**Las foto - performances de Liliana Maresca:**

**(re)pensar el cuerpo de la mujer artista.**

MAGNETTO, VANESA DANA / CONICET – Universidad Nacional de las Artes – [vanesamagnetto@gmail.com](mailto:vanesamagnetto@gmail.com)

Mesa nro. 79 "Espacios del género. Cuerpos, lugares, representaciones"

* Palabras claves: fotoperformance – fotografía argentina – cuerpo - género
* Resumen

La obra de Liliana Maresca experimenta y se construye en base a varios lenguajes. Pintura, escultura, instalación, fotoperformance. Difícil de encasillar dentro de una corriente o movimiento propio de su época, se escurre de las etiquetas. Sin embargo, presenta una característica que se repite en todas sus producciones: la manera de pensar la (re)presentación, una reflexión, un enlace directo entre la materia variada de su producción y la “realidad” que atraviesa y sobre la que hace referencia la obra. Para esta ponencia tomaré dos trabajos de Maresca que comparten la particularidad de presentar el cuerpo de la artista mujer en primer plano y elaborar un mensaje a través del lenguaje fotográfico, más precisamente, de la fotoperformance. Una acción (o serie de acciones) es traducida en secuencia a través del código fotográfico.

*Imagen pública - Altas esferas*, exhibida en forma de instalación se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta, analizaré (puntualmente en este trabajo) los afiches y postales de difusión de dicha muestra. Fotoperformances tomadas por el fotógrafo Marcos López, que presentan a la artista desnuda, recostada sobre gigantografías en blanco y negro de políticos y personajes faranduleros, de la Argentina de los 90s. *Maresca se entrega a todo destino 304-5457,* fotoperformance registrada por el fotógrafo Alejandro Kuropatwa (Maresca posa, reflejando la posibilidad de goce del cuerpo femenino) circuló a través de la revista erótica argentina *El Libertino*. Ambas obras fueron realizadas en el año 1993 y comparten la capacidad de superar la descripción figurativa del medio fotográfico recuperando un vínculo más directo y activo con el espectador a través de la utilización de este lenguaje, poniendo el eje en la acción y la construcción de la imagen de la artista, al desplazar la idea de lo femenino en términos de objeto para constituirla en términos de sujeto activo. Continúan con el espíritu irónico - festivo, anclado en el lenguaje corporal del *under* de los 80s, introduciendo una disrupción novedosa para la fotografía de aquella época (década de 1980 y 1990). Sobre las potencialidades de la fotoperformance y el diálogo de estas dos obras con la cuestión del cuerpo femenino de la artista y el género oscila el interés de este trabajo.

* Presentación

*Vete muerte*

*que quiero la vida*

*Quiero dar fruto*

*Todo mi fruto jugoso*

*De la vida*

*Vivida tan intensamente[[1]](#footnote-1)*

***Introducción***

La cita de Liliana Maresca funciona como apertura para este trabajo, sintetiza el espíritu de la artista que osciló, impetuosamente con profundo entusiasmo, entre lo sagrado y lo profano, entre el espíritu de vida y la destrucción. En esta oportunidad me centraré sobre dos de sus fotoperformances. Ambas realizadas en el año 1993, Imagen *pública - Altas esferas* y *Maresca se entrega a todo destino 304-5457.* Trabajaré sobre las resonancias del uso de la fotoperformance en relación al cuerpo del artista como protagonista de las obras, el porqué de la necesidad de lo fotográfico a partir de una utilización que supera la habitual descripción figurativa del medio.

Liliana Maresca fue una artista argentina multifacética, activa entre principios de la década de mil novecientos ochenta hasta mediados de los años noventas, produjo una obra única y ecléctica, que abordó gran cantidad de lenguajes para poder dar forma a las múltiples ideas que ansiaba plasmar. Visionaria de su época supo hacer uso (y reuso) de varios códigos para reflejar de forma crítica el contexto político y social en el que vivió. Lo múltiple fue una constante en su obra, sumado a los variados materiales con los que experimentó, se caracterizó por nuclear a gran cantidad de artistas plásticos, escultores, vestuaristas, etc., para abordar la creación artística en equipo. El espíritu grupal que predominó durante la década de los ochentas en Buenos Aires (luego de finalizar la última dictadura militar en la Argentina) inspiró a Maresca a lo largo de toda su producción.

