

***RASMUS
NILAUSEN
SISYPHUS,
RHOPOGRAPHY
AND A HEADLESS
CHICKEN***

Rasmus Nilausen (Copenhaguen, Dinamarca, 1980) viu i treballa a Barcelona, on actualment és artista resident a Hangar. Té una llicenciatura en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i un màster en Belles Arts pel Chelsea College of Art and Design – University of the Arts London. La seva obra explora els límits de la pintura i, a través d'aquesta, com interpretem la nostra cultura. Un projecte construït sobre una gran quantitat de referències que van de la història de la pintura a la literatura i la “cultura popular”, però que, alhora, té una gran autonomia amb relació als significats sobre els quals es basa. Per al projecte presentat a La Capella, *Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken*, Nilausen ha construït un gran mapa mental en el qual, mitjançant un sistema de connexions obertes a lectures múltiples, aconsegueix alterar la jerarquia dels gèneres pictòrics, convertint el bodegò en pintura monumental.

ES

Rasmus Nilausen (Copenhague, Dinamarca, 1980) vive y trabaja en Barcelona, donde actualmente es artista residente en Hangar. Posee una licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y máster en Bellas Artes por el Chelsea College of Art and Design – University of the Arts London. Su obra explora los límites de la pintura y, a través de ella, cómo interpretamos nuestra cultura. Un trabajo construido sobre gran cantidad de referencias que van de la historia de la pintura a la literatura y la “cultura popular”, pero que, al mismo tiempo, disfruta de gran autonomía en relación con los significados sobre los cuales se apoya. Para el proyecto presentado en La Capella, “Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken”, Nilausen ha construido un gran mapa mental en el que, mediante un sistema de conexiones abiertas a lecturas múltiples, consigue alterar la jerarquía de los géneros pictóricos, convirtiendo el bodegón en pintura monumental.

EN

Rasmus Nilausen (Copenhagen, Denmark, 1980) lives and works in Barcelona where he is currently a resident artist at Hangar. He holds a BA in Fine Art from the University of Barcelona and an MA in Fine Art from Chelsea College of Arts and Design – University of the Arts London. His work explores the limits of painting and how our culture can be understood through this medium, being constructed upon a huge number of references that range from the history of painting to literature and “popular culture”, while at the same time remaining largely independent from the meanings on which it is supported. For the project presented in La Capella, “Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken”, Nilausen has created a large mind map in which, through a system of connections open to multiple readings, he manages to alter the hierarchy of pictorial genres, turning still life into monumental painting.

ENTREVISTA

En repassar els materials per a l'entrevista, rellegeixo “La pintura perfecta”,¹ un text en què, de manera molt personal, parles de la cerca d'una resposta a l'obsessió de l'existència potencial d'una pintura perfecta, que sembla que no arriba i que, en el fons, és millor que no arribi, perquè es converteix en el motor de l'acte de pintar. Una cerca en què són constants les referències a altres pintors i pensadors, així com a la tradició popular i a les històries que llegeixes a Internet. Penso en la pintura de la poma (*The Apple*, 2012) com una referència directa a Gilles Deleuze, o en els bodegons, com a cites inacabades dels quadres de Juan Sánchez Cotán. Com integres totes aquestes referències en el teu procés de treball?

La pintura perfecta és, com comentes, una mena de motor en el treball; la fe, l'esperança que poden passar coses meravelloses. Acostumo a obsessionar-me força amb el treball més recent o, més ben dit, amb el treball en curs. És una clara referència al mestre Frenhofer, personatge de Balzac que s'obsessiona a crear un retrat d'un model femení que sigui “més la dona” que la dona mateix.² Una cerca absurda i ideològica que no acaba gaire bé. En aquest sentit, el treball només pot ser una obsessió mentre roman inacabat; en acabar-se, esdevé tangible, perceptible i, per tant, es converteix en una altra cosa. Sóc molt conscient que no descobreixo res de l'altre món, però aquesta idea em sembla clau, sobretot quan parlem del procés de la pintura.

La història sempre és present quan es tracta d'aquest mitjà i, en comptes de lluitar-

hi en contra, he optat per deixar que es converteixi en una font d'idees. La pintura de la poma no és exactament una referència directa a Deleuze, ho és més aviat indirecta. En un llibre que em van regalar, Deleuze parla de Cézanne i diu que el seu gran triomf va ser, sobretot, comprendre “el caràcter pomesc de la poma”, o alguna cosa així. Una lectura que em va semblar completament errònia i que no respon a la forma en què jo entenc Cézanne i el seu *modus operandi*. D'altra banda, Deleuze era un gran admirador de Francis Bacon. Per això tinc una altra peça que vaig fer mentre llegia el llibre: una mena de trenat de bacó molt cruixent, que fa metre i mig de llargària. Per ser-te franc, Deleuze només m'interessa en el camp de les connexions, quan una cosa et porta a l'altra i, de cop i volta, vas a parar a llocs sorprenents. Aquests sistemes, per mi incontrolables, són molt interessants.

Després, citar pictòricament Sánchez Cotán potser és, en si mateix, un clixé; una cosa massa fàcil per com resulta d'evident reconèixer la seva mà de monjo matemàtic. Vaig fer *La comida en el bodegón* per a un lloc específic al mural, dins de *Mapa mental*. Sánchez Cotán és considerat el màxim exponent d'aquest gènere. Al mateix temps –també és molt important, i en part per això m'interessen tant les natures mortes–, molts elements del Toledo del segle XVII que hi apareixen pintats, com el menjar, són exactament iguals als que hi ha actualment, tot i que els interpretem de maneres molt diferents.

Potser ja he quedat en evidència, però el meu procés de treball és relativament

caòtic. Per sort, és un pèl lent i no sempre me n'adono. Normalment no em baso en la teoria per sostenir el que faig; és ben bé el contrari. Sempre hi ha un moment en què percebo que alguna cosa pot ser útil, però, darrerament, l'encaix es produeix moltes vegades a posteriori.

