

## AÑO 5 N° 7 PRIMAVERA 2018

### ARTÍCULOS

Liliana Maresca y el cuerpo disponible. Revisitando el erotismo, entre la alquimia y el ojo avizor  
*Laura Gutiérrez*

*El artículo parte de la retrospectiva Liliana Maresca: el ojo avizor. Obras 1982-1994, curada por Javier Villa y realizada en el MAMBA entre agosto y noviembre de 2017. A partir de algunos recorridos ofrecidos en la muestra, se reflexiona sobre las acciones y obra de la artista argentina, que pueden ser pensadas desde las lecturas feministas y de las desobediencias sexuales, en particular el trabajo sobre el cuerpo propio, el erotismo y la sexualidad que Maresca lleva adelante en sus últimas acciones performáticas.*

Sin pensar nos unimos / sin pensar nos alejamos /  
estamos vivos / yendo / viniendo /  
de nosotros mismos / a los otros / nunca fijos

Liliana Maresca

La entrada y el hall del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) se abren con una reconstrucción de *Una bufanda para Buenos Aires* que fue realizada por el grupo Haga, formado por Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele, el 9 de abril de 1985 en la esquina de Florida y Viamonte de la ciudad de Buenos Aires, donde se ubicaba la Galería Indik en aquel entonces. Desde allí tiraron por las ventanas de la galería un principio de bufanda hacia la calle Florida con la intención de que fuera intervenida y tejida –con materiales de toda índole– por los caminantes. El inicio del tejido lo hicieron con retazos que los comerciantes de Once tiraban en las calles. Una interpelación del “hacer porque sí y con desechos” que caracterizó al grupo. De a poco, una telaraña que abrigaba las soledades del microcentro fue creciendo hasta estar a más de 100 metros de su punto inicial, estirándose sobre avenida Córdoba como si fuera una red del afecto en un momento social y político que se presuponía de reencuentro colectivo pero que, rápidamente, dio lugar al desencanto de la primavera democrática.

La misma sensación de tejer desde/con el afecto atraviesa toda la muestra retrospectiva *Liliana Maresca: el ojo avizor. Obras 1982-1994*, curada por Javier Villa –y llevada adelante por un enorme equipo de trabajo del MAMBA– que se realizó entre el 17 de agosto y el 4 de noviembre de 2017. Esta unión entretejida por desechos nos adelanta lo que nos encontraremos: no solo una de las más exhaustivas retrospectivas de Liliana Maresca realizadas hasta el momento, sino un efecto de las potencias que Maresca supo gestar, cobijar y accionar. La muestra es, en sí misma, una acción maresquiana del trabajo colaborativo, la pasión por el hacer y la búsqueda continua de formas de mirar-nos y encontrarnos a través del hacer. Pero, además, nos interpela a repensar el cuerpo, un cuerpo apto todo destino y gozoso de sí, desde una mirada diferencial hacia sus acciones y obras, en particular la de sus últimos años.

Desde ese primer hall central podemos ser interpelados ya por *Las Mascaritas* (1994), que están desplegadas y colgadas de manera diversa –como diversas son sus técnicas de realización– en la primera sala de la planta baja que cobija la muestra.

Esas mascaritas, que son presentadas en conjunto por primera vez, fueron dibujadas por Liliana Maresca en su último trayecto de vida, cuando la enfermedad iba venciendo la materialidad del cuerpo, cuando la liviandad de los objetos prevalecía sobre la fuerza como una insistencia de lo que vendrá: ser perfume de magnolia, un perfume que traza la comunidad que la cobijó durante años y que ella misma forjó.