Para contextualizar las dos obras que voy a trabajar haré mención de dos trabajos anteriores, los cuales hacen uso del lenguaje de la fotoperformance, realizados también por mujeres artistas. Comparten la particularidad de poner en el centro de la escena al cuerpo de la mujer, corriéndose del uso habitual, (objetualizado) de éste. Martha Wilson, en los inicios de los años setenta, irrumpe en la escena norteamericana con un trabajo pionero que cruza en forma experimental, vídeo, foto-texto y performance. Una de las características de sus obras es interpelar el rol de los individuos en la sociedad, intentando a través de su producción (específicamente la fotográfica) “desestabilizar el lugar del original y el de la copia; el lugar de la esencia y la materia” (Castillo, 2015: 131). En una de sus primeras series, *Portafolio de Modelo* (1974) da cabida a diversas interpretaciones de las identidades femeninas, luego en los años ochenta realiza la performance *Primeras Damas*, basándose en el interés de personificar damas que no tenían nada de primera sino mucho de segunda clase debido al origen de su sexo. Cindy Sherman, artista también norteamericana, se caracteriza por realizar un tipo de obra que explora y cuestiona los estereotipos y la cultura estadounidense desde una óptica femenina. Una mirada que desarticula el típico horizonte de expectativa de la femineidad. En la serie *Untitled Film Stills (fotogramas sin títulos) c*omenzada en la década del setenta, la artista monta una escena que remite visual y narrativamente al cine, ocupando siempre el cuerpo de Sherman un rol protagónico. Las tres artistas Wilson, Sherman y Maresca, utilizan la fotografía como un medio de registro que desestabiliza la construcción femenina hegemónica. La imagen funciona como herramienta y es la que posibilita formalmente, en conjunto con la acción registrada, la existencia de esta fotoperfomance. Sin acción no hay performance. Y sin la definición de un punto de vista que organice la escena no hay fotoperformance.

* Imagen Pública – Altas Esferas

Esta exhibición, definida por Maresca como Instalación, ocupó una de las salas del Centro Cultural Recoleta entre el 25 de mayo al 21 de junio de 1993. La obra consistía en ampliaciones de fotos y recortes de artículos periodísticos de esa época en la Argentina. Se reconocen tipografías y otros elementos gráficos característicos del diario Página 12. Maresca se sumergió en los archivos del diario, en la Ciudad de Buenos Aires, y trabajó en el proceso de selección y ampliación del material. El tamaño de las fotos consolidó la instalación, las imágenes se presentaron en tamaño pancarta y en algunos casos aún más amplios. Sintetizan un desfile de personajes propios de la política, los medios de comunicación y de la farándula, característicos de la década del noventa. La operación que realizó Maresca con el discurso fotográfico es doble. Pienso en Rosalind Krauss (2002) cuando indaga sobre el lenguaje fotográfico en función de su medio de exhibición y circulación. Maresca descontextualiza las imágenes del medio para el cual fueron pensadas, diseñadas (imágenes periodísticas) y las reagrupa montándolas sobre paneles, generando un nuevo sintagma, una recombinación de unidades a partir de un nuevo orden. Las fotos colgaban sobre las paredes de la sala, en medio del espacio y empapelaban también el techo. Generando una asfixia visual sobre el espacio. El panel del techo goteaba tinta lentamente (en algún momento se intentó que fuera sangre) que, a modo de clepsidra, iba llenando un recipiente montado sobre un podio. La instalación fue (e invitación a la muestra) acompañada por un texto curatorial de María Moreno y una escenografía sonora de Daniel Curto.

Dos usos fotográficos son puestos en práctica por la artista en esta obra. El primer uso del discurso fotográfico responde a la reutilización de un grupo de fotos de existencia previa a la instalación. El segundo uso de la fotografía plantea un juego doble, Maresca se acuesta desnuda sobre algunas de las imágenes que conforman la instalación y es fotografiada por el fotógrafo argentino Marcos López[[2]](#footnote-2) en esta situación. De ahí la referencia a las series de Sherman ya que retoman la acción de la artista al incluirse, en primer plano, en la postal de invitación de la instalación (Ver en anexo *Imagen I*).

