

BIBLIOGRAFÍA:

Art Today, EDWARD LUCIE SMITH, Phaidon, Londres 1989.

Movements in art since 1945, EDWARD LUCIE SMITH, Phaidon, Londres 1995.

Caos, La creación de una nueva ciencia, JAMES GLEICK, Seix Barral, Barcelona 1988.

Jonathan Lasker, Meaning can happen, FRANCESCO BONAMI, Flash Art, nº 176, Mayo–Junio 94.

Jonathan Lasker (Soledad Lorenzo), GEORGE STOLZ, Art News, Septiembre 95.

Jonathan Lasker (Catálogo) GALERÍA SOLEDAD LORENZO, Madrid 1995.

Counter Resolution, RAPHAEL RUBINSTEIN, Art in America nº 83, Abril 95.

Jonathan Lasker at Sperone Westwater, KEN JOHNSON, Art in America Enero 92.

Color, forma, orden y caos, SANTIAGO B. OLMO, Lápiz nº 111

Do titles really matter? PAUL GARDNER, Art News, Febrero 92, nº 91.

Jonathan Lasker, Sperone Westwater, MATTHEW WEINSTEIN, Artforum, Diciembre 91, nº 30.

Jonathan Lasker at Massimo Audiello, JOHN ZINSSER, Art in America, Noviembre 88, nº 76.

Jonathan Lasker at Tibor de Nagy, STEPHEN WESTFALL, Art in America, Mayo 85.

New lost generation, STEPHEN HENRY MADOFF, Art News, Abril 1992.

JONATHAN LASKER, PINTOR

Quiero presentar al espectador una imagen que tenga que recomponer él mismo

Jonathan Lasker

La inmediatez del trabajo de Lasker sería casi pueril si no fuese tan formalmente inteligente, y si su traslado de la negación Pop de la sutilidad al terreno de la abstracción pictórica no fuese un gesto tan habilidoso...

Matthew Weinstein

Es Lasker sin duda un artista excepcional; excepcional en el más amplio sentido de la palabra, ya que en todos sus ámbitos se significa por ser la excepción. En su ámbito generacional, dominado por los conceptualismos, es prácticamente el único artista de interés que opta desde el primer momento por la pintura; en el ámbito de la pintura actual es igualmente una excepción frente a las principales vías que ha tomado esta forma artística en los últimos años; en el ámbito de la pintura abstracta es excepcionalmente narrativo, y en el figurativo, es radicalmente abstracto...

Cuenta el mismo artista, en una entrevista concedida a Santiago B. Olmo, que el ambiente de hostilidad hacia la pintura predominante durante su paso por la escuela CalArts, ha sido la experiencia más afianzadora de sus propósitos artísticos, creando *un lugar muy interesante para empezar a ser pintor*. Es este un hecho significativo para entender la personalidad del artista, y por consiguiente, punto de partida para la búsqueda de algunas de las claves de su obra.

La acentuada dificultad y la labor a contrapelo parecen ser condiciones `sine qua non´ del desarrollo de la obra de Lasker, característica que me hace recordar algunas de las propuestas de la pintura de los ochenta: La cerámica rota sobre la que pintaba Schnabel o los dibujos realizados con la mano izquierda de Basquiat. La imposición voluntaria de dificultades, característica de un sector de la pintura americana de los primeros ochenta y una filosofía de vida para Jonathan Lasker, el cual, curiosamente, pasaría desapercibido ante el mundo del arte fascinado ante el `boom´ de la pintura de principios de los ochenta, y tendría que esperar a que le llegase el turno a la abstracción, de manos de Peter Halley y compañía, en la segunda mitad de la década para hacernos ver que existe. Aunque con la poca perspectiva que nos ofrecen los años transcurridos desde entonces, parece claro que no es Lasker un `pintor de los ochenta´; su mirada es demasiado amplia, sus intenciones demasiado concretas.

La estructura de los cuadros es fruto de la superposición de formas compactas y tramas de líneas dibujísticas sobre un fondo plano y uniforme.

