

La originalidad y su olvido. Metáforas rhopográficas de la pintura

JOAQUIM CANTALozELLA PLANAS

España, artista. Doctor en Bellas Artes. Profesor universitario, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Artigo completo recebido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: El presente artículo analiza las aportaciones metafóricas de la obra de Rasmus Nilausen, vehiculadas mediante el género del bodegón y el concepto de representación rhopográfica. También trata de determinar la función de los motivos apropiados de Internet y del espacio público, y cómo lo “camp” se torna en un valor de resistencia.

Palabras clave: Nilausen / pintura / rhopografía / originalidad / camp.

Title: *Painting and rhopografic metaphors: between originality and oblivion*

Abstract: *This article analyses the metaphorical contributions in the work of Rasmus Nilausen, expressed in the genre of still life and the concept of rhopography. It also seeks to define the function of motifs appropriated from Internet and the public arena, and how camp emerges a value of resistance.*

Keywords: *Nilausen / painting / rhopography / originality / camp.*

Introducción

La última producción de Rasmus Nilausen (Copenhague, 1980) se focaliza en objetos y bodegones, haciendo claras alusiones al género y a la tradición pictórica. Sus intenciones son más metafóricas que revisionistas, en tanto que no pretende restaurar dinámicas ni fundamentos antiguos. Para ello emplea el concepto de rhopografía —“la representación de las cosas que carecen de importancia” (Bryson, 1990: 64) — y fija la mirada en los objetos triviales que invaden la vida cotidiana. Algunos son más ostentosos que otros, pero todos comparten una única procedencia: el archivo público. Las imágenes están apropiadas, por lo tanto renuncia a la originalidad de los motivos para acercarse a una lógica próxima al *ready-made* y al arte *pop*. Es un ejercicio de exhibición donde las

bromas internas y lo *camp* encuentran un emplazamiento privilegiado, puesto que hay una voluntad democrática que otorga a toda clase de objetos, de alta o baja procedencia, las mismas oportunidades de visualidad.

1. Pinturas de diamantes

Comúnmente lo *camp* se utiliza como un adjetivo peyorativo, pero cabe advertir que también "es esotérico: tiene algo de código privado, de símbolo de identidad" (Sontag, 1984: 303). En él se esconden valores subversivos, clandestinos, promotores de posiciones de resistencia que, bien empleadas, se enfrentan a las dinámicas dominantes y a los esencialismos culturales heredados de la distinción y del "buen gusto". Algunas de estas cualidades se encuentran en las pinturas de diamantes sobredimensionados de Nilausen (figura 1). Es posible establecer un paralelismo con las pinturas de bodegones de los Países Bajos del s. XVII, que exhibían la opulencia de las clases sociales más adineradas. En ambos casos, los indicadores de riqueza ocupan toda la composición, imposibilitando aquello que las rhopografías tienen de equitativo e igualitario, ya que el peso simbólico que adquieren estos objetos en una sociedad dominada por el capital es demasiado difícil de ignorar. Las imágenes están sacadas de catálogos de gemología y joyería que circulan por Internet. Todas ellas son ajenas al artista, quien tan sólo se limita a manipularlas, pintarlas y exhibirlas fuera de su contexto para construir metáforas visuales que otorgan un valor ficticio a sus obras. Las representaciones también permiten recordar la posición privilegiada que antaño tuvo la pintura, y es con este giro nostálgico que se sitúa en el lugar de lo *camp*, pues su valor parece mantenerse a costa de una representación literal que no es más que un simulacro o, si se quiere, una falsificación. La condición de la pintura es reducida a un chiste que alude al precio y a la especulación. Los diamantes pintados son presencias irónicas en tanto que, en términos económicos, un lienzo no puede rivalizar con una gema a menos que el artista haya conseguido alcanzar buenas cotizaciones. Nilausen plantea la incógnita de si sus piezas igualarán el precio de lo representado y serán capaces de desafiar los comportamientos del mercado. Además, lanza una apuesta sobre la rentabilidad de las plusvalías en las inversiones en arte. Este planteamiento esconde unas risas, aquellas que se burlan de la miopía de la especulación. Sin embargo, es también una risa algo desesperada y cruel, pues delata un materialismo latente incapaz de percibir el potencial de la carga semántica y poética que es, en última instancia, lo que fundamenta las obras. Por este motivo y para entender el juego conceptual propuesto, por momentos es necesario obviar los significantes de la representación, para así fijar la mirada en la pintura misma y restablecer el contacto físico y la relación de proximidad con los



Figura 1 · Rasmus Nilausen (2011). *The Florentine*.
Óleo sobre lino, 64 x 54 cm. Colección particular. (Imagen
cedida por el artista).



Figura 2 · Taller de Rasmus Nilausen.
(Imagen cedida por el artista).

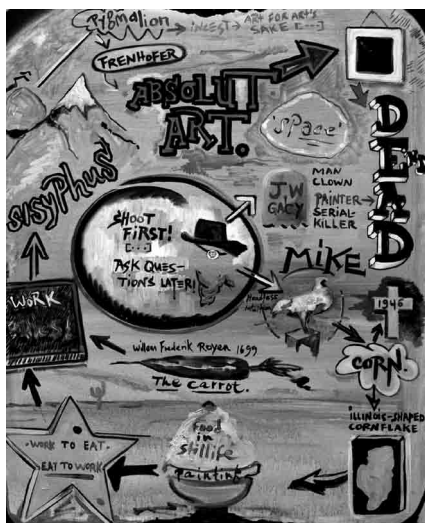


Figura 3 · Rasmus Nilausen (2012).
The mind Map. Óleo sobre lino, 100 × 81 cm.
(Imagen cedida por el artista).

cuadros. El encuentro resultante entre el contenido y la forma es el artifice del sentido, un sentido que se construye mediante el movimiento de la mirada y de la comprensión, en una oscilación intermitente que se desplaza entre distintas posibilidades interpretativas: por un lado, las metáforas que se extraen de las representaciones de objetos de lujo y su falsedad implícita; por el otro, el nudo visual que provocan unas imágenes robadas, algo anodinas, de elaboración exuberante y cierta raíz expresionista.

