

# RASMUS NILAUSEN. EL TAMAÑO DE UNA IDEA

Marc Navarro



[VOLVER A VISTA COMPLETA](#)

[f](#) [t](#) [g+](#)

**R**asmus Nilausen (Copenhague, 1980) me recibe en la puerta de su estudio en Salamina, en l’Hopitalet de Llobregat. Hace un par de años, un grupo de artistas fundó este entramado de talleres que ocupa dos plantas de uno de los edificios industriales de la ciudad hoy reconvertidos en espacios de trabajo o en galerías. En ese primer encuentro hablamos de sus influencias, del contexto, de un país como Dinamarca y una ciudad como Barcelona, en la que Rasmus se instaló hace ya quince años, a pesar de un paréntesis de dos en Londres. Nos volvimos a

encontrar la semana siguiente, esta vez en El Plata, un apretujado bar que ocupa un chaffán de l'Eixample.

**Marc Navarro** Háblame un poco de la publicación que estás preparando.

**Rasmus Nilausen** Es mi primera publicación y surge de la exposición que presenté el año pasado en la galería Estrany de la Mota, en el marco de Art Nou. El jurado de este certamen me dio un premio que consiste en la producción de una publicación; así que hice una revisión de todo lo que había hecho desde 2010 hasta ahora, y la verdad es que son muchas pinturas. No quería establecer una cronología, y me ha costado mucho encontrar un criterio para organizar todo el material. Mucho ha quedado fuera también por una cuestión de espacio. Pero puedo decir que estoy muy contento, a pesar de la breve de crisis que me asaltó el pasado otoño: me di cuenta de que estaba escogiendo mayoritariamente piezas que se habían vendido, y evidentemente ése no era el criterio que quería seguir. Está claro que el hecho de vender no define la calidad de una obra, y esto me enfadaba conmigo mismo. A pesar de esto, me di cuenta a tiempo y rectifiqué. Gran parte de la selección final la hicimos junto a Max Andrews, quien también es responsable del texto del libro. Funciona casi como una ilustración de los cuadros. Hemos hecho un trabajo inverso al modo como entendemos la ilustración. Lo que ha hecho él es escribir sus textos partiendo de mis cuadros, pero de un modo que podrían parecer los textos que yo mismo he leído antes de pintar cada una de las telas. Me parece perfecto, y aun más para un libro como éste, que por cierto se titula *Soups & Symptoms*. ¿Viste el mail que te mandé? Puede que contuviera demasiada información.



**M. N.** Sí, me gustó leerlo, y que expusieras tan claramente tus influencias. Diría que es algo que no ocurre a menudo, que un artista hable claramente sobre los artistas que han dejado una huella significativa en lo que hacen. Creo que es muy honesto.

**R. N.** Puede que suceda, pero muchos pintores suelen contestar a esta pregunta con un “sí, de acuerdo, todos los que me influyen están muertos desde hace siglos”. Es algo muy común. Aunque no sea exactamente mi caso.

**M. N.** De la visita a tu estudio recuerdo un cuadro en el que aparece un campo sembrado de hierba, y en el medio de ese campo una grieta que lo divide. Describes un terreno en el que se distinguen dos áreas diferenciadas. La idea de éxito y fracaso, de acierto y de error, aparece de forma recurrente en tu pintura.

**R. N.** Sí, pero no es algo que atañe de forma exclusiva a mi pintura. Creo que es algo intrínseco al simple acto de “hacer”. Cuando esto se aplica al trabajo propio, a menudo te descubres copiándote a ti mismo, reproduciendo aquellas piezas tuyas de un modo u otro han funcionado. Esto sucede cuando me encuentro denso, entonces aparecen formas que intento repetir, pero no sale bien.

