

María Fernanda **Lairet**

María Fernanda **Lairet**

DIRECCIÓN EDITORIAL
Editemos Estrategias Editoriales

TEXTOS
Rafael Arráiz Lucca
John E. Rise
Perán Erminy
Sergio Sucre

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Ginett Alarcón
Marisa Mena

TRADUCCIÓN
Lisa Blackmore

FOTOGRAFÍA
Juan Carlos Castillo (retratos)
María Fernanda Lairet
Victor Monasterios
Carlos Germán Rojas

RETOQUE DIGITAL
David Ladera

DISEÑO GRÁFICO
Zilah Rojas

PREPrensa E IMPRESIÓN
Editorial Arte

Impreso en Venezuela

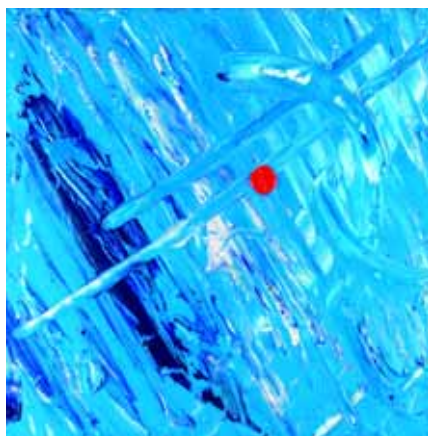
DEPÓSITO LEGAL If25220107001189
ISBN 980-XXXXXXX-X

©John E. Rise, 2010
©Perán Erminy, 2010
©Sergio Sucre, 2010
©María Fernanda Lairet, 2010

Todos los derechos reservados

www.mariafernandalairet.com

C O N T E N I D O



PRESENTACIÓN • Rafael Arráiz Lucca 7

MARÍA FERNANDA LAIRET • John E. Rise 10

MARÍA FERNANDA LAIRET • John E. Rise 36

LA OBJETUALIDAD DE LAS OBRAS
DE MARÍA FERNANDA LAIRET • Perán Erminy 42

THE OBJECTUALITY OF MARÍA FERNANDA
LAIRET'S ARTWORKS • Perán Erminy 70

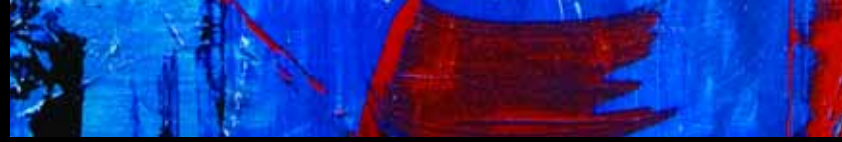
ARTE Y PAPEL MONEDA • Sergio Sucre 76

ART AND PAPER MONEY • Sergio Sucre 80

CRONOLOGÍA 82

Sin título • 2003 • Técnica mixta y acrílico sobre madera
180 x 60 cm • Colección Estudio Arte 8

MARÍA FERNANDA LAIRET





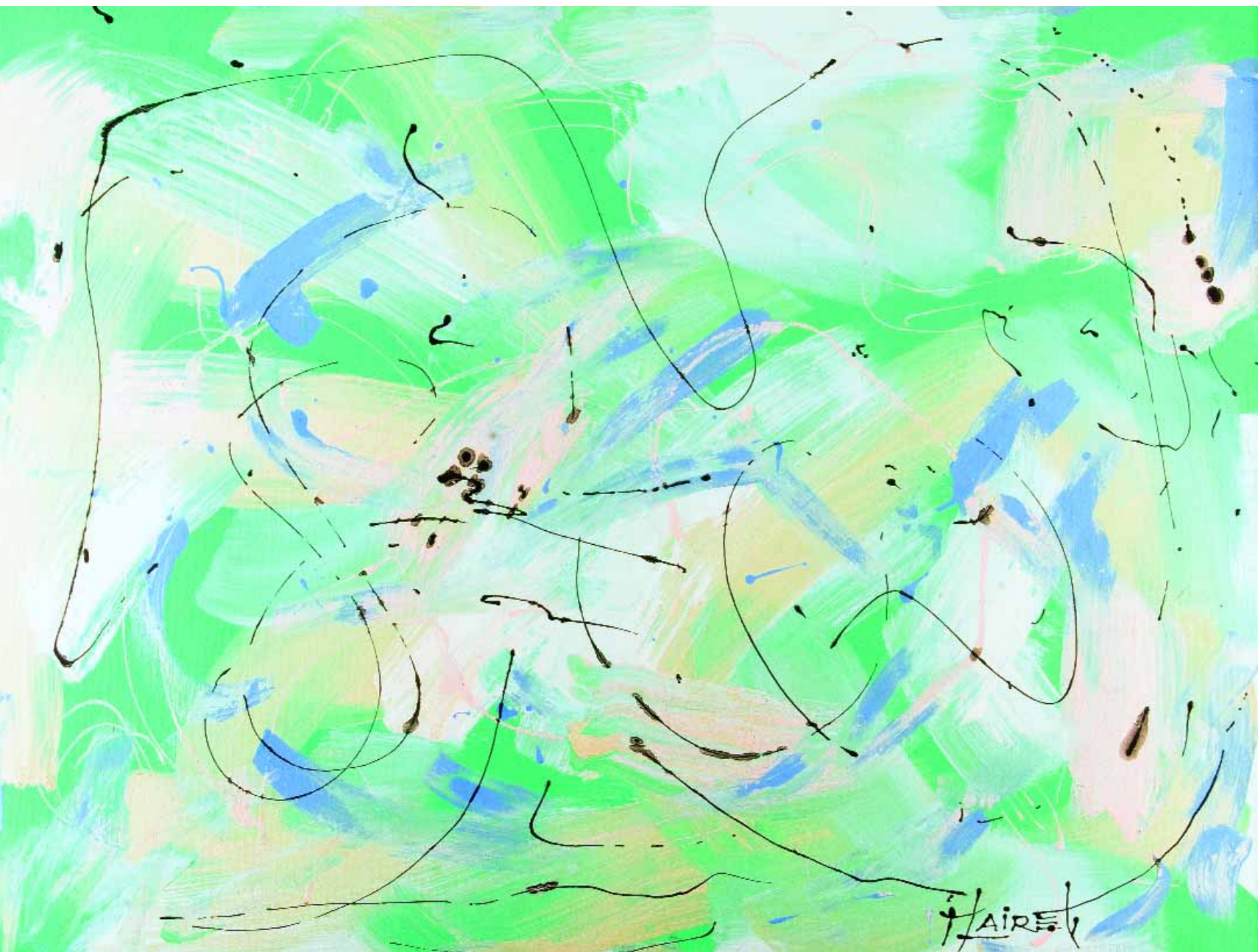
John E. Rise

Hoy, en nuestro mundo posmoderno, los artistas dedican mucho más tiempo a la exploración de su planteamiento 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 creadores 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 acertado que concebir la idea por encima el arte, porque la buena pintura está compuesta por 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 disfrutar las pinturas brillantes de María Fernanda Lairer, reconocerlas como instantáneas de nuestra cultura socioeconómica y disfrutarlas como piezas que valoran la tradición de la cual provienen.

Este ensayo pretende comentar el trabajo actual de María Fernanda en el contexto de la pintura contemporánea, para lo cual reconciliaremos su obra más reciente con sus propuestas pasadas y la analizaremos en relación con sus precedentes históricos. Daremos paso a una breve discusión sobre su proceso técnico, no con la intención de comentar en profundidad la mecánica del mismo —porque basta con saber que involucra múltiples fases que con la tecnología se hacen accesibles y disponibles—, sino para mostrar que el uso que la artista le confiere se adhiere a una honrada tradición artística a través de un lenguaje contemporáneo. Lairer trabaja a partir de imágenes y mensajes relevantes en el mundo de hoy, y esto perfila su propuesta como arte del siglo XXI, conceptos económicos y sociales cuya gravedad traspasa la temporalidad. Por último subrayaremos sus contradicciones recurrentes, tanto en su intención como en su proceso, pues constituyen un punto importante de su planteamiento plástico.

Las piezas que anteceden al corpus actual de Lairer son más pictóricas y demuestran un manejo del pincel sobre el lienzo, abundan en fuertes elementos y evidencian el proceso de manchar. Como sus obras actuales, aquéllas se caracterizan por los colores

Sin título • 1988 • Acrílico sobre tela
75 x 98,5 cm • Colección Falcón-Lairet





en clave alta. Sus lienzos tempranos son de gran formato, poblados de flores y caballos que afirman sucesivamente un creciente interés por la naturaleza táctil y física de la pintura, a la vez que contienen mayor movimiento y gestualidad para describir los sujetos. Sus manchas demuestran seguridad y confianza manifestada en composiciones bien diseñadas que recuerdan afiches, lo cual es evidente en la serie de las banderas. Estamos ante la finura y singularidad de las fuertes manchas y bordes de los pintores *pop* de California —Wayne Thiebaud y Mel Ramos—, pero sus imágenes son definitiva y patrióticamente suramericanas. María Fernanda decide pintar a Simón Bolívar o caballos embestidos, en vez de plasmar 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 chica que con la misma vestimenta emerge de un cambur *chiquita* pelado de Mel Ramos. Mientras los pintores americanos buscaban usar el imaginario popular para representar a la sociedad consumista de Estados Unidos, Lairet emplea 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 de su obra anterior para exhibe un 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 iconográficas e importantes. Sus piezas recientes hablan de nuestra cultura contemporánea y se comunican con ella en términos políticos, económicos y estéticos.

Una tradición vigente en el trabajo de la artista es el hecho de apropiarse de la tecnología moderna y comercial para revertirla en su propuesta personal. Por ejemplo, en la Praga de 1796 un joven escritor y actor llamado Aloys Senefelder no podía costear la impresión de sus propias obras para distribuir las, así que ante la imposibilidad de pagar las tablas grabadas de cobre, mientras escribía su lista de lavandería con un lápiz de grasa sobre un trozo de cal bavariana se topó con el proceso planográfico de la litografía en piedra. Con ese descubrimiento pudo producir y reproducir ejemplares exactos de sus escritos, partituras y obras de teatro de manera eficaz y menos costosa. Poco después de la invención de la litografía para imprimir varias copias de documen-



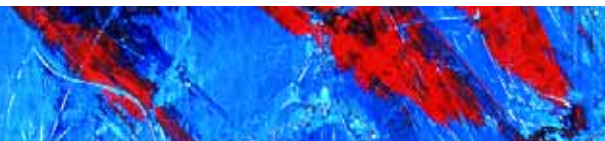
tos, los artistas adoptaron el proceso como una forma de expresión para sus proyectos creativos. De esta manera, se adueñaron exitosamente de un procedimiento técnico inventado para fines comerciales que fue adaptado para la ejecución de sus obras.

Este fenómeno que une a los artistas con la tecnología ha ocurrido desde los comienzos de la pintura. Y hay otro ejemplo. Cuando Hubert y Jan van Eyck necesitaban impermeabilizar sus obras religiosas sobre paneles —que solían hacerse con témpera de huevo a base de agua— para llevarlas en los desfiles de calle sin temor a que la imagen se desvaneciera a causa de una lluvia imprevista, echaron mano de un viejo método para decorar pancartas mezclando 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. Durante los años ochenta la industria automotriz quiso hacer pinturas iridiscentes más permanentes, que no se gastaran con la luz y enfocaron su investigación en los pigmentos sintéticos. Hoy en día la gama de colores incluye pigmentos sintéticos modernos que amplían de manera considerable la paleta cromática.