Santiago B. Olmo

Fondo, empaste, grafismo, superposición. Así de sencilla parece ser la receta para hacer pintura de Jonathan Lasker, simpleza que lleva a su obra, arriesgadamente, cerca del límite que separa el arte de las simplezas más absolutas. Superpone los elementos recursivos de los que consiste cualquier pintura; hasta aquí nada nuevo, pero se trata de una superposición aséptica en el que los distintos elementos pictóricos nunca se mezclan, solapándose al anterior como si estuviesen pintados sobre acetatos. De nuevo la pintura de los ochenta está presente, en esta ocasión se podría hablar de la relación del trabajo de Lasker con las superposiciones figurativas de David Salle, pero los trabajos de Lasker poco tienen que ver con esto, su postmodernismo es más sutil, a pesar de la explicitud visual de las obras.

De modo que, tal y como él mismo indica, Lasker presenta al espectador con los elementos integrantes de la pintura para que éste los componga. Es este un presupuesto explícito, que acompaña con unos resultados igualmente explícitos. Lasker elimina del cuadro cualquier atisbo de sutilidad, reduciendo los recursos pictóricos a estereotipos de aspecto artificial que se repiten hasta la saciedad en ingeniosas combinaciones de un enganche visual importante.

Estamos ante un postmodernismo cerebral y reflexivo, sin exaltaciones, en el que el artista disecciona la actividad de pintor hasta poner de relieve sus más elementales estructuras. Como indica el crítico Ken Johnson, las pinturas de Lasker son como *lecciones rudimentarias sobre la diferencia entre dibujar y pintar, o entre clasicismo y romanticismo*. Todo se reduce a su esencia formal, y se presenta ante el espectador del modo más sencillo posible; hasta un niño podría entender, mediante el uso de una pintura de Lasker como diagrama, en qué consiste el arte de la pintura y cuales son las diferencias entre sus principales estilos.

Si Lasker se ha involucrado en la actividad postmoderna de demostrar la realidad pictórica para así presentar ante el espectador los distintos componentes de la misma, evidentemente, el espectador se ve en la obligación de rehacer visualmente lo deshecho, y crear las sutilidades, matices y medias tintas que uno espera de la pintura. Esta involucración en la obra por parte de la audiencia supone, a mi juicio, uno de los mayores atractivos de la obra del pintor, aunque no terminaría aquí su intención; cabría hablar de ciertas referencias a problemáticas propias de la pintura a lo largo de su historia; dirección en la que ha escrito George Stolz al referirse a la *práctica reflexiva de la relación entre figura y fondo*.

En gran medida, la apariencia física de las pinturas del Lasker está determinada por el hecho de encontrar equivalentes a las marcas pequeñas de los bocetos.

Raphael Rubinstein

Rubinstein pone de relieve la clave fundamental para entender la procedencia del lenguaje formal de Lasker, clave que se vuelve innegable al observar la obra: de los tres componentes formales –plano, empaste y grafismo– los dos últimos mantienen fuertes reminiscencias de gráficas desenfadadas realizados con medios peregrinos como bolígrafos, rotuladores o lápices de colores. Efectivamente, Lasker parte de bocetos pequeños realizados con este tipo de medios, cuya esencia pretende mantener al realizarlos a gran escala y con medios pictóricos. Así, los curiosos resultados de su obra pictórica se deben en gran medida a la pretensión de hacer que un medio mimetice a otro. Este tipo de condicionantes pueden producir resultados sorprendentes y a veces inesperados, como el que le reconoce Matthew Weintein de *conseguir que una sustancia tan orgánica como la pintura al óleo aparente plástico coloreado*.

Empieza a parecer claro que este tipo de contradicciones forman uno de los ejes principales del trabajo de Lasker. Contradicciones y condicionamientos impuestos, dentro del ámbito del condicionamiento general que supone ser pintor cuando no se debió serlo.