*Las Mascaritas*, como bien señala Villa (2016), son la puerta de entrada y el punto de conexión del mundo íntimo de la artista, pero esa intimidad no puede ser leída en Maresca como parte de un mundo “privado”, “personal”, “o íntimo” (algo que sigue presente en muchas lecturas de su obra). Maresca se encarga insistentemente de desandar esa división que, tantas veces, la propia historia y lectura crítica del arte pretende instaurar: no hay en sus recorridos una posibilidad de distinción entre sus acciones “sociales” y aquellas íntimas. Como bien nos ha enseñado la mirada feminista y crítica de las desobediencias sexuales, el cuerpo, el hacer, el frenesí maresquiano está insistentemente en ese borde capaz de poner en paréntesis las falsas distinciones de su hacer. El ojo avizor que construye comunidad, un encuentro que es íntimo y político en su insistente creación, una creación que la curaduría, la búsqueda y recopilación de archivo, de entrevistas y de trabajo colectivo de la muestra siguen construyendo como parte de ese legado.



Liliana Maresca, *Mascaritas*, ca. 1994. Vista de la exposición *Liliana Maresca: El ojo avizor. Obras 1982-1994*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, agosto-noviembre de 2017.

Liliana Maresca nació en 1951 en Avellaneda y murió de causas relacionadas al sida en 1994. A partir de la década de 1980, inicia su recorrido artístico condensado en una breve pero frenética producción. No resulta menor que su última muestra en vida se llamara *Frenesí*, un frenesí a contracorriente de su propia vulnerabilidad corporal provocada por la infección del virus.

La historiografía del arte local que ha estudiado los recorridos y el trabajo de esta artista coincide en la imposibilidad de definir sus obras y acciones en una única línea de análisis o pertenencia a los procesos artísticos ocurridos en los años ochenta y mediados de los noventa en la Argentina. Sus obras exceden las modalidades disciplinares y se yuxtaponen en un recorrido que articula pintura, escultura, objetos, fotoperformances, instalaciones, intervenciones espaciales, entre tantas otras operaciones que pueden destacarse, y verse a lo largo de toda la retrospectiva, en el frenesí de su hacer. Ella quería y experimentaba todo, como le gustaba decir, era un cuerpo ávido de experimentación: "quiero la torta y la porción y las migas del mantel. Todo quiere la ávida" (Hasper, 2006: 13). De algún modo, esta frase define su intensidad artística. Quizás, por este mismo motivo, sus obras escaparon a las carátulas exclusivas de "arte político" o "arte light" <sup>2</sup> difundidas por la crítica de la época. Maresca "era" una artista de los ochenta y los noventa, como se la disputaban unos y otros. Así, hablar de y sobre "la Maresca" era y es disputar su legado –o como sucedió, por ejemplo, en aquellos intensos debates que se generaron en la mesa homenaje realizada en el Centro Cultural Rojas a diez años de su fallecimiento, en 2004 <sup>3</sup>.

Inició un recorrido en los tempranos años ochenta de la posdictadura argentina, que ella expresa como atravesado por un sentimiento y necesidad de "comerse el mundo". En este entramado, su figura constituye un punto de encuentro para generar procesos en los que lo autoral es dejado de lado. Su amplio departamento ubicado en el barrio de San Telmo de Buenos Aires –por el que transitaban diferentes artistas– fue sitio de reunión y dio lugar a su producción individual y a numerosas propuestas grupales. Había allí un espacio donde encontrarse en caricias de acciones colectivas, encuentros fugaces y vitales que recordaban la sensación de estar vivo en la resaca violenta y zombi de la dictadura. Durante esos primeros años realiza diferentes acciones –fundamentalmente colectivas– que buscan recuperar el compartir en el frenesí de ese presente. Entre esas acciones podemos mencionar *Una bufanda para Buenos Aires* (1985), *Lavarte* (1985) o la *Kermesse*. *El Paraíso de las Bestias* (1986), entre tantas otras que *En el ojo avizor* recuperan su espíritu colectivo.