De esta manera, a lo largo de la historia los artistas han tomado productos y procesos que fueron desarrollados para amplios mercados y los han adaptado con éxito para sus propios usos. Esa apropiación exitosa de la tecnología continúa hoy en la obra de María Fernanda Lairer porque ciertamente ella reconoce y usa la historia de la pintura como plataforma desde la cual trabaja. La obra de Lairer honra y reta esa tradición de forma simultánea. En su propuesta actual, lo logra a través de la elección de la imagen —la divisa como imagen *pop*— y su uso para convertirla en una pieza única. Para elaborar su producto, la artista debe acumular sus sujetos —billetes de divisa—, escanearlos, manipularlos en un programa digital, ampliarlos e imprimirlos sobre la superficie de sustrato. Evidentemente no soy conocedor de las herramientas digitales disponibles en el campo del diseño gráfico, pero basta con decir que para llevar a término su obra requiere de múltiples pasos y apoyo técnico, además de invocar el sistema de *atelier* de los maestros tipógrafos que trabajan conjuntamente con el artista en sus obras —Théodore Géricault produjo sus litografías con la ayuda de Charles Joseph Hullmandel y Jean-François Villain, Auguste Rodin con Blanchard y Auguste Clot,

Gesto de la verdad • 1990 • Acrílico sobre tela
110 x 150 cm • Colección de la artista
Mención Honorífica I Salón de Pintura del estado Guárico





Pablo Picasso y Georges Braque con Fernand Mourlot y Eugène Desjobert, Robert Rauschenberg y Jasper Johns con Kenneth Tyler y Gemini Press.

Contar con asistentes técnicos trae a colación cuestiones relacionadas con el manejo de la imagen y la evolución de la intención. Los técnicos saben cómo llegar al producto final y el artista debe mantener una clara visión de su intención. Es más, es posible que las ideas concebidas por el artista no sean factibles a nivel técnico o que puedan mejorarse mediante el conocimiento del técnico. Con frecuencia esa colaboración es fructífera en ideas y productos híbridos que se desvían del objetivo original. En las manos de un artista menor, esto puede diluir la intención, la idea y el producto, mientras que en las de un artista sólido e intencionado —como María Fernanda Lairé—, llega a dar como resultado piezas de gran fortaleza individual y universal.

El hecho de que Lairé tome como sujeto de sus obras billetes de divisas internacionales pone de relieve su asociación con el arte *pop* americano de los años sesenta. Tal como Roy Lichtenstein utilizó ciertas imágenes impresas tomadas de cómics —¿por qué los pintores de hoy no están apropiándose de novelas gráficas?—, Lairé hace uso de grabados conocidos como los retratos de George Washington, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin y Abraham Lincoln, que ella selecciona junto con Mahatma Ghandi, Mao Tse-Tung, Simón Bolívar y las nuevas denominaciones del euro. Como Lichtenstein, no basta el simple uso de una imagen del dominio público: lo que haces con ella es lo significativo. Tanto Lichtenstein como Lairé amplían sus imágenes a gran escala, llamando la atención sobre el sujeto en una voz «más amplia y más importante». Como en las ampliaciones de Lichtenstein, donde la trama del proceso de imprenta de los *pulp comics* tiene un rol protagónico —y sugiere una suerte de versión de las pinturas puntillistas de Georges Seurat convertidas en propaganda del siglo xx—, en las de Lairé resaltan las líneas de grabado y lo que se entiende como patrones *moiré* que surgen cuando uno superpone un patrón sobre el otro, a la manera del arte óptico de Bridget Riley. Una diferencia significativa se halla en que mientras Lichtenstein busca sus protagonistas en los estratos bajos —recurriendo al género del cómic pero sin utilizar los típicos personajes (¿dónde están los superhéroes?) y uti-

Cuadros del espacio bidimensional • 1992 • Acrílico sobre tela
145 x 110 cm • Colección Sixto Márquez



Sin título • 1996 • Acrílico sobre tela
150 x 100 cm • Colección Carlos Ravall



Destellos de la naturaleza • 1996 • Acrílico sobre tela
150 x 140 cm • Colección Falcón-Lairet



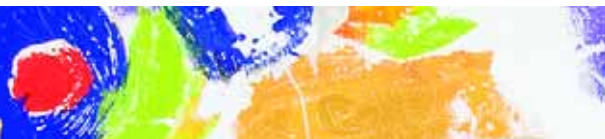
20 MFL

Texturas del espacio • 1992 • Acrílico sobre tela
110 x 145 cm • Colección Julieta Paredes



Expresionismo abstracto • 1993 • Acrílico sobre tela
150 x 100 cm • Colección Acosta-Girbau





lizando 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 y de ser una forma de intercambio de *commodities* pasa a ocupar un puesto como motivo de arte. Así, si Lichtenstein elevó la estatura de las imágenes del *pulp comic* de los anaqueles farmacéuticos de los años sesenta para ubicarlas en las paredes consagradas de los museos modernos, Lairet eleva la divisa contemporánea de las cajas, billetteras y monederos para situarlas sobre las mismas paredes. Ahora, por fin, podemos de verdad alabar y adorar a 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 los americanos y los británicos usaron el arte *pop* como una contrarreacción 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 el surrealismo. Restany escribió en el catálogo de una exposición de 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 democratizado! Pues en una cultura que se nutre de información 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, Lairet utiliza un procedimiento de producción de imágenes que permitiría su edición y multiplicación, ya que el proceso digital que utiliza podría hacer ediciones limitadas —o ilimitadas. El hecho de que elige no hacerlas —que opta por hacer una sola imagen de un

Encuentro conmigo • 2008 • Acrílico sobre tela
152 x 122 cm • Colección Estudio Arte 8



Mafe • 2008 • Impresión sobre madera
58,5 x 58,5 cm • Colección de la artista



Mafe • 2008 • Impresión gráfica sobre acrílico transparente
45 x 45 cm • Colección de la artista



Elementos en encuentro • 2009 • Acrílico sobre tela e impresión digital
70 x 114 cm • Colección particular





proceso que es potencialmente múltiple— revela las contradicciones inherentes en su forma de trabajar y la relaciona con Robert Rauschenberg y su obra de mediados de los sesenta. Su producto final justifica los medios que emplea para realizarlo.

Que el fin justifique el medio es una noción 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 periodo estudiando ciencias, Lairer reconoce su deseo de estudiar artes y obtener una licenciatura en el área. Como su padre encontraría este cambio inaceptable, ella se graduó sin comentar nada a su familia, haciéndoles creer que era ingeniero. Hizo lo necesario para lograr aquello que era importante para ella. Así era 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.

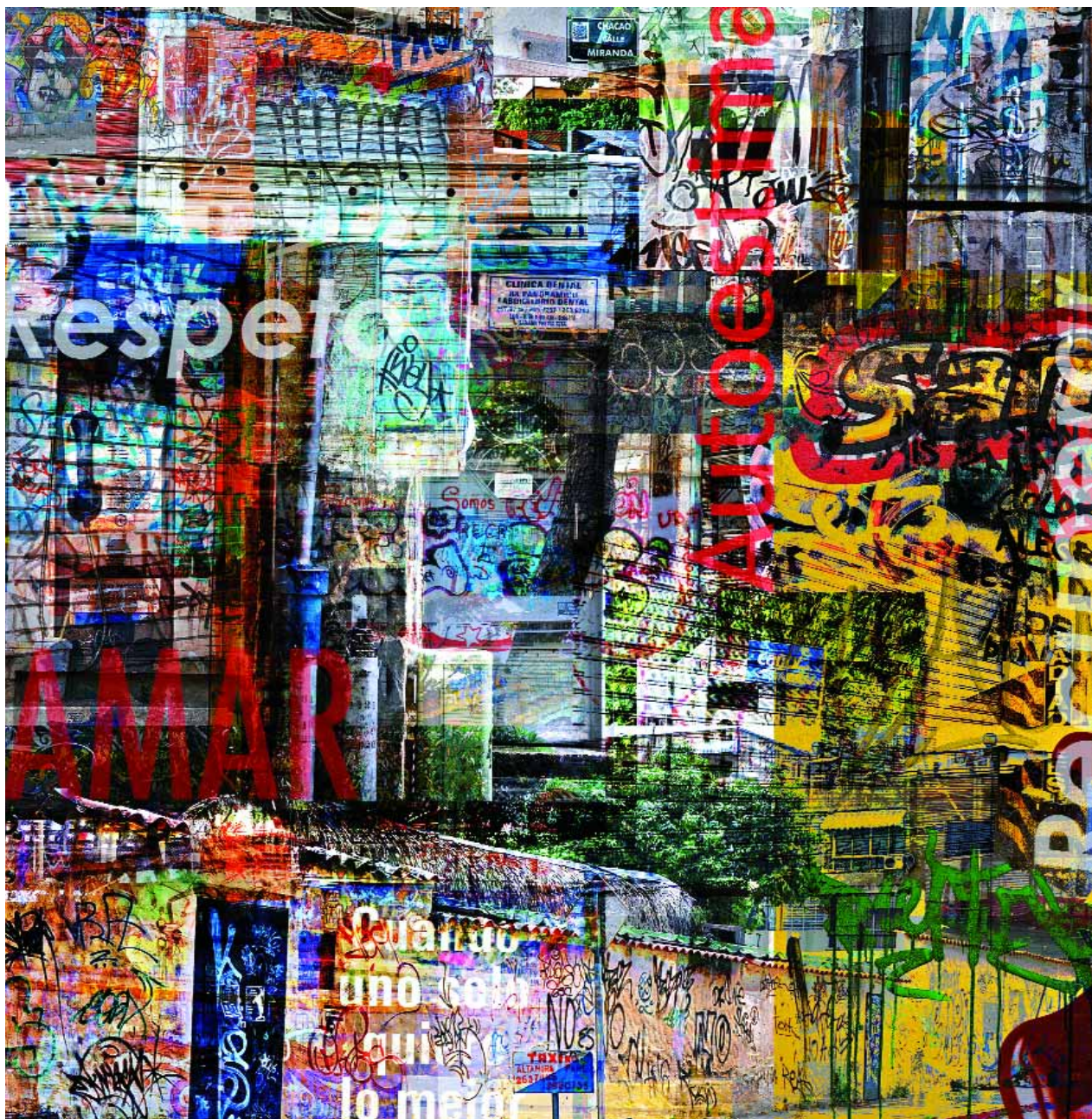
Que Lairer haga una sola copia de su imagen aumenta su rareza como objeto, porque como cada objeto es único y original, esto realza su valor como arte. Parece adecuado que solamente haga un original de sus billetes y que esto proteja el valor de su obra. Como en la economía, cuando los gobiernos imprimen más dólares para aumentar la disponibilidad de la divisa, baja su valor y esto causa inflación. Como Lairer produce una original, su rareza, y luego su valor, son naturalmente altos.

