vista a través de los arcos del noroeste del tercer piso del Coliseo* de 1815/16, Lars Physant llegó a la conclusión, en muchos sentidos sorprendente, de que la vista dividida en tres partes que presentaba el cuadro no se correspondía del todo con la realidad. Lo que se veía al fondo a través de los arcos solo podía verse de esa manera precisa en esa pintura en particular.² Se trataba, en otras palabras, de una especie de construcción pintoresca. De este modo, esta pintura del Coliseo podía aducirse en favor de la filosofía de que aparentemente existe una belleza especial detrás de lo que parece constituir toda la verdad, pero que no siempre lo es. Quizá por eso fue precisamente este cuadro de Eckersberg el que captó su interés. Porque el panorama dividido que constituye el núcleo de la pintura también podía confirmar una idea fundamental tras los propios motivos de Lars Physant: la realidad que experimentamos con nuestros sentidos no constituye un todo unificado y completo. Se parece más bien a las piezas de un rompecabezas. Y esas piezas las tenemos que colocar nosotros mismos enfrente y unir las en la síntesis armónica que siempre aspiramos a alcanzar, aunque no sea en otro lugar que en nuestra propia conciencia.

La conclusión es clara: lo que podemos ver con nuestros propios ojos no será necesariamente la verdad definitiva y exhaustiva sobre la realidad que habitualmente nos acompaña. Pero el artista que posee la suficiente empatía puede, con sus imágenes, descorrer un último velo, abrirnos los ojos y darnos así acceso a una naturaleza de la que solo somos capaces de entrever e intuir destellos. Pues nuestros sentidos y nuestro intelecto por sí solos no nos dan acceso a ella.

El recuerdo de la alianza especial de Roma con su propio gran pasado permaneció durante mucho tiempo en la retina de Lars Physant, como un hermoso sello. Mucho después de haber dejado la ciudad, la memoria continuó activándose en imágenes, como en el cuadro *Kanaler. Lissi Otto* (Canales. Lissi Otto) de 2001. Aquí, desde un punto de vista elevado, el artista contempla el barrio cercano a Gammel Strand en Copenhague, con el canal de Frederiksholm a la derecha, y la Iglesia del Palacio y parte del Palacio de Christiansborg a la izquierda. Es una pintura que, con su motivo, reconfirma la importancia que la llamada Ciudad Eterna ha tenido para él, en no menor medida gracias a las pinturas que Christen Købke, Constantin Hansen y otros artistas de la Edad de Oro realizaron en este lugar casi sagrado para la historia del arte.

Un crítico se refirió una vez a Lars Physant como un "alumno de Eckersberg en los años 80".³ La mención de esta relación imaginaria de maestro y alumno hizo muy feliz al artista. Pues admite gustosamente que Eckersberg ha significado muchísimo para él desde su infancia. No se ha tratado de una afinidad electiva consciente. Sin embargo, en un punto Lars Physant se ha asemejado al famoso pintor de la Edad de Oro: al igual que Eckersberg solo recibió sus encargos de retratos más importantes tras regresar de su viaje a Roma, Physant también obtuvo sus encargos decisivos solo después de su prolongada e inspirada relación con la pintura de arquitectura y paisaje. Solo sobre ese trasfondo se puede hablar de una comunidad espiritual entre los dos artistas de épocas distintas. Pues el interés de Physant por el retrato parece haber surgido de su interés por tematizar los paisajes y las ciudades: todo lo que lo rodea y lo ocupa. Pero no se ha adelantado a la pintura figurativa

dotando a sus cuadros de arquitectura del “staffage” que casi siempre se encuentra en los prospectos de la Edad de Oro. En su obra, los seres humanos no están invitados dentro del marco solo para dar una escala de proporción a los edificios que tal vez desde el principio eran el motivo principal. Cuando el ser humano hizo su entrada en las obras de Lars Physant, no fue en forma de un parámetro con fines meramente prácticos, sino como un retrato propiamente dicho.

Fue sobre ese trasfondo, como retratista, que Lars Physant tuvo la oportunidad de reavivar la afición de su primera juventud por dibujar rostros. Era una ocupación que ya practicaba a los trece años. En sus años de infancia había dibujado muchísimos retratos en pequeñas notas de papel que, si era necesario, podía esconder rápidamente de sus padres para que no descubrieran en qué estaba tan apasionadamente embarcado. ¿Y si de repente hacía de ello su medio de vida? Lo cual, a fin de cuentas, terminó haciendo.

Ninguna formación reglada o enseñanza profesional medió entre lo que hacía en aquel entonces y lo que fue capaz de hacer más tarde —o es capaz de hacer hoy—. Bajo estas condiciones directas y no académicas, un pintor no puede hacer mucho más que recurrir a las experiencias y recuerdos que ha ido acumulando y llevarlos consigo, de un encargo a otro, como un capital acumulado de vivencias. La última pintura en una producción es siempre una síntesis y un producto de las obras que la han precedido. Es en este curso de la experiencia donde los trabajos preparatorios, los bocetos y los estudios encuentran su lugar natural. El artista no necesita empezar de cero cada vez. En su lugar, puede seguir construyendo, añadiendo capas y aprendiendo de los conocimientos que ya ha adquirido. Metafóricamente, el último cuadro realizado se apoya siempre sobre los hombros de los que lo precedieron.