En referencia a los tres elementos formales y estructurales que componen sus pinturas, el artista ha realizado comparaciones en los que establece paralelismos entre estos y la estructura de un trío de rock’n’roll –bajo, guitarra y batería– en la que cada uno lleva su propia línea expresiva superponiéndola a las otras dos

A pesar del barroquismo que inevitablemente es inherente a un procedimiento pictórico consistente en la superposición de diferentes procesos aislados, la pintura de Jonathan Lasker en los últimos años ha experimentado una depuración que parece conducir a un *espacio pictórico vacío*, según indicaría George Stolz. Una contradicción más se infiltra en la obra del pintor, disfrazado de un minimalismo que intenta imponerse al barroquismo caótico que mantiene la hegemonía en cada cuadro. No será este aumento de espacios vacíos el único factor de la pintura de Lasker que puede considerarse cercano al Minimalismo, ya que, en toda su producción de los últimos años ha mantenido constantes familiares como puede ser el uso de colores fluorescentes o ‘Day-glo’, o la repetición formal y modular, aunque en este aspecto, el artista ha indicado principalmente la influencia del diseño gráfico de los años setenta.

Los coloristas que me han influido han sido Johannes Itten, que participó en la Bauhaus, y también Josef Albers, los dos teóricos del color que más he leído.

Jonathan Lasker

Lasker es evidentemente un artista intelectual, por lo que no resulta chocante ver que se considera influido por grandes teóricos del color como Albers o Itten. Sus conocimientos en materia colorística se hacen evidentes en cada una de sus pinturas; pero igualmente, se hace evidente que sus elecciones y combinaciones de color están influenciadas por una realidad más mundana. El diseño contemporáneo, y muy especialmente el de los años setenta, sienta las bases colorísticas sobre las que trabaja Lasker – en muchas ocasiones cita el artista como su más importante influencia al diseñador gráfico norteamericano Saul Bass, activo especialmente durante la década de los setenta–. Pero es este un artista de amplias influencias, cuya fascinación ante el mundo le conduce a observar *el color de los paquetes de productos*, tal y como indicaría en la entrevista con Santiago Olmo.

A pesar de esta atracción hacia la estética, y especialmente al colorido, de los paquetes de productos; la amplitud de miras que mantiene el artista le conduce a considerarlo como *algo que pertenece al paisaje natural, ya que forma parte de nuestro paisaje actual*. En resumen, la formación del lenguaje colorístico de Lasker procede de una mirada propia del eclecticismo postmoderno, que no tiene reparos en apropiarse de lo

perteneciente a corrientes concretas, para incorporarlo a un lenguaje que refleja el *paisaje actual*.

En sus primeras obras, Lasker se remitía a un vocabulario formal extraído del Expresionismo Abstracto, y era posible encontrar posibles referencias a Motherwell, a Still, o a Baziotes, mezclados con planteamientos propiamente Pattern.

Santiago B. Olmo

La evolución de Lasker parte de una primera determinación de dedicarse a la pintura, inspirado, según sus propias declaraciones, por la hostilidad imperante hacia esta forma artística en la escuela CalArts durante su paso por la misma. En sus trabajos de este primer periodo, no sólo iba Lasker a trabajar la pintura, sino que lo iba a hacer en el sentido de la 'Gran Pintura Americana', dejándose influenciar por los gigantes del Expresionismo Abstracto, muy especialmente por de Kooning.

Hacia finales de la década de los setenta, la obra del pintor comienza a afianzarse, tomando una dirección propia a la vez que comienza a verse como cercano a movimientos pictóricos norteamericanos del momento, como el New Image Painting, o el Pattern Painting. A diferencia de las cabezas visibles del New Image Painting, como Rothenberg o Greene, según Raphael Rubinstein *las pinturas de Lasker están llenas de significantes culturales de la vida americana posterior a la Guerra... también pueden evocar el diseño de los 50 y 60*. De modo que, a finales de la década de los setenta, y a pesar de la inmadurez formal que reflejan los trabajos de este periodo en comparación con los posteriores, la dirección de la obra de Lasker ya está clara; su pintura será abstracta, pero no podrá prescindir de referencias visuales a una imaginería propia del entorno norteamericano en el que creció.