Pero lo que es más relevante es que la artista se asocia con el uso del proceso electrónico para hacer su arte y esto aporta integridad a su obra. Rauschenberg utilizaba la serigrafía en los años sesenta para introducir procesos fotográficos en sus pinturas individuales, como en su serie *Booster* (1967) y *Sounding* (1968), que demuestran que eligió el proceso serigráfico por lo que éste podía 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 e incorpora el plexiglás en su producto final. Los artistas eligieron la naturaleza propia del proceso que usan para hacer su trabajo más conciso y claro. Mientras que Andy Warhol colocó al margen la importancia de sus imágenes —tomadas de fuentes del mundo del consumo— al imprimir múltiples

Murales, de la serie **Suiche urbano** • 2009 • Impresión digital
Medidas variables • Colección particular



Graffiti, de la serie **Suiche urbano** • 2009 • Impresión digital
Medidas variables • Colección particular

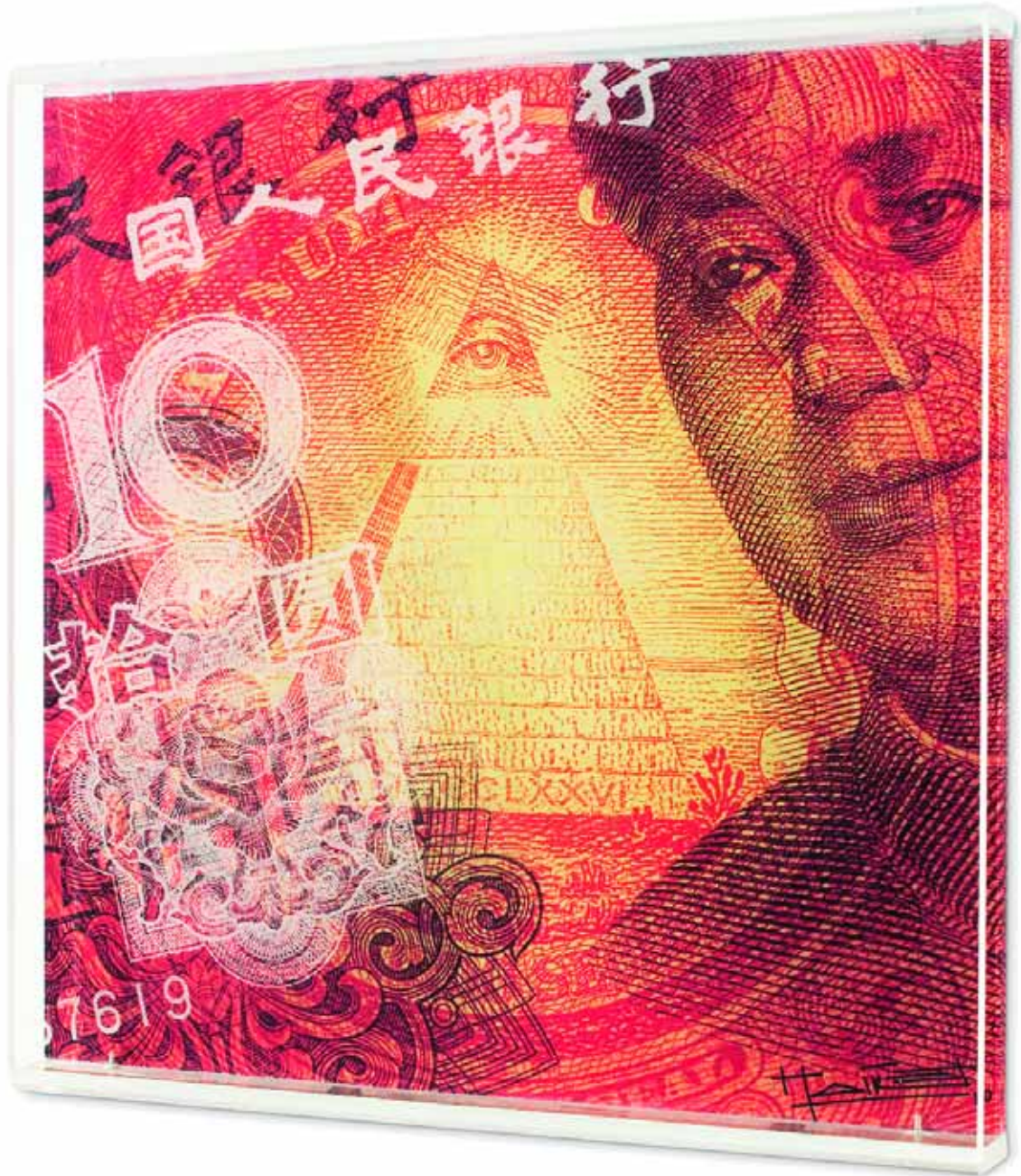




sobre múltiples —recuerden las latas de sopa *Campbell* o las cajas de las esponjas *Brillo*, o incluso las imágenes repetitivas de Marilyn o Jackie—, Rauschenberg y Laird usan su proceso de impresión para enaltecer su arte al otorgarle una naturaleza singular como la pieza única.

El empleo que Laird hace de los materiales complementa la contemporaneidad de su obra y confirma la fuente de su sujeto. Como ya comentamos, el uso del lexan y el plexiglás la relaciona con Rauschenberg en los años sesenta —cuando *plex* era tecnología avanzada—, pero también su elección de materiales fue simplemente correcta. Como la obra pulida y feminista de Marilyn Minter, cuyas imágenes de tacones decorados con incrustaciones de piedras sobre unos pies cuyas uñas estaban pintadas en colores vivos se plasmaron sobre paneles industriales —masculinos— de aluminio, Laird elige *plex* como soporte. Vemos la imagen que muestra a través del vidrio; 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. Laird recontextualiza la divisa como sujeto al ampliar su escala, solapando diferentes divisas nacionales y modificando su esquema de colores, y simultáneamente nos presenta a ese sujeto detrás de un vidrio protector.

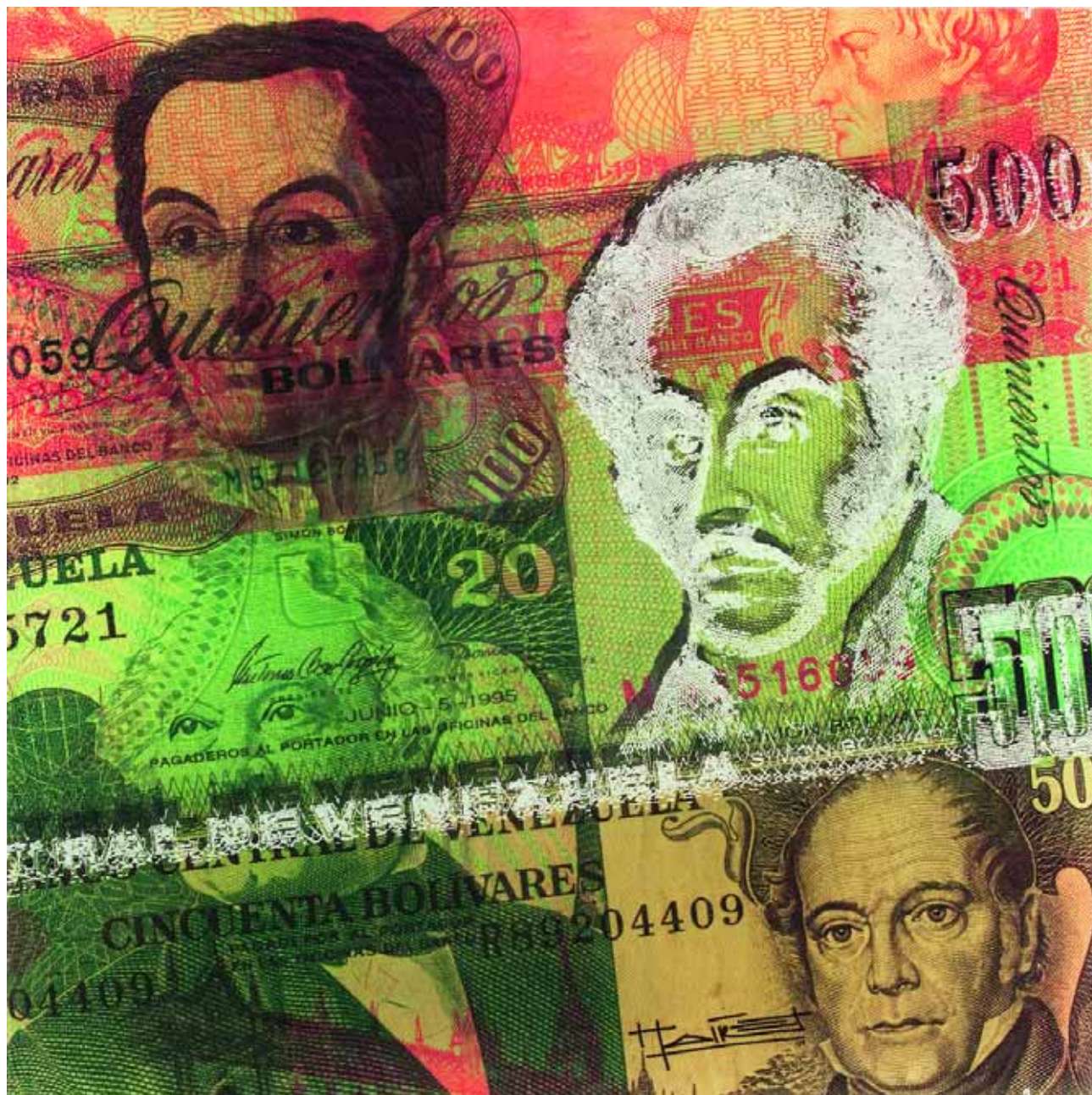
El hecho de que elija las delicadas imágenes grabadas en la divisa hace posible que sus obras dialoguen con el paisaje existente y cambiante de hoy en día. Al fin podría haberse apropiado de los iconos grabados en estampillas, certificados en los grabados alemanes del Renacimiento. Su decisión de trabajar con representaciones 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 la internet. Aunque se considere bueno o malo, llegó para quedarse, expandirse, proliferar 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 y a una velocidad de setenta billones de dó-



Dólar y euro, de la serie Narrativas globales • 2009
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm



Bolívares, de la serie **Narrativas globales** • 2009
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm





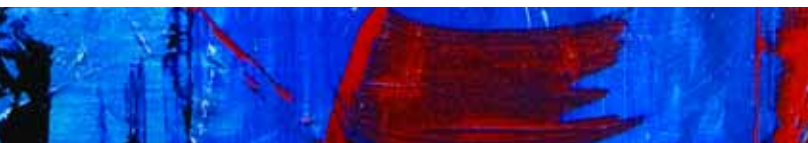
lares al año. En una era de crecimiento gubernamental exponencial en Estados Unidos —ostensiblemente para respaldar y salvar los bancos, instituciones financieras, industrias automovilísticas y de seguros—, el gobierno de los Estados Unidos ha aumentado su deuda nacional: después de ocho años de gobierno de George W. Bush, que resultaron en una deuda de casi medio trillón de dólares, en tan sólo doce 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 por ciento— la debemos a los chinos.

Lairer no ignora esas realidades mientras documenta la crisis económica al pintar sobre la venerable imagen grabada de Benjamin Franklin el rostro positivo y negativo de Mao y caracteres chinos de su divisa nacional. Al hacerlo, ha ubicado su obra dentro del lenguaje contemporáneo a la vez que honra la tradición del modernismo con la inclusión de temática de actualidad. Tal como Restany nota en su texto de catálogo, la percepción de la naturaleza ha cambiado en nuestra era. Si en los años sesenta, la naturaleza contemporánea era mecánica, industrial y comercial, a mediados del siglo XIX, en la cima de la revolución industrial, las pinturas de estaciones de ferrocarril, trenes, locomotoras y rieles de William Turner, Édouard Manet y Claude Monet hablaban de sus tiempos contemporáneos. Lairer continúa esa tradición al hablar no sólo de la evolución económica que se desarrolla hoy en día, sino porque al hacerlo usa un proceso de la era de la información disponible gracias al mismo sistema económico que hoy está sujeto a un posible colapso.

Todos estos factores convierten la obra de esta artista 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.

Reales, de la serie **Narrativas globales** • 2009
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm





In our post-modern world today artists devote as much or more time to explanations of their work than to perfecting their craft. Their lengthy explanations divert attention from the making of the work to the describing, which dilutes the quality, craftsmanship and visual statement in their art. By investing such effort into explaining their art today, artists not only marginalize art but, worse, make implicit the notion that their idea supercedes their art in importance. Nothing can be less true, as strong painting is made up of multiple chapters and speaks of ideas without the need for words. Good painting speaks directly to our intellect and our emotions simultaneously. Good painting speaks of its contemporary times and is timeless at once. Good painting honors its tradition in history and challenges it at once. For those reasons it is refreshing to experience the visually stunning paintings of Maria Fernanda Lairet, recognize them as snapshots of our socio-economic culture and enjoy them as work that cherishes the tradition they come from.