Esmentes la pintura en relació amb la història i la inevitabilitat de fer referències. En aquest sentit, què creus que diferencia la pintura d'altres mitjans?

La pintura només s'entén des de la història, ja que sempre ha estat un mitjà utilitzat per explicar-la: des de la prehistòria, amb la representació d'animals de caça a les coves, fins a segles més tard, amb els interiors de les esglésies i els palaus, en què el procés de sofisticació del llenguatge és evident. La pintura és un llenguatge de signes, com l'escriptura, i durant molt temps també va ser el mitjà ideal per explicar qüestions metafísiques, gairebé sempre controlat des del poder. És allò que, mig de broma, podríem anomenar pintura institucional, i no és la que més m'interessa. A mi, personalment, em resulta molt més propera la tradició de la pintura burgesa, que en certa manera em sembla més honesta. Sobretot si prenem com a exemple el gènere de la natura morta, que per mi és la pintura més íntima –parlo sempre des del punt de vista del pintor. Manet, per exemple, té bodegons petits molt lliures perquè no tenen la càrrega de *responsabilitat* que pot tenir un tema més transcendental.

Reprement la relació amb la història respecte d'altres mitjans, la pintura té milers d'anys d'avantatge. Hi ha una tradició pictòrica, i això pot resultar problemàtic,

però el fet és que hi és. El mitjà està molt vinculat al temps, no només entès com el passat, per la càrrega històrica que conté, sinó també en relació amb la pràctica, que és lenta. Costa d'entendre com funciona. I no em refereixo únicament al que podríem anomenar tècnica. A vegades ens sembla un anacronisme per aquest mateix motiu, per l'esforç. No sé com explicar-ho bé sense convertir-me en un personatge com el pintor de Paul McCarthy. És una qüestió *kitsch*, suposo, una nostàlgia que per mi continua fresca. Amb elements molt antics es pot crear alguna cosa nova, tot i que és difícil que sigui personal. Em fa pensar en un home que, segons el que m'expliquen els pares, construïa ruïnes a Copenhaguen al final de la dècada del 1970. Les ciutats contemporànies sempre s'han construït sobre les ruïnes i els residus del passat.

Pensant en la pintura com a llenguatge, què significa ser pintor en aquest context? Tot i que la pregunta pot semblar una mica òbvia, crec que alhora és inevitable formular-la, ja que, durant els últims anys, la pintura pràcticament “ha caigut en desús”. Una mostra d'això és que aquesta és la primera exposició que BCN Producció dedica a un pintor.

El context és important, tot i que crec que avui potser una mica menys que abans, ja que ara es té accés a molta –potser massa– informació. Em refereixo a quan és més important la fotografia de la instal·lació que la qualitat del treball en si, però aquesta és una altra discussió. Si per context et refereixes a Catalunya, potser en el meu cas hi influeix menys, perquè no he nascut aquí.

Això del “desús” és qüestionable. Em sembla més un tema de visibilitat. No acostumo

a fer apologia de la pintura, no és la meva missió, ni de bon tros. Tampoc em sembla gaire sa anar de víctima i menys encara com a artista. Però és cert que des de fa molts anys no s'ha vist gaire pintura contemporània interessant a Barcelona, tot i que això no vol dir que no n'hi hagi. El context, sobretot el de l'art emergent, ha funcionat per convocatòria, presentació de dossier, etc., i no és especialment favorable per a la pintura o l'escultura. Com passa amb altres convocatòries, BCN Producció és el mirall dels projectes presentats a través del filtre del jurat. A més, suposo que des de mitjan dècada del 1990 s'ha apostat una mica més per altres llenguatges, per altres solucions formals.

Pintar és costós en molts aspectes i, sobretot, per a un artista jove. Té a veure amb l'articulació del treball i, en molts casos, amb el mateix artista. Hi ha coses que no puc formular amb paraules, no només per qüestions idiomàtiques, i per això la pintura em convé. I això sense entrar en romanticismes. No oblidem que hi ha moltes coses que no es poden explicar mitjançant la pintura. Em va costar molt entendre-ho, però és clau. Al final vaig entendre que el camí –més o menys literal– que havia triat no era el més adequat per a la meva manera de treballar. Des d'aleshores, la narrativa té un paper diferent en el meu treball.

Una narrativa que entenc que té a veure amb el procés de treball, un procés que defineixes com a caòtic i en què es mesclen moltes fonts. Com funciona aquest procés? Quina influència hi va tenir la teva estada a Londres? Què suposa aquell període?

A Londres vaig veure molta pintura. En general, hi vaig veure moltes coses.

És una ciutat que no és jeràrquica amb els mitjans d'expressió artística. Hi viuen molts artistes, massa. El context també és molt diferent pel gran intercanvi de gent ambiciosa que hi arriba cada estiu o se'n va. És una energia diferent, no sempre per a bé, però a mi m'encanta. Quan estudiava a Chelsea, em vaig adonar que no feia falta treballar de manera literal a partir de textos o de fotografies, que el procés podia ser molt més obert i menys relacionat amb la idea d'il·lustració. Des d'aleshores en gaudeixo més. Em vaig sentir alliberat i que podria fer el que fos, cosa que, evidentment, era falsa, però en aquell moment la sensació era aquesta i, efectivament, per mi va canviar per sempre la manera de treballar. Si abans treballava seguint més o menys la pauta d'una imatge, ara només es tracta d'una de les moltes opcions. L'imaginari s'ha expandit. Puc, sense problemes, combinar diverses fonts fotogràfiques en un mateix treball i, de vegades, no n'hi cal cap. No és això l'important. Abans intentava pintar les peces en una sessió, com una cosa gairebé sexual per arribar a un clímax. Ara, quan sóc a l'estudi, intento ser més crític, menys “performatiu”. Acabo els treballs per pura curiositat, *vull veure com són*, m'intriga saber-ho i el millor és que a vegades em sorprenen. Això no pot passar si tot està decidit d'entrada.