Como dijimos, una bufanda nos recibe en el hall central del MAMBA. Luego, en la misma sala en la que nos cobijan las mascaritas podemos ver, en un viejo televisor, imágenes poco conocidas de la reunión artística que fue *Lavarte*, organizada en un viejo laverap del barrio de Once donde el colectivo pretendía crear "espacios de arte" recuperando la capacidad de asombro allí donde algo está fuera de su sentido habitual. Furgiuetele y Maresca realizaron esculturas e invitaron a Martín Kovensky y Alejandro Dardik, Marcos López, Claudia Char, Mario Malher y Olga Nagy. La idea de *Multimedios en Arte*, con la que dieron nombre a la acción, se pretendió como un espacio para construir con la basura las esculturas abyectas que Maresca ya venía realizando en aquella serie de *Maresca y sus obras* (1983) con fotografías de Marcos López y cuyas dimensiones, pátinas del tiempo y del hacer, pueden verse en la sala contigua durante la retrospectiva. A contracorriente de los sentidos lineales, *El ojo avizor*, hace dialogar las obras, los espacios temporales y las búsquedas insistentes del trabajo de la artista.

En la misma sala vemos una pared de espíritu punk que reconstruye exhaustivamente fotos, graffitis, notas de prensa y un video, realizado por la investigadora Daniela Lucena, sobre la acción colectiva conocida como *La Kermesse 4*, que se inauguró el 19 de diciembre de 1986 y se llevó a cabo a lo largo de diez días en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Al ritmo de Sumo, se reconstruye el espíritu de aquella "alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón" con la que los artistas pretendían "desacralizar la historia de que la escultura es solo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimiento la obra y que el público sea parte de todo" (Furgiuetele, citado en Hasper, 2006: 164), un todo que la curaduría del MAMBA hace suyo.

Sin dudas, la utilización de objetos encontrados por parte de Maresca fue una de sus pasiones/obsesiones. Desde la recolección colectiva de retazos desechados en el Once, que mencionamos en *Una bufanda*, pasando por las prótesis mobiliarias en *Maresca y sus obras*, hasta los objetos arruinados que inauguraron el espíritu de la Galería del Rojas en 1989 con *Lo que el viento se llevó*. *La cochambre*, instalación en la que participó Batato Barea con su recordado recitado de *Sombra de Conchas* –texto escrito por Alejandro Urdapilleta, que puede verse también a gran escala y con un sonido impecable a pesar de los pocos registros que quedan de aquella noche–.

Esa *Cochambre* fue la muestra que inauguró la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Rojas dirigida por Gumier Maier y que constituyó un giro en la obra de Maresca, diagnosticada de VIH positivo en 1987. Poco festiva para ser parte de una inauguración, fue una instalación que se creó a partir de objetos corroídos por el tiempo que Maresca había juntado en un recreo en el Tigre llamado El Galeón de Oro –intervenido y abandonado durante la última dictadura militar–. Objetos descompuestos que, según la artista, le hicieron "sentir un deterioro universal". A contracorriente de la idea de algo nuevo y festivo, Maresca puso énfasis en el desencanto y la melancolía. <sup>5</sup> Hay allí un porvenir colectivo que construirá, desde las sombras de esas sensaciones, redes de afinidades creativas alrededor del deterioro que comenzará a transitar en su propio cuerpo. Imagen que, de manera similar a otras producciones de Maresca, presenta en un mismo movimiento procesos que involucran al cuerpo, los afectos de una intimidad y los pesares de una época, una tríada que se marca en *El Ojo avizor* a partir de la intensidad con que se juntan estas piezas del período 1989-1992 en la sala más grande de la muestra.

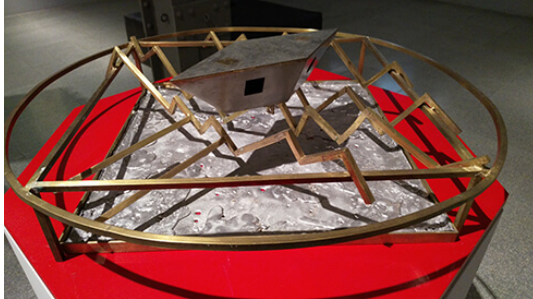
A esta serie cochambrosa le siguió un cuidadoso trabajo de orfebrería y escultura con *No todo lo que brilla es oro* (1989), una muestra que se llevó adelante en la galería Adriana Indik. Las esculturas reunían varias piezas realizadas con ramas de árbol recolectadas en el Tigre, bañadas o con una base de bronce que las sostenía. Antípodas de *La cochambre*, eran piezas de orfebrería brillante, objetos bellos y "refinados", "lujosos", que en la retrospectiva cobran la inmensidad que contienen al poder ser observados en su tamaño real. *E.T.* y *E.T.A.* son las piezas más recordadas de esta serie, pero también estaban acompañadas de *Barco navegando proa al sol en un mar tormentoso*, que sumaba al bronce y la madera pequeños detalles de hierro, plata, oro y laca.