This essay intends to discuss the current work of Maria Fernanda Lairet in the context of contemporary painting. It will do so first by reconciling her current work with that which precedes it; then analyze her work in relation to its historical precedents. A brief discussion of her technical process will follow, not to discuss in any depth the mechanics involved in making her work (it suffices to know that many steps that utilize technology made available and accessible through computer technology are involved) but because her use of contemporary means adheres to honored artistic tradition in contemporary idioms. Furthermore, Lairet makes art that is relevant in image and message today, which simultaneously casts her work as early twenty-first-century art while she calls to our attention, with her images, matters of extreme social and economic gravity now, today, by referencing topics that are timeless. This essay will highlight the recurring contradictions that emerge within her work, both in intent and in process, an important element of her work.

MARÍA FERNANDA LAIRET

John E. Rise

The paintings that precede Lairet's current body of work are more direct in their painting, exhibiting brushwork onto canvas with strong elements and evidence of the paint application process. That work, like her current work, is characterized by high key colors. Large paintings of flowers and running horses fill her earlier canvases in work more decorative, asserting as they progress a growing interest in the tactile and physical nature of paint, along with more movement and gesture to describe her subjects. They exhibit sureness and confidence in her paint handling that manifests in solidly designed, poster-esque compositions which becomes more evident in the series of flag paintings. While her paint surface calls to mind the finesse and singular, strong brush marks and edges of Californian Pop painters Wayne Thiebaud and Mel Ramos, her imagery is decidedly and patriotically South American. Lairet chooses to paint Simon Bolivar or charging horses, rather than the nationality-neutral paintings of cakes, pastries and candies by Wayne Thiebaud or the bikini clad cheerleaders sitting atop oversized boxes from commodity consumables (such as a giant Velveeta Cheese box, or the bikini topped young woman emerging from a peeled Chiquita banana) by Mel Ramos. As American painters sought to use popular imagery to infer America's consumerist society, Lairet uses strong images of national pride (Bolivar) to make popular the proud history of her country. Her recent body of work, depicting images taken from currency bills, leaves behind the decorative concerns regarding surface of her previous work, however, and moves to make work, art, that is flawless in surface while significant in statement and purpose well beyond decorative walls. She continues to call upon stoic images of Bolivar as well as other iconic, internationally significant historical figures. Her new work speaks directly to and about our culture today, politically, economically and aesthetically.

One tradition alive in Lairet's work is how she appropriates modern and commercial technology for her personal expressive reasons. As an example, in Prague in

1796 a young writer and actor, Aloys Senefelder, unable to bear the costs of printing his own work for distribution and unable to afford the expense of engraved copper plates, stumbled upon (by writing his laundry list with a grease pencil onto a piece of Bavarian limestone) the planographic process of stone lithography. With that discovery he was able to produce and re-produce exact copies of his writings, musical scores and plays both effectively and inexpensively. Shortly after this invention of lithography with the intention of printing multiple copies of documents, artists adopted the process as an expressive method for their own creative endeavors. In doing so artists successfully appropriated a technical process invented for commercial use, and adapted it to make their art.

That phenomenon has occurred with artists and technology since the start of painting. The following is another example: when Hubert and Jan van Eyck needed to make their religious panel paintings waterproof so that those paintings of honored saints, normally executed in water miscible egg tempera, could be carried in an outdoor procession without fear of the image washing away from an unexpected rain, they appropriated a long-used method of painted banners for their panels by mixing linseed oil with their pigment. That made their pigments water resistant and established the "invention" of oil painting, which changed art history. More recently, in the 1980s, the automobile industry sought to make the colors for their cars more permanent, light-fast and pearlescent. They focused their research on synthetic pigments. Today the color choices for artists include modern synthetic pigments that expand the artist's palette considerably.

Thus, historically artists have taken products and processes developed for broad commercial markets and successfully adapted them for their use. That successful appropriation of technology continues today in the paintings of Maria Fernanda Lairet as she clearly recognizes and uses the history of painting as the platform upon which she paints. Lairet's paintings honor that tradition and at once challenge it. In her current work Lairet accomplishes that through her process, choice of image (currency as Pop image) and her utilization of that process to make a single work. To make

her product Lairet must accumulate the subjects (currency bills), scan them, manipulate them in the computer program, enlarge them and print them onto her substrate surface. Candidly I am not literate in computer and graphic design applications; suffice it to say that, for the purposes of this essay, her final painting requires a process of multiple steps and engages technical assistance to finalize her work. In doing so she invokes the *atelier* system of master printers co-working with the artist on her work: Théodore Géricault produced his lithographs with the help of Charles Joseph Hullmandel and Jean-Françoise Villain, Auguste Rodin with Blanchard and Auguste Clot, Pablo Picasso and Georges Braque with Fernand Mourlot and Eugène Desjobert, Robert Rauschenberg and Jasper Johns with Kenneth Tyler and Gemini Press.

Working with technical assistants brings to point issues of image management and evolution of intent. The technicians know how to realize an end product, while the artist must maintain clear vision of the intent. Indeed, ideas conceived by the artist may or may not be technically possible or may be enhanced by the technician's knowledge. That collaboration often brings about hybridized ideas and products that can veer from the original intent. In the hands of a weaker artist this can dilute intent, idea and product, while in the hands of a deliberate and strong willed artist like Lairet, paintings of individual and universal strength result.

In that Lairet utilizes for her subject the images from international currency bills suggests her association with American Pop art of the 1960s. Just as Roy Lichtenstein utilized select printed images from comic books (why aren't painters today appropriating images from graphic novels today?) Lairet utilizes selected familiar engraved currency portraits of George Washington, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin and Abraham Lincoln as her subjects, along with Mahatma Ghandi, Mao Tse-Tung, Simon Bolivar and the new Euro bills. Like Lichtenstein before her, it is not enough simply to use an image from the public domain, because what is meaningful is what you do with that image. Both Lichtenstein and Lairet enlarge their images to a grand scale, calling attention to the subject in a "bigger is more important" voice. Like Lichtenstein's blow-ups,

Las estrellas de Simón Bolívar • 2007 • Acrílico sobre tela
30 x 190 cm • Colección Manuel Briceño





where the dot patterns from the printing process of pulp comics takes a central stage, (suggesting a kind of twentieth century commercial version of the pointillist paintings of George Seurat) Lairret's blow-ups call attention to the engraved lines and resulting moiré patterns that emerge when they are superimposed over each other (recalling the Op art of Bridget Riley). A significant difference is that while Lichtenstein bottom fed for his subjects—resorting not only to comic book genre as his subject, but void of significant comic book characters (where are the superheros?) and utilizing anonymous romance comics (akin to the printed *tele-novelas* in Mexico)—, Lairret goes for hard currency at the top of the printed, mass-circulated food chain. In doing so, she elevates her printed subject from the means of commodity exchange to the position of art. Thus, if Lichtenstein elevated the stature of pulp comic book images from the racks of 1960s drugstores to the hallowed walls of modern museums, then Lairret elevates contemporary currency from cash registers, wallets and purses and places them onto the same walls. Now, finally, we really can worship and adore our money.

Pop art emerged in 1960, founded by the French critic Pierre Restany and artist Yves Klein. Manifestos were issued, exhibitions held, and American and British artists climbed aboard a movement that involved them in contemporary popular culture and representational, commercial images. While the Americans and British used Pop art as a counter reaction to the more gestural, introverted and heavy paintings from the Abstract Expressionists, the French adhered closer to Pop art as a continuation of Dada and Surrealism. Restany wrote in a 1960 exhibition catalog: "In Europe, as well as in the United States, we are finding new directions in nature, for contemporary nature is mechanical, industrial and flooded with advertisements [...]. The reality of everyday life has now become the factory and the city. Born under the twin signs of standardization and efficiency, extroversion is the rule of the new world [...]."

If only Restany knew what the world would become half a century later as the information age globalized and democratized communications data and our lifestyles. In a culture that feeds from information provided with electronic immediacy, repetition and redundancy is nor-

mal. It makes sense, then, in our culture, to have multiple exposures to verbal, audio and visual information. Having said that, Lairret utilizes a process of image production that would allow for multiples and editions of her images to be made—the digital process she engages could run limited (or unlimited) editions. That she chooses not to, and instead makes only a single image from a multiple potential process, reveals inherent contradictions in her working method and likens her to Robert Rauschenberg in the mid 1960s. Her end product justifies her means of producing it.

That the end justifies the means is a notion consistent with Lairret's life. In college, her father sent her to study engineering, clearly a pragmatic discipline that would potentially yield employment after school. However, after a short period studying the sciences, Lairret recognized within her a desire to study the arts and earn a degree in fine arts. As such a move was unacceptable to her father, she earned her degree in fine arts without telling her family, and allowed them to continue to believe that she was an engineer. She did what she felt was necessary to accomplish what was important to her. So it was when she was a student, so it is in her art now. We the viewers are the beneficiaries of her insolence. After all, the end justifies the means.

Because Lairret makes only a single copy of her image this increases the rarity of the object. As each object is a one of a kind, without duplication, their value as art is enhanced. It seems only fitting that her images of bill currency, rarified by their one-of-a-kind production, prevents the lessening of the value of her work when more copies are printed. As in economics, when governments print more dollars to increase the supply of currency, the value drops and inflation occurs. Because Lairret produces only a single copy, then its rarity, and therefore its value, is naturally high.

But more importantly, Lairret aligns herself with the use of an electronic process to make her art, which attests to the integrity of her work. Just as Rauschenberg utilized the screen printing process in the sixties to introduce photographic images into his individual paintings—such as his important *Booster* series (1967) and *Sounding* series (1968)—, this demonstrates that Rauschenberg

chose the screen process for what it could impart in quality and intent to his final single piece, and not for reproductive purposes. Lairet appropriates that method into her work. In fact, just as Rauschenberg screened photographic images onto plexiglass in his “Soundings” series, so too does Lairet incorporate plexiglass into her final product. The artists chose the inherent nature of the process they engage to make their art more concise and clear. While Andy Warhol marginalized the importance of the images he took from consumer sources by printing multiples upon multiples (think the Campbell Soup Cans or the Brillo Boxes, or even the repetitious images of Marilyn or Jackie), Rauschenberg and Lairet use their printing processes to enhance their art by imparting the singular nature of that process into the single piece.

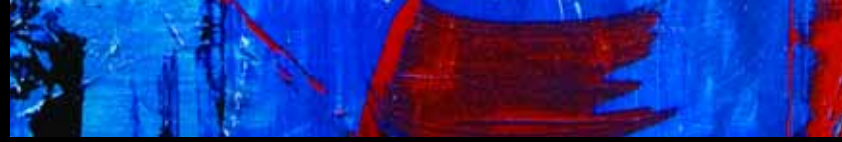
Lairet’s use of materials complements the contemporaneous nature of her work while it also confirms the source of her subject. As already noted, her use of lexan and plexiglass aligns her with Rauschenberg in the 1960s (plex was really cutting edge then) but there is also a rightness about her choice of materials. Like the highly polished and feminist work of Marilyn Minter —whose images of bejeweled high heel shoes occupied by feet with high chromatically painted toes in them are executed on the industrial (masculine) material of aluminum panels—, Lairet chooses plex as her substrate. We see through the glass onto the presented image—that is, we are held away from touching the painted/printed image by a layer of transparent glass, just as we are held back from the teller at the bank by a layer of transparent (and bulletproof) plastic glass. Lairet re-contextualizes her subject of currency by enlarging its scale, overlaying different national currencies atop each other and modifying their color scheme, while simultaneously presenting that subject to us from behind protective glass.