En la manera de treballar també hi influeix el fet de tenir més espai i materials a l'estudi, i això em permet analitzar moltes peces alhora, obrint així el procés i aconseguint que, d'alguna manera, tot estigui connectat. Fins i tot les peces malmeses, que n'hi ha moltes, són visibles durant setmanes o mesos. Al final, això m'incita a intervenir. D'allí en poden sortir coses

inesperades, incontrolables, sobretot pic-tòricament parlant. Això també té a veure amb el que dèiem abans, allò del factor històric. El temps, però, no sempre hi juga a favor, ja que també pot passar que alguna cosa em deixi d'agradar després de veure-la cada dia durant mesos.

Per tant, suposo que l'anomenat *discurs extrapictòric* ha deixat de ser el més important per mi, i això em permet fer projectes i crear nexes on abans només hi havia portes tancades. No dic que tot val, és clar que no, però és una qüestió més personal; ara hi ha la possibilitat.

En l'exposició que has presentat a La Capella, "Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken", la peça central és un quadre que es converteix en una instal·lació, gairebé en una pintura mural fragmentada. Com va ser el procés i què suposa aquesta idea d'instal·lació, si n'hi ha? Es tracta d'una peça en què, a més, també hi apareix el llenguatge. Què suposa utilitzar-lo? Té alguna connexió amb el grafit?

Executar *Mapa mental* va ser un repte. Disposava de molt poc temps per realitzar-lo. Al començament va ser un dibuix que vaig fer un diumenge al matí. Necessitava posar una mica d'ordre a diversos conceptes i idees que havia treballat. Tot comença amb una frase ridícula extreta de l'imaginari del western: "Shoot first, ask questions later". És molt de *cowboy* i feia broma dient que m'havia convertit en una mena de John Wayne, buscant l'èpica que havia desaparegut del meu treball. Més tard, l'endemà d'haver visitat l'estudi d'Oriol Vilapuig, em vaig atrevir a pintar *Mapa mental*. Em va costar fer-ho, sobretot

per haver d'incloure un text en la pintura, un recurs que sempre m'havia resultat molt problemàtic. No parlo de dibuix, que és diferent, però en un quadre no l'inclouia de feia anys. En aquell moment també tenia en ment una presentació més teatral. Jugava amb la idea de fer el mapa, però tampoc tenia gaire clar si ho aconseguiria a temps. Només comptava amb dues de les peces i al final n'hi va haver més de vint, dins la instal·lació.

Quan ho explicava, l'entusiasme que va mostrar, el jurat, em va fer creure que ho podria aconseguir. I quan vam decidir deixar que hi entrés la llum, tot es veia més clar. Em va interessar el repte de fer alguna cosa que es veiés des del carrer, amb tota l'arquitectura de l'edifici, amb el simbolisme que comporta: convertir la pintura de bodegó en una cosa monumental. En aquest sentit, el muntatge també va ser bastant exigent, tant per l'alçària com per les característiques d'aquells murs del segle XV.

La meua pintura normalment es veu en espais més íntims, més de prop. Per això, el procés va ser difícil, sobretot pel càlcul de la mida de les peces. Tampoc disposava d'una paret a l'estudi per veure la instal·lació completa, així que la tenia a terra i anava pujant a una escala per tenir més perspectiva. Vaig canviar uns quants elements i, d'alguna manera, es va anar convertint més en mapa mental que abans, ja que podia moure les fitxes sense començar de nou. Vaig gaudir molt fent les parts més pràctiques, com serrar les lletres, per exemple. No havia fet mai res semblant. Crec que els dos espais més petits, les capelles, em van donar certa seguretat a l'hora de tancar el muntatge final de l'exposició. Són espais amb parets més neutres que la nau central i,

per tant, més familiars a l'hora de pensar un muntatge. En certa manera, tenia més clar com funcionarien.

Esmentes el grafit, que és una tècnica que feia més d'una dècada que no tocava, perquè em semblava que no m'ajudava en el meu treball. Vaig començar amb el grafit quan tenia set anys i, bàsicament, em va ensenyar dues coses: l'ús del gran format—que em va anar molt bé per a la instal·lació— i, més rellevant, l'entusiasme de l'*amateur*. L'alegria que, en el meu cas, és una part molt important del treball: la necessitat de pintar. Com a llenguatge em sembla força limitat, però en aquest cas em va resultar útil com a contrapunt a altres elements de la jerarquia cultural. Frenhofer o Pigmalió difícilment serien grafiters, tot i que seria una imatge entranyable.

Per mi, *Mapa mental* és gairebé un conte, una història explicada a través de les imatges que la componen, oberta a múltiples lectures i en què, com has dit abans, els codis de la pintura hi tenen un paper molt important. La pintura perd el seu caràcter únic per convertir-se en part d'una narrativa més complexa. Ho veus així? Què suposa per a tu?

Mapa mental com a conte, potser sí. No n'estic segur del tot, però no em sembla el més important de la peça. Al final, molt poca gent coneixerà el conte. Només els que van venir a les visites guiades i les persones que vaig dur específicament a l'exposició. Tot depèn de la curiositat de l'espectador i de si coneix les referències, però no crec que això sigui indispensable per gaudir o analitzar la peça. Vaig escoltar versions i maneres d'interpretar-la molt variades per part dels visitants. M'agrada que s'hi

intueixi un conte, però potser algunes de les seves parts estan escrites en idiomes que no es dominen del tot. Una mica com passa a *El nom de la rosa* amb el personatge enigmàtic de Salvatore, que parla tots els idiomes i no en parla cap.

La idea de juxtaposició, més pròpia del collage que de la pintura, em permet afegir-hi més llenguatges, signes i significats. És una cosa molt semblant a la manera com abordo un espai en instal·lar-hi les peces: com menys neutre, més possibilitats per jugar-hi. El repte és més gran i La Capella és un espai molt difícil per a la pintura, però alhora m'ho vaig passar molt bé ideant treballs més *site specific* per a una arquitectura d'aquesta mena.

Finalment, què suposa aquest projecte en la teua trajectòria?