Cuando Lars Physant va a pintar un retrato, primero realiza una larga serie de dibujos de la persona a retratar. Los dibujos giran en torno a la persona, la observan desde diferentes ángulos, la expresión facial cambia y el dibujo cambia con ella; a veces los dibujos están realizados también en diferentes colores, como para indicar o ilustrar una sorprendente diversidad dentro de un campo delimitado. Uno de los modelos de Lars Physant ha relatado, entre otras cosas, lo intensa y entrañable que fue la experiencia de posar para él, pero también lo exigente, conmovedora, abierta y vulnerable que debía de sentirse esa sesión para el artista. La increíble cantidad de bocetos es un proceso de aproximación.⁴

A través de esta práctica, Lars Physant se emparenta con otros artistas. J.F. Willumsen también dibujaba para alcanzar una familiaridad gradual con aquello o con quien había decidido pintar o modelar, y Physant conoce en profundidad la obra y el estilo de Willumsen. Ha copiado dos pinturas suyas como trasfondo para el doble retrato de los mecenas y coleccionistas Annie y Otto Johannes Detlefs, que pintó en 2011. Pero, como ocurre con todos los fondos en las obras de Lars Physant, se trata de algo más que un simple “fondo” comprendido en sentido espacial y estético. Pues las pinturas de Willumsen, entre otros, y la escultura de Godtfred Eickhoff trazan al mismo tiempo una semblanza mental de los intereses del matrimonio, de aquello que los ha ocupado tanto en su vida privada como pública.⁵

En esencia, se trata de comprometerse de manera total e íntegra a través del trabajo que se asume voluntariamente. Uno se sumerge en algo y persiste, no lo suelta hasta que en su conciencia lo siente como algo redondeado, concluido y definitivo. Al igual que J.F. Willumsen, Lars Physant

continúa hasta que, en virtud de su trabajo preliminar, casi se ha aprendido su tema de memoria, como una lección querida. Ello le otorga la libertad de sentir —o incluso de saber— que domina algo tanto como puede antes de realizarlo como obra. Solo en la obra terminada puede el artista materializar sus observaciones y las reflexiones que ha hecho, las cuales en conjunto constituyen lo que podemos llamar su compromiso.

El punto de partida de estos estudios y aproximaciones es la convicción del artista de que se encuentra en medio de un caos. Es esta experiencia eterna y fundamental de una suerte de caos previo la que enciende el proceso de trabajo y lo legitima. El artista debe hacer algo activo para superar este sentimiento de impotencia en un mundo que aparentemente carece de coherencia interna. El punto de partida se siente quizás tan confuso precisamente porque hay muchas decisiones que tomar y que aún no se han tomado, y muchas posibilidades que no se han probado. Solo trabajando para alejarse de este sentimiento inicial puede aproximarse a algo más estable y definitivo, a una forma superior de orden en la que tanto las personas como su entorno puedan situarse en un sistema que, al igual que el neoplatonismo, conserva vestigios de lo metafísico y lo supraindividual.

En lo que respecta a estos dibujos iniciales, se puede aventurar una comparación con la práctica del cubismo. Pues el cubismo también consistía en observar un objeto, por ejemplo un florero o una persona, desde varios lados y luego reconstruir el objeto mismo o a la persona como una suma transversal de esas múltiples observaciones desde otros tantos ángulos. Así puede sonar la verdad sobre un método artístico. Pero también puede ser la verdad sobre la apariencia de una persona en una llamada imagen cubista. Y no solo en ella.

Tal vez esta sea una de las razones por las que Lars Physant realiza tantos dibujos preparatorios o bocetos en relación con sus encargos de retratos. Lo hace en el reconocimiento del significado transformador del momento individual y de la relatividad de la verdad artística.

La sinestesia y la fraternidad de los sentidos

Cuando se va a pintar a una persona, el retratista hará rápidamente la observación de que los rasgos faciales de esa persona pueden cambiar de un día para otro, e incluso en el transcurso de un solo día. El rostro no tiene los mismos pliegues por la mañana, cuando la persona quizás acaba de levantarse de la cama, que por la noche, cuando el trabajo y los desafíos del día han terminado y se han superado. Si la persona está descansada y satisfecha, el rostro tendrá rasgos ligeramente diferentes a los de si esa misma persona está abrumada o preocupada. La alegría, la ira, la tristeza y la melancolía, o un temperamento sereno y tranquilo, dejan cada uno sus propias huellas.

Esta transformación gradual la ha visibilizado Physant en una serie de retratos pintados a partir de la inspiración de la Segunda Sinfonía de Carl Nielsen, *Los cuatro temperamentos*, de 1902. La sinfonía consta de cuatro movimientos dedicados a la descripción de cada uno de los temperamentos: el colérico, el flemático, el melancólico y el sanguíneo, es decir, el alegre y despreocupado.⁶

Lars Physant ha denominado a estas series de retratos "un experimento sinestésico". Seis personas han participado en este experimento.⁷ El artista les pidió que escucharan intensamente los

movimientos de la sinfonía de Nielsen y, mientras intentaban identificarse con la transformación gradual de la música, el artista los observaba. Sobre esta base, realizó sus retratos como una obra en cuatro partes, donde la transformación del rostro sigue los movimientos de la sinfonía, pero mantenida en un color diferente en cada caso. Pues el punto de partida es que el amarillo es el color que mejor combina o responde a la expresión colérica. Al primer movimiento, que describe el temperamento colérico, le corresponde por tanto el color amarillo. El segundo movimiento, el flemático, evoca el verde. El azul ha sido el elegido por Lars Physant para el retrato colorista del temperamento melancólico en el tercer movimiento, y con el rojo concluye el cuarto y último movimiento, que describe el sanguíneo.

Así pues, a un temperamento determinado le corresponde un único color, según la sinestesia. Pero ¿pueden la expresión de la música y el carácter del color unirse en un plano experiencial? La sinestesia —o percepción conjunta, como también se denomina al fenómeno— puede rastrearse como idea hasta la antigüedad y es la teoría de que diferentes modalidades sensoriales pueden estar emparentadas o conectadas, o al menos pueden ser experimentadas como tales por personas especialmente sensibles. Cuando estas impresiones sensoriales trabajan juntas y se complementan, nos brindan una experiencia más rica y matizada del mundo que nos rodea. Pero también pueden estar conectadas de forma independiente, de la misma manera que los miembros de una familia numerosa pueden estarlo, tal vez sin saberlo. En ciertas personas con predisposición sinestésica, la experiencia de un fragmento de música o un sonido, por ejemplo, no tiene por qué ser aislada. El sonido que se escucha desencadenará en estas personas una experiencia o sensación de color. Además, la conexión es constante, de modo que a determinados sonidos, tonos o estados de ánimo musicales les corresponderán siempre colores específicos.