*La Kermesse*, 1986, material de archivo, fotografías y afiches. Vista de la exposición *Liliana Maresca: El ojo avizor. Obras 1982-1994*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, agosto-noviembre de 2017.



Liliana Maresca, *E.T.*, 1988, escultura de ramas, bronce y madera laqueada. Archivo Liliana Maresca, Buenos Aires.



Liliana Maresca, *Navegando en un mar tormentoso, proa al sol en un barco de hierro*, 1988, escultura de bronce y plomo, hierro, plata, oro y laca sobre madera. Colección Eduardo Costantini, Buenos Aires.

Con certeza, Gumier Maier escribió en el catálogo de la muestra: "El bronce es el modo en que la historia se mete entre los cuerpos", y allí estaban, navegando en una épica melancólica contra la deriva del tiempo, esos objetos que se extienden sobre la mesa como prótesis bellas de un cuerpo en transformación.

Ya en la década del noventa –y luego de un tiempo de repliegue personal–, la artista conformará una serie de acciones que son quizá las más conocidas, tal vez por sus resonancias con el denominado "arte político o comprometido" (como aún se observa en los textos de prensa actuales sobre la retrospectiva de la artista). Entre ellas podemos mencionar: *Recolecta* (1990), *Ouroboros* (1991), *Wotan-Vulcano* (1991) e *Imagen pública/Altas Esferas* (1993), que han sido algunas de sus acciones más analizadas y que cobran una materialidad vívida en las salas del museo.

En el intermedio de estas acciones, Maresca realizará distintos proyectos en los que el cuerpo y el erotismo serán el eje central de sus acciones. Un cuerpo a contracorriente de su propia vulnerabilidad que infectará de placer los espacios que atraviesa y, fundamentalmente, las acciones de los últimos tres años antes de su muerte. Acciones que todavía, creemos, siguen siendo poco analizadas en relación con una mirada crítica de los cuerpos sexualizados y el erotismo presente en sus obras. Su propio cuerpo no dejó de transformarse en un catalizador de imaginación deseante, de fuerza colectiva y política, una invención de formas de habitar las imágenes en torno a la crisis del sida.

Se han realizado diferentes abordajes que hacen hincapié en los modos de construcción visual que realiza Maresca sobre el cuerpo –su propio cuerpo–, en particular sobre la serie *Maresca y sus obras* (1984). Modos que transforman los usos de la esfera del arte como, por ejemplo, el lugar de la artista con su obra, los aspectos acerca de la intimidad y lo femenino puesto en juego, y se aleja de los lugares asignados para el cuerpo femenino, entendido históricamente como pasivo, como objeto para ser ad/mirado; se ubica, por el contrario, en el lugar activo de la artista (Hasper, 2006; Lauría, 2007; Rosa, 2016). Aquí nos interesa detenernos en la relación con el cuerpo propio, el erotismo, el placer y las formas de apropiación que pone en juego la artista en *Espacio disponible* (1992) y *Maresca se entrega todo destino* (1993).

### Disponibilidad del cuerpo: erotismo y fragilidad

¿Qué queda cuando no queda cuerpo?