2. El castigo de Sísifo

El taller es el lugar donde el artista desarrolla su tarea, encerrado durante largas horas diarias en un espacio de concentración con cierto halo romántico, capaz de evocar el lejano recogimiento del eremita (figura 2). Nilausen participa de esta actitud; por eso, ironizando, se compara con Sísifo, quien recordemos fue condenado durante toda la eternidad a empujar una piedra cuesta arriba por una montaña. Entiende su labor artística como una tarea constante que en algunos momentos parece no tener objetivo:

En cierta manera, el artista comparte destino con Sísifo, pues realiza un trabajo constante y, a menudo, absurdo, pero necesario. "¡Hay que hacerlo!"; por obligación o por placer, eso no importa realmente. La continuidad es lo que se valora, dado que la mejor obra es y será siempre la próxima, la que aún está por hacer (Nilausen, 2011).

Este razonamiento algo drástico parte de un hacer continuado y quizá absurdo, capaz de producir objetos que podrían llegar a ser aún más absurdos, pues se refuerzan con el carácter rhopográfico de sus motivos que, excepto en la serie de diamantes, suelen ser fruslerías y objetos de poca importancia. Sin embargo, pese a llevar a un extremo irracional el significado de la constancia en la labor del artista, lo importante no es la sinrazón que lo guía, sino la rigurosidad que surge de la continuidad del trabajo. Guiado por la convicción de que en el hacer se desarrolla una acción recíproca, que favorece la peculiar combinación de “hacer algo a la cosa y después ella nos hace algo a su vez” (Dewey, 2002: 124), recupera el significado de una pretendida arbitrariedad de la práctica artística y pone el acento en todo aquello que, mediante el trabajo, permite adentrarse en las resistencias del momento creativo. Una vez superadas, éstas revertirán en la consumación de la obra y se convertirán en el *leitmotiv* de la investigación artística.

Los temas sin importancia redundan en las limitaciones de la narrativa y en las posibilidades de la pintura. En las obras de Nilausen se suceden imágenes como la piel de un limón, unas tiras trenzadas de panceta o pollos sin cabeza, que se convertirán en sujetos inconexos que no son más que signos. Por su carácter rhopográfico y por las alusiones históricas al género de la naturaleza muerta, dichos signos renuncian a su capacidad narrativa, presente en las megalografías (la representación de los grandes temas). La supresión de la figura humana cumple con el objetivo de situar las escenas en un plano “material en el que no sucede nada excepcional” (Bryson, 1990: 64). Los motivos no se disponen para ofrecer una lectura lineal, ni siquiera fragmentada, sino que se configuran como bromas conceptuales que entretejen su significado mediante sus relaciones e interacciones. Juntos conforman complejos diagramas — algunos más evidentes que otros (figuras 3 y 4) —, que aluden tanto a aspectos autorreferenciales del arte como a historias personales del artista. En este punto, cabe insistir que prácticamente todas las imágenes proceden del archivo público virtual, lo que parece contradecir el aspecto íntimo de la propuesta. En la postura de Nilausen se observa, en este sentido, cierto escapismo: aquél que rehúye de la implicación emocional con los objetos expuestos, amparado por una estructura conceptual que utiliza la tradición de la pintura, sus géneros y sus experimentos vanguardistas. La pintura se puede entender como un registro pormenorizado de la acción del artista, razón por la que es fácil que ésta actúe como fiel reflejo de sus anhelos e intenciones; sin embargo, es justamente aquí donde puede emerger un *kitsch* pernicioso, aunque involuntario: aquél que surge de la ingenuidad. Nilausen es perfectamente consciente de ello, así como de los estragos emocionales que supone llevar la subjetividad a un primer plano de



Figura 4 · Rasmus Nilausen (2011-12). *Six Paintings (The Brush, The Skin, The Cock, The Apple, Domestic and The Fourth Dimension)*. Óleo sobre lino, medidas variables. (Imagen cedida por el artista).

visibilidad para convertirlo en argumento. Por este motivo, no insiste entorno a lo que ya le es intrínseco, sino que fija la atención en las posibilidades semánticas de la imagen y su relación con el objeto cuadro.

Conclusión

El discurso crítico de Nilausen gira entorno al poder de la imagen, la retórica y la narración. El juego que propone no distingue los originales de las reproducciones, porque el proceso de yuxtaposición entre imagen de archivo e imagen pintada produce nuevos significados en ambas categorías visuales. La manipulación lleva implícita una construcción que a su vez confunde y enturbia las fuentes. Todo ello acaba por convertirse en su mayor virtud, puesto que la pintura da visibilidad a las distintas capas que la constituyen: sedimentadas unas encima de otras, contenedoras de significados, se acumulan, retroalimentan y condensan en una interacción que se capta en una sola mirada, en un solo espacio.

Referencias

Bryson, Norman (2005) *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7964-X

Dewey, John (2002) *Democracia y educación*. Madrid: Morata. ISBN: 84-7112-391-6

Nilausen, Rasmus (2011) *Sísifo, Rhopografía*

y un pollo sin cabeza. [Consult. 2012-27-12]. Disponible en <URL: <http://rasmusnilausen.dk/projects/sisyphus-rhopography-and-a-headless-chicken/>>

Sontag, Susan (1964) "Notas sobre lo «camp»" en Sontag, Susan (1984) *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. ISBN: 84-322-0489-7