

La objetualidad de las obras de María Fernanda Lairer

Perán Erminy

María Fernanda Lairer es una joven artista dotada de buena destreza manual para el dibujo y la pintura, y de una sensibilidad muy afinada para el uso del color. Posee, además, un excelente dominio de diversas técnicas y soportes, incluyendo las tecnologías y materiales más novedosos para las artes gráficas. Maneja con propiedad la fotografía, el video y sofisticados programas de la computación. Su producción reciente está realizada con láminas acrílicas superpuestas y otros materiales plásticos transparentes. Todo esto confluye en obras cuyo acabado es absolutamente impecable y atractivo.

La concepción del arte en la cual se basa la pintura, o más bien la obra (que muchas veces no es estrictamente pictórica) de María Fernanda Lairer, sobre todo la que corresponde a su producción reciente, está determinada por una mentalidad y una sensibilidad propias de la última etapa de la Modernidad, de la llamada cuarta Modernidad. Es una obra vertida sobre sí misma, autotélica, pragmática, despojada de retóricas y ornamentos. Se trata de una pintura cuya «obligada» ruptura con *la doxa* imperante (ya sabemos que todo artista avanzado debe romper con lo establecido) se manifiesta en sus temas inhabituales (inexistentes en las artes anteriores) y en la ostensiva y cuidadosa objetualidad de sus obras.

La pintura, a veces tridimensional, o no rectangular de María Fernanda Lairer parece tener más marcado su carácter de diseño que el de pintura, tal vez por la total pulcritud y la precisión de su acabado, por su sistema de ideación a través de variaciones, y por la ausencia de *pathos* y de oscuridades angustiosas en su contenido expresivo. Pero tal clasificación, que no es segregación, está fuera de uso en Venezuela y en el arte occidental. Y no podría entenderse actualmente como algo censurable, porque además de ser una clasificación irrelevante e inútil, no constituye una deficiencia ni le resta ningún mérito a estas obras aludidas (genéricamente aludidas) ni a otras que se presten a igual indistinción. Más bien les añade la ventaja pragmática y social de hacerlas más propicias al logro del anhelo moderno de estetización de la vida urbana común. Es ése el modo en el que las obras de María Fernanda Lairer cumplen eficientemente su función pragmática, de insertarse en la cotidianidad social contemporánea, como lo aspiraban los artistas vanguardistas de la Bauhaus y de los otros centros propulsores de la socialización expansiva de las artes fusionadas con el diseño a escala industrial. Ya en la época de Bruno Munari se habían borrado las viejas fronteras académicas que existían entre las artes plásticas y el diseño, nivelándolas cualitativamente al descartar las diferencias de validez y de jerarquía estética.

En lo que se refiere a los temas inusuales (inusuales dentro del arte convencional ordinario) predilectos en el trabajo reciente de María Fernanda Lairer, quien en lugar de pintar paisajes, flores, bodegones, figuras, o formas abstractas como lo hacen los innumerables otros pintores venezolanos (¿por qué no pintaran ninguna otra cosa?) ha preferido dedicarse a temas que parecen extraños, tales como sus anteriores banderas venezolanas y sus actuales ampliaciones fotográficas de piezas de papel-moneda, o de «billetes», como lo llamamos coloquialmente en Venezuela, escogidos entre los de mayor circulación internacional. Cabe señalar que no se trata de temas que, en verdad,

sean improprios ni ajenos al arte. Ni siquiera lo han sido en Venezuela, donde contamos con unos cuantos antecedentes ilustres.