Liliana Maresca

Las casas se venden, se alquilan, se derriban, se ocupan. Nos hacen mudar de piel, construir sus espacios y sus fantasmas. Imaginarse apta a todo destino es abrirse hacia aquella pregunta que no puede ser respondida con anterioridad. Es una fuga en un presente siempre efímero. Siempre hay imágenes personales, colectivas, que inventan aquello que no sabemos y que nos precede allí donde elegimos construir un espacio para la disponibilidad de la vida. Es esta una pregunta que nos interroga en la acción que Liliana Maresca realizó en el Casal de Catalunya de la ciudad de Buenos Aires en su instalación *Espacio disponible* en 1992.

La acción constaba simplemente de tres carteles apoyados sobre caballetes, escritos en letras de molde negras, similares a los de las inmobiliarias de la época, de alto impacto comercial-visual. El primer cartel decía: "Espacio disponible. Apto todo destino. Liliana Maresca 23-5457. Del 3-12 al 24-12-92". El segundo cartel, más chico que el primero, repetía "Espacio disponible" y el tercero repetía el número de teléfono. La muestra iba acompañada en el folleto de invitación por un texto de Nan Hua Ching que decía:

Si intentamos ir a pasearnos con ÉL por aquel palacio en el que nada existe ¿ni diremos con una sola palabra que lo sintetiza: NADA LO LIMITA? y si nos ponemos con EL [sic] a gozar de su ociosa inoperancia, no es calma y silencio, soledad y pureza, armonía y ocio? Vaciaré yo también mi voluntad para andar sin rumbo alguno, ignorante de mi paradero. Iré y volveré sin saber dónde me voy a detener. Iré y vendré ignorante del término de mis andanzas. Erraré por espacios inmensos (Villa *et al.*, 2017: 238).

A pesar de este texto, como señalan tanto Gainza como Gumier Maier (Hasper, 2006), desde sus inicios la instalación se asoció al lugar del artista y su relación ambigua, o más bien incómoda, con las reglas del mercado. Como expresaba Lebenglik:

... en cada una de sus muestras Liliana Maresca condensa un instante del funcionamiento del arte en relación con la sociedad y la política [...] en sentido estricto y literal el estar disponible para todo destino [...]

suenan como una invitación a una aventura fantástica. Pero en este punto aparece la lógica del mercado, que banaliza todo, incluso el arte, al que obliga a constituirse POR el mercado (2006:126).

Lebenglik conecta ambas performances desde un punto de vista comercial, de negociación con el mercado, enfatizando que el lugar del cuerpo es el lugar máximo que la artista negocia con el mercado, el cuerpo de la artista (el cuerpo de una mujer) como último reducto a conquistar por el mercado. Así, evita desarrollar uno de los aspectos que la propia artista expresó que quería poner en juego: el erotismo "como comunicación primaria". Lauría (2008), si bien remarca la idea en Maresca de "ponerle el cuerpo al arte" y enuncia detalles del erotismo en la obra, refuerza esta lectura al establecer que Maresca "señala la situación problemática del artista como productor de objetos. Estos debiendo trascender su valor de mercado e instaurar contenidos que se inscriben en un universo espiritual, requieren, sin embargo, el reconocimiento de una sociedad inclinada por lo material" (2008: 20).



Liliana Maresca, *Espacio disponible*, 1992-2017, chapa esmaltada y madera. Colección Eduardo Costantini.

Tanto Gumier Maier como Gainza (2006) son críticos respecto de la reducción de sentidos en torno a esta intervención de Maresca. Ambos hacen hincapié en el texto filosófico que introduce la artista, al relacionarlo con otros modos de pensar el propio mundo y las conexiones corporales en torno al taoísmo y al budismo que Maresca practicaba. A esto incorporamos las lecturas acerca de la disponibilidad de los cuerpos y, en particular, un cuerpo sexual y disponible infectado con el virus del vih en los albores de los años noventa en nuestro país.

Si bien las lecturas mencionadas en relación al mercado –en el contexto de la argentina neoliberal de 1992– son unas de las lecturas posibles de estas obras, no podemos dejar de pensar desde y con el cuerpo erótico de la artista. Más aún si lo pensamos en relación con la fotoperformance del año siguiente aparecida en el mensuario de relatos eróticos *El Libertino* 6. La propia artista dice que esa primera instalación del Casal "nadie la entendió, nadie me llamó después de esa obra" (Hasper, 2006). Quizá por eso vuelve a arremeter e insistir en "algo más básico" en *El Libertino* resignificando la misma frase de entrega: esta vez es ella misma la que se entrega a todo destino.