That Lairet chooses the intricate engraved images from currency allows her work to speak to the existing and changing economic landscape today. After all, she could have appropriated the engraved images from postage stamps, stock certificates or, for that matter, Renaissance German engraving. The fact that she chooses to work with currency images relates her work to the economic globalization that Thomas Friedman spoke about in his important book *The World is Flat*. Economic globaliza-

tion is the result of a global market, made faster and more accessible by the information age and the Internet. Good or bad, it is here to stay, expand, proliferate, and then settle. In a time when, as T. Boone Pickens points out in his argument for wind energy, the dependence of the American people on foreign oil and gasoline is so great that it is resulting in the greatest transfer of human capital wealth in the history of mankind at an astonishing rate of 70 billion dollars per year. In an age of exponential government growth in the United States, this is ostensibly to shore up and bail out banks, financial institutions, automobile and insurance industries. The government of the United States has geometrically increased its national debt after eight years of George W. Bush resulted in a debt of nearly one half a trillion dollars and in only 12 months the administration of Barack Obama increased that debt by four times, to nearly a two trillion dollar deficit, and that figure does not include the projected and additional one trillion dollar cost of his recently passed health care legislation. Most of our debt (about 80%) is owed to the Chinese. Such realities are not lost on Lairet as she documents the economic crisis by painting over the venerable engraved image of Benjamin Franklin with positive and negative images of Mao and Chinese characters from Chinese currency. In doing that Lairet has placed her work into the contemporary idiom while she is honoring the tradition of modernism by painting current issues. Just as Restany remarks in his catalog entry, the perception of nature has changed in our age. If in the 1960s, when he wrote his essay, that then contemporary nature was mechanical and industrial and commercial, then it was true in the mid-nineteenth century, at the height of the industrial revolution, that the paintings of train stations, trains, locomotives and tracks by William Turner, Edouard Manet and Claude Monet were speaking of their contemporary times. Lairet continues that tradition by speaking not only of the economic evolution taking place today, but doing so by utilizing a process of the information age made available and possible by the very economic system that is now subject to potential collapse.

All of which makes Lairet’s work a snapshot, a bookmark, if you will, marking the pages of the early twenty-first century cultural economics in visual, fine arts. Her work is worthy of a long look at things to come and things that once were.

LA OBJETUALIDAD DE LAS OBRAS DE MARÍA FERNANDA LAIRET





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 Lairer cumplen eficientemente su función pragmática de insertarse en la cotidianidad social contemporánea, como aspiraban a hacerlo los artistas vanguardistas de la Bauhaus y de los otros centros propul-

Suave violencia del cosmos • 1991 • Acrílico sobre tela
150 x 130 cm • Colección Salas-Arcay



Acción línea-color • 1991 • Acrílico sobre tela
150 x 110 cm • Colección Lairret-Sanson



Espacio bidimensional • 1997 • Acrílico sobre tela
106 x 140 cm • Colección Lazo Martí-Lairet





sores 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 Lairet, 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-monedas, 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 impropios ni ajenos al arte. Ni siquiera lo han sido en Venezuela, donde contamos con unos cuantos antecedentes ilustres.

Ciertas obras autorreproducidas nos hacen pensar, desde luego, en las siempre controversiales reflexiones de Walter Benjamin 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 la artista, que evocan las réplicas que Elaine Sturtevant hiciera de las famosas imágenes de banderas que pintaba Jasper Johns 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 Johns no fueron las primeras. También hay que aclarar que María Fernanda 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.

Expresionismo abstracto • 1994 • Acrílico sobre tela
75,50 x 150 cm • Colección Carlos Ravall



Espacio gestual • 1992 • Acrílico sobre tela
145 x 110 cm • Colección Lairer-Thielen



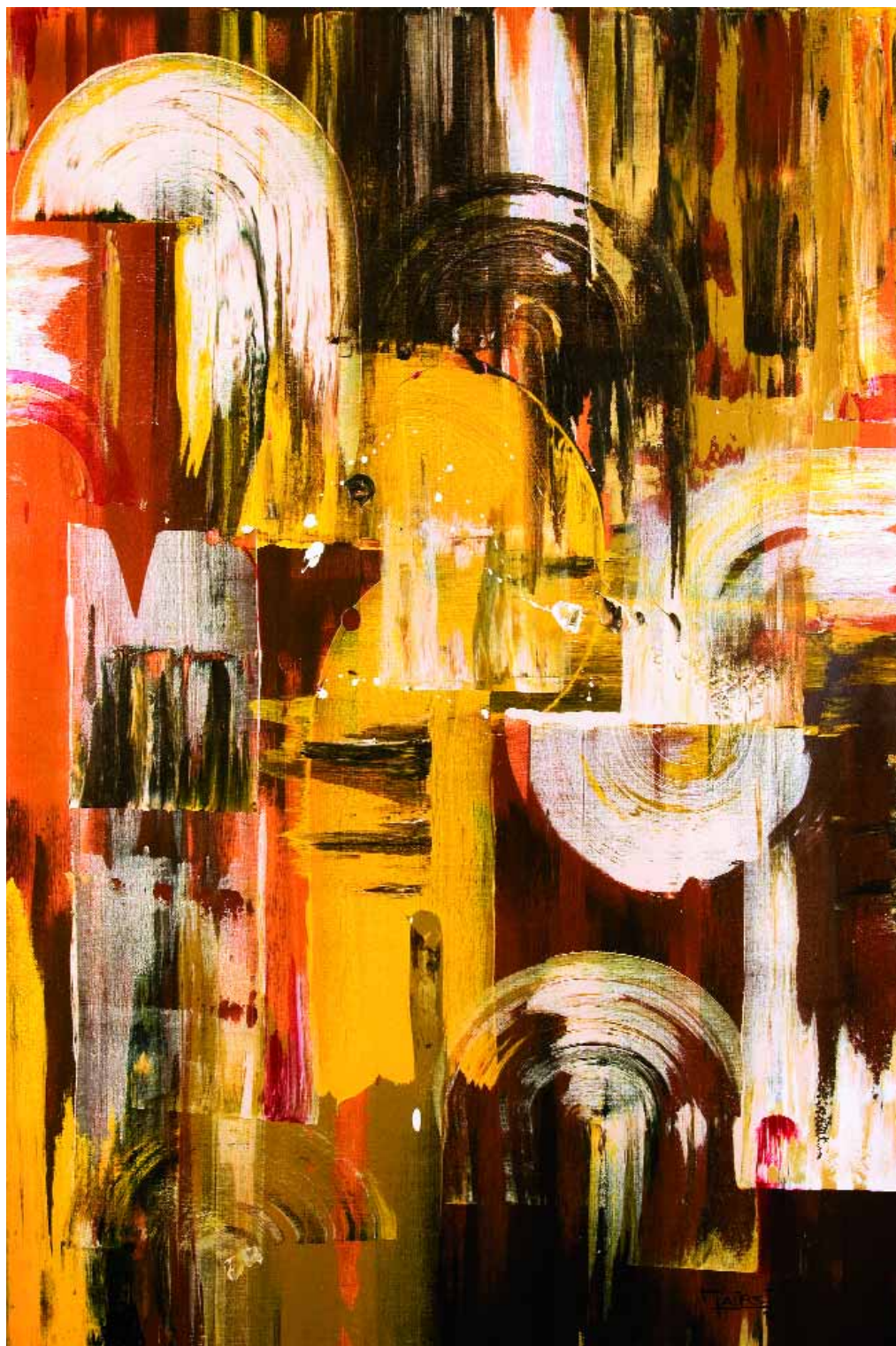


A propósito de la representación artística, en este caso pictórica, de los símbolos sagrados de la patria, lo cual podría considerarse como un delito, según quien haya sido el autor, o el espectador, o el lugar y la época de la infracción, habría que recordar a artistas que incurrieron en esas prácticas 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 sino 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 los 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, 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

Sin título • 1995 • Acrílico sobre tela
150 x 100 cm • Colección Héctor Viso



Pureza virtual • 1993 • Acrílico sobre tela
150 x 100 cm • Colección particular



Tierra infinita • 1995 • Acrílico sobre tela
100 x 50 cm • Colección Julieta Paredes



La fuerza de lo adquirido • 1996 • Acrílico sobre tela
106 x 140 cm • Colección Lesbia Torres





Gracq 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 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 Lairer no se propone cambiar el arte ni el mundo, como lo proclamaran en sus declaraciones los integrantes de El Techo de la Ballena en Venezuela. Lairer 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 la 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 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 posibilitan un uso social equivalente al antiguo *potlatch* 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 Lairer comienzan a convertirse en reliquias de un pasado inminente, porque representan algo en vías de extinción. Por eso ad-

Contraste simultáneo • 1997 • Acrílico sobre tela
106 x 140 cm • Colección Lesbia Torres

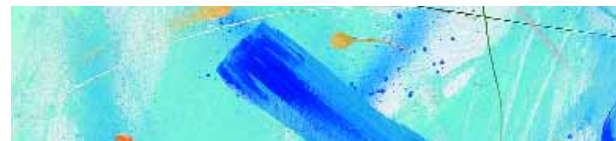


La divagación del color • 1996 • Acrílico sobre tela
106 x 140 cm • Colección Lesbia Torres



Sin título • 1999 • Acrílico sobre tela
100 x 150 cm • Colección Héctor Viso





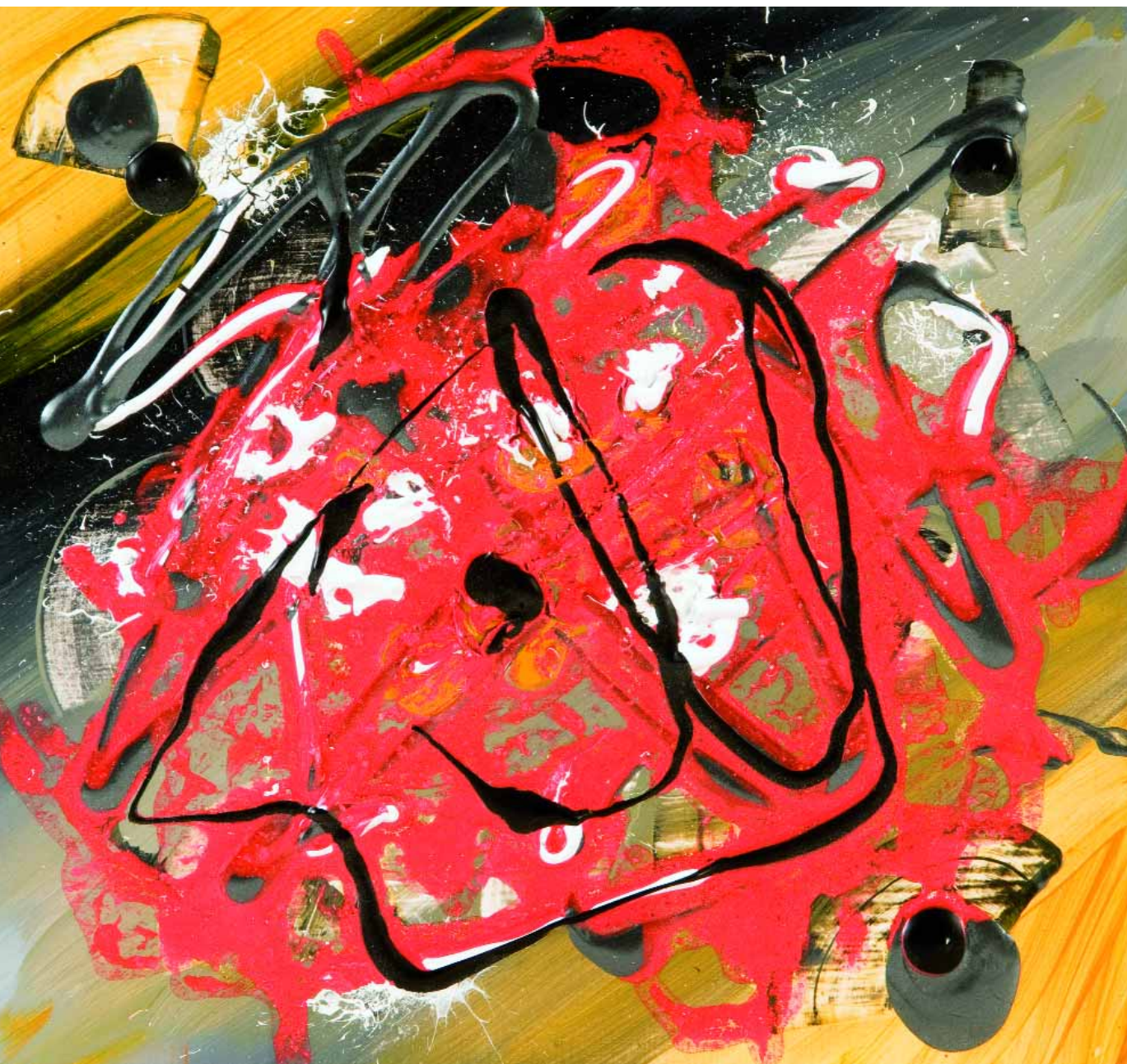
quieren un valor objetual, no sólo artístico, sino también como pre-antigüedades coleccionables, como objetos nostálgicos, cargados de recuerdos y añoranzas, como memoria revivida, no reciclada sino revivida, emotivamente resurrecta.