Suposo que, amb perspectiva, l'exposició ha estat per mi més un començament que no pas un final. Tot i que després hagi experimentat la necessitat de marcar-hi una pausa, de fer-ne autocrítica. Ha estat una experiència nova. És el primer cop que veig tants treballs meus exposats junts, amb el que suposa, i estic molt segur que això m'ajudarà en el futur.

Al final és una mica com el que deia René Daniëls, que cada treball i després cada exposició són part d'un tot. Els meus treballs també acaben formant part de les meves referències, d'allò que es pot citar. Això em sembla molt útil i em dona energia per emprendre els pròxims projectes.

- 1 <http://rasmusnilausen.dk/projects/la-pintura-perfecta/>
- 2 Balzac, H. *La obra maestra desconocida* (1831), Madrid: Visor Libros, 2008.

Al repasar los materiales para la entrevista, releo “La pintura perfecta”,¹ texto en el que, de modo muy personal, hablas de la búsqueda de una respuesta a la obsesión de la existencia potencial de una pintura perfecta, que parece no llegar y que, en el fondo, mejor que no llegue, porque se convierte en el motor del acto de pintar. Una búsqueda en la que son constantes las referencias a otros pintores y pensadores, así como a la tradición popular y a las historias que lees en Internet. Pienso en la pintura de la manzana (*The Apple*, 2012) como una referencia directa a Gilles Deleuze, o en los bodegones, como citas inacabadas de los cuadros de Juan Sánchez Cotán. ¿Cómo integras todas estas referencias en tu proceso de trabajo?

La pintura perfecta es, como comentas, una especie de motor en el trabajo; la fe, la esperanza de que pueden pasar cosas maravillosas. Suelo obsesionarme bastante con el trabajo más reciente o, mejor aún, con el trabajo en curso. Es una clara referencia al maestro Frenhofer, personaje de Balzac que se obsesiona con crear un retrato de un modelo femenino que sea “más la mujer” que la propia mujer.² Una búsqueda absurda e ideológica que no acaba demasiado bien. En este sentido, el trabajo solo puede ser una obsesión mientras sigue inacabado; al terminarse, pasa a ser tangible, perceptible y, por lo tanto, se convierte en otra cosa. Soy muy consciente de que no estoy descubriendo nada nuevo, pero esta idea me parece clave, sobre todo cuando hablamos del proceso de la pintura.

La historia siempre está presente cuando se trata de este medio y, en lugar de luchar contra ello, he optado por dejar que se convierta en una fuente de ideas. La pintura de la manzana no es exactamente una referencia directa a Deleuze, es más bien indirecta. En un libro que me regalaron, Deleuze habla de Cézanne y de que su gran logro fue, sobre todo, comprender “el carácter manzanesco de la manzana”, o algo así. Una lectura que me pareció completamente errónea y que no responde a la forma en que yo entiendo a Cézanne y su modus operandi. Por otro lado, Deleuze era un gran admirador de Francis Bacon. Por eso tengo otra pieza que hice mientras estaba leyendo el libro: una especie

de trenzado de bacón muy crujiente, que mide metro y medio. Si te soy sincero, Deleuze no me interesa más que en el campo de las conexiones, cuando una cosa te lleva a otra y de repente estás en sitios sorprendentes. Estos sistemas, para mí incontrolables, son muy interesantes.

Luego, citar pictóricamente a Sánchez Cotán es quizás, en sí mismo, un cliché; algo demasiado fácil por lo evidente que resulta reconocer su mano de monje matemático. Hice *La comida en el bodegón* para un sitio específico en el mural, dentro de *Mapa mental*. Sánchez Cotán es considerado el máximo exponente de este género. A la vez –también es muy importante, y en parte por eso me interesan tanto las naturalezas muertas–, muchos de los elementos del Toledo del siglo XVII que aparecen pintados en ellas, como la comida, son exactamente iguales a los que existen hoy en día. Sin embargo, los interpretamos de maneras muy distintas.

Quizás ya he quedado en evidencia, pero mi proceso de trabajo es relativamente caótico. Por suerte, es algo lento y no siempre me doy cuenta de ello. Normalmente no me apoyo en la teoría para sustentar lo que hago, es lo contrario. Siempre hay un momento en el que percibo que algo puede ser de utilidad, pero, últimamente, encaja muchas veces a posteriori.

Mencionas la pintura en relación con la historia y la inevitabilidad de hacer referencias. En ese sentido, ¿qué crees que diferencia la pintura de otros medios?

La pintura solo se entiende desde la historia, ya que siempre ha sido un medio utilizado para contarla: desde la Prehistoria, con la representación de animales de caza en las cuevas, hasta siglos más tarde, con los interiores de las iglesias y los palacios, en los que el proceso de sofisticación del lenguaje es evidente. La pintura es un lenguaje de signos, como la escritura, y durante muchísimo tiempo también fue el medio ideal para explicar cuestiones metafísicas, casi siempre controlado desde el poder. Es lo que, medio en broma, podríamos llamar pintura institucional y no es la que más me interesa. A mí, personalmente, me resulta mucho más cercana la tradición de la pintura burguesa, que de alguna manera me parece más honesta. Sobre todo si tomamos como ejemplo el género de la naturaleza muerta, que en mi opinión es la pintura más íntima –hablo siempre desde el punto de vista

del pintor. Manet, por ejemplo, tiene bodegones pequeños muy libres pues carecen de la carga de *responsabilidad* que puede tener un tema más trascendental.

Retomando la relación con la historia respecto a otros medios, la pintura lleva miles de años de ventaja. Existe una tradición pictórica, lo que puede resultar problemático para la propia obra, pero está ahí. El medio está muy vinculado al tiempo, no solo entendido como el pasado, por su carga histórica, sino también en relación con su práctica, que es lenta. Cuesta entender cómo funciona. Y no me refiero únicamente a lo que podríamos llamar técnica. A veces nos resulta un anacronismo por esa misma razón, por el esfuerzo. No sé cómo explicarlo bien sin convertirme en un personaje como el pintor de Paul McCarthy. Es una cuestión *kitsch*, supongo, una nostalgia que para mí sigue fresca. Con elementos muy antiguos se puede crear algo nuevo, aunque es difícil que sea personal. Me recuerda a un hombre que, según cuentan mis padres, iba construyendo ruinas en Copenhague a finales de la década de 1970. Las ciudades contemporáneas siempre se han construido encima de las ruinas y los residuos del pasado.