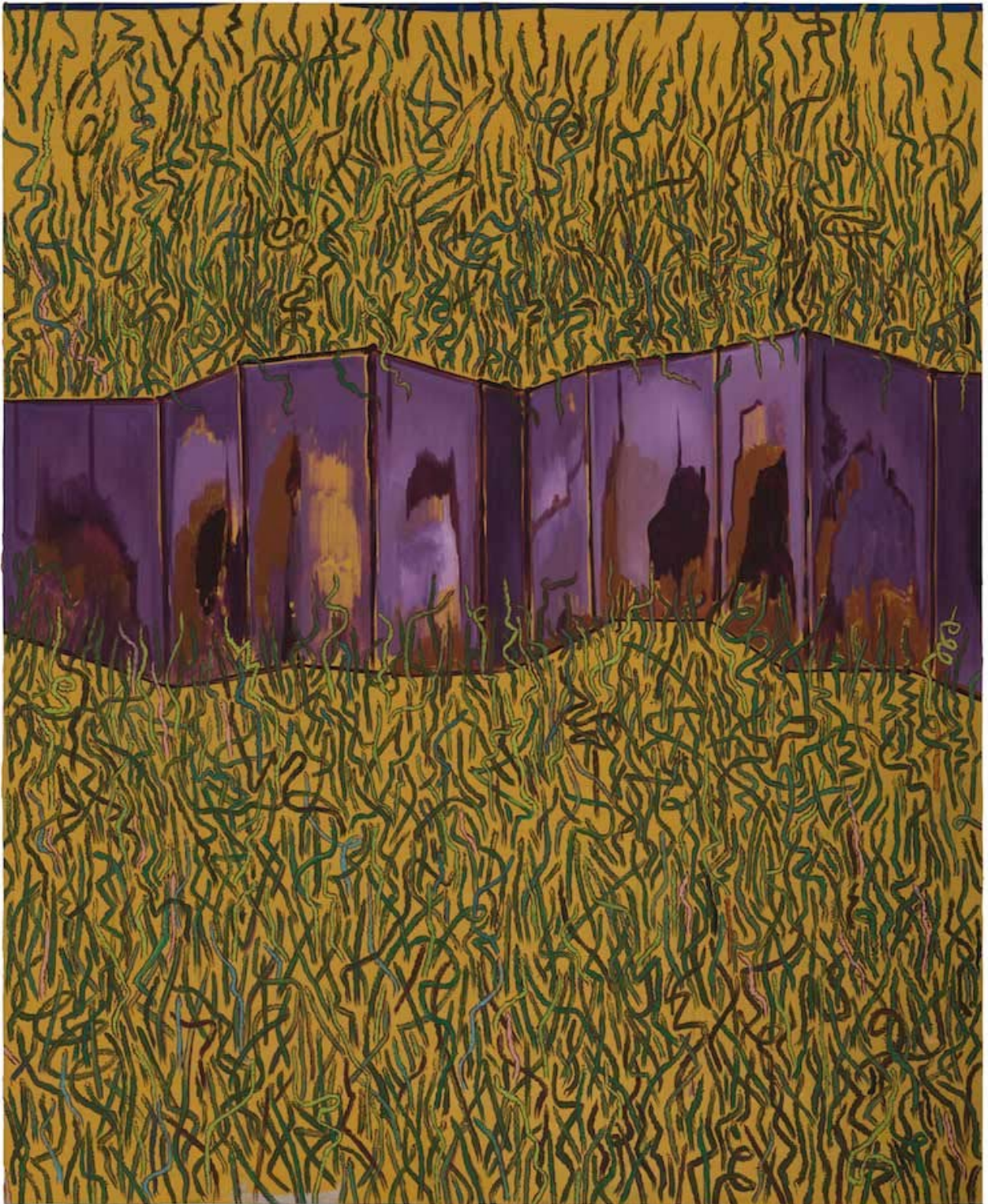
**M. N.** Te refieres a un intento por recuperar un modo de hacer ¿o quizás un lenguaje? ¿Es algo que te sucede con algunos motivos u objetos en concreto, o es algo que se produce de un modo más abstracto?