El desnudo de la artista sobre las imágenes periodísticas como fondo genera un efecto de shock redefiniendo a partir de este diálogo las imágenes participantes. El cuerpo de la artista convive con, por ejemplo, el retrato de María Julia Alsogaray y billetes de moneda dólar. Resulta necesario destacar aquí el nexo directo que plantean todas las obras de Maresca en relación al paradigma de la época en la que son producidas. En este caso, la sintaxis de los carteles y la postal de invitación redefine la relación entre las imágenes. ¿A qué responde que la artista se desnude sobre las imágenes que conforman su instalación? La circulación de moneda dólar (igualada al peso argentino) los tapados de piel en el poder, la fugacidad mediática y Maresca. Maresca recrudeciendo por sobre el fondo. Funcionando a modo de llamado de atención en medio de un circo que, en su momento, parecía naturalmente inadvertido. La artista usa su propio cuerpo como materia y señalamiento, si bien esto no resulta innovador en sí, ya que fue un recurso intensamente utilizado en varias performances a partir de la década de 1970, sí cabe destacar y preguntarse sobre la utilización del desnudo en este caso. El cuerpo al descubierto de la mujer, en la historia del arte occidental, refleja un modelo de mundo en donde la construcción de lo femenino está pensada exclusivamente en función de la heteronorma (heterosexual). La mujer ocupa un escalón, o varios, por debajo del que ocupa el hombre. El cuerpo de esta mujer es objetivado, transformado en materia de observación y admiración, persiguiendo, claro está, un modelo tanto de proporciones físicas como de conductas dentro de la sociedad. Esta construcción es retomada y continuada, en la misma línea, por el discurso publicitario. Remarcando, por, sobre todo, el lugar de cuidado de la casa y de la familia que toda mujer debe perseguir. Ahora bien, Maresca plantea una diferencia fundamental. Al igual que las artistas anteriormente mencionadas, es ella la que decide sobre el uso de su propio cuerpo, esta utilización se intensificará aún más en la fotoperformance siguiente, *Maresca se entrega a todo destino 304 - 5457*. En el caso *Imagen Pública – Altas Esferas*, pone a circular su cuerpo desnudo a través de la postal de invitación. El título de la instalación enmarca entonces, no sólo a los personajes de las “Altas esferas”, sino también la imagen pública de su cuerpo desnudo. Operación que podría caracterizarse de caprichosa, revelando el uso arbitrario y mediático del desnudo femenino. Concluyo entonces, en relación a este primer análisis de obra, que la fotografía sirve en este caso como dispositivo de captura y puesta en diálogo de la acción de la artista con la propia obra. La fotografía como un medio para la generación de una nueva sintaxis, tanto de la materia prima de la instalación (fotografías periodísticas preexistentes) como de la obra con el cuerpo de la artista.

* Maresca se entrega a todo destino 304 - 5457

“La escultora Liliana Maresca donó su cuerpo a Alex Kuropatwa – fotógrafo - Sergio de Loof – Trend Setter y Sergio Avello – maquilladora – para este maxi aviso donde se dispone a todo destino” cita de la revista *el Libertino*, revista argentina de relatos eróticos aparecida en la década del noventa, que hizo de soporte para esta fotoperformance. La obra, como la cita describe, fue producto de una sesión de fotos en donde Maresca posó con un osito en mano reproduciendo una serie de posturas sugestivas y eróticas. Cabe destacar la particularidad que plantea el medio de difusión de esta obra. La artista, autodefinida como escultora en esta oportunidad, elije un medio de difusión para poner en circulación la serie fotográfica. (Ver anexo *Imagen II*).

Si bien Maresca se caracterizó por mostrar sus obras principalmente en el Centro Cultural Ricardo Rojas y el Centro Cultural Recoleta, y también en algunas galerías privadas en la Ciudad de Buenos Aires, ocupó a su vez espacios poco habituales dentro de la esfera de exhibición del arte, como por ejemplo un lavadero[[3]](#footnote-3) de ropa ubicado en el centro de la Ciudad de Buenos Aires y en otra ocasión, hizo uso del patio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires[[4]](#footnote-4) para realizar una instalación.