Pensando en la pintura como lenguaje, ¿qué significa ser pintor en este contexto? Aunque la pregunta pueda parecer un poco obvia, al mismo tiempo creo que es inevitable formularla ya que durante los últimos años la pintura prácticamente ha “caído en desuso”. Muestra de ello es que esta es la primera exposición que BCN Producció dedica a un pintor.

El contexto es importante, aunque creo que hoy quizás algo menos que antes, dado que ahora se tiene acceso a mucha –quizás demasiada– información. Me refiero a cuando es más importante la fotografía de la instalación que la calidad del trabajo en sí, pero esa es otra discusión. Si por contexto te refieres a Cataluña, tal vez en mi caso influya menos, dado que no nací aquí.

Lo del “desuso” es cuestionable. Me parece más una cuestión de visibilidad. No suelo hacer apología de la pintura, que no es mi misión, ni mucho menos. Tampoco me parece muy sano ir de víctima y menos siendo artista. Pero es verdad que desde hace muchos años no se ha visto demasiada pintura contemporánea que sea interesante en Barcelona. Lo que no quiere decir que no exista. El contexto, sobre todo el del arte emergente, ha funcionado por convocatoria, presentación

de *dossier*, etc., y no es particularmente favorable para la pintura o la escultura. Como sucede con otras convocatorias, BCN Producció es el espejo de los proyectos presentados a través del filtro del jurado. Además, supongo que desde mediados de la década de 1990 se ha apostado algo más por otros lenguajes, por otras soluciones formales.

Pintar es costoso en muchos aspectos y sobre todo para un artista joven. Tiene que ver con la articulación del trabajo y, en muchos casos, con el propio artista. Hay cosas que no puedo formular con palabras, no solo por cuestiones idiomáticas, y por eso la pintura me conviene. Esto sin entrar en romanticismos. No olvidemos que existen muchísimas cosas que no se pueden explicar mediante la pintura. Me costó mucho entender eso, pero es clave. Al final entendí que el camino –más o menos literal– que había escogido no era lo más adecuado para mi forma de trabajar. Desde entonces, la narrativa juega un papel diferente en mi trabajo.

Una narrativa que entiendo que tiene que ver con el proceso de trabajo, un proceso que defines como caótico y en el que se mezclan muchas fuentes. ¿Cómo funciona ese proceso? ¿Cómo influyó en él tu estancia en Londres? ¿Qué supone ese periodo?

Vi mucha pintura en Londres. Vi muchas cosas en general. Es una ciudad que no es jerárquica con los medios de expresión artística. Una ciudad en la que viven muchísimos artistas, demasiados. El contexto también es muy diferente por el gran intercambio de gente muy ambiciosa que cada verano llega o se va. Es una energía diferente, no siempre para bien, pero a mí me encanta. Cuando estudiaba en Chelsea, me di cuenta de que no hacía falta trabajar de modo literal a partir de textos o de fotografía, que el proceso podía ser mucho más abierto y menos relacionado con la idea de ilustración. A partir de entonces disfruté más. Me sentí liberado y que podría hacer cualquier cosa, lo que obviamente era falso, pero esa era la sensación en aquel momento y que, efectivamente, cambió para siempre mi forma de trabajar. Si antes trabajaba siguiendo más o menos la pauta de una imagen, ahora solo se trata de una de las muchas opciones. El imaginario se ha expandido. Puedo, sin problemas, combinar varias fuentes fotográficas en un mismo trabajo y, a veces, no hace falta ninguna. No es lo importante. Antes intentaba pintar las piezas en una sesión,

como algo casi sexual para llegar a un clímax. Ahora, cuando estoy en el estudio, intento ser más crítico, menos “performativo”. Acabo los trabajos por pura curiosidad, *quiero ver cómo son*, me intriga saberlo y lo mejor es que a veces me sorprenden. Eso no puede pasar si todo está decidido de antemano.

En el modo de trabajar también influye el hecho de tener más espacio y materiales en el estudio, lo que me permite analizar muchas piezas a la vez, abriendo el proceso y consiguiendo que, de alguna manera, todo esté conectado. Incluso las piezas malogradas, que son muchísimas, son visibles durante semanas o meses. Al final, esto me incita a intervenir. De allí pueden salir cosas inesperadas, incontrolables, sobre todo pictóricamente hablando. Esto también tiene que ver con lo que mencionamos antes, lo del factor histórico. Sin embargo, el tiempo no siempre juega a favor, ya que también puede pasar que algo me deje de gustar después de verlo a diario durante meses.

En conclusión, supongo que el llamado *discurso extrapictórico* ha dejado de ser lo más importante para mí, lo que me permite hacer proyectos y crear nexos donde antes solo había puertas cerradas. No estoy diciendo que todo vale, claro que no, pero es una cuestión más personal, ahora existe la posibilidad.

En la exposición que has presentado en La Capella, “Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken”, la pieza central es un cuadro que se convierte en una instalación, prácticamente en una pintura mural fragmentada. ¿Cómo fue el proceso y qué supone esa idea de instalación, si es que existe? Una pieza en la que, además, también aparece el lenguaje. ¿Qué supone su uso? ¿Tiene alguna conexión con el grafiti?