Así como las obras con papel-moneda de la artista nos remiten a un pasado que todavía es 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. Sus obras nuevas 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 nos 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 que 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 más 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, sino 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 moti-

60 MFL

Sin título • 2006 • Acrílico sobre madera
19 x 20,5 cm • Colección Estudio Arte 8





va, 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 solo 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 sí misma. 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 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 entre los que destaca 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 de la artista, en una clase de pinturas aparentemente desideolo-

Gesto a la verdad • 2005 • Acrílico sobre tela
145 x 114 cm • Colección Estudio Arte 8



Sin título • 2007 • Acrílico sobre tela
150 x 75 cm c/u • Colección Michael Stipac



Caballos • 2008 • Acrílico y carboncillo sobre tela
122 x 152,5 cm • Colección Manuel Briceño



Caballo • 2008 • Acrílico y carboncillo sobre tela
80 x 110 cm • Colección de la artista





gizadas y puramente formales, que no son lo uno ni lo otro, porque más allá de la apariencia mantienen tendencias internas en sentido contrario que a veces las desbordan.

Otras pinturas 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 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 de la artista es la simplicidad y la limpieza de 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 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.

Bolívar, de la serie **Narrativas globales** • 2010
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 65 x 150 cm

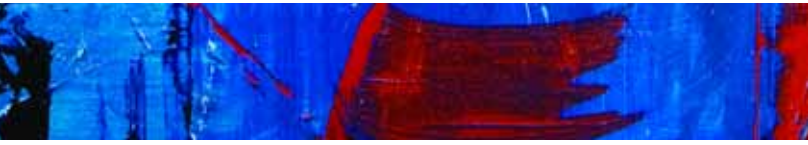


Dólares australianos, de la serie **Narrativas globales** • 2010
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm



Euros, de la serie **Narrativas globales** • 2010
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm





María Fernanda Lairé is a young artist who is gifted with good drawing and painting skills and who has a very fine tuned sensibility with regards to colour. She is also highly dexterous with a range of techniques and materials, including more recent technologies and materials used in graphic arts, and has a skilful grasp of photography, video and sophisticated computer programs. Her recent work uses acrylic sheets that overlay other transparent plastic materials. All this is combined in artworks which have an entirely impeccable and attractive finish.

Painting, or rather the artwork of María Fernanda Lairé—which is not always strictly pictorial, as is especially the case of her recent work—, is based on a conception of art that is governed by a mentality and sensibility which belong to the final stage of modernity, which is termed the “fourth modernity”. Her artwork is self-enclosed, self-sufficient, pragmatic, and free of rhetoric or adornment. Just as every experienced artist must break away from current practice, her painting’s “obligatory” rupture from ruling *doxa* is made evident by its unusual themes—unprecedented previous art—and also by the ostensible and carefully objectual quality of her work.

María Fernanda Lairé’s painting, which is at times three-dimensional and at others rectangular, seems more akin to design than to painting, perhaps because of its entirely neat and precise finish, the way it is envisaged in terms of variations, and because of the absence of all *pathos* or anxiety-filled gloominess in its expressive content. However, this type of classification, which does not aim to set her work apart, is no longer in use in Venezuela or in Western art. And it should not be understood as something to be censored because, beyond being an irrelevant or useless classification, it is not a weakness nor does it take any merit away from the works referred to here in generic terms, not to any others which, in a similar sense, do not stand out. On the contrary, this gives them the pragmatic and social advantage of being predisposed to achieving the modern desire to aestheticize

THE OBJECTUALITY OF MARÍA FERNANDA LAIRET’S ARTWORKS

Perán Erminy

everyday, urban life. This is how Lairé’s work efficiently achieves its pragmatic goal to insert itself into current social life, following after the avant-garde artists from the Bauhaus and other centres who promoted contact between the arts, which were to be fused with industrial-scale design. In Bruno Munari’s time the traditional, academic divisions between art and design had been erased, thus situating them on the same level in terms of value and sweeping aside their differences in terms of validity and aesthetic hierarchy.

In terms of unusual subject matter—unusual in terms of conventional art, that is—, which are common in Lairé’s recent work where, instead of painting landscapes, flowers, still life, figures or abstract forms as other countless Venezuelan painters do (why won’t they paint anything else?), she preferred to take on themes that might seem odd, like her earlier Venezuelan flags and her enlarged photographs of pieces of international currency, or “*billettes*” as they are known colloquially in Venezuela. It is worth pointing out that these themes that are neither common nor unfamiliar in art. Nor is this the case in Venezuela, where there have been several, illustrious predecessors.

Certain works that are made as copies lead us to reflect upon the ever controversial ideas expressed by Walter Benjamin in relation to the work of art in the age of mechanical reproduction, which we will only mention here because it would distract us from the main theme of this text. We can say, however, that the way she represents, or, rather, the copies that artist makes in her works, evoke the replicas that Elaine Sturtevant made of the famous images of flags that Jasper Johns painted at the height of Pop art, which also inspired many other similar flags, including those of our much-admired Margot Römer. What is more, Jasper Johns’ flags were not the first to be made. It must also be noted that María Fernanda did not intend to enter into the already legitimate, and almost worldwide practice, of appropia-

tion art from the 1980s, which re-codified so many famous works of art and other images that were sometimes taken from advertising and press photography.

In terms of artistic representation, which in this case is pictorial and uses sacred national symbols—which could be considered a criminal offence depending on who the author and viewer are and the time and place the offence occurred—we would have to recall artists who adopted the practices that came before María Fernanda's work, not so as to reduce the originality of her work, but, on the contrary, to underline the differences, not only in terms of its artistic appearance, but also in terms of its meaning, expressive discourse, context and the rest of its content. We cannot forget Juan Loyola's flags, that he painted at first on abandoned objects he found in the street, such as abandoned cars, so the authorities would consider them an offense to the nation and would take them away: they were never an attack but were desacralizing acts. This had him thrown in jail several times, but he then decided to keep painting them in a way that was diametrically opposed to the first technique, declaring that he was motivated by his love for the nation and its flag. And that is what he did until he died, before the current ostentation of patriotism.

The element with the most memorable antecedents is the use of money as part of the works and the physical presence of the bank notes. Ramón Oliveros had his works destroyed as people ripped the coins and bank notes off them, and he also had problems with the authorities. Milton Becerra's works were damaged because people ripped off their rolled up notes. Javier León did not have problems because he used money that had been chopped up by the Banco Central. María Fernanda Lairé's works bear no resemblance to those mentioned above, nor to the works we have not mentioned. However, it is useful to recall the enormous differences that in artistic terms separate her works from the other artists, Venezuelan or otherwise.

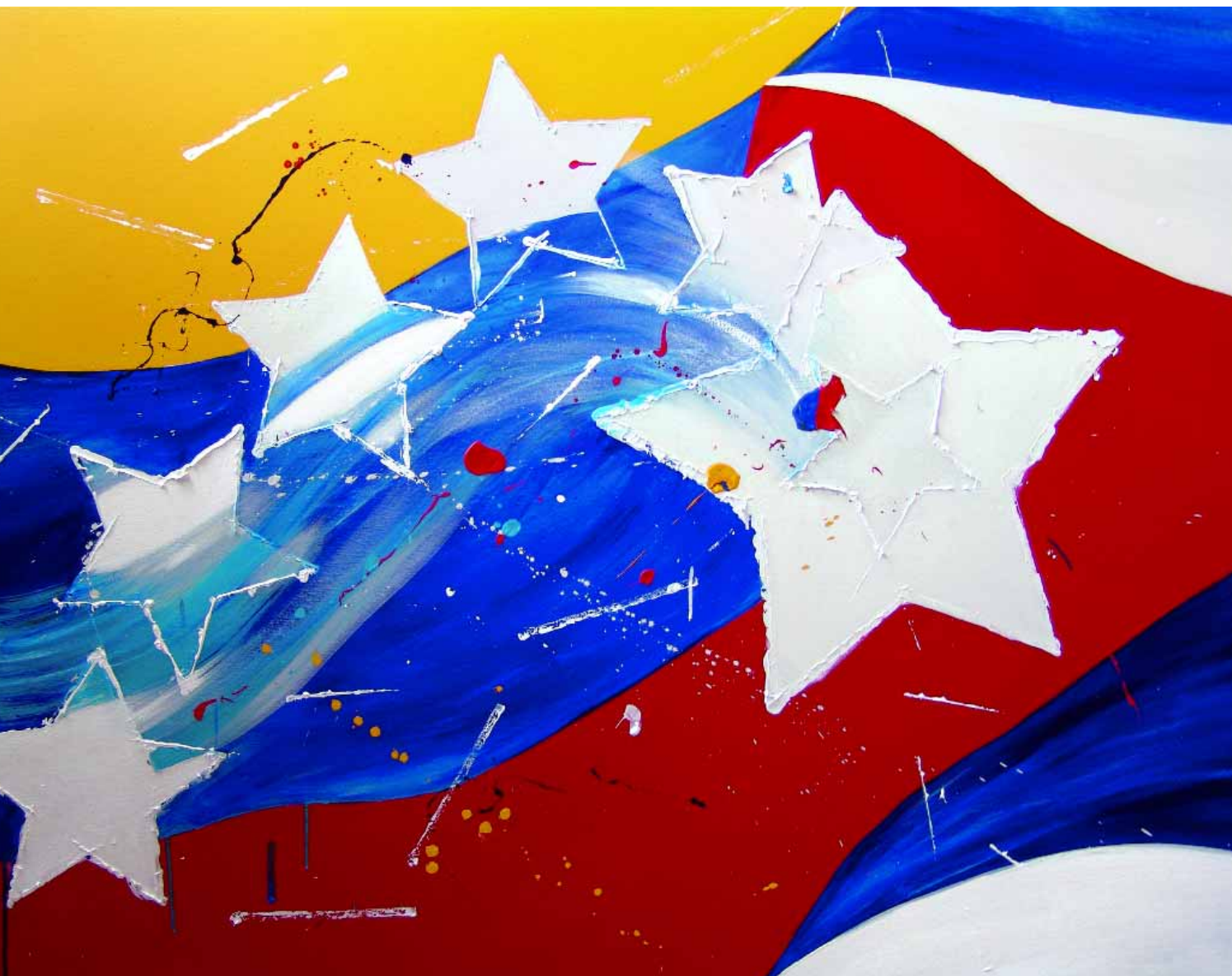
In each of these cases, bank notes and money justify their presence in art by virtue of the utterly huge and unending fascination that they cause the human mind. Money is the supreme value among the collective imaginary because of its almost sacred, obsessive omnipo-

tence and the fact that it is used for everything in today's societies. But money, the endless power of money, cannot be aesthetically hypostized without the inexorable polarity of its antagonism coming into play, an element which never fails to appear. This radical opposition, among others, was once revealed when Judith Malina and Julien Graq decided to curse money and declare war on it so as to expulse it from the territory of the arts, condemning it as guilty of every possible perversion and form of corruption. They lost their utopian battle against money. Pursued by their creditors and the authorities, they had to flee the United States, and later Europe, for the same socially unforgivable reasons. They failed in their war against money, but they did manage to transform the world's arts.