La fotoperformance *Maresca se entrega. Apto todo destino* (1993) fue una serie de fotografías que salió publicada en el octavo número de la revista erótica *El Libertino*. Allí se repetía no solo el significante de la entrega, sino el uso de su teléfono particular para recibir llamadas. Entregarse a las llamadas diarias de los consumidores de imágenes de una revista erótica en los noventa como modo de construir pequeños vínculos a partir de cualquier destino posible. Luego de la publicación de la revista, la propia Maresca relataba que había recibido un promedio de cinco llamadas diarias de las cuales se entrevistó de manera personal, finalmente, con cuatro de esas personas.

La tapa del mensuario tiene una imagen sado y un copete de Edda Bustamante que afirma: "Soy un objeto sexual, solo un objeto". Entre los subtítulos se lee "La entrega: Maresca". En el interior, en el centro de la revista, se ve a doble página una serie de catorce fotografías de la artista en pose erótica. El título interior dice "La escultora Liliana Maresca donó [sic] su cuerpo a Alex Kuropatwa –fotógrafo–, Sergio de Loof –vestuarista–, y Sergio Avello –maquilladora–. Para este maxi aviso donde se dispone a todo". Están allí, también, los Fabulous Nobodies, la productora sin productos de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz. [Figuras 6-7]



Tapa e interior de la revista *El Libertino*, n° 8, 1994.



Tapa e interior de la revista *El Libertino*, nº 8, 1994.

En toda la producción de la fotoperformance hay juegos de apropiación erótica de una lengua erótica y una disposición sexual en los que el erotismo funciona como comunicación básica, incluso más allá de la sexualidad. Como decía Maresca: "el erotismo es la comunicación más primaria, y yo con mi obra estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro. Estoy rescatando la posibilidad de disfrutar de mi cuerpo, que no se hizo para sufrir sino para gozar" (Hasper, 2006: 108). "La entrega de la escultora dispuesta a todo" son marcas que nos permiten ubicar esta intervención por fuera de su relación entre arte, mercado y artista. En la fotoperformance hay un cuerpo y una relectura erótica al servicio de ese cuerpo de mujer, diagnosticado con vih positivo, en una entrega colectiva y gozosa de sí, construida como destellos de placer, a contracorriente de una mirada condenatoria del disfrute del propio cuerpo. Un gesto de trasgresión de los límites del cuerpo y la sexualidad  $\gamma$ , que expande ambos a un lugar que se pregunta acerca de los lugares del goce con el cuerpo y el deseo erótico-sexual, como un lugar de autoafirmación y placer.

Pero aún nos queda un desborde que podemos leer en estas acciones. El cuerpo de la artista no es cualquier cuerpo, sino uno de una mujer que vive con el virus del vih y hace poses eróticas con y a través de su cuerpo enfermo. Un cuerpo que reclama su lugar de acción y disponibilidad sexual. Un cuerpo que se da disponible en la confirmación de su inminente ausencia. En este contexto, hay una imposibilidad de ubicar los desbordes que la propia obra produce y articula en torno a una sociedad que no solo está atravesada por la crisis del mercado, sino por la del sida y la búsqueda de una reinención de los modos de vivir juntxs. Nos detenemos allí donde pareciera volver a insistir la invisibilidad de lo personal como político en la gestión biopolítica de la vida. De hecho, son todavía escasos los análisis específicos de los trabajos de esta artista, y de estas últimas series en particular, que hagan énfasis contextual en ese cuerpo erótico infectado de vih, relegándolo como "parte de la privacidad de su vida" cuando podrían funcionar, justamente, como contra-imágenes ante las retóricas hegemónicas estigmatizantes sobre los cuerpos enfermos e infectados con el virus como cuerpos pensados sin deseo y sin sexo.