Fue un reto ejecutar *Mapa mental*. Contaba con muy poco tiempo para su realización. Al principio fue un dibujo que hice un domingo por la mañana. Tenía la necesidad de poner algo de orden en varios conceptos e ideas que había estado trabajando. Todo empieza con una frase cutre extraída del imaginario del western: “Shoot first, ask questions later”. Es como muy de *cowboy* e iba bromeando de que me había convertido en una especie de John Wayne, buscando la épica que había desaparecido de mi trabajo. Más tarde, el día siguiente de haber visitado el estudio de Oriol Vilapuig, me atreví a pintar *Mapa mental*. Me costó hacerlo, más que nada por la cuestión de incluir texto en la pintura,

un recurso que siempre me había resultado muy problemático. No hablo de dibujo, que es diferente, pero en un cuadro no lo incluía desde hacía años. En ese momento también tenía en mente una presentación más teatral. Iba jugando con la idea de realizar el mapa, pero tampoco tenía muy claro si lo conseguiría a tiempo. Solo contaba con dos de las piezas y al final fueron más de veinte dentro de la instalación.

El entusiasmo mostrado por vosotros, el jurado, cuando lo explicaba me llevó a creer que lo podría hacer. Y cuando decidimos dejar que entrara la luz, todo se veía más claro. Me interesó el reto de hacer algo que se viera desde la calle, con toda la arquitectura del edificio, con el simbolismo que conlleva: convertir la pintura de bodegón en algo monumental. En este sentido, el montaje también fue bastante exigente, tanto por la altura como por las características de esos muros del siglo XV.

Mi pintura normalmente se ve en espacios más íntimos, más de cerca. Por eso, el proceso fue difícil, sobre todo por el cálculo del tamaño de las piezas. Tampoco contaba con una pared en el estudio para ver la instalación completa, así que la tenía en el suelo e iba subiendo a una escalera para tener más perspectiva. Cambié varios elementos y, de alguna manera, se fue convirtiendo más en mapa mental que antes, dado que podía mover las fichas sin empezar de nuevo. Disfruté mucho haciendo las partes más prácticas, como serrar las letras, por ejemplo. No había hecho nada así antes. Creo que los dos espacios más pequeños, las capillas, me dieron cierta seguridad a la hora de cerrar el montaje final de la exposición. Son espacios con paredes más neutras que la nave central y, por lo tanto, más familiares a la hora de pensar un montaje. En cierto modo, tenía más claro cómo funcionarían.

Mencionas el grafiti, que es una técnica que hacía más de una década que no tocaba, ya que me parecía que no me ayudaba en mi trabajo. Empecé con el grafiti cuando tenía siete años y, básicamente, me enseñó dos cosas: el uso del gran formato –que me vino muy bien para la instalación– y, más relevante, el entusiasmo del *amateur*. La alegría que, en mi caso, es una parte muy importante del trabajo: la necesidad de pintar. Luego, como lenguaje me parece bastante limitado, pero en este caso me fue útil como contrapunto a otros elementos de la jerarquía cultural. Frenhofer o Pigmalión difícilmente serían grafiteros, aunque sería una imagen entrañable.

Para mí, *Mapa mental* es prácticamente un cuento, una historia contada a través de las imágenes que la conforman, abierta a múltiples lecturas y en la que, como has mencionado antes, los códigos de la pintura juegan un papel muy importante. La pintura pierde su carácter único para convertirse en parte de una narrativa más compleja. ¿Lo ves así? ¿Qué supone para ti?

Mapa mental como cuento, quizás sí. No estoy seguro del todo, pero no me parece lo más importante de la pieza. Al final, muy poca gente conocerá el cuento. Solo los que vinieron a las visitas guiadas y las personas que traje específicamente a la exposición. Todo depende de la curiosidad del espectador y de si uno conoce las referencias, pero no creo que eso sea indispensable para disfrutar o analizar la pieza. Escuché versiones y maneras de interpretarla muy variadas por parte de los visitantes. Me gusta que se intuya un cuento, pero quizás algunas partes del mismo estén escritas en idiomas que no se dominan del todo. Un poco como sucede en *El nombre de la rosa* con el personaje enigmático de Salvatore, que habla todos los idiomas y ninguno.

La idea de yuxtaposición, más propia del collage que de la pintura, me permite añadir más lenguajes, signos y significados. Es algo muy parecido a la manera en que abordo un espacio al instalar las piezas: cuanto menos neutro, más posibilidades hay para jugar. El reto es mayor y La Capella es un espacio muy difícil para la pintura, pero a la vez me lo pasé muy bien ideando trabajos más *site specific* para una arquitectura de este tipo.

Para terminar, ¿qué supone este proyecto en tu trayectoria?

Supongo que, con perspectiva, la exposición ha sido para mí más un comienzo que un final. Aunque después haya experimentado la necesidad de marcar una pausa, de hacer autocrítica. Ha sido una experiencia nueva. Es la primera vez que veo tantos de mis trabajos expuestos juntos, con lo que supone, y estoy seguro de que eso me ayudará en el futuro.

Al final es un poco como lo que decía René Daniëls, que cada trabajo y luego cada exposición son parte de un todo. Mis trabajos también acaban formando parte de mis referencias, de lo citable. Esto me parece muy útil y me da energía para emprender los próximos proyectos.

- 1 <http://rasmusnilausen.dk/projects/la-pintura-perfecta/>
- 2 Balzac, H. *La obra maestra desconocida* (1831), Madrid: Visor Libros, 2008.

ENC SISYPHUS, RHOGRAPHY AND A HEADLESS CHICKEN

When going through materials for the interview I go back to “The Perfect Paining”,¹ a text in which you speak very personally about seeking an answer to your obsession with the potential existence of a perfect painting. But this painting seems never to arrive, which perhaps, essentially, is not such a bad thing, because your quest becomes the driving force behind the act of painting. In your search you make constant references to other painters and thinkers, as well as to popular culture and the stories you read on the Internet. I’m thinking of the painting entitled *The Apple* (2012) as a direct reference to Gilles Deleuze, or of the still lifes as unfinished citations of pictures by Juan Sánchez Cotán. How do you integrate all these references into your working process?