No se puede aportar ninguna prueba científica o racional de cómo o por qué surge esta sinestesia —esta interconexión de impresiones sensoriales—. Es una cuestión de sentimiento, y en algunas personas esta experiencia de afinidad entre el color y el estado de ánimo basada en las emociones está simplemente más presente que en otras. Pero eso no hace que la conexión sea menos significativa, siempre que —como hace Lars Physant— nos interese por las ideas del poeta y filósofo alemán Johann Gottfried Herder.⁸ Herder fue uno de los pensadores que rechazó con mayor firmeza el racionalismo de la Ilustración. Pues también otros factores distintos a la pura razón contribuyen a moldear nuestras experiencias e interpretación de aquello a lo que estamos expuestos. El sentimiento —lo que se debe a la respuesta emocional de un ser humano— no debería, según Herder, situarse en un plano inferior a la razón y al conocimiento racional, y la poesía tampoco es, según esta concepción del mundo, un modo de expresión más primitivo que el lenguaje filosófico o científico. Todo conocimiento humano tiene su origen en las sensaciones y en las experiencias que acompañan a la vida que vivimos y a la evolución por la que pasamos. De modo que, aunque no se pueda encontrar ninguna evidencia científica para la conexión entre, por ejemplo, la melancolía y el color azul, la vinculación no es menos sustancial. Es evidente para quien es capaz de sentirla.

La conexión entre tonos y colores inspiró a un matemático francés del siglo XVIII, Louis Bertrand Castel, a construir un piano de colores especial, el *Clavecin pour les yeux* (Clavicordio para los ojos), donde las distintas teclas del teclado, al ser accionadas, liberaban una serie de colores diferentes. De este modo, incluso una persona sorda podía en principio experimentar algo visible

que tenía como causa un fragmento de música invisible. El piano de colores se hizo tan conocido y aparentemente reconocido en su época que incluso un músico eminente como Telemann decidió componer "música" para este peculiar instrumento.

Curiosamente, la Segunda Sinfonía de Carl Nielsen también se remonta a otra modalidad sensorial: a una pintura bastante modesta que el compositor contempló de joven sin estar preparado para ello en absoluto. Años más tarde, el propio Carl Nielsen describió esa inspiración visual en un destello de recuerdo. La pintura en cuestión, que lo desencadenó todo, colgaba de la pared de una posada de pueblo en Selandia, donde el compositor, su esposa y unos amigos se habían sentado por casualidad a tomar una cerveza.

Y fue allí donde, según el relato de Carl Nielsen, advirtió: *"una imagen coloreada sumamente cómica, dividida en cuatro campos, donde se representaban los 'Temperamentos' provistos de títulos: 'El Colérico', 'El Sanguíneo', 'El Melancólico' y 'El Flemático'. —El colérico iba a caballo; llevaba una larga espada en la mano con la que esgrimía salvajemente al aire, el cabello le ondeaba locamente alrededor del rostro, que estaba de tal modo desencajado por la ira y el odio diabólico que espontáneamente rompí a reír. Las otras tres imágenes eran del mismo estilo y mis amigos y yo nos divertimos de corazón con la ingenuidad de los cuadros, su expresión exagerada y su seriedad cómica. ¡Pero qué prodigioso cómo se desarrollan las cosas a menudo! Yo, que me había reído a carcajadas y con desprecio de aquellos cuadros, volvía a ellos mentalmente sin cesar y, un buen día, me di cuenta de que aquellas humildes imágenes contenían, después de todo, una especie de núcleo o idea y, ¡sí, fíjense!, ¡incluso un trasfondo musical! —Algún tiempo después empecé a elaborar el primer movimiento de la sinfonía..."*⁹

Con su música, Carl Nielsen deseaba elevar esa sencilla imagen a otro plano. Si se puede llamar a la sinfonía una traducción —o interpretación— musical inspirada de una alegoría popular y sencilla sobre los cuatro temperamentos humanos, las pinturas de Lars Physant son una traducción inspirada de los cuatro movimientos de la sinfonía de vuelta al lenguaje pictórico, a una serie de retratos monocromos.

En una de sus exposiciones, Lars Physant demostró esta conexión —o percepción conjunta— creando un espacio de experiencia donde los visitantes, mediante auriculares, podían escuchar los cuatro movimientos de la sinfonía. En el mismo lugar donde podían adentrarse y escuchar las atmósferas cambiantes de la música sinfónica —y casi al mismo tiempo— podían experimentar también la serie de retratos inspirados por la reacción emocional a esa misma música. Dependía de cada individuo decidir por sí mismo si existía una conexión entre las dos artes o "modalidades sensoriales", si la música se volvía efectivamente visible en uno o varios de esos rostros y si los rostros adquirirían una dimensión adicional a través de la música. Solo cuando un ser humano se sitúa de ese modo entre la música y la pintura y se abre a ambas, al mismo tiempo, pueden dos artes tan diferentes ser percibidas y experimentadas como miembros de una misma gran familia. El artista califica el experimento como *"un intento de marcar puntos cardinales en una cartografía de los patrones de comportamiento emocional del ser humano, su estado de ánimo, sus sentimientos"*.¹⁰

A veces, el experimento podía ayudar al artista a elegir, de entre las cuatro expresiones faciales, la que mejor se adaptaba a un retrato de mayor formato. Además, también había algo que aprender:

que algo permanente y más "correcto" no existe en el rostro de una persona. Por ello alberga muchas verdades, y son estas verdades las que el artista busca delimitar y desvelar individualmente dibujando y redibujando a sus modelos una y otra vez. O como aquí, pintando el mismo rostro, coloreado a la luz de los inconfundibles cambios de estado de ánimo en una obra sinfónica que tiene precisamente los altibajos anímicos del ser humano como tema central.

Un fondo para la imagen

Sin embargo, otras cosas, tal vez más esenciales que los estados de ánimo, entran en juego al pintar retratos: el fondo. En principio, no es posible pintar un retrato sin algún tipo de fondo. Ya sea dorado, homogéneo o monocromo, o todo lo contrario: heterogéneo y policromo. Puede presentarse sin una extensión apreciable, o puede sentirse deslumbrantemente profundo. Puede ser neutro, o puede contar algo decisivo sobre el retratado.