**R. N.** Lo que sucede es que cuando estás lúcido, si realmente lo estás, no eres realmente consciente de serlo. Se produce algo liberador. Por ejemplo, cuando estoy en el estudio y hay música de fondo, tomo consciencia de estar trabajando bien cuando me olvido completamente de aquello que suena, de lo que me rodea. Si por el contrario estoy pendiente de los estímulos a mi alrededor, entonces estoy demasiado presente y eso significa que la cosa no funciona como debería. El cuadro al que te referías antes tiene que ver con internet, con la envidia y con los *social media*. Hoy uno puede estar encerrado en su baño y ver como los otros triunfan en el resto del mundo (ríe).

**M. N.** Tu práctica se circunscribe al taller. Cuéntame cómo funciona esto en tu día a día, cómo consigues activar ese espacio.

**R. N.** Es como tener dos casas. Vivo en dos pisos compartidos, uno con mi familia. Obviamente esto plantea una serie de ventajas y de contrapartidas. Es algo que condiciona muchísimo tu trabajo, y tal vez lo más importante no es la luz u otros elementos. Lo más importante es el espacio en sí mismo, esto es, aquello que condiciona tu trabajo. Si tienes un estudio pequeño producirás obras de formato reducido, pero cuando dispones de un espacio grande surge de una forma muy natural la necesidad de trabajar de un modo más expansivo. Es algo que también tiene que ver con la autoconfianza. Lo hablamos a menudo con Pere (Llobera), con

quien comparto espacio. Si no te encuentras en un momento en el que tienes esa confianza, muy raramente atacas un formato grande.



**M. N.** Me comentabas que en el trayecto de tu casa al estudio aprovechas para planificar o plantear aquello en lo que vas a trabajar al llegar.

**R. N.** ¿Te refieres al trayecto físico? Es una cuestión interesante. Creo que Kant solía hacerlo, también Magritte. Este último tenía su estudio en casa y cada mañana se

vestía con su traje y caminaba durante media hora, y cuando volvía de ese paseo empezaba a trabajar. Si caminas o si haces el trayecto en bici ese trayecto es como un preparativo, te despierta. Me gusta esa sensación, a menudo es como si mi cuerpo llegara antes que la cabeza, sucede sobre todo cuando me desplazo en un vehículo más rápido que mi cuerpo. Pasa en cualquier viaje, siempre necesitamos un breve espacio de tiempo para adaptarnos. La primera media hora en el taller no tengo muy claro a qué actividad la dedico, así que tengo media hora para llegar hasta allí y otros treinta minutos para pequeños quehaceres, mover las telas, ordenar un poco el espacio, tomar un café, hablar con los compañeros y también dibujo. Es como un calentamiento previo, un lapso de tiempo en el que aguardas ese coraje que te permite hacer algo. Si pensamos en el acto de pintar, puede que toda esta preparación nos parezca un poco absurda. Pintar es un acto solitario, puedes rectificar..., no es como hablar en público, por poner un ejemplo.

**M. N.** ¿Rectificas mucho aquello que pintas?

**R. N.** Sí, suelo rectificar. Estuve pensando en esto no hace demasiado y llegué a la conclusión de que puede que se deba a un modo de hacer. Si planificas bien las cosas acabas produciendo de una forma óptima, pero aquello que me produce placer en mi trabajo es solucionar problemas; si atacas sin pensar es más probable que se produzca ese error que deberás rectificar a posteriori, así que suelo ponerme obstáculos a mí mismo.

**M. N.** Tal vez ese interés en abordar la pintura de una forma tan directa o el hecho de destruir algunas obras tenga que ver con la idea de investigación. Algo que desborda la definición de la tela que en ese momento se encuentra frente a ti.

**R. N.** Creo que es algo que tiene que ver con Dinamarca. Con el modo en que funciona la sociedad en mi país de origen, en el que conceptos como “eficacia” se encuentran muy presentes. Sigo cargando con el peso de esto, y creo que es algo que me acarrea más problemas que ventajas. El hecho de hacer algo sin saber hacia dónde te lleva creo que tiene mucho que ver con el arte.