Considero que en el caso de Maresca *se entrega a todo destino* … lo interesante de la utilización del formato periodístico – cultural a modo de soporte y divulgación de la obra, responde al carácter performativo que la define. Esta obra se construye como obra, en tanto su instancia de producción, circulación y recepción. La fotoperformance invita a los receptores a transformase en potenciales usuarios. En este caso, del cuerpo de la artista. *Maresca se entrega a todo destino* …continúa lo expuesto unas líneas más arriba y se basa en la utilización del cuerpo femenino como forma y contenido, significado y significante de la obra. Esta fotoperformance prolonga la propuesta de Maresca en la invitación postal de *Imagen Pública - Altas Esferas*, pero, acentúa esta acción ya que el eje de esta obra está centrado en exclusiva sobre el mismo cuerpo de la artista. En la serie anterior, la sintaxis entre imágenes estaba dada por las fotografías periodísticas y el cuerpo de Maresca. En este caso el relato fotográfico se construye a partir del diálogo entre las catorce fotos que componen la obra. El título funciona a modo de anclaje, completando el sentido de la propuesta enuncia: “Maresca se entrega a todo destino” seguido de un número de teléfono de la Ciudad de Buenos Aires. El teléfono refuerza lo mencionado anteriormente respecto a la difusión de la obra y el aspecto interactivo de la misma. La obra abre una propuesta: la entrega a todo destino. Habilita un canal como medio de contacto con la artista mujer y su cuerpo. En una entrevista Maresca dice “Con esta obra estoy hablando del encuentro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo, que no se hizo para sufrir sino para gozar”. Unos días después de publicar el anuncio, Maresca se fue a Europa. Al regresar hizo una selección de los llamados (con jadeos incluidos) que había recibido y se entrevistó con cuatro de esas personas. Me pregunto entonces, nuevamente, sobre la operación que realiza la artista en relación al cuerpo (su propio cuerpo) de mujer. En este sentido lo relaciono con la serie de Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* . El lugar que ocupa la mujer en ambas obras no es novedoso y responde al canon habitual, dentro de la cultura occidental. Pero Maresca introduce una rajadura. Utiliza la misma forma que la comercialización de un cuerpo de mujer podría adoptar, con la diferencia fundamental de ser ella quien opera y decide sobre su propio cuerpo. Celebrando, como menciona en la cita, la capacidad de goce que el cuerpo provee.

Un segundo eje se traza en función del diálogo que plantea esta obra en relación a una instalación anterior, realizada en el año 1992 en el Espacio Casal de Cataluña.[[5]](#footnote-5)

La instalación consistió en tres carteles. El cartel central se levantaba sobre un caballete y en letras negras sobre fondo blanco decía: “Espacio Disponible apto todo destino Liliana Maresca 23-5457 del 3-12 al 24-12-92”. La muestra, como señaló Fabián Lebenglik, ponía en juicio las reglas de mercado, la perversa soga al cuello que se les tiende a los artistas. En este sentido la obra posterior *Maresca se entrega a todo destino …*, aparecida en la revista el Libertino, retomaba esta temática situándola, ya no sobre el espacio si no sobre el propio cuerpo de la artista. Resulta interesante en este punto rastrear los comentarios y respuestas que la obra en su momento generó y subrayar lo planteado por Natalia Pineau quien se distancia de las habituales lecturas e interpretaciones de la época marcando un “detalle” relevante e ignorado. El artículo de Julio Sánchez, publicado en la revista La Maga el 23 de noviembre de 1994, condensa el sentido otorgado a estas últimas obras de Maresca

“*Espacio disponible* (…) fue el grito mudo de la impostergable necesidad humana de ser amado (…) los carteles en espera de los anunciantes señalaban lacónicamente un vacío transitorio, eran una metáfora de la gran espera existencial y de la predisposición a algo indefinido pero necesario: el amor. La obra se continuó el año siguiente con Maresca *se entrega a todo destino* (…) la artista eludió los circuitos tradicionales de distribución de obra eligiendo un medio gráfico; en actitudes provocativas, semidesnuda y sin más escenografía que un osito de peluche, Maresca hacía evidente la urgencia de ser tocada, abrazada y querida como el resto de los mortales.”

Esta interpretación de la obra se complementó con comentarios que advertían sobre la enunciación que Maresca construía (en gran parte de sus obras) entre la relación arte – mercado. Al respecto Lauría señalaba que

“…el empleo de un medio gráfico como soporte ubica a la obra fuera de los alcances del mercado y le permite llegar a un público heterogéneo. Esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre arte y dinero”.

