

John E. Rise

Hoy, en nuestro mundo pos-moderno, los artistas dedican mucho más tiempo a la exploración de su propuesta que a perfeccionar su oficio. Sus largas explicaciones desplazan la atención de la manufactura de sus obras para resaltar el trabajo de tener que describirlas, lo cual diluye la calidad, la destreza y la propuesta visual de su arte. Al invertir tanto esfuerzo en explicar su trabajo, los artistas de hoy en día no solamente marginalizan el arte sino que peor aún afirman implícitamente que su idea es más importante. No hay nada menos cierto que la idea esté por encima el arte, porque la buena pintura está compuesta de múltiples capítulos y habla de las ideas sin necesidad de las palabras. La buena pintura habla directamente a nuestro intelecto y a nuestras emociones de manera simultánea. La buena pintura habla de la contemporaneidad pero a la vez es atemporal. La buena pintura honra su tradición en la historia pero a la vez la reta. Por estas razones, es refrescante experimentar las pinturas visualmente brillantes de María Fernanda Lairer, reconocerlas como instantáneas de nuestra cultura socio-económica y disfrutarlas como obras que valoran la tradición de la cual provienen.

Este ensayo pretende comentar la obra actual de María Fernanda Lairer en el contexto de la pintura contemporánea. Primero reconciliaremos la relación entre su obra actual y la anterior. Luego, analizaremos su obra en relación con sus precedentes históricos. Daremos paso a una breve discusión de su proceso técnico, no con la intención de comentar en profundidad la mecánica de este proceso —porque basta con saber que involucra muchos pasos, que con la tecnología de la computadora se hacen accesibles y disponibles— sino que el uso que ella le da se adhiere a una honrada tradición artística a través de un lenguaje contemporáneo. Además, Lairer hace arte cuya imagen y mensaje son relevantes hoy en día, y esto perfila su propuesta como arte del siglo XXI, mientras que al referirse a temas que son atemporales sus imágenes nos señalan temas sociales y económicos de extrema gravedad hoy en día. Subrayaremos las contradicciones recurrentes que surgen en su obra, tanto en su intención como en su proceso, los cuales constituyen un elemento importante en su trabajo.

Las pinturas que anteceden al corpus actual de Lairer son más pictóricas y demuestran un manejo del pincel sobre el lienzo, tienen fuertes elementos y evidencian el proceso de manchar. Esas obras, como sus obras actuales, se caracterizan por colores en clave alta. Sus lienzos más tempranos son grandes y más decorativos, poblándose de flores y caballos y afirmando sucesivamente un creciente interés en la naturaleza táctil y física de la pintura, a la vez que contienen más movimientos y gestos para describir sus sujetos. Sus manchas demuestran seguridad y confianza que se manifiesta en composiciones bien diseñadas que recuerdan afiches, lo cual es evidente en la serie de pinturas de banderas. Mientras su pintura recuerda la finura y singularidad de las fuertes manchas y bordes de los pintores pop de California —Wayne Thiebaud y Mel Ramos—, sus imágenes son definitivamente y patrióticamente suramericanas. Ella decide pintar a Simón Bolívar o caballos embestidos, en vez de las tortas, pasteles y dulces de Wayne Thiebaud, cuya nacionalidad es neutra, o las porristas en traje de baño que se sientan encima de cajas gigantes de productos de consumo, como una enorme caja de *Velveta Cheese*, o la muchacha vestida de traje de baño que emerge de un cambur Chiquita pelado de Mel Ramos. Mientras que los pintores americanos buscaban usar el imaginario popular para inferir la sociedad consumista de Estados Unidos, Lairer usa fuertes imágenes de orgullo nacional (Bolívar) para darle presencia a la historia orgullosa de su país. Sin embargo, su trabajo reciente, que muestra imágenes tomadas

de billetes, deja atrás las inquietudes decorativas y superficiales de sus obras anteriores para buscar hacer arte cuya superficie sea impecable y cuya afirmación y propósito sean significativos más allá de las paredes decorativas. Sigue evocando imágenes estoicas de Bolívar, junto con otras figuras históricas iconográficas e importantes. Sus nuevas obras hablan directamente de nuestra cultura contemporánea y su comunican con ella en términos políticos, económicos y estéticos.

Una tradición que está vigente en el trabajo de Lairer es la de apropiarse de la tecnología moderna y comercial para hacer su trabajo personal. Por ejemplo, en Praga de 1796 un joven escritor y actor llamado Aloys Senefelder no podía costear la impresión de sus propias obras para distribuirlas, así que en la imposibilidad de pagar las tablas grabadas de cobre se topó con el proceso planográfico de la litografía en piedra mientras escribía su lista de lavandería con un lápiz de grasa sobre un trozo de cal bavariana. Con ese descubrimiento pudo producir y reproducir copias exactas de sus escritos, partituras y obras de teatro de manera eficaz y poco costosa. Poco después de la invención de la litografía para imprimir varias copias de documentos, los artistas adoptaron el proceso como una forma de expresión para sus propios proyectos creativos. De esta manera, los artistas se apropiaron exitosamente de un proceso técnico que fue inventado para fines comerciales y lo adaptaron para hacer sus propias obras.