Hemos visto que la música significa mucho para Lars Physant: el jazz y, de manera muy especial, lo que se denomina música de partitura o música clásica. En el universo conceptual de la música clásica se habla de contrapunto cuando dos o más voces se unen en una composición polifónica. Un requisito para tales voces es que, además de sonar armónicas, deben poseer carácter, ser independientes y parcialmente autónomas. Pues deben coexistir lado a lado como afirmaciones en la misma polifonía, pero no deben parecerse tanto que una sea solo el eco de la otra o se presente como una repetición variada. Si lo hacen, estaríamos tratando más bien con una fuga.

En el mundo del arte no se tiene exactamente el mismo concepto. Pero eso no excluye que en una pintura, por ejemplo, en un retrato, se puedan crear fácilmente efectos "contrapuntísticos". El paralelismo con el contrapunto musical se produce cuando una persona es retratada sobre un fondo constituido por una categoría de formas totalmente diferente a la de la persona misma. Esto se aprecia, por ejemplo, en el retrato de la reina Margarita realizado por Lars Physant y en los retratos anteriores de la princesa Benedicta. Ambas son vistas —y pintadas— en un interior dominado por paneles rectangulares en las paredes. Con estos paneles, la forma del marco se ha introducido en el propio campo pictórico, como para reforzar la composición. Dividen la pared en líneas verticales y horizontales que se encuentran para trazar campos cuadrangulares. En algunos puntos, estos cuadrados están encajados con precisión en otros cuadrados enmarcados más grandes, como se puede ver también en interiores antiguos del siglo XIX. De este modo, el fondo forma también un fondo de resonancia geométrico para lo demás, lo esencial, lo figurativo. Pues esta estructura estricta y de geometría plana no puede evitar exponer a la persona en el espacio, porque ambos —figura y fondo— son esencialmente diferentes.

No sabemos si Lars Physant se fijó aquí en un par de los retratos más importantes de Eckersberg, por ejemplo, el *Retrato de la familia Nathanson*, el doble retrato de las dos hermanas Nathanson, o el gran retrato de grupo del rey absoluto de Dinamarca, Federico VI, y su familia. Pero como las obras de Eckersberg han apasionado a Physant desde su infancia, la composición de estos cuadros bien podría haberlo influido y convencido de que el fondo en la caracterización de un ser humano —alto o bajo, real o burgués, joven o viejo— siempre se puede utilizar de forma constructiva. El fondo puede resaltar a una persona, así como una voz en una pieza de música contrapuntística puede resaltar a la otra voz, al tiempo que crean una impresión de riqueza y variación cuando se encuentran.

Pero el fondo también puede dar testimonio discreto de la profesión, los conocimientos o las áreas con las que el retratado tiene una relación especial, sobre todo si la persona es un científico reconocido o, como aficionado comprometido, se ha dedicado intensamente a un campo específico del saber. Solo se requiere que un artista pueda sugerir o visibilizar este interés profesional en su pintura, sin necesidad de usar palabras. Eso hizo Eckersberg cuando pintó al físico H.C. Ørsted y más tarde al matemático y astrónomo G.F. Ursin. En estos cuadros, el físico y el matemático estuvieron acompañados visualmente por un par de ejemplos concretos de los inventos o teorías que los habían convertido en lo que eran a ojos del público de la época y lo que representaban para la posteridad.

Algo similar hizo Lars Physant cuando en 2015 retrató a la reina Margarita. La reina estaba situada contra una pared ilustrada que mostraba un plano gráfico general de las excavaciones en Jelling, y el plano estaba unido con símbolos seleccionados de algunos de los hallazgos arqueológicos más importantes realizados en la historia de Dinamarca. Dado que la pintura fue realizada por encargo del Museo Nacional, estas referencias al interés de la Reina por la arqueología y la antigüedad danesa resultaban especialmente idóneas.

El plano general era una construcción o —si se prefiere la palabra— una ilusión creada precisamente para esta pintura y con esa ubicación concreta en mente. Pues en la realidad el plano no existía, y ciertamente no en el lugar donde la reina posó. Aparecía simplemente como una proyección trasera relevante en lugar de la colección de retratos del siglo XVIII que colgaba en el despacho de la Reina en el palacio de Fredensborg, donde se dejó pintar. Aquí el artista había visto con razón que si el retrato de la reina viva se rodeaba de otros retratos reales, en su mayoría más antiguos, se desviaría la atención de lo esencial.

Son estos reordenamientos y modificaciones los que sitúan a Lars Physant en el cruce de caminos entre el realismo y la abstracción. Son dos denominaciones estilísticas que normalmente se perciben como opuestas y que deberían excluirse mutuamente. Pero en la práctica no lo hacen. Pues cuando hablamos de artes plásticas, no es raro que el respeto por la soberanía de la imagen tenga la última palabra. El uso de símbolos en un retrato refleja una concepción de la realidad que toma prestados rasgos de ambas partes, tanto de lo realista como de lo abstracto.

Las múltiples miradas sobre una sola cosa

Otra característica esencial de las obras de Lars Physant es el hecho de que a menudo están compuestas por varias o muchas imágenes que no cabrían en absoluto dentro de un marco normal.

A través de miles de ejemplos en la historia del arte, nos hemos acostumbrado a que una pintura deba ser rectangular o cuadrada. De este modo, este formato se ha convertido casi en una convención que se ve en todas partes donde cuelgan cuadros: en museos de arte, galerías, subastas, hogares privados, etc. Se pueden pensar fácilmente explicaciones de por qué debe ser así. Una pintura cuadrada o rectangular armoniza de inmediato con las proporciones de una habitación, con el suelo y el techo, con las paredes, los marcos de las ventanas y las puertas, con lo que trazan las líneas horizontales y verticales dominantes en cualquier habitación y en cualquier sala. De este modo, las paredes de la habitación pueden verse como una condición previa para el formato y las

proporciones del cuadro, así como el formato del cuadro puede leerse como una resonancia de las proporciones de la habitación.