Adhiero a lo planteado por Natalia Pineau (2013) quien destaca la particularidad de que las observaciones sobre la obra girasen siempre en torno a la relación entre el arte y el mercado sin considerar las cualidades del objeto publicitado, del soporte gráfico, así como tampoco la leyenda relativa a la producción de las imágenes, aspectos todos ellos que implicaban asuntos de género y sexualidad. En el marco de una década rosa, acechada por la enfermedad del sida y las asociaciones y prejuicios que ésta despertaba, resulta una decisión deliberada (y política) el omitir las particularidades y los nombres de quienes realizan la fotopermormance, varios de ellos (incluida la misma Maresca) morirían en los años posteriores siendo víctimas de aquella enfermedad.

* Breves Conclusiones

Me interesa a modo de cierre entablar un diálogo entre las dos fotoperformances analizadas destacando el espíritu festivo que, a pesar del trasfondo oscuro predominante en ambas obras, se impone y destaca. Haciendo uso de una estética y uso fotográfico poco habitual para aquellos tiempos, las obras se corren de la retórica fotográfica documental (imperante aún en aquella década) para recrear y utilizar el medio fotográfico en torno al cuerpo productor de la artista. Estas obras retoman cierto espíritu festivo e irónico propio del lenguaje teatral desarrollado a partir del regreso de la democracia por varios grupos de teatro *under,* que abrieron camino a la efervescencia reinante en la escena artística de la década del ochenta. No resulta casual que el nombre de Maresca resuene luego en lo que se dio a llamar la “estética del Rojas”. Un grupo ecléctico de artistas caracterizados por carecer de un común denominador. Desplazados del eje central, ocuparon intensamente los bordes.

*Imagen Pública – Alta esfera expone* un desfile decadente de personajes faranduleros en un contexto político de desmantelamiento del Estado benefactor. El cuerpo de la artista cobra fuerza, se acuesta sobre todos ellos y circula en la invitación postal. *Maresca se entrega a todo destino 304 – 5457* dispone del material fotográfico de tal forma que trasciende su aspecto descriptivo para sobreponerse a la condición de precariedad del cuerpo de la artista (quien poco tiempo después fallecería a causa del sida) y hacer del mismo una fuente de placer y recreación. El cuerpo desnudo de la artista opera en ambas obras. Marca un respiro y varias preguntas frente a la circulación incesante de eventos y mercancías propias de una década cubierta de superficies sin fondos.

Bibliografía

Adaro, Mane (2015) “Identidad y Naturalización: Martha Wilson, Gabriela Rivera, Inés Molina e Ignacio Contreras” en *Revista Atlas, Fotografía e Imagen.* <https://atlasiv.com/identidad-y-naturalizacion-obras-de-martha-wilson-gabriela-rivera-ines-molina-e-ignacio-contreras/>(Consultada el 20 /10 /2016)

Gainza, María (2006) “La alquimista” en *Suplemento Radar*, 17 de septiembre de 2006, diario Página 12, Buenos Aires.

Krauss, Rosalind (2002) *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili.

Maresca, Liliana (1993) “Maresca se entrega a todo destino 304 – 5457*” en Revista el Libertino, Año 2,* N°8, Buenos Aires.

----------------------- (2006) *El amor, Lo sagrado, El arte*, Buenos Aires, Editorial Leviatán.

Pérez Fernández Silvia (2011) Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un mercado en Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik, Artículos de investigación sobre fotografía, Montevideo, CMDF.

Pineau, Natalia (2013) Natalia Pineau “El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. La exhibición Juego de damas como estudio de caso” en *Papeles de Trabajo*, Año 7, N° 11, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín.

Sánchez, Julio (1994) “La producción de Liliana Maresca habla del amor y de la angustia” en *Revista La Maga*, 23 de noviembre de 1994, Buenos Aires.

**ANEXO**

(*Imagen I*)





1. Liliana Maresca en *El amor, lo sagrado, el arte.* [↑](#footnote-ref-1)
2. El vínculo entre ambos artistas parte desde la producción de sus primeras obras. Maresca manifestó un interés contínuo por documentar su trabajo, solía llamar con frecuencia a Marcos López para que realizase el registro. Al respecto López en una entrevista dice “No sé a quién se le ocurría primero, si a mí o a ella, pero la cosa es que empezábamos las fotos y siempre terminaba desnuda relacionándose con sus objetos” [↑](#footnote-ref-2)
3. *Lavarte*, en lavadero automático de la calle Bartólome Mitre de la Ciudad de Buenos Aires, 1985. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Ouroboro*, Objeto, Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 1991. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Espacio Disponible*, Instalación, Casal de Catalunya, 1992. [↑](#footnote-ref-5)