Este fenómeno ha ocurrido entre los artistas y la tecnología desde los comienzos de la pintura. Y hay otro ejemplo. Cuando Hubert y Jan van Eyck necesitaban impermeabilizar sus pinturas religiosas sobre paneles —que solían hacerse con ténpera de huevo a base de agua— para poder llevarlas en los desfiles en plena calle sin tener el miedo de que la imagen se desvaneciera con una lluvia imprevista, se apropiaron de un viejo método de pintar pancartas para sus paneles al mezclar los pigmentos en aceite de linaza. Así sus pigmentos se volvieron impermeables y establecieron la «invención» de la pintura al óleo, que cambió la historia del arte. Más recientemente en los años 80, la industria automotriz buscó hacer pinturas iridiscentes, más permanentes, que no se gastan con la luz, y enfocaron su investigación en los pigmentos sintéticos. Hoy en día, la gama de colores para artistas incluye pigmentos sintéticos modernos que amplían de manera considerable la paleta del artista.

De esta manera, históricamente los artistas han tomado productos y procesos que fueron desarrollados para amplios mercados y los han adaptado exitosamente para sus propios usos. Esa apropiación exitosa de la tecnología continúa hoy en las pinturas de María Fernanda Lairer porque ciertamente ella reconoce y usa la historia de la pintura como plataforma desde la cual ella pinta. La pintura de Lairer honra y reta esa tradición de manera simultánea. En su trabajo actual, Lairer logra eso a través de su proceso, en la elección de la imagen (la divisa como imagen *pop*) y su uso de ese proceso para hacer una obra única. Para elaborar su producto, Lairer debe acumular sus sujetos (billetes de divisa), escanearlos, manipularlos en el programa de computación, ampliarlos e imprimirlos sobre su superficie de sustrato. Evidentemente no soy conocedor de los programas de computadora del diseño gráfico, pero basta con decir que dentro de este ensayo su pintura requiere de un proceso de múltiples pasos y apoyo técnico para finalizar su obra. De esta manera ella invoca el sistema de *atelier* de los maestros tipógrafos que trabajan conjuntamente con el artista en sus obras —Gericault produjo sus litografías con la ayuda de Hullmandel y Villain, Rodin con Blanchard y Clot, Picasso y Braque con Murlot y Desjobert, Rauchenberg y Johns con Kenneth Tyler y Gemini Press.

Trabajar con asistentes técnicos trae a colación cuestiones del manejo de la imagen y la evolución de la intención. Los técnicos saben cómo realizar el producto final, mientras que el artista debe mantener una clara visión de su intención. Es más, es posible que las ideas que concibe el artista sean o no factibles al nivel técnico o puede que sean mejoradas por el conocimiento del técnico. Frecuentemente esa colaboración produce ideas y productos híbridos que pueden desviarse de la intención original. En las manos de un artista menor, esto puede diluir la intención, la idea y el producto, mientras que en las manos de un artista fuerte e intencionado, como lo es Lairet, puede resultar en pinturas de una fortaleza individual y universal.

El hecho que Lairet toma como sujetos las imágenes de billetes de divisas internacionales sugiere su asociación con el arte *pop* americano de los años 60. Tal como Roy Lichtenstein utilizó ciertas imágenes impresas tomadas de *cómics* (¿por qué los pintores de hoy no están apropiándose de novelas gráficas?), Lairet utiliza como sujetos grabados conocidos como son los retratos de Washington, Jefferson, Franklin y Lincoln que ella selecciona junto con Ghandi, Mao, Bolívar y los nuevos billetes del Euro. Tal como lo hizo Lichtenstein anteriormente, no basta el simple uso de una imagen del dominio público: lo que haces con esa imagen es lo significativo. Tanto Lichtenstein y Lairet amplían sus imágenes a gran escala, llamando la atención al sujeto en una voz «más grande y más importante». Como las ampliaciones de Lichtenstein, donde la trama del proceso de imprenta de los *pulp cómics* tiene un rol protagónico (y sugiere una suerte de versión de las pinturas puntillistas de Seurat convertidas en propaganda del siglo XX), las ampliaciones de Lairet resaltan las líneas de grabado y lo que se entienden como patrones *moiré* que surgen cuando uno superpone un patrón sobre el otro, como en el arte óptico de Bridget Riley. Una diferencia significativa se halla en que mientras Lichtenstein buscó sus sujetos en los estratos bajos —recurriendo al género del *cómic* pero sin utilizar los típicos personajes del *cómics* (¿dónde están los superhéroes?) y utilizando *cómics* anónimos de corte romántico (como las telenovelas impresas de México)—, Lairet opta por la divisa, que se encuentra en la cima de la cadena alimenticia de lo impreso y lo masivamente circulado. De esta manera eleva su sujeto impreso de ser una forma de intercambio de *commodities* a ocupar un puesto en el arte. Así, si Lichtenstein elevó la estatura de las imágenes del *pulp cómic* de los anaqueles de las farmacias de los años 60 para ubicarlas en las paredes consagradas de los museos modernos, entonces Lairet eleva la divisa contemporánea de las cajas, billeteras y monederos para ubicarlas sobre las mismas paredes. Ahora, por fin podemos de verdad alabar y adorar nuestro dinero.