The perfect painting is as you say a kind of engine in my work; the faith, the hope that marvellous things can happen. I tend to get quite obsessed with my most recent work or, better still, the work in progress. It’s a clear reference to master Frenhofer, a character in a Balzac short story who becomes obsessed with creating the portrait of a female model which would be “more the woman” than the woman herself.² An absurd and ideological enterprise which does not end very well. In this sense, the work can only be an obsession while it’s unfinished; once completed it becomes tangible, perceptible and, thus, another thing. I’m well aware that I’m not discovering anything new here, but I believe this to be a key idea, especially when we speak of the process of painting.

History is always present in this medium and instead of fighting against it I’ve chosen to let it become a source of ideas. The apple painting is rather more an indirect than a direct reference to Deleuze. In a book I was given, Deleuze speaks about Cézanne and how his biggest achievement lay, above all, in understanding “the appleyness of the apple”, or something like that. A reading that seemed completely wrong to me and that in no way responds to the way in which I understand Cézanne and his way of working. On the other hand, Deleuze was a great admirer of Francis Bacon. That’s why I have another piece that I created while I was reading the book: it measures a metre and a half and is a kind of

grid made of very crispy bacon. To be perfectly sincere, the only interest I have in Deleuze is in the field of connections, when one thing leads to another and suddenly you’re in surprising places. I find these systems, which for me are uncontrollable, extremely interesting.

Quoting Sánchez Cotán, painterly speaking, is in itself a cliché; it’s too easy to recognise the obvious influence of the hand of that mathematical monk. I made *La comida en el bodegón* (Food in Still Life) for a specific spot in the mural, within *Mapa mental* (Mind Map). Sánchez Cotán is considered the greatest exponent of this genre. At the same time – and this is also very important, being partially the reason why I’m so interested in still lifes – many of the elements of 17th century Toledo that appear painted in them, such as the food, are exactly the same as those that exist today. But we interpret them in extremely different ways.

Maybe I’ve just shown myself up, but my work process is relatively chaotic. Fortunately it’s somewhat slow and I don’t always realise it. I don’t usually rely on theory to support what I do, quite the opposite. There’s always a moment in which I perceive that something may be useful, but of late it often fits in only with hindsight.

You mention painting in relation to history and the inevitability of making references. In this sense, what do you think that makes painting different from other mediums?

Painting can only be understood from the perspective of history, because it’s always been the medium employed to relate it: from pre-history, with the representation in caves of hunted animals, to the interiors of churches and palaces centuries later in which the process of language sophistication is evident. Painting is a sign language, like writing, and for a very long time it was also the ideal way to explain metaphysical matters, almost always controlled from positions of power. It’s what we could half-jokingly call institutional painting, and it’s not what interests me the most. Personally I find the tradition of bourgeois painting much more intimate, it seems in some way more honest. Above all if we take as an example the genre of still life, which, in my opinion, is the most personal painting – speaking from the point of view of the painter. Manet, for example, has small still lifes that are very uninhibited because they lack the burden of responsibility that a more momentous subject may have.

Returning to the relationship with history as regards other mediums, painting has accumulated thousands of years’ advantage. There exists a pictorial tradition and this may prove difficult to work with, but nonetheless it’s there. This medium is heavily linked to time, not only understood as the past through its historical load but also in relation to its practice, which is slow. It’s difficult to understand how it works. And I’m not referring solely to what we may call technique. We sometimes see it as an anachronism for that very reason, for the effort involved. I don’t know how to explain it properly without becoming a character like Paul McCarthy’s painter. It’s a matter of *kitsch* I suppose, of a nostalgia that’s still fresh as far as I’m concerned. Old things can be used to create something new, though it’s difficult to make it personal. I remember a man who, according to my parents, was building ruins in Copenhagen towards the end of the 1970s. Contemporary cities have always been constructed on top of the ruins and remains of the past.

Thinking of painting as language, what does it mean to be a painter in this context? Though the question may seem a little obvious, at the same time I think it’s inevitable that it be asked, because over the last few years painting has practically “fallen into disuse”. Evidence of this may be found in the fact that this is the first exhibition BCN Producció has dedicated to a painter.

The context is important, though I think somewhat less today than before, given that we now have access to a lot of information – maybe too much. I’m referring to when the photograph of the installation is more important than the quality of the work in itself, but that’s another subject. If by context you’re referring to Catalonia, as I wasn’t born here perhaps it influences me less.

As for “disuse”, that’s debatable. To me it seems more a question of visibility. I don’t usually defend painting, that’s not my mission, far from it. And I don’t think it’s too healthy to play the victim, especially if you’re an artist. But it’s true that we haven’t seen a lot of contemporary painting of interest in Barcelona for many years. Which doesn’t mean there isn’t any. The context, above all that of emerging art, has operated on the basis of calls for entries, portfolio presentations and so on, and this is not especially beneficial for painting or sculpture. As happens in

other calls, BCN Producció is the mirror of the projects presented through the filter of the jury. What's more, I suppose that since the mid-1990s greater focus has been placed on other languages and other formal solutions.

Painting is costly in many ways, especially for a young artist. It's something to do with the articulation of the work and, in many cases, with the very artist. There are things that I can't formulate with words, and not only for idiomatic reasons – that's why painting suits me. And this is without getting into romanticisms. We shouldn't forget that there are a good number of things that cannot be explained through painting. I had great difficulty understanding this, but it's absolutely fundamental. In the end I realised that the path I had chosen – more or less literally – was not suited to my way of working. Since then, narrative has played a different part in my work.

A narrative that I understand has a lot to do with the work process. A process which you define as chaotic and in which numerous sources are combined. How does this process work? How did your stay in London influence the process? What does this period mean to you?