Ciertas obras autorreproducidas de María Fernanda Lairer nos hacen pensar, desde luego, en las siempre controversiales reflexiones de Walter Benjamín acerca de la obra de arte en la era de la reproductividad mecánica, a lo cual no nos referiremos más que de paso, porque nos desviaría un poco del tema central de estos comentarios. Pero sí debemos decir, en ese mismo sentido de las autorrepresentaciones, o más bien autorreproducciones de algunas de las obras de María Fernanda Lairer, que evocan las réplicas que Elaine Sturtevant hiciera de las famosas imágenes de banderas que pintaba Jasper John en la mejor época del Pop, las cuales inspiraron a muchas otras banderas semejantes, incluyendo a las de nuestra admirada Margot Römer. Por cierto, las de Jasper John no fueron las primeras. También hay que aclarar que María Fernanda Lairer no se propuso incursionar en las prácticas, ya legitimadas casi mundialmente, del *Appropriation Art*, de los años ochenta, cuando se recodificaron tantas obras célebres del arte y otras imágenes, a veces publicitarias o fotográficas de reporteros gráficos de prensa.

A propósito de la representación artística, en este caso pictórica, de los símbolos sagrados de la patria, lo cual podría considerarse como un delito, según quien hay sido el autor, o el espectador, o el lugar y la época de la infracción, habría que recordar a artistas que incurrieron en esas prácticas antecedentes a las obras de María Fernanda Lairer; no para restarle méritos de originalidad a las suyas, sino al contrario, para resaltar las diferencias, no sólo en la apariencia plástica de la imagen, sino también en su significación, su discurso expresivo, su contexto y todo el resto de su contenido. No podemos olvidar las banderas de Juan Loyola, quien al principio las pintó sobre chatarras callejeras —sobre automóviles abandonados— para que las autoridades las recogieran al sentirlas como agravios a la patria —nunca fueron agravio si no desacralizaciones. Eso le valió varios carcelazos, pero luego decidió seguir pintándolas con otro sentido contrario al primero, declarando que lo hacía por amor a la patria y a su bandera. Y así lo hizo hasta su muerte, que fue anterior al ostentoso patriotismo actual.

Lo que tiene más antecedentes memorables es el uso del dinero como parte de las obras, los billetes con presencia física. A Ramón Oliveros le destruían sus piezas a fuerza de arrancarles las monedas y sus billetes; y también tuvo problemas con las autoridades. Las obras de Milton Becerra sufrieron daños porque les arrancaban sus billetes enrollados. Javier León no tuvo inconvenientes porque usó dinero picado previamente por el Banco Central. Las obras de María Fernanda Lairer no tienen semejanzas con ninguna de las nombradas ni con las que no hemos nombrado. Pero no es inútil recordar las enormes diferencias que separan artísticamente las suyas de las de los demás artistas, venezolanos o no.

En todos estos casos, igual que en el de María Fernanda Lairer, los billetes de banco y el dinero justifican su presencia en el arte en virtud del inmenso, descomunal e invulnerable poder de fascinación que ejercen sobre la mente humana. Es el valor supremo para el imaginario colectivo, por su omnipotencia y omnivalencia casi sagrada y obsesiva en las sociedades actuales. Pero el dinero, el poder sin fin del dinero, no puede ser hipostasiado estéticamente sin que intervenga la inexorable polaridad de su antagonía, que nunca deja de aparecer. Esa oposición radical, entre otras, se manifestó una vez cuando Judith Malina y Julien Grack decidieron execrar al dinero y declararle la

guerra para expulsarlo del territorio de las artes, condenándolo como culpable de todas las perversiones y de toda corrupción posible. Perdieron, por supuesto, su utópica batalla antimonetaria. Perseguidos por sus acreedores y por las autoridades, tuvieron que salir huyendo de los Estados Unidos, y más tarde de Europa, por las mismas razones socialmente imperdonables. Fracasaron en su guerra contra el dinero, pero lograron transformar las artes en el mundo.