El arte *pop* surgió en 1960, fundado por el crítico francés Pierre Restany y el artista Yves Klein. Salieron manifiestos, se hicieron exposiciones y artistas americanos y británicos también se subieron al movimiento que los involucró con la cultura popular contemporánea y con imágenes representativas y comerciales. Mientras que los americanos y los británicos usaron el arte *pop* como una contra-reacción a las pinturas más gestuales, introvertidas y pesadas de los expresionistas abstractos, los franceses se mantuvieron más fieles al arte *pop* entendido como continuación del Dadá y del surrealismo. Restany escribió en el catálogo de una exposición del 1960: «En Europa, y también en Estados Unidos, estamos encontrando nuevas vías en la naturaleza, porque la naturaleza contemporánea es mecánica, industrial y saturada de propaganda [...]. La fábrica y la ciudad se han convertido en la realidad cotidiana. Nacida bajo los signos gemelos de estandarización y eficacia, la extroversión es la regla del nuevo mundo [...]» ¡Si tan sólo hubiera sabido Restany que el mundo se convertiría medio siglo

después en una era de informática globalizada en la cual la data comunicacional y nuestros estilos de vida se han democratizados! Pues, en una cultura que se nutre de información que se hace disponible gracias a la inmediatez electrónica, la repetición y la redundancia son normales. Desde luego, en nuestra cultura es normal estar expuesto repetidas veces a la información verbal, auditiva y visual. Pero si bien es cierto eso, Lairer utiliza un proceso de producción de imágenes que permitiría la edición y multiplicación de sus imágenes porque el proceso digital que utiliza podría hacer ediciones limitadas (o ilimitadas). El hecho de que elige no hacerlas, y que elige hacer una sola imagen de un proceso que es potencialmente múltiple, revela las contradicciones inherentes en su forma de trabajar, y la relaciona a Robert Rauschenberg de mediados de los 60. Su producto final justifica los medios que emplea para producirlo.

Que el fin justifique el medio es una noción que es consecuente con la vida de Lairer. En el colegio, su padre la mandó a estudiar ingeniería, lo cual es evidentemente una disciplina pragmática que podría darle trabajo luego de graduarse. Sin embargo, después de un corto período estudiando ciencias, Lairer reconoció su deseo de estudiar artes y tener una licenciatura en artes plásticas. Como su padre encontraría este cambio inaceptable, ella obtuvo su licenciatura en artes plásticas sin decirle nada a su familia, y les dejó creer que ella era ingeniero. Hizo lo necesario para lograr lo que le fue importante. Así era ella como estudiante, y así es ahora como artista. Nosotros, los espectadores, somos los beneficiarios de su insolencia. Después de todo, el fin justifica los medios.

Que Lairer haga una sola copia de su imagen aumenta su rareza como objeto porque como cada objeto es único y original, se realza su valor como arte. Parece adecuado que solamente haga una original de sus imágenes de billetes y que esto proteja el valor de su obra por no hacer copias. Como en la economía, cuando los gobiernos imprimen más dólares para aumentar la disponibilidad de la divisa, baja su valor y causa inflación. Como Lairer produce una original, su rareza, y luego su valor, son naturalmente altos.