Durante la década de los setenta y principios de los ochenta, la obra del pintor evoluciona alejándose paulatinamente de lo propiamente 'pattern', para formar una especie de disección ingenua de algunos de los aspectos más horteras de la realidad norteamericana. Un ejemplo claro de la producción de este periodo sería *5 of Spades*, de 1978, pintura en la que Lasker presenta al espectador con una serie de imágenes semi-reconocibles repartidas aleatoriamente por la superficie, que éste ha de descifrar para luego ordenar y deducir el tema referencial de la obra: un televisor portátil, un sofá, una silla y una figura aparentemente femenina, dispuestos sobre un fondo de apariencia estampada, son los elementos con los que el artista alude a una habitación de 'motel' barato, santuario del mal gusto y a la vez potencial emblema de la América contemporánea.

Estos trabajos aunque formalmente están lejos del estilo que caracteriza la pintura de Lasker, evidencian algunos de los ingredientes formales que mantendrá como constantes; la separación o falta de integración entre figura y fondo y el aislamiento hermético de cada uno de los recursos técnicos. La influencia del Expresionismo Abstracto se va haciendo cada vez más difusa, e incluso se pierde en algunos de los aspectos como puede ser el del tratamiento del material.

Esta obra del primer periodo de Lasker quizás se presente hoy más aceptable que en su momento, ya que el año de su aparición –Enero de 1981, Landmark Gallery, Nueva York– parecería, en palabras de Saul Ostrow, *el trabajo de un reaccionario, un tradicionalista o un inadaptado ignorante de las problemáticas de la pintura, que emperradamente nada en contra de una marea que inevitablemente se acerca a la representación, la narrativa y el pastiche*. Aunque si el fervor Neoexpresionista daría la espalda a una obra tan inoportuna como la de nuestro pintor, *el desplazamiento general de la figuración hacia la abstracción en la segunda mitad de la década crearía un ambiente más hospitalario*, según indicaría Raphael Rubinstein, aunque seguiría habiendo un problema de contexto, ya que Lasker no compartiría muchos de los presupuestos de los artistas del Neo-Geo, como la *tendencia a trabajar programáticamente* (Peter Halley), o de *prestar imágenes de artistas anteriores* (Philip Taaffe). Lasker no es al fin y al cabo un postminimalista.

Pienso que la pintura puede referirse al hueco que actualmente existe entre la experiencia táctil y la

experiencia mediatizada.

Jonathan Lasker

A pesar de haber optado por la pintura desde un primer momento, no parece ser Lasker un gran defensor de ella, en el sentido que lo son artistas, como Hockney o Kitaj, que han dedicado toda su carrera exclusivamente a la actividad pictórica. Sus opiniones sobre la validez de la pintura como medio artístico vigente en la actualidad, son siempre relativas y fundamentadas. En la entrevista que concede a Santiago Olmo se limita a indicar la posibilidad –más que razonable– de que *el medio siga siendo válido, en el sentido de que ahora es tan importante como ha sido siempre.*

En el contexto de los posibles medios artísticos o artístico–tecnológicos que pueden tener vigencia en la actualidad y en el futuro cercano, Lasker atribuye a la pintura una posible labor de puente, como ya se ha indicado, entre lo físico y real y lo mediatizado, debido a que *estamos entrando en una época de des–fiscalización, en la que la pintura realmente puede tratar estos problemas de la vida contemporánea y abordar sus aspectos psicológicos.*

En este aspecto, la defensa de la pintura que realiza Lasker no se basa en la validez que ésta ha tenido a lo largo de la historia, y su perpetuación inevitable como medio inseparable de la condición humana; sino que hace una valoración del posible papel de la pintura en la realidad actual, en la que le atribuye una función mediatizadora entre lo físico y lo no–físico (lo virtual). Aunque desde un punto de vista menos arriesgado. También ha declarado el artista la utilidad de la pintura como un medio expresivo con unos parámetros formales más que establecidos, afirmando que *si se aceptan las limitaciones se tiene la posibilidad de concentrarse en el contenido.*