María Fernanda Lairé does not intend to change art or the world, like the members of the *El Techo de la Ballena* avant-garde group did claim to in Venezuela. Lairé proposes works which use symbols from a national coat of arms that is in crisis: first the flags and now the bank notes. For some, this is the most important, or only important thing in their lives. For the artist, the use of open, polysemic symbols with multiple meanings allows for different interpretations, among which she does not rule out political readings that unfortunately could not fail to appear among the brutal polarization that divides the country. And, they do not propose to withdraw themselves from the intensified political reality that we suffer in Venezuela, as is the case in some of her works, such as the case of the flaming Cuban flag whose folds covers a Venezuelan flag. The bank notes also allow, or offer us, divergent political interpretations: their large-format magnifies their symbolic content. These notes are emblematic of the conspicuous new spending which is similar to the use of pearls in the Italian Renaissance, when pearls became striking signs of opulence and social ascent. In the same sense, the notes are signs of social status and signs of power over others that allow for a use that is socially equivalent to the ancient indigenous potlatch.

When these bank notes turn into credit, or into a credit fund, they stop circulating and disappear, and they start to be substituted increasingly by plastic cards that communicate information that is registered in the bank.

El Alba de dos pueblos integrado por las estrellas • 2005 • Acrílico sobre tela
130 x 150 cm • Colección Ministerio del Turismo Cubano



Bandera de Venezuela • 2005 • Acrílico sobre tela
Colección Willmar Castro Soteldo



This is how we can move abstract money around by telephone, without the need for coins or bank notes. And in this sense, María Fernanda Lairet's artistic enlargements begin to turn them into relics from an imminent past because they represent something that is becoming extinct. For this reason, they acquire value as objects, not just artistic ones, but also as pre-antique collectables, as nostalgic objects which are charged with memories and longing, as memory relived, which is not recycled but relived in an emotional resurrection.

Just as the artist's works using bank notes are reminiscent of a past that is still present, reminding us of trips abroad as the globalized world puts down roots in Caracas, the flags evoke a patriotism that is extinct, which dramatically tries to come back to life in Venezuela for political reasons. Her new works are situated in this transition between print culture that is succumbing to the drive of electronic culture, between modernity and post-modernity.

An unexpected and curious effect that emerges when María Fernanda Lairet enlarges the bank notes is that we feel like we are discovering them, as if we had never really looked at them closely and they seem different. Enlarging their dimensions also enlarges their meanings and also how close we come to perceiving them as their affective and intellectual conditions are enhanced. It is worth noting that these works increase our proximity and our psychic link to them. Also, if the current muteness of all works of art is heightened by the cleanliness of their technological production, then these works are drawn into a melancholic brevity on the basis of being the "image of another image", and even more so when they are a sort of "picture of another picture", on the edge of the nothingness of the empty, white canvas, as if in this were an attempt to evade the inevitable tension between image and reality. But this split in semantics, which weakens the image's ability to create meaning or refer to things, gives precedence to its aesthetic function and puts the emphasis on the way it affects our senses. Printed money stops being money and becomes art. The countless details of the tiny graphic marks and adornments become transparent and come together in endlessly rich combinations. This is not a simple mechanical reproduction, nor the revelation of a graphic universe

that opens up to us in its spontaneous associations that blossom from inside us. These are new symbols that overlay another symbol of commercial or financial exchange. However, this is not art for economists or financiers, because money is something that everyone wants to have, even if it does not belong to everyone. It is what is most desired and needed, and what most motivates, mobilizes and drives people and makes them capable of anything, no matter how foolish it may seem. With the mercantile revolution, it even reached the point where God's omnipotence was increasingly displaced by money's omnipotence, which continues to overflow in Venezuela.

And this is precisely how, to avoid being dominated by such omnipotence, María Fernanda Lairet decided to convert its exchange value into use value, one that was not compulsive, but demystified, rational, dispassionate, liberated from *pathos* and anxiety, by simply covering it with aesthetic value, with another type of empathy. One must not forget that holding an image, by virtue of the ancient principles of sympathetic magic and the magic of imitation, means that one has what images represents. This is what the magical principle of the identity of the image implies with what it represents and in this sense, if one acquires one of the works which reproduce pieces of paper money, the magic they hold will make us perceive a countless amount of money. It is Homeopathic Law: the analogy produces its analogue.

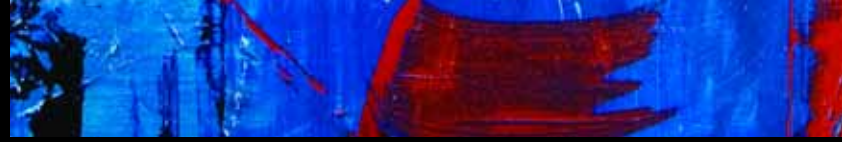
These words seem to suggest that this is an artist who is obsessed with money. But this is not true, neither in her case nor in mine. The topic receives such attention because it is her most recent and strangest subject matter. But it is not the only one. We mentioned the flags, but we have not discussed other themes or types of painting, among which there is one which stands out as it takes inspiration from Yves Klein's *Anthropometries*, made with nude female bodies which are bathed in a metaphysical shade of blue paint and who then make prints by rolling around or lying down on a canvas or on white paper. In this sense, Klein's pagan mysticism sought a "re-sacralization" of the nude and its carnal state. In María Fernanda's works the intention and result are different. Her main motivation is the drive of psychic rebellion against the pressures of social inhibitions and

repressions which tie her down and paralyze her. Her work forms a personal testimony by showing herself nude in a disruptive act in order to free herself from the social oppression that subjects her to permanent and total censure. This is one of those types of art which shows the artist's romantic and idealistic inclination in paintings which appear to be free of ideology and that are purely formal exercises, which are neither one thing nor the other, because beyond appearances they maintain internal and contradictory tendencies, which sometimes overflow from them.

Other paintings correspond, in some of their main characteristics, to certain elements that belong to informalism, especially in terms of sudden improvisation, the use of chance and randomness, and the advocacy of disorder, or at least the rejection of symmetrical order, or centred or closed composition, of balance and unitary coherence in the work's components. These informal paintings by Lairet vary between gestural works, with grand sweeping lines, and the non-geometrical, non-orderly coloured brushstrokes.

In general terms, simplicity, neatness, clarity, compositional order, intense colours, and a vigorous process predominate in the artist's work. Amid her variants one can feel the continuity and persistence of a single, pictorial language, of a single sensibility and conception of the craft. The artist's "hand" is acknowledged, which remains true to the famous, fundamental principle of the "last modernity", proclaimed by Mies van der Rohe when he claimed that "less is more", as a radicalization of the old principle of "economy of means", according to which one had to use the least resources to express as much as possible. María Fernanda Lairet has been rigorously applying a "maximum graphic synthesis" or a "maximum visual concentration" and, above all, the maximum pulchritude (the word from which beauty originates) that is always present in her works, and which cannot stop contaminating itself in its contact with the memory and its tool, the imagination. Not only hers, as author, but also that of the viewer who looks at the works, which thus escape from their purity and open themselves to the impurity of reality and the world's unavoidable antagonisms.

ARTE Y PAPEL MONEDA





Sergio Sucre

En días pasados tuve una gran satisfacción al encontrar a María Fernanda Lairer en su Estudio Arte 8 de Las Mercedes, Caracas. No sólo por conocer el espacio donde logra crear y materializar su inspiración artística, sino porque con su iniciativa en torno al billete ha logrado combinar dos elementos importantes de mi existencia. El primero, mi pasión por la historia y evolución del papel moneda, especialmente el emitido en Venezuela, al cual he dedicado años de investigación y meticuloso estudio, resumidos hasta el presente en dos volúmenes publicados.

En el caso de María Fernanda, ha utilizado la gráfica de los billetes universales en una especie de concierto cromático o *collage* dispuesto en un muro de imágenes fragmentadas que aparecen y se difuminan con sus homólogas. En ese muro de color impreso en alta resolución mediante inyección mecánica directa, se expresan las características particulares de cada especie monetaria insertada, lográndose un campo cromático combinado con gran acierto donde las traslaciones de las imágenes respetan los detalles emblemáticos de cada unidad.

Mi segunda coincidencia existencial con esta artista es la utilización protagónica en su obra de la lámina de acrílico incolora y transparente, material con el que estuve estrechamente vinculado al tener bajo mi responsabilidad durante varios años la dirección de Venezolana Técnica, Venetec C.A., la empresa pionera en el país en cuanto al empleo de este elemento. La artista consigue una armoniosa combinación con la impresión gráfica de los billetes a color en el metacrilato traslúcido y plasma los rasgos característicos del personaje que quiere destacar en el conjunto del fondo cromático mediante grabación láser incolora, dando como resultado una excelente integración creativa de ambos elementos: la gráfica del billete como tema y el plástico acrílico como soporte fundamental de la misma.

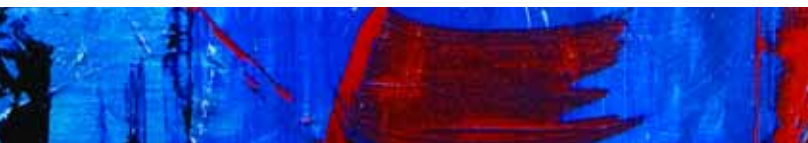
La imagen del papel moneda conlleva muchas aristas del país que lo ha emitido. Los valores y personajes históricos, militares, civiles, artistas y poetas, así como sus elementos naturales, culturales y también sus paisajes, son temas de grabación en su superficie. En lo personal, he nombrado a los billetes embajadores vivientes de la idiosincrasia del

pueblo que habita el país al cual pertenecen; la misma apariencia y su conservación son reflejo del desarrollo político, cultural y económico de la nación que representan.

Como la misma María Fernanda dice: «(...) pensé y renuncié a la idea de mis creaciones típicas, al expresionismo abstracto (...). Entonces comencé a digitalizar imágenes de billetes y a intervenirlos, a jugar con los colores, con las formas, con imágenes impresas en telas y otras impresas con láser. Ha sido un trabajo completamente distinto, jamás había hecho algo parecido». Este original lenguaje integra los distintos fluidos de color del anverso y reverso de las otras unidades monetarias escogidas, a la vez que logra limar los principios económicos adversarios o, más difícil todavía, engranar los cimientos ideológicos contrincantes para llegar a la integración de las tan deseadas políticas monetarias del mundo. Frente al no deseado dinero inorgánico, tan común en estos días, origen de enfermedades económicas fatales para el bienestar material y espiritual del ciudadano, María Fernanda ha creado este dinero artístico nuevo que nos deja satisfacción positiva al alma, en estos momentos tan complicados.