**M. N.** ¿Y guarda mucha relación con el modo de hacer en Barcelona?

**R. N.** No, pero si lo comparamos con Copenhague, creo que hay mucha más tendencia a hacer chapuzas aquí que allá (risas). Este trampantojo, por ejemplo, fíjate en este

mueble (risas). [En el bar en el que estamos algunos muebles han sido forrados con un vinilo que imita una superficie de cerámica.] Obviamente la chapuza trata de dar solución a un problema. Y si lo llevo al terreno pictórico sería cuando por ejemplo elimino un elemento con una capa semitransparente. Me gusta que se vea que me he arrepentido en el proceso.

**M. N.** En realidad, no me refería a las condiciones de producción, sino a la predisposición ante aquello que a primera vista nos puede parecer obtuso. Es habitual escuchar comentarios sobre la rigidez crítica en Barcelona en comparación con ciudades como Madrid.

**R. N.** Puede que esa voluntad de activar lo inconsciente tenga que ver con la gran conciencia que encontré durante mis estudios aquí, y que más tarde se vio reflejado en muchas de las exposiciones de los artistas de mi generación. Pienso que tal vez esto haya cambiado un poco. Hace diez años se preparaba a la gente para tener una gran capacidad para proyectar, algo que a mí me cuesta muchísimo; de hecho, siempre acostumbro a trabajar a la inversa: hago las cosas y las analizo a posteriori, ¿por que he hecho esto?, y a menudo encuentro conexiones muy inesperadas. Ese hallazgo es aquello que acaba definiendo el peso conceptual de la obra.

**M. N.** Supongo que tiene que ver con el hecho de que tienes un lenguaje propio muy consolidado. Haces un uso recursivo de algunos elementos y motivos, en ese caso es algo deliberado.

**R. N.** Sí, por supuesto, y en los últimos años los extraigo de obras históricas, principalmente de bodegones. Esto sin duda es una ventaja. Si haces referencia a la pintura antigua, y a un género menor como lo es el bodegón, que sin duda suscita poco interés general, tienes más posibilidades de sorprender. ¿En que elemento piensas?



**M. N.** Volviendo a tu taller, pienso en los arenques, en la hierba de la que antes hablábamos, y me pregunto si estos se repiten debido a una proximidad en los tiempos de producción, o si por el contrario los utilizas de un modo autorreferencial, como citas.



**R. N.** Siempre introduzco una parte del último cuadro en el siguiente, y eso puede producirse sobre una base más conceptual o formal, o algunas veces las dos. Sucede hasta que llego a un punto muerto en el que siento que he agotado las posibilidades. También sucede que si estoy una semana sin poder ir al estudio y a mi vuelta encuentro los colores con los que trabajaba secos, decido hacer borrón y cuenta nueva y empezar con algo distinto. Otra de las acepciones de ese inconsciente del que hablábamos antes: el uso del color. Muchas veces lo que pinto viene determinado por el color que encuentro en la paleta, por una cuestión de reciclaje. No escojo siempre los colores que utilizo, sino que parto de lo que en ese momento encuentro allí.

**M. N.** Me explicabas que a veces te obligas a utilizar un color determinado.

**R. N.** Sí, es justo lo que comentaba antes, es fruto de la necesidad de solucionar un problema. Es algo que también hacen los niños, la satisfacción de acabar un puzzle. Para tener la sensación de estar mejorando creo que es importante afrontar algunos retos. Aunque puede que existan formas más radicales que el uso de un color determinado para conseguir eso.