Sin embargo, las obras de Physant son irregulares. No se amoldan a las proporciones condicionadas por figuras geométricas como el cuadrado. El hecho de que hayan llegado a constituir una excepción a esta regla requiere una explicación —y un pequeño vistazo al pasado—

Pues a lo largo de la historia ha habido otras excepciones a la regla. Como los retablos góticos, donde la altura de la imagen a menudo crece hacia el centro del motivo. Ello se debe a la predilección medieval por las composiciones simétricas y a la creencia de que lo que está situado más céntricamente en el motivo de una imagen debe ser también lo más importante, y lo más importante es, por lo general, lo más grande. Otro ejemplo son los retratos del siglo XVIII, donde el formato rectangular o cuadrado a menudo se descartaba en favor del retrato ovalado.¹¹

Si limitamos nuestra búsqueda de paralelismos al arte danés, los encontramos sobre todo entre los simbolistas, entre otros y durante un breve período, en el artista J.F. Willumsen.¹² En su obra, el motivo a veces rompe el borde del marco —o su forma cuadrangular—. Se siente como si ese marco ya no fuera capaz de contener la imagen que enmarca. Se desborda, colorea el borde del marco o lo desplaza fuera de su estricta forma geométrica. La práctica de Lars Physant también ha tenido cómplices en su propia época o en las décadas inmediatamente anteriores. En una perspectiva internacional, es especialmente en la pintura estadounidense de los años sesenta donde encontramos exponentes del concepto de *shaped canvas* (lienzo modelado o conformado), que es el nombre historiográfico del fenómeno.¹³ Sin embargo, ni un pintor estadounidense como Ellsworth Kelly ni el británico Anthony Green han tenido una influencia directa en la práctica de Lars Physant.¹⁴

Sin embargo, comparten algo. Pues también para estos pintores estadounidenses una pintura es, ante todo, un objeto: algo que se puede colocar en una pared y que, al igual que una escultura o un relieve, tiene una extensión física en el espacio.

Normalmente, el formato de una pintura se mide solo a partir de dos dimensiones: altura y anchura, viniendo la altura antes que la anchura. Aquí —en la obra de Lars Physant— entra también una tercera dimensión en la imagen. Es mucho más pequeña que las dos primeras, como máximo de unos pocos centímetros, pero en relación con la impresión general no es menos importante. En este artista, la profundidad de la imagen casi siempre está presente. Es la dimensión que revela que su medio no es una pintura común, sino que más bien puede compararse con un relieve pintado. Hablamos de una evolución de la imagen que ya no puede ser únicamente una superficie plana. Estas pinturas pueden parecerlo —planas y bidimensionales— cuando se experimentan como reproducciones en un catálogo impreso, por ejemplo. Pero no lo son.

Las pinturas de Lars Physant no están encerradas por marcos de formato irregular. De hecho, no están enmarcadas en absoluto. De este modo, sus imágenes no están limitadas por una convención. La forma de un cuadro de este tipo tampoco está determinada por el motivo que el artista ha decidido pintar. Es más bien al contrario: es el motivo el que surge a medida que sigue la forma articulada y compleja de la imagen. Es una forma de trabajar bastante inusual, y no resulta menos

inusual al estar predeterminada por una relación de trabajo de rara intensidad entre dos personas que también en otros aspectos están muy unidas.

Pues Lars Physant pinta sobre estructuras de relieve realizadas por su esposa española, la escultora Silvia Magriñá-Costán. En estas estructuras irregulares ensambladas se integran también diferentes tipos de lienzo, algunos gruesos y otros finos. El soporte pictórico es casi tan heterogéneo como puede serlo cuando se utilizan materiales tan clásicos como el lienzo. Y este soporte plantea ciertas exigencias a quien viene después y le aplica formas y colores. *"La superficie del lienzo es naturaleza en sí misma, y es fantástico lo que se puede hacer con ella"*, ha dicho el artista.¹⁵

Lars Physant ve este soporte como un desafío, y se siente atraído y estimulado por los contrastes de aquello que, en última instancia, debe unirse, como debe hacerlo una pintura. Pero crear esa coherencia entre estas partes separadas depende enteramente de él. Es él solo quien debe tender puentes entre las diferentes secciones u "islas" del relieve, y nadie lo ha hecho de la misma manera antes. Él llama a este método "realismo contrapuntístico".¹⁶ También se puede hablar de una "percepción dividida" o "percepción fragmentada", y ha utilizado esta forma de trabajar desde 1998. Se ha convertido en el sello distintivo de su estilo.

La percepción dividida

Con la expresión "percepción dividida" se puede tener la impresión de que esta percepción estuvo una vez unida y que el artista, como consecuencia de su forma de trabajar o de acuerdo con su método, ha decidido dividirla.

Sin embargo, ocurre lo contrario. Es la percepción humana la que en su punto de partida está dividida. Lo que experimentamos, lo experimentamos de forma fragmentaria y parcial. Pero nos lo negamos, en cierto modo, a nosotros mismos. Deseamos percibir la coherencia de nuestras percepciones como una condición tanto fundamental como privilegiada de nuestra forma de ver. Else Marie Bukdahl, exrectora de la Academia de Arte, en un artículo titulado *Una pluralidad de miradas*, ha relacionado esta percepción fragmentada con la teoría de la complementariedad del físico Niels Bohr. Como ejemplo de esta relación, menciona la sagrada montaña japonesa Fujiyama, que puede verse bajo una serie de iluminaciones y ángulos de visión diferentes, y escribe: *"En el mundo pictórico de Lars Physant encontramos una interpretación artística independiente de un mundo que solo se puede captar a través de una pluralidad de miradas y que, en muchos sentidos, puede percibirse como un paralelismo artístico con la concepción de Niels Bohr de que nuestro mundo consta de una red de 'comprensiones complementarias interconectadas' de diferentes aspectos de una misma naturaleza"*.¹⁷

El retrato de la reina Margarita es un buen ejemplo de una imagen que, en sentido literal, ha sido ensamblada delicadamente a partir de fragmentos diferenciados. Solo en el rostro de la Reina el todo tiene la última y decisiva palabra. Sus ojos constituyen el "centro exacto" de la imagen. Ese fue el único requisito del artista para el soporte pictórico que su esposa realizó como base para su trabajo.