Acerca del concepto de pintura de Jonathan Lasker, también ha escrito Santiago Olmo, opinando que *su obra mantiene de un modo estable el enfoque de los problemas de la pintura, pero con los años el resultado final se va haciendo cada vez más complejo y abigarrado, ofreciendo a la pintura un posición más cercana a lo objetual*, aunque no se trata de un acercamiento a la objetualidad mediante referencias a la corporalidad del cuadro, convirtiendo –al modo minimalista– el objeto pictórico en objeto material; sino de *una combinación, articulación y desarrollo de los problemas propiamente pictóricos, es decir bidimensionales.* La objetualidad del cuadro que parece detectar Olmo se reduciría a un espacio –aunque bidimensional– en el que coinciden los diferentes recursos de la pintura; coincidencia que evidentemente se da en toda obra pictórica, pero la falta de interrelación directa entre los diferentes elementos recursivos de la pintura de Lasker, parece convertir la superficie del cuadro en un lugar de coincidencia objetual más que en una superficie que es pintada.

La pintura de Lasker se propone como una incesante combinatoria de color y de formas, que articulan un espacio tenso entre orden y caos.

Santiago B. Olmo

Orden y caos; estos dos conceptos forman una contradicción que parece estar presente en toda la obra de Lasker, dando pie a la base formal que tendrá como resultado los atractivos juegos visuales que caracterizan su trabajo. En todos los cuadros una primera impresión caótica da paso a una segunda mirada en la que el caos queda encerrado en un innegable orden pictórico.

Curiosamente, el periodo en el que Lasker se forma como artista, la década de los 70, es la década en la que surge la Teoría del Caos, una teoría que rompe la tendencia imperante en las ciencias desde Einstein, que pretende descubrir el orden subyacente en cualquier fenómeno. Supone esta teoría toda una revolución en las ciencias, *rompiendo –en palabras de James Gleick– las fronteras de las disciplinas científicas. Por ser la ciencia de la naturaleza global de los sistemas, ha reunido a pensadores de campos muy separados.*

Es la Teoría del Caos el fenómeno científico más importante de las últimas décadas, abarcando, como indica Gleick todas las ramas del saber; por lo que no es de extrañar que influenciase a Lasker en el campo del arte, ya que este pertenece a una primera generación de pensadores que han accedido a la información necesaria para poder reflexionar sobre el caos. Orden y caos serán dos conceptos que Lasker identificará con lo *subjetivo y lo consciente, lo racional. Hay una profunda subjetividad en muchos de los elementos de los cuadros. Me interesan las relaciones que se establecen entre ellas, como se articulan entre sí. Me interesa la comprensión esencial de estas relaciones. Las cosas aparecen integradas en sus contextos pero hay que entenderlas en lo que son, en su esencia. Creo que es una aproximación más optimista.*

Es el trabajo de Lasker, por consiguiente, una reflexión absolutamente contemporánea y coherente con su generación, en torno al arte, la pintura, el diseño y la realidad social contemporánea; aunque siempre las referencias a estos temas están imbuidas de una sutileza que contrasta con la explicitud visual de las obras. Una pista para poder descifrar la temática de cada cuadro podemos encontrarla en los títulos, a los que el autor da una gran importancia afirmando que *me dan una oportunidad condensada para ser poeta*. Se trata de títulos que permanecen, al igual que las obras en sí, en la cuerda floja entre el orden y el caos, con una dosis de humor que también parece tener su paralelo en el lienzo.

Es el humor un factor importante en la obra de Lasker, ya que es utilizado como un medio para facilitar la transmisión del mensaje que remite. Humor al servicio de reflexiones profundas; quizás sea este un punto flaco de la obra de Lasker a ojos de la crítica: demasiado humor y falta de sofisticación, una falta que se pone de relieve cuando declara, con una simpleza que parece ser propia de una de sus pinturas, que *un día tras haber realizado dibujos y ver las pinturas acabadas, pensé superponerlas*.