**M. N.** ¿Y el estilo? ¿Es algo que pesa mucho en pintura?

**R. N.** ¿Crees que no pesa en otras disciplinas? Creo que es importante trabajar contra el propio gusto, explorar territorios por los que no estás acostumbrado a transitar. No por la novedad en sí, aunque sin duda eso es algo que aporta mucha energía; también por la curiosidad, por el gusto de descubrir qué es lo que se encuentra allí. Pienso mucho en Salvatore de Monferrate, el personaje de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, un monje hereje. La particularidad de Salvatore es su capacidad de hablar muchos idiomas a la vez, algo que acaba generando un nuevo idioma. La primera vez que vi la película con mi abuela quedé fascinado con él, algo que se mezclaba con una sensación de pavor; recuerdo su cara compuesta de fragmentos de otras caras, y creo que finalmente eso tiene mucho que ver con el estilo. Un día puedo hacer algo que adopte el lenguaje de cómic y otro puede que me apetezca aplicar un estilo naturalista, puede que en otra ocasión sea más expresivo y en otra decididamente abstracto, o puede que me apetezca hacer algo cursi. Y es el medio, la pintura, aquello que permite hacer esto. Todos esos lenguajes pueden combinarse en ella. Aunque como contrapartida, a menudo debo luchar contra la idea de que mi propia exposición individual parezca una exposición colectiva.

**M. N.** Me cuesta ver esas discontinuidades de las que hablas.

**R. N.** Pues es algo que me han dicho; además, desde hace muchos años. Puede que tu percepción sea distinta porque has visitado mi estudio y has visto cómo trabajo. Muchas veces, como artistas, se nos pide definir nuestro trabajo a partir de un interés, algo que pueda aparecer en una biografía del estilo “el artista se interesa en este tema, este otro y el de más allá”. Mi único interés cuando estoy pintando es ese cuadro, el análisis viene luego. Mi exposición de La Capella en el 2012, *Sisyphus, Rhopography and a Headless Chicken*, partía de esta idea inspirada en John Wayne: dispara primero, haz las preguntas después. No sé, puede que debiera hacerme primero las preguntas.

**M. N.** A pesar de todo esto parece claro que ese proceso se rige por algún criterio.

**R. N.** Por supuesto, normalmente hay algo que te interesa sin saber muy bien el motivo, y entonces sientes la necesidad de investigarlo, aunque sólo sea de forma superficial, y así tratar de esclarecer si ese interés es real o infundado. Me pasa a menudo. Encuentro un tema que me gusta mucho, voy profundizando en él durante una semana y, mientras tanto, produzco unas cuantas piezas sobre eso, y dos semanas más tarde esas piezas ya no existen porque siento que el criterio ha fallado. Pero con las cosas que vienen de la infancia, con las que vienen de mi recorrido vital, me cuesta más desechar, es algo que forma parte de mí y que puede que asocie a una idea de libertad, la libertad que me proporciona el hecho de pintar.

**M. N.** ¿Y cómo resulta esa convivencia con tus pinturas en ese espacio de tiempo en el que todavía no sabes si merece la pena conservarlas o son algo fallido?

**R. N.** Si la pintura no está seca no me molestan demasiado. Lo curioso es que muchas veces, cuando la obra ya está terminada y pasa un tiempo, me desentiendo de ellas. Pero con los cuadros que ya tienen un par de años me cuesta muchísimo trabajar encima. Mantengo un archivo con muchas de esas piezas que ya no existen. A pesar de eso las documento y me gusta conservar algún tipo de recuerdo, darles una dimensión familiar e íntima. Debo afrontar que hay muchas obras importantes, pero muy pocas que sean realmente significativas. La decisión de trabajar encima de una pintura desechada es algo muy agradable, es como editar un texto..., a pesar de que muchas veces tengas la sensación de haber malgastado tu tiempo. Si he estado una semana trabajando en algo y finalmente no funciona, me enfado. Durante la semana

puede que haya tomado algunas fotos de la tela con el teléfono y entonces no puedo parar de mirarlo, pienso que si lo miro mucho puede que llegue a mejorar mi propia percepción, pero normalmente eso no llega. Lo cierto es que esos cuadros significativos de los que hablo son el resultado de una lucha, algunos de ellos los he tenido presentes durante meses enteros.