También el último retrato de la princesa Benedicta realizado por el artista es como un rompecabezas de cuadrados elegantemente compuesto que termina por unirse, como para subrayar la integridad de la figura. Pero el rompecabezas aún no está terminado, y las piezas del juego no están tan juntas como para que los límites entre ellas se hayan desdibujado. Tampoco se ha escatimado en detalles. Y los detalles, a su manera, siempre delatarán el tiempo que el artista ha dedicado a su cuadro. Pues darán testimonio del trato piadoso y respetuoso del artista con todo lo que ha salido al encuentro de su mirada. Pero es el propio artista quien toma soberanamente la decisión sobre qué papel deben desempeñar estos detalles en el conjunto que ahora ha dispuesto como su futuro hogar.

Esta división de la superficie, esta estructura deliberadamente parcial en la superficie del relieve pictórico es un rasgo estilístico. Subraya que la imagen es un ensamblaje de partes y que la totalidad es algo que se crea a partir de impresiones que se acumulan y se unen gradualmente. Se puede ver esta fragmentación de la imagen como un recordatorio del artista hacia nosotros sobre algo que, como espectadores, tendemos a olvidar: ninguna imagen artística se crea de una sola vez y sobre la base de una sola impresión. En relación con cuántos momentos y sensaciones requiere una imagen para llegar a existir, el espectador normalmente solo necesita una fracción de ese tiempo para registrarla. Pues la imagen se crea en nuestra retina en un instante que se puede medir en fracciones de segundo y que envía de inmediato impulsos al cerebro. Nuestra capacidad de recordar no funciona de forma independiente de nuestra capacidad de ver. No necesitamos, por ejemplo, muchos momentos para identificar la pintura de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci como precisamente la famosa Mona Lisa del Louvre en París. Pero dependiendo de quiénes seamos, dónde nos hayamos criado, cómo nos hayamos educado y acostumbrado, y qué nos muestre la imagen, tal vez sean necesarios algunos momentos más para nuestra comprensión más profunda de ella.

Se puede decir de este artista que ensambla su imagen a lo largo del tiempo a través de una serie de intervenciones, reflexiones y acciones. Traza un patrón donde las piezas individuales están compuestas por sus propias sensaciones. Con el tiempo como aliado, eventualmente suavizará las huellas de las dificultades y la resistencia con las que se ha topado a lo largo del proceso. Quizá las raye, quizá las cubra pintando encima, quizá intente darnos la impresión de que nunca han estado presentes. Hay muchas capas en una pintura así, y cada capa que se añade a las anteriores puede o quiere, en principio, borrar las huellas de sus predecesoras.

O tal vez el artista simplemente deja a un lado su cuadro y empieza de nuevo, y equipado o enriquecido con las experiencias que ha adquirido, continúa después su trabajo como si nunca lo hubiera interrumpido. Nada de eso podemos verlo cuando contemplamos lo que ha decidido. Y nada de eso podemos saberlo. Pero Lars Physant no es contrario a la transparencia de una pintura.

Cuando vemos el cuadro terminado en una exposición, no siempre podemos percibir ninguna de estas reflexiones. Y, sin embargo, obtenemos una visión intuitiva de los muchos intentos que se han hecho en el camino hacia la pintura terminada. Pues son parte de la imagen, aunque sea una parte oculta. Desde el punto de vista perceptivo, no podemos ver y comprender al mismo tiempo y con la misma mirada todas estas diferentes partes de una realidad más amplia. Necesitamos recurrir al tiempo.

Cuando registramos con nuestros sentidos, por ejemplo, un paisaje, una calle con gente o simplemente a la persona que en este momento está sentada frente a nosotros y con la que quizás mantenemos una conversación, no es una imagen única y determinada de ese paisaje, de esa calle de una ciudad o de esa persona la que registramos. Pues nos movemos involuntariamente mientras observamos lo que pueda estar frente a nosotros. Nuestra mirada vagará y cambiará de dirección, sin reposo, inquieta; parpadecemos, querámoslo o no; nos desplazamos un poco, tal vez parcialmente en contra de nuestra voluntad, y así nuestra percepción del entorno cambia al ritmo del tiempo que empleamos mientras examinamos, desvelamos, experimentamos y aprendemos.

Es por eso que nuestra experiencia global de un fragmento delimitado de nuestro entorno siempre diferirá de la representación concentrada de ese mismo entorno en una pintura. Una pintura —o una fotografía— debe representar necesariamente una elección entre las posibilidades con las que tanto el pintor como el fotógrafo se han enfrentado inicialmente. Para realizar una fotografía o una pintura, es necesario hacer una elección y comprometerse con esa única elección.

Pero cuando contemplamos una pintura terminada, como por ejemplo una *veduta* romana de Eckersberg, nuestra mirada, de otro modo errante, puede finalmente descansar un poco. Sin embargo, debemos recordar que este motivo estático —esta *veduta* tranquila, si se trata de un paisaje— ha sido seleccionado y realizado a partir de muchas impresiones, tal vez incluso de una acumulación de ellas, quizás durante un tiempo prolongado. Pero al final el artista se ha decidido por ese ángulo preciso, ese encuadre, ese motivo. Por lo tanto, una pintura es un destilado de una realidad que siempre ha sido más amplia y compleja de lo que una sola imagen tiene la posibilidad de albergar.

Ahora nos concentramos en la pintura terminada. Pero a la par de nuestra curiosidad o de nuestro interés por la obra del artista, la mirada puede de hecho cambiar de dirección muchas veces más. Pues puede haber una larga serie de elementos en la imagen que deseamos examinar con más detenimiento. Puede tratarse, por ejemplo, de algo que a primera vista parecen detalles en una pintura de Vermeer o de Hammershøi, un par de los artistas que Lars Physant valora de manera especial.