María Fernanda Lairé no se propone cambiar al arte ni al mundo, como lo proclamaron en sus declaraciones los integrantes de El Techo de la Ballena en Venezuela. Lairé nos está proponiendo unas obras con los símbolos de la patria en crisis: primero las banderas y ahora el papel-moneda. Para algunos es lo más importante, o lo único importante en la vida. Para el artista el uso de símbolos abiertos, de carácter polisémico, o multisignificativo, permite diversas interpretaciones, entre las cuales no descarta las lecturas políticas, que lamentablemente no dejarían de aparecer en la brutal polarización que divide mentalmente al país. Y no pretenden sustraerse de la realidad política exacerbada que padecemos en Venezuela, como lo hacen obras suyas como la de una flameante bandera cubana que cubre en su ondulación a una bandera venezolana. Los billetes de banco permiten también, o nos ofrecen también, unas interpretaciones políticas a veces divergentes: sus ampliaciones magnifican sus contenidos simbólicos. Esos billetes son emblemáticos del nuevo gasto conspicuo en forma semejante al uso de las perlas en el Renacimiento Italiano, cuando se volvieron signos ostensivos de la opulencia y del ascenso social. Del mismo modo los billetes sirven como signos de estatus social, signos de poder sobre los demás. Y permiten un uso social equivalente al antiguo Pot-Latch indígena.

Cuando esos billetes bancarios se convierten en crédito, o en fondo crediticio, dejan de circular, desaparecen. Y van siendo sustituidos, cada vez más, por tarjetas plásticas que comunican información registrada en el banco. Así podemos movilizar dinero abstracto por teléfono, sin necesidad de moneda ni billetes bancarios. Y de ese modo las ampliaciones artísticas de María Fernanda Lairé comienzan a convertirse en reliquias de un pasado inminente, porque representan algo en vías de extinción. Por eso adquieren un valor objetual, no sólo artístico, si no también como pre-antigüedades coleccionables, como objetos nostálgicos, cargados de recuerdos y añoranzas, como memoria revivida, no reciclada si no revivida, emotivamente resurrecta.

Así como las obras con papel-moneda de María Fernanda Lairé nos remiten a un pasado que todavía en presente, y nos recuerdan los viajes al exterior, así como el mundo globalizado que se instala en Caracas, de igual manera las banderas nos evocan un patriotismo en extinción, que dramáticamente se intenta revivir con fines políticos en Venezuela. En este sentido las obras nuevas de María Fernanda Lairé se sitúan en esta transición entre la cultura de la imprenta que sucumbe ante el empuje de la cultura electrónica, entre la Modernidad y la Posmodernidad.

Un efecto inesperado y curioso que no provocan las ampliaciones de los billetes bancarios de María Fernanda Lairé, es que parece que los descubriéramos, como si nunca los hubiéramos observado con atención, y nos resultan distintos. El hecho de ampliar sus dimensiones amplía también su significación y nuestra cercanía perceptiva, con sus condiciones afectivas e intelectivas potenciadas. Vale decir, estas obras aumentan nuestro acercamiento y nuestro vínculo psíquico con ellas. Por otra parte, si la mudez actual de toda obra plástica se ve acentuada por la limpieza de su tratamiento

tecnológico, estas obras se ven inducidas a un laconismo melancólico, por fuerza de su condición de «imagen de otra imagen», y mas aún por ser una especie de «cuadro de otro cuadro», al borde de la nada de la tela blanca vacía, como si tratase de evadir la inevitable tensión entre la imagen y la realidad. Pero ese desdoblamiento semántico, que debilita la función significativa y referencial de la imagen, privilegia su función estética y pone el acento en sus efectos sensibles. El dinero impreso deja de ser dinero y se convierte en arte. Los innumerables detalles de mínimas grafías y ornamentos se transparentan y se ensamblan en combinaciones de una riqueza inagotable. No se trata de una simple reproducción mecánica, si no la develación de un mundo gráfico que se nos va abriendo a las asociaciones espontáneas que afloran desde nuestra interioridad. Son nuevos símbolos sobre otro símbolo de intercambio comercial o financiero. Pero no es un arte para economistas y financistas, porque el dinero, si no es de todos, es algo que todos quisieran tener. Es lo más deseado y necesitado. Lo que más motiva, moviliza y conduce a la gente y la hace capaz de cualquier cosa, por más insensata que parezca. Hasta el extremo en que la omnipotencia de Dios, a partir de la Revolución Mercantil, se vio cada vez más desplazada por la omnipotencia del dinero, que no ha dejado de desbordarse en Venezuela.