Pero lo que es más importante es que Lairer se asocia con el uso del proceso electrónico para hacer su arte, lo cual le da integridad a su obra. Rauschenberg utilizaba la seriegrafía en los años 60 para introducir procesos fotográficos en sus pinturas individuales, como su importante serie *Booster* (1967) y *Sounding* (1968) que demuestran que eligió el proceso seriegráfico por lo que éste pudo ofrecerle en términos de calidad e intención a su pieza única final, y no por un tema de reproducción. De la misma manera, Lairer se apropia de ese método en su trabajo. De hecho, como Rauschenberg imprimió imágenes fotográficas encima de *plexiglass* en su serie «Sounding», así también incorpora Lairer al *plexiglass* en su producto final. Los artistas eligieron la naturaleza propia del proceso que usan para hacer su arte más conciso y claro. Mientras que Warhol marginalizó la importancia de sus imágenes (tomadas de fuentes del mundo del consumo) al imprimir múltiples sobre múltiples (recuerden las latas de sopa Campbells o las cajas de las esponjas Brillo, o incluso las imágenes repetitivas de Marilyn o Jackie), Rauschenberg y Lairer usan su proceso de impresión para enaltecer su arte al darle una naturaleza singular a ese proceso a la pieza única.

El uso que Lairer le da a los materiales complementa la contemporaneidad de su obra, mientras que también confirma la fuente de su sujeto. Como ya comentamos, su uso de Lexan y *Plexiglass* la relaciona con Rauschenberg en los años 60 (cuando *plex* era

tecnología avanzada) pero también su elección de materiales fue simplemente correcta. Como la obra finamente pulida y feminista de Marilyn Minter, cuyas imágenes de tacones incrustados de piedras sobre pies cuyas uñas eran pintadas en colores vivos se hicieron sobre paneles industriales (masculinos) de aluminio, Lairer elige *plex* como sustrato. Vemos la imagen que presenta a través del vidrio hacia; es decir, la capa de vidrio transparente no nos permite tocar la imagen pintada/impresa, en el mismo sentido en que el vidrio transparente (y blindado) nos separa del cajero del banco. Lairer recontextualiza la divisa como sujeto al ampliar su escala, solapando diferentes divisas nacionales y modificando su esquema de colores, y simultáneamente nos presenta ese sujeto detrás de un vidrio protector.

El hecho de que Lairer elija las delicadas imágenes grabadas en la divisa permite que sus obras dialoguen con el paisaje existente y cambiante de hoy en día. Al fin, podría haberse apropiado de las imágenes grabadas de estampillas, certificados o, también, de los grabados alemanes del Renacimiento. Su decisión de trabajar con imágenes de divisas vincula su obra con la globalización económica de la cual habló Thomas Friedman en su importante libro *The World is Flat*. La globalización económica es resultado de un mercado global, hecho más acelerado y accesible por la era de la información y el Internet. Aunque se considere bueno o malo, llegó para quedarse, expandirse, proliferarse y luego asentarse. En estos tiempos, como T. Boone Pickens señala en su argumento a favor de la energía eólica, el pueblo estadounidense depende tanto de la gasolina y el petróleo provenientes del extranjero que esto causa la transferencia más grande de capital humano en la historia del hombre a una velocidad de 70 billones de dólares al año. En una era de crecimiento gubernamental exponencial en Estados Unidos, ostensiblemente para respaldar y salvar los bancos, instituciones financieras, industrias automovilísticas y de seguros, el gobierno de los Estados Unidos ha aumentado su deuda nacional (después de ocho años de gobierno de George W. Bush resultaron en una deuda de casi medio trillón de dólares, en tan sólo 12 meses la administración de Barak Obama multiplicó esa deuda por cuatro, hasta alcanzar casi dos trillones de dólares de déficit, y esa cifra no incluye el costo proyectado adicional de su ley de salud que fue aprobada recientemente). La mayoría de nuestra deuda (aproximadamente 80%) lo debemos a los chinos. Lairer no ignora esas realidades mientras documenta la crisis económica al pintar sobre la venerable imagen graba de Benjamin Franklin con las imágenes positivas y negativas de Mao y caracteres chinos de su divisa nacional. Al hacerlo, Lairer ha ubicado su obra dentro del lenguaje contemporáneo a la vez que honra la tradición del modernismo al pintar temas de la actualidad. Tal como Restany nota en su texto de catálogo, la percepción de la naturaleza ha cambiado en nuestra era. Si en los años 60, como escribió en su ensayo, la naturaleza contemporánea era mecánica, industrial y comercial, pues es verdad que a mediados del siglo XIX, en la cima de la revolución industrial, las pinturas de estaciones de ferrocarril, trenes, locomotoras y rieles de Turner, Manet y Monet hablaban de sus tiempos contemporáneos. Lairer continúa esa tradición al hablar no sólo de la evolución económica que se desarrolla hoy en día, pero al hacerlo usa un proceso de la era de información hecha disponible por el mismo sistema económico, que hoy es sujeto a un posible colapso.

Todos estos factores convierten la obra de Lairer en una instantánea, un marcador, si se quiere, que señala las páginas de los comienzos de la economía cultural del siglo XXI en las artes plásticas y visuales. Su obra merece una larga reflexión sobre lo que está por venir y lo que una vez fue.