O —y ahora llegamos a lo esencial— pueden ser los campos punteados que, con algo parecido a la regularidad de una ley, aparecen en muchas de las obras de Lars Physant. También en los retratos, donde con sus estructuras y colores diferentes se intercalan como mensajes procedentes de algo ajeno, de algo "otro", señales de otras partes del arte. Originalmente, en los primeros retratos —y paisajes—, podían formar un amplio marco alrededor del motivo principal, pero tenían una estructura diferente a la de aquello que rodeaban. Ahora hace tiempo que han superado ese enmarcado y han encontrado un lugar dentro de la pintura, donde atraen la mirada, incitan la incertidumbre en la conciencia y dejan más de una pregunta en quien los ha registrado:

¿Cuál es la intención del artista al permitir que tales elementos ajenos aparezcan precisamente aquí? ¿Por qué se debe romper aún más una superficie ya de por sí irregular? ¿No debería una pintura ser precisamente lo más uniforme posible en su lenguaje estilístico? ¿No debería evitarse tal pluralismo a toda costa?

El fondo en el retrato de la reina Margarita —el plano general de Jelling— representa algo multívoco. Lo que vemos detrás de la reina es un encuentro casi decorativo de la antigüedad y de nuestra propia época.

Otro ejemplo de este pluralismo podría ser el saludo visual de Physant a un colega fallecido hace mucho tiempo, Georges Seurat,¹⁸ el creador del llamado puntillismo, el estilo o modo de pintar punteado, puntillista o divisionista, como el propio Seurat prefería llamarlo. Se trataba de una evolución óptica y de fisiología del color a partir del uso de los colores por parte de los impresionistas clásicos, los cuales solo se mezclaban parcialmente en la retina del espectador cuando este se colocaba frente a la pintura. No se había desarrollado un sistema riguroso antes de que los puntillistas invadieran el parnaso y nos enseñaran a mirar de una manera nueva. Ante una pintura puntillista, la impresión de un color determinado surge como la suma óptica de los puntos de color que se dibujan en la superficie de la imagen, es decir, en realidad en nuestra percepción de la imagen.

Pero Lars Physant no tiene la ambición de ser el brazo extendido del puntillismo tanto tiempo después del puntillismo histórico. Las inserciones "punteadas" no constituyen un sistema prestado con el que se sienta comprometido en todo lo que hace. Son solo una inserción, un cuadrado punteado entre otros cuadrados que precisamente no lo son. Tiene otra intención con este pluralismo textural.

Por rara que sea la posibilidad de que una pintura tenga una tercera dimensión, a saber, la profundidad, no es inusual que, al menos en teoría, pueda albergar una cuarta dimensión. Ello dependerá, por supuesto, de la manera en que definamos esta cuarta dimensión. Un cuerpo puede tener como máximo tres dimensiones. Pero si también nos interesamos por el tránsito de este cuerpo a lo largo de un eje temporal, necesitamos en nuestra cuenta una dimensión más.

Desafortunadamente, no podemos abarcar exactamente al mismo tiempo y con la misma mirada las múltiples partes diferentes de una realidad que alberga, por ejemplo, una pintura de Lars Physant. Necesitamos recurrir al tiempo y dar permiso y espacio a la mirada para vagar. Nuestra investigación de la imagen se convierte así en una función del tiempo. Porque la observación requiere tiempo.

Al igual que se requiere el tiempo del espectador para familiarizarse con una pintura, la creación misma de la pintura también requiere el tiempo del artista. Para el artista, este tiempo es un material muy decisivo que, al igual que otros materiales, debe estar disponible en abundancia cuando pinta. De lo contrario, un trabajo no puede prosperar. De lo contrario, no podrá alcanzar su objetivo. A veces se puede evaluar de forma aproximada este consumo de tiempo examinando minuciosamente una pintura, y aquí se puede ver que para Lars Physant el tiempo debe ser un colaborador importante al resolver un encargo de retrato. Esa exigencia se la imponen su estilo y su búsqueda de la perfección en el detalle.

Cuarenta años antes de que Lars Physant viniera al mundo, nuestro planeta ya conocía modelos matemáticos en los que se hablaba del llamado "espacio-tiempo". La primera vez que el físico Albert Einstein operó con el tiempo como una posible cuarta dimensión fue en 1917. El concepto de espacio-tiempo surge en relación con las descripciones en el espacio de objetos

tetradimensionales que tienen tres dimensiones espaciales fundamentales y, además de ellas, se puede operar con el tiempo como una cuarta dimensión: como "espacio-tiempo".

Por supuesto, se trata de una interpretación. Pero es posible ver estas inserciones esporádicas y ubicadas constructivamente de "algo otro" en las pinturas de Lars Physant como señal de que no todas las partes de la imagen han sido percibidas bajo las mismas condiciones, al mismo tiempo y en el mismo espacio. Son diferentes. Esta diversidad y complejidad pueden ser una expresión de que todas las partes que componen la imagen no pueden remontarse a un solo y mismo instante. Se encuentran en otro lugar del eje temporal, pues tienen otros colores con estructuras variadas.

El tiempo en sí no tiene color. Pero el tiempo influye en la luz, y el color es una consecuencia de la acción de la luz. La luz acompaña al tiempo que pasa. Van juntos durante todo el camino hacia la oscuridad, y las diferentes formas en las pinturas de Lars Physant pueden verse como resultado de los cambios que ocurren en el trayecto. Cuando el tiempo pasa y el tiempo atmosférico cambia —y la luz cambia con el clima—, el color de aquello que la luz roza se modifica. Puede ser cálido, tal vez rojizo o anaranjado cuando el sol brilla, o frío y azulado cuando "algo" se interpone en el camino de la luz y le hace sombra. Todo son graduaciones de luz, y según Goethe el amarillo y el rojo pueden verse como luz oscurecida, mientras que el azul es, por el contrario, oscuridad iluminada.