Y, como precisamente, para no dejarse dominar por tal omnipotencia María Fernanda Lairer decidió convertirla de valor de cambio a valor de uso, no compulsivo, desmitificado, racional, desapasionado, liberado del *pathos* y de la angustia, por el sólo hecho de cubrirlo con un valor estético, con otro tipo de empatía. No hay que olvidar que la posesión de la imagen, en virtud de los antiguos principios de la magia simpática y de la magia imitativa, determina la posesión de aquello que está representado en la imagen. Es lo que implica el principio mágico de la identidad de la imagen con lo que representa. De manera que si uno adquiere alguna de las obras de María Fernanda Lairer que reproducen piezas de papel-moneda, la magia que poseen nos hará percibir una interminable cantidad de dinero. Es la Ley de la Homeopatía: lo análogo produce su análogo.

Por lo que hemos escrito se diría que nos referimos a una artista obsesionada por el dinero. Pero no es cierto, ni en el caso de ella ni en el nuestro. Nos detenemos en el tema porque es el más reciente y el más raro de sus temas. No es el único. Mencionamos las banderas anteriormente. Faltarían por comentar otros temas o tipos de pintura. Uno de esos otros tipos de pintura de María Fernanda Lairer es el que toma como uno de los modelos de su inspiración a las *Antropometrías* de Yves Klein, realizadas con cuerpos femeninos desnudos mojados con una pintura de un azul metafísico, que luego se imprimían revolcándose o recostándose sobre una tela o un papel blanco. Así, el misticismo pagano de Klein pretendía una «re-sacralización» del desnudo y de su carnalidad. En las obras de María Fernanda la intención y el resultado son diferentes. Su motivación principal es un impulso de rebeldía psíquica en contra de las presiones sociales inhibitorias y represivas que la paralizan como unas ataduras. Su obra es un testimonio de sí misma mostrándose desnuda en un acto disruptivo para librarse de la opresión social que la somete a su censura permanente y total. Éste es uno de esos tipos de obra que manifiestan la inclinación romántica e idealista del artista, en una clase de pinturas aparentemente desideologizadas y puramente formales, que no son ni lo uno ni lo otro, porque más allá de la apariencia mantienen tendencias internas en sentido contrario, que a veces las desbordan,

Otras pinturas de María Fernanda Lairer corresponden, en algunos de sus rasgos principales, a ciertas características propias del Informalismo, sobre todo en lo relativo a la improvisación repentina, a la incorporación del azar y lo aleatorio, y a la reivindicación del desorden, o al menos al rechazo del ordenamiento simétrico, de la composición centralizada y cerrada, y del equilibrio y la coherencia unitaria de los componentes de la obra.

Estas pinturas informales de María Fernanda Lairer varían entre las gestuales, de grandes trazos impulsivos, y las de manchas de color no geometrizadas ni ordenadas.

En términos generales, lo que prevalece en la producción del artista es la simplicidad y la limpieza de sus elementos, la claridad y el orden de la composición, la intensidad de su colorido y el vigor de la realización. En medio de sus variantes se siente la continuidad y la persistencia de un mismo lenguaje pictórico, de una misma sensibilidad y una misma concepción del oficio. Se le reconoce «la mano» de la artista, que sigue siendo fiel al famoso principio fundamental de la «última modernidad», proclamada por Mies van der Rohe cuando afirmó que «menos es más», como radicalización del viejo principio de la «economía de los medios» según el cual había que valerse de un mínimo de recursos para expresar lo máximo posible. María Fernanda Lairer ha venido aplicando rigurosamente una «máxima síntesis gráfica» o una «máxima concentración visual», y sobre todo, la máxima pulcritud (*pulchritude* es la palabra originaria de la belleza), siempre presente en sus obras, que no pueden dejar de contaminarse tras su contacto con la memoria y con su instrumento, la imaginación. No sólo la suya, como autora. También la de quien mira las obras, que de ese modo se escapan a su pureza y se abren a la impureza de la realidad y a las ineludibles antagonías del mundo.