Bolívares-19 de abril, de la serie **Narrativas globales** • 2010
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 65 x 150 cm





In recent days I had the great satisfaction of finding María Fernanda Lairer at her Estudio Arte 8 in Las Mercedes, Caracas. This satisfaction was not just at going for the first time to the space where she manages to create and produce her artistic inspirations, but also because her initiative with bank notes has meant she has been able to combine two important elements of my life. First, my passion for the history and evolution of paper money, especially the ones issued in Venezuela, to which I have dedicated years of research and meticulous study, which until now have been summarised in two published books.

María Fernanda has used the graphic elements of worldwide bank notes in a sort of chromatic concert or a collage that is arranged on a wall of fragmented images which come into sight and blur with the others. The particular characteristics of each monetary species used is expressed on that wall of colour, reproduced with high resolution inkjet printing, so as to create a chromatic field that is very astutely assembled and in which the shifts of the images respect the emblematic details of each one.

The second element of my life that coincides with this artist is the use of sheets of clear, transparent acrylic that have a leading role in her work. I was closely linked to this material for several years when I was manager of Venezuela Técnica, Venetec C.A., a pioneering business in the country in terms of the use of this material. The artist obtains a harmonious combination by colour printing the notes onto translucent methyl methacrylate and giving expression to the characteristic features of the figure that she seeks to emphasize in the ensemble of chromatic background by recording it with color-less laser, which thus results in an excellent creative integration of both elements: the note's graphics, as the theme, and the acrylic plastic, as the fundamental medium for it.

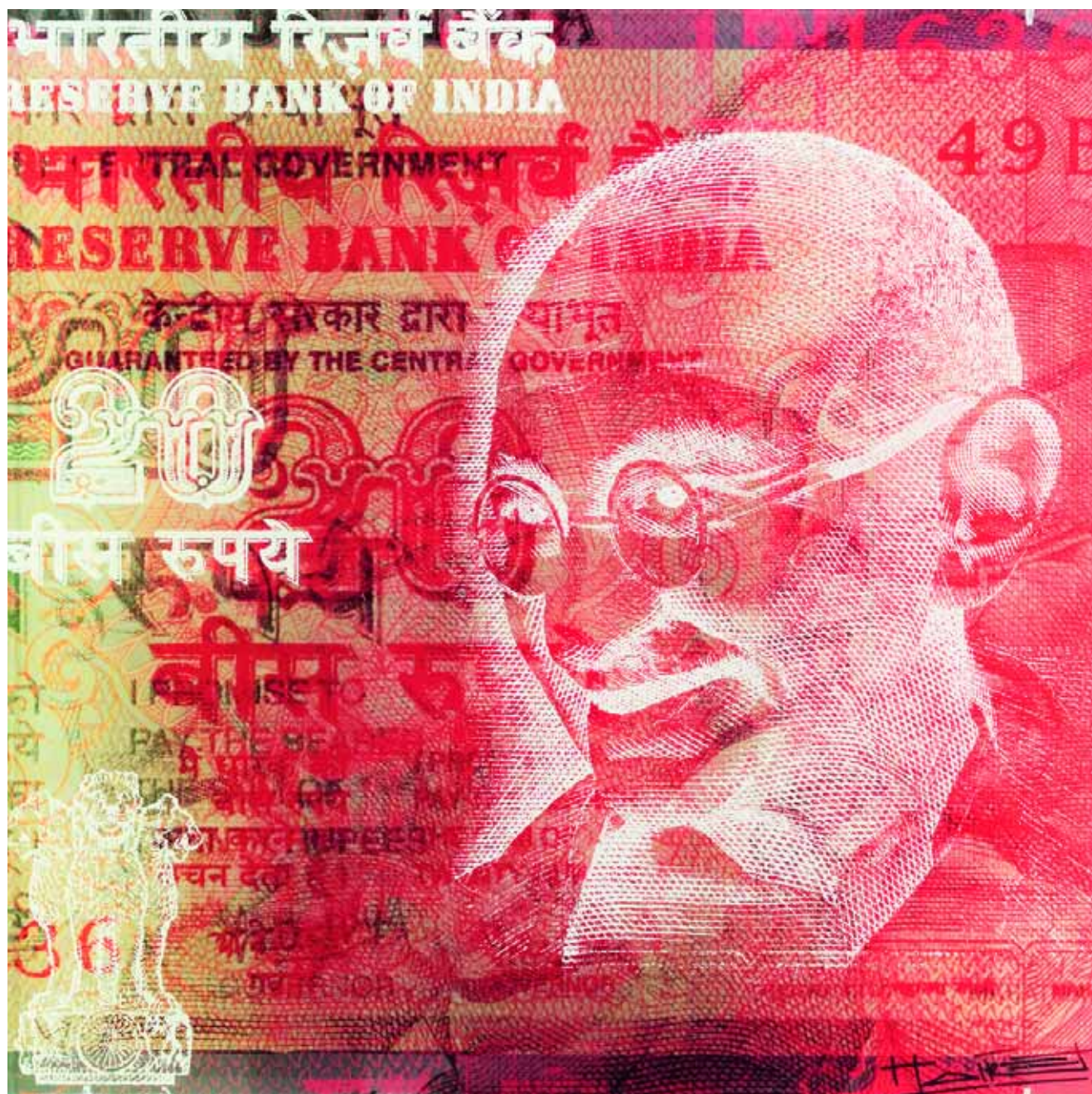
ART AND PAPER MONEY

Sergio Sucre

The image of paper money bears many aspects of the country that issues it. The values and historical figures, soldiers, civilians, artists and poets, as well as its natural, cultural elements and also its landscapes, are all themes that are engraved on its surface. Personally, I have referred to bank notes as living ambassadors of the idiosyncracies of the people that live in the country they come from; their very appearance and conservation are the reflection of the political, cultural and economic development of the nation they represent.

As María Fernanda Lairer herself says: "(...) I considered and rejected the idea of my typical works and abstract expressionism (...). Then, I began to digitalize images of notes and manipulate them, playing with the colours, shapes, and images printing them on fabrics and laser printing others. It has been an entirely different type of work, I've never done anything like it". This original language integrates the different color fluids from the front and back of the other currencies chosen, as well as smoothing over the conflicting economic principles or, something which is even harder, meshing opposing ideological foundations to arrive at the integration of the most sought after monetary policies in the world. Faced with undesired inorganic money, which is so common these days, and is the source of fatal economic illnesses in people's material and spiritual well-being, María Fernanda has created this new artistic money which gives our soul positive satisfaction in these complex times.

Euros, de la serie Narrativas globales • 2010
Impresión gráfica sobre acrílico transparente • 45 x 45 cm



C R O N O L O G Í A



María Fernanda Lairé

- 1963 Nace en Caracas, Venezuela el 22 de marzo.
- 1982 Ingresa en la Facultad de Ingeniería de la Universidad Metropolitana. Al año siguiente abandona la carrera para dedicarse a las artes plásticas.
- 1982 - 1984 Cursa estudios de dibujo en el Instituto de Diseño Neumann, Caracas, Venezuela.
- 1984 - 1987 Estudia diseño gráfico en el Instituto de Diseño Caracas, Caracas, Venezuela.
- 1986 Realiza un taller de aerografía avanzada en el Centro de Aerografía José Estrada, Caracas, Venezuela.
- 1986 Participa en el *III Concurso de Dibujo y Pintura Año Internacional de la Paz*, Universidad Metropolitana, Caracas, Venezuela.

Sin título • 2008 • Acrílico sobre tela
195 x 15 cm • Colección Marisol Briceño

- 1 9 8 7 Se muda a Calabozo, estado Guárico, Venezuela, traslado que, de manera forzada, paraliza su trabajo como diseñadora gráfica y publicista. Lleva a cabo sus primeras experiencias formales con la pintura.
- 1 9 8 8 Junto a otros artistas locales forma parte de una exposición presentada en La Nueva Galería, Banco Mercantil, Calabozo, estado Guárico, Venezuela.
- 1 9 8 9 Obtiene el Premio del Concurso Fotográfico *Jeep en su ambiente*, Jeep de Venezuela, S.A., Caracas.
- 1 9 9 1 Retorna a Caracas definitivamente. A partir de este año y hasta 1994 trabaja como profesora de pintura en el Colegio CIPRES. Obtiene el Premio del Concurso Fotográfico *Destapa el color Venezuela con Fuji Film*, Pepsi-Cola, Hit de Venezuela, y Hellmund & Cia, Caracas. Expone junto a Corrado Gelardini en *Action painting*, Casa de la Cultura, Calabozo. Participa en diversos eventos como: XVI Salón Aragua. Homenaje a Luis A. López Méndez, Maracay, estado Aragua, Venezuela; XIV Salón Anual de Arte Bijoux WIZO, Unión Israelita, Caracas; I Salón de Pintura del Estado Guárico. Homenaje a Francisco Lazo Martí, Calabozo, estado Guárico, Venezuela, y en esa ocasión recibe una Mención Honorífica.
- 1 9 9 2 Participa en exposiciones colectivas en la Galería Gracielle, Via Montenapoleone, Italia, y en la Galería Bass de Caracas. Realiza un taller de estampado sobre tela —técnica japonesa conocida como *roketsu*— con la profesora Nancy Stevens Mackenzie, Escuela Federico Brandt, Caracas, Venezuela.
- 1 9 9 3 Cursa un taller de arte, ecología y técnicas mixtas dirigido por el artista Ricardo Benaim, Escuela Federico Brandt, Caracas, Venezuela.



Junto al maestro Oswaldo Vagas, 2009
En la exposición de Pancho Quilici, Fundación Previsora, 2009
Acompañada de Nanin, 2009



Participando en la exposición *Suiche urbano*, Universidad Monte Ávila, 2009

- 1996 Concorre al XVII Salón Anual de Arte Bijoux WIZO, Unión Israelita, Caracas. Protagoniza el documental *El artista en su taller. El arte como medio de expresión*, Bolívar Films (CINESA), Caracas, Venezuela.
- 1997 Presenta su primera muestra individual bajo el título *Expresionismo abstracto*, Valle Arriba Athletic Center, Caracas, Venezuela.
- 2002 - 2003 Asiste a clases de pintura y dibujo avanzado con el profesor José Antonio Aranaz, Caracas, Venezuela.
- 2008 Participa en la exhibición de fotografía *Place in our Hearts*, Sila Lieder Cancer Foundation, Coral Gables, Miami, Florida, Estados Unidos.
- 2009 Toma parte en varios eventos nacionales e internacionales como: *Suiche Urbano. Ruta de tendencias e intervenciones Urbanas*, Universidad Monte Ávila, Caracas, Venezuela; Salón de Arquitectura Interior, SAI (diseño exclusivo de estampado en tela para Muebles Mary), Quinta La Esmeralda, Caracas; V Subasta Fundana. Por amor al arte y a los niños venezolanos, Ciudad Banesco, Caracas, Venezuela; *Workshops* con el profesor John E. Rise, Savannah, Georgia, Estados Unidos; *The third annual Art Materials Trade Show and Workshops*, Patti Brandy-Mark Golden, Savannah, Georgia, Estados Unidos; Subasta 176 Arte Moderno Venezolano AVAP, Caracas, Venezuela.
- 2010 Actualmente vive y trabaja en Caracas. Su obra se encuentra representada en varias colecciones públicas y privadas.

María Fernanda **Lairet**

Este libro estuvo al cuidado de
Editemos Estrategias Editoriales
y se terminó de imprimir en los talleres
de Editorial Arte, Caracas, Venezuela.

En su composición se utilizó la familia
tipográfica Helvética Neue.
Fue impreso sobre papel recubierto
mate de 150 gramos.