**M. N.** ¿Cuando hablas de cuadros significativos a qué te refieres exactamente?

**R. N.** A aquellos en los que advierto un cambio de articulación. Es algo que tiene que ver con mi propia práctica. Puede suponer el principio de una nueva serie o la incorporación de un nuevo elemento. Es el caso de la serie *Daily Bread*, por ejemplo. La hice después de meses de leer cada noche un mismo cuento de Richard Scarry a mi hija, hasta que llegó el momento en el que hice ese cuadro. Puede que no sea el mejor cuadro de la serie, pero sí se trata del más significativo. Es algo muy subjetivo. Y sólo se confirma con el paso del tiempo.



M. N. Impera la sensación de que cuesta ver pintura, especialmente en exposiciones colectivas de artistas jóvenes. La pintura parece reclamar un trato aparte. ¿Cuánto hay de real en esa percepción?

**R. N.** Bien, es como una cena de amigos. Todos tenemos un amigo que necesita más espacio o al que le gusta hablar más. Con esto no estoy diciendo que los pintores sean así; sin ir más lejos, yo mismo no tengo demasiado a menudo la necesidad de hablar, pero sí tiene que ver con lo material. Creo que en exposiciones colectivas la pintura juega muy bien con la escultura, el problema es cuando otros medios utilizan el muro como soporte. También puede que sea por un motivo más sencillo, porque estamos más acostumbrados a ver pintura, sobre todo pintura aburrida. La pintura en los bares, por ejemplo: no estamos acostumbrados a ver obras conceptuales en los bares. Aunque debo decir que con la pintura más abstracta o monocromática todo esto no es tan problemático, y creo que tiene algo que ver con la elegancia. Esto también lo vemos en algunos pintores que fueron muy relevantes a partir de los noventa y que utilizaban el color pero de un modo muy elegante; esta serenidad cromática hace que sus obras sean más fáciles de incluir en un diálogo con otras. Puede que el problema también sea el peso de la llamada “macho painting” que dominó el mercado en los años ochenta.

**M. N.** ¿Y crees que para la pintura es más fácil moverse en estructuras que no tengan que ver con lo institucional? En galerías, por ejemplo.

**R. N.** Sí, estoy de acuerdo, y creo que retomando lo anterior, la exposición colectiva, veremos que este formato es el paradigma de lo institucional, y si afirmamos que para la pintura es más complicado integrarse en ese contexto, estamos afirmando que es más complicado que la pintura acceda al museo. En el norte de Europa puede que sea más habitual, no sé si existen más pintores, pero sí tienen más presencia en las instituciones... Pensándolo un poco, la verdad es que esta cuestión me genera algunas dudas, pero sí, entiendo que la pintura es ideal para un circuito comercial, por varios motivos: es fácil almacenarla, es atractiva para el coleccionismo privado...

**M. N.** Volvamos a tu trabajo: llama mucho la atención esa ausencia de la figura humana en tus pinturas.

**R. N.** Fue algo deliberado. Antes de empezar a estudiar arte me ganaba la vida haciendo retratos por encargo, era algo que me resultaba muy estresante, y el acto de pintar se convertía en trabajo. Entiendo el trabajo del artista y el amplio espectro de tareas que esto acarrea, desde escribir textos, preparar becas o hacer facturas; pero el propio acto de pintar no lo considero trabajo. No lo es, esta entrevista podría ser parte del trabajo, pero pintar no. Por aquel entonces no pensaba demasiado en estas

cosas, a pesar de que como decía era un trabajo muy fatigoso, mimético, a partir de fotografías. Entonces me dieron una beca para estudiar; fue entonces cuando empecé a saborear la verdadera libertad que entraña el acto de pintar en serio. Así que llegó un momento en el que decidí eliminar todo rastro de figura humana para eliminar todo el estrés, y también la parte más narrativa: quería conseguir que el espectador se relacionara de un modo profundo con el cuadro sin proyectarse tanto en él. Los objetos y los espacios inhiben esa proyección o identificación que se produce cuando aparece un personaje. No nos proyectamos en una zanahoria o en un bol. Debo confesar que en el estudio hago retratos a pesar de que no los enseño, los tengo allí, pero sigue habiendo algo que no me convence. Así que siempre que quiero poner en escena lo humano lo hago a partir de fragmentos del cuerpo; por ejemplo, si quiero hablar de la percepción, pinto ojos.