I saw a lot of painting in London. I saw a lot of things in general. It's a city that's not hierarchical with forms of artistic expression. A city which is home to a huge number of artists, too many. The context is also very different due to the enormous to-ing and fro-ing of very ambitious people who arrive or leave the city every summer. It's a different kind of energy, not always for the good, but I love it. When I was studying in Chelsea I realised that it wasn't necessary to work strictly on the basis of texts or photographs, that the process could be much more open and less related to the idea of illustration. From then on I started enjoying it more. I felt liberated and that I could do anything; which was obviously wrong, but that was the sensation at the time and it actually changed my way of working forever. If previously I worked more or less following the model of an image, this is now only one of many options. The imaginary has been expanded. I can combine several photographic sources in one same work without problems, and sometimes need none at all. That's not what's important. Before, I tried to paint the pieces in one session, like something almost sexual, to reach a climax. Now, when I'm in the studio

I try to be more critical, less “performative”. I finish works out of pure curiosity – *I want to see what they look like* – I'm intrigued to know, and what's best is that sometimes they surprise me. That can't happen if everything is decided beforehand.

Having more space and materials in the studio has also influenced my way of working, because it allows me to analyse various pieces at the same time, opening up the process and managing in some way to establish connections between everything. Even the rejected pieces, and there are many, are visible for weeks or months. This prompts me to intervene. And then unexpected, uncontrollable things can emerge, above all pictorially speaking. This is also linked to what we mentioned earlier, about the historical factor. Time does not always play in our favour however, because it's also possible that I stop liking something after seeing it on a daily basis for months on end.

In short, I suppose that the so-called *extra-painterly discourse* has ceased to be what's most important for me. And this enables me to undertake projects and create links where before there were only closed doors. I'm not saying that anything goes, of course not, but now it's a more personal matter, now the possibility exists.

In the exhibition you presented in La Capella, “Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken”, the central piece is a picture which turns into an installation, practically into a fragmented mural painting. What was the process like, and what does the idea of installation mean, if it really exists? A piece in which, what's more, language also appears. What do you mean by using it? Does it have any connection with graffiti?

Executing *Mapa mental* was a challenge. I had very little time to do it. Initially it was a drawing I did one Sunday morning. I really needed to put some order into various concepts and ideas I'd been working on. It all began with a tacky phrase taken from the Western imaginary: “Shoot first, ask questions later”. It's very *cowboyish* and I began joking about how I'd become a sort of John Wayne, looking for the epic that had disappeared from my work. Later, the day after I'd visited Oriol Vilapuig's studio, I took the plunge and painted *Mapa mental*. I found it difficult, more than anything because of the question of including text in the picture, a resource that had always proved diffi-

cult for me. I'm not talking about drawing, which is different, but I hadn't included it in a painting for years. At the time I also had a more theatrical presentation in mind. I was toying with the idea of making a map, but I wasn't really sure if I could do it in time. I only had two of the pieces, and in the end the installation consisted of more than twenty.

The enthusiasm shown by you, the jury, when I explained it led me to believe I could do it. And when we decided to let the light in everything became clear to me. I was interested in the challenge of doing something that could be seen from the street, along with all the architecture of the building, with all the symbolism it entailed: turning the still life painting into something monumental. In this sense, the installation was also quite demanding, both for the height as well as for the characteristics of those 15th century walls.

My painting is usually shown in settings that are more intimate, where they're seen up close. That's why the process was difficult, especially as regards calculating the size of the pieces. And I couldn't use a wall in the studio to see the complete installation, so I had it on the floor and climbed a ladder to get more perspective. I changed numerous elements and, in one way or another it started becoming more like a mind map than before, because I was able to move the pieces without starting again. I really enjoyed doing the more practical parts, like sawing the letters for instance. I'd not done anything like this before. I think the two smaller spaces, the chapels, gave me a certain security when it came to concluding the final assembly of the exhibition. They're spaces whose walls are more neutral than the central space and thus more familiar when it comes to thinking about an installation. In a way I had a clearer idea about how they would work.

You mention graffiti, which is a language I haven't touched for years because it didn't seem to be helping me in my work. I began with graffiti when I was seven and, basically, it taught me two things: use of the large format – which was handy for the installation – and, more to the point, the enthusiasm of the amateur. The joy which, in my case, is a very important part of my work: the actual need to paint. Then, as a language it seemed rather limited, but in this case it was useful to me as a counterpoint to other elements of the cultural hierarchy. Frenhofer or Pygmalion would make unlikely graffiti artists, though it would be an entertaining image.

For me, *Mapa mental* is practically a tale, a story told through the images that comprise it, which is open to multiple readings and in which, as you said before, the codes of painting play a significant role. The painting loses its uniqueness and becomes part of a more complex narrative. Is that the way you see it? What does it mean to you?

Mapa mental as a tale? Maybe you are right. I'm not entirely sure, but I don't think that's what's most important about the work. In the end, very few people will know the tale. Only those who came on the guided tours and the people I brought especially to the exhibition. It all depends on the spectator's curiosity and whether he or she knows the references, but I don't think that's essential to enjoy or analyse the piece. I heard highly varied versions and ways of interpreting it from the visitors. I like the fact that it's taken as a tale, but maybe some parts of that tale are written in languages that are not entirely understood. It's a bit like what happens in *The Name of the Rose* with the enigmatic character of Salvatore, who speaks all languages, but none.

The idea of the juxtaposition, more typical of collage than of painting, enables me to add more languages, signs and meanings. It's something similar to the way in which I approach a space when installing the pieces: the less neutral it is the more possibilities there are to play. The challenge is greater and La Capella is a very difficult space for painting, but at the same time I enjoyed myself thinking up more site-specific works for an architecture of this type.

By way of conclusion, what does this project mean in your career as a whole?

I suppose that, in retrospect, the exhibition has been more a beginning than an end for me. Though afterwards I felt the need to pause, to engage in some self-criticism. It's been a new experience. This is the first time I've seen so many of my works displayed together, with all that that means, and I'm sure it will help me in the future.

In the end it's a little like what René Daniëls said, that every work and thus every exhibition is part of a greater whole. My own works also end up forming part of what can be referenced. That seems quite useful to me and gives me energy to undertake my next projects.

- 1 <http://rasmusnilausen.dk/projects/la-pintura-perfecta/>
- 2 Balzac, H. *La obra maestra desconocida* (1831), Madrid: Visor Libros, 2008.