La misma estructura puede provocar un efecto diferente en distintas personas, porque nadie la mira con los mismos ojos. Ya sea la propia vista o lo denominado "visible" lo que cambia, la transformación en una representación pictórica del fenómeno será la misma.

Es esta complejidad y diversidad de la que Lars Physant desea hablar. Y su relato puede parecernos, en un primer encuentro, tanto irregular como complejo. Pero el artista sabe que por naturaleza hemos sido creados como seres con una vida emocional, y que estamos configurados de tal modo que todas estas impresiones dispares siempre terminarán encontrándose para crear, finalmente, esa totalidad en nuestra conciencia con la que soñamos.

NOTAS

1. Lars Physant. *Momentets skønhed* (La belleza del momento). Copenhague, 2008. Entrevista con Lisbeth Bonde, pág. 11.
2. Kasper Monrad: "Udsigt gennem tre buer" (Vista a través de tres arcos), en el catálogo de la exposición *Under samme himmel – Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850* (Bajo el mismo cielo – Campo y ciudad en el arte danés y alemán 1800-1850). Museo Thorvaldsen. Galería Nacional de Canadá. Hamburger Kunsthalle. Copenhague, 2000, pág. 25.
3. Lars Physant en una carta fechada en Barcelona el 14 de septiembre de 2007, dirigida al autor del presente artículo.
4. Thyge Christian Fønss-Lundberg en: "Skønheden og sandheden" (La belleza y la verdad), en *Lars Physant – Serendipia*. Colección Kastrupgaard 2017-18, págs. 104.
5. Thyge Christian Fønss-Lundberg en: "Skønheden og sandheden", en *Lars Physant – Serendipia*. Colección Kastrupgaard 2017-18, págs. 113-116.
6. Las denominaciones de los cuatro movimientos de la sinfonía son: *Allegro collerico*, *Andante comodo e flemmatico*, *Andante melancolico* y *Allegro sanguineo*.
7. Las seis personas participantes en este experimento artístico son el artista y director de cine británico Peter Greenaway, el poeta y escritor Klaus Rifbjerg, la flautista de pico Michala Petri, el poeta, escritor y filósofo

- español Rafael Argullol, la obispa Tine Lindhardt y el historiador del arte Thyge Christian Fønss-Lundberg. De cada uno se realizaron cuatro retratos diferentes, con una expresión distinta y una tonalidad cromática predominante propia. Los retratos de Peter Greenaway de 2015 fueron los primeros en realizarse. Las otras cinco personas fueron pintadas dos años después. *Lars Physant – Serendipia*. Colección Kastrupgaard 2017-18, págs. 128-141.
8. Johann Gottfried Herder (1744-1803), poeta, filósofo y teólogo alemán. Søren Holm: *Filosofien i den nyere Tid* (La filosofía en la Edad Moderna). Copenhagen, 1964, págs. 287 y ss.
 9. Cita de las notas del programa escritas por Carl Nielsen en 1931, poco antes de su muerte, para un concierto en Estocolmo donde se iba a interpretar la sinfonía *Los cuatro temperamentos*.
 10. Lars Physant en *Simultan perception: Vindens geometrier og Lorca* (Percepción simultánea: las geometrías del viento y Lorca). Museo de Arte de Vendsyssel, 2013, pág. 80.
 11. Probablemente esto respondió a la consideración de que el rostro humano se deja encerrar de manera más adecuada en una forma ovalada que en una cuadrada. De este modo, el enmarcado ovalado podía erigirse como una extensión o resonancia de la propia forma del rostro. Casi como un eco visual del rostro humano. A ello se suma que el marco del cuadro se transformaba en un adorno decorativo en la caprichosa decoración general de la estancia.
 12. Jacob Thage: "Kunstnernes brug af rammer i 1800-tallet" (El uso de los marcos por los artistas en el siglo XIX), en el catálogo de la exposición *Rammens Kunst* (El arte del marco). Museo Nacional de Arte de Dinamarca (Statens Museum for Kunst). Copenhagen, 2008, págs. 148 y ss. En J.F. Willumsen encontramos el marco irregular, entre otros, en *Ægte Kastanier* (Castaños de Indias) de 1891 y en *Jotunheimen* de 1892-93. En *Jotunheimen*, la pintura del paisaje montañoso está rodeada por el relieve pintado de un marco ricamente decorado. Del mismo artista es también el retrato del historiador del arte Wilhelm Wanscher, donde la forma irregular de la pintura y del marco es como una resonancia de las líneas de construcción que, como una proyección mental, rodean al propio Wanscher y a sus pensamientos sobre la composición de Rafael.
 13. Representantes típicos del fenómeno del *shaped canvas* son, por ejemplo, Frank Stella (nacido en 1936), Kenneth Noland (1924-2010), Ellsworth Kelly (1923-2015) y Elizabeth Murray (1940-2007). Todos ellos trabajaron en el ámbito de la abstracción y llenaron sus formatos pictóricos irregulares con formas o colores que no hacían referencia a nada ajeno al cuadro. De este modo, subrayaron que la imagen es soberana, una realidad en sí misma.
 14. Al igual que Lars Physant, el pintor británico Anthony Green (nacido en 1939) también crea contextos instalativos que pueden constar de imágenes más pequeñas de diferentes tamaños. Debido a su estilo influido por el *pop art* y el cómic, tampoco él constituye una influencia directa.
 15. Lars Physant. *Momentets skønhed*. Copenhagen, 2008. Entrevista con Lisbeth Bonde, pág. 11.
 16. Además de "realismo contrapuntístico", también se han utilizado las siguientes expresiones para referirse al método de Lars Physant: "realismo multiversal", "realismo introspectivo" o "naturalismo introspectivo". Lars Physant. *Momentets skønhed*. Copenhagen, 2008. Entrevista con Lisbeth Bonde, pág. 5.
 17. Else Marie Bukdahl en Lars Physant. *Flerhed af blikke* (Pluralidad de miradas). Gallerihuset. 27.10.-24.11.2007.
 18. Georges Seurat (1859-1891), pintor francés.