**M. N.** Y el formato, ¿es algo casual?

**R. N.** No, para nada. Tiene que ver con dos cosas muy concretas, con el tamaño de la idea y con esa cuestión de la autoconfianza. Bueno, existe un tercer factor, el económico, aunque no quede muy bonito decir eso en una entrevista. Normalmente me muevo en un rango de temas como la naturaleza muerta, de interior, históricamente muy femeninos. Puedo tener ideas que funcionan en un pequeño formato y al intentar engrandecerlas no lo hacen, o, por el contrario, a veces me da apuro sacrificar una tela grande para una idea que no me lo parece tanto. Con mi trabajo con los objetos siempre existe la tentación de representarlos a tamaño real, si estoy pintando guisantes y estoy ante una tela de dos por tres metros siempre tengo la opción de hacerlos muy grandes y hacer que se conviertan en algo extraño. Son cosas a tener en cuenta. Cuando planteo mis exposiciones intento tener al menos una pieza pequeña de la que esté realmente muy satisfecho. Una pieza que a pesar de su tamaño reducido funcione como sostén del resto de la exposición. Puede que esto para el público no sea tan evidente, pero para mí es fundamental. Tiene que ver con el hecho de que cuando trabajamos con una tela pequeña la vemos en su totalidad, en cambio, cuando la tela es grande, pintar se transforma en algo performativo. A pesar de que existen muchas desventajas, existe una gran ventaja con los formatos grandes, y es que su ejecución es mas lenta, y eso es algo que aprecio mucho. En el caso del cuadro de la hierba que comentábamos antes, para mí es casi como una ayuda psicológica. Si un día me encuentro sin nada que hacer siempre puedo volver a él. Esto me calma. En el fondo, es algo muy vinculado con el protestantismo, con Dinamarca. Yo debo fichar en el estudio, lo más importante es ir,

y si puedo pintar, mejor. Y si tengo ese tipo de cuadro grande al que puedo dedicar media hora, entonces ya obtengo la satisfacción de haber hecho alguna cosa.

**M. N.** Como dices, el bodegón es un género pictórico histórico que originalmente va asociado a los interiores, a la casa burguesa, inscrito en un circuito de distribución de imágenes muy acotado y dirigido a un público muy específico. Haces una recuperación irónica de la naturaleza muerta y todo lo que acarrea con ella. El receptor objetivo también ha evolucionado mucho, ¿piensas en él?, ¿cómo lo imaginas?

**R. N.** No sé hasta qué punto puede parecer arrogante si digo que no me importa, porque además no es cierto. Yo quiero que los cuadros que pinto causen algún efecto sobre la gente, que gusten, o que les incomoden, eso también me gusta. Pienso que una buena pieza es aquella que se encarga de convencerte de que posee algo, algo que puede que sea indeterminado, puede incluso que al principio no te guste del todo, pero tras visitar toda la exposición esa obra hará que vuelvas a ella y entonces puede que digas: de acuerdo, creo que lo comprendo. Soy consciente de que mi trabajo es muy subjetivo, y de que eso puede que se manifieste en forma de incógnita ante el espectador. Todo cambia si coincido con ese espectador, aunque no sea en la sala de exposiciones. Tal vez yo pueda revelarle personalmente esa incógnita, y a la vez esa persona pueda reproducir mis palabras a otra persona, y ésa a otra, y así sucesivamente.



Obra de Rasmus Nilausen que acompaña esta charla, en orden de aparición: *Masterpeas*, 22 x 16 cm, óleo sobre lino, 2014; *Self Portrait as a 36 year old Artist*, 81 x 65 cm, óleo sobre lino, 2016; *The Other Side II*, 200 x 160 cm, óleo sobre lino, 2016; *The Discourse*, 130 x 97 cm, óleo sobre lino, 2015; *The Daily Bread*, 130 x 89 cm, óleo sobre lino, 2015, y *Polyglossia*, 162 x 130 cm, óleo sobre lino, 2015.