### Derivas finales

En síntesis, las lecturas que ofrece el trabajo de Maresca no tienen que ver con la incertidumbre o la entrega pasiva hacia un futuro destino de pérdida y, muchos menos, con las imágenes mortuorias que circulaban y condenaban a la comunidad vih positiva. Por el contrario, Maresca enfatiza la apertura de posibilidades de fuga ante la certeza de la muerte y constituye una contraimagen activa contra las estigmatizaciones, ofreciéndose a todo destino. Hay allí una imaginación política sobre qué cuerpos queremos habitar y cómo habitarlos fundiéndonos en otrxs, entregándonos a otrxs.

Estas intervenciones, y en particular la de *El Libertino*, sufren así un doble velamiento: la desexualización de su obra y su vida y la comprensión como un juego "menor" –en el entorno de la propia cultura de masas– por fuera del resto de sus intervenciones "más serias/más políticas" de esos últimos años. A los ojos de la crítica y la propia historia del arte, esta obra de Maresca escapa de la crítica a lo *light* a costa de su desexualización, de su invisibilidad como cuerpo erótico. Entonces, en ese contexto de 1993, podemos preguntarnos con Maresca: ¿De qué modo desafiar las representaciones mediáticas, artísticas y médicas sobre el sida? ¿No es sino a través del erotismo y la sexualidad de un cuerpo a contracorriente de los cuerpos estigmatizados de la pandemia? ¿Por qué sigue siendo desexualizante la mirada sobre estas últimas obras de la artista y alejadas de esa comunidad sexo-afectiva que ella misma supo transitar y construir con otras mujeres? En este modo de hacer juntas, la artista instaura cierto corrimiento sobre el cuerpo y construye una erótica que hace vivenciar una experiencia propia en lo común.

En síntesis, el lugar expansivo de las imaginaciones que pone en acto el cuerpo de la artista de y con sus propias relaciones vitales y sexuales, impide reducir y cercenar los sentidos de sus prácticas artísticas a un unívoco sentido del deseo sexual femenino. Revitaliza la idea de entregarse a todo destino, a todo lo que se tenga para dar: "la vida / algo / lo que sea / lo que soy / entera" (Maresca, 2006: 43). Una entrega con y junto a otras/os, produciendo la reinención de la vida, dejando huellas que fueron cosidas como tramas colectivas. La ansiedad del sentimiento en la construcción de la vida habitable, en los gestos de la acción en el justo instante en que imagina otros devenires subjetivos posibles, aptos todo destino, apto (también) el destino del goce erótico como política inventiva radical de otro cuerpo posible.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Giunta, Andrea *et al.* (2003). "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo". *Ramona*, nº 33, pp. 52-91.
- Hasper, Graciela (comp.) (2006). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Lauría, Adriana (2008). *Liliana Maresca: transmutaciones* (cat. exp.). Rosario: Fundación Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino.
- Lebenglik, Fabián (2008). "Una artista que vuelve a provocar". En *Página 12*, 19 de febrero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-9250-2008-02-19.html>.
- Lemus, Francisco (2015). "Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa". *Argus-a*, vol. V, nº 18, pp. 1-22.
- (2015). "Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida". *Caiana*, nº 6, pp. 1-8.
- Gutiérrez, María Laura; Lemus, Francisco y Bevacqua, Guillermina (2016). "Imágenes y contagios de un frenesí lúdico. Batato Barea, Liliana Maresca y Omar Schiliro". Inédito.
- Maresca, Liliana (2006). *El amor, lo sagrado, el arte*. Buenos Aires: Leviatán.
- Villa, Javier (2016). "Forma=Determinación. Liliana Maresca 1982-1992", en AA.VV., *Liliana Maresca* (cat.exp.). Buenos Aires: MAMBA.

1.

La primera retrospectiva de esta artista se tituló *Liliana Maresca: transmutaciones* (2008), fue curada por Adriana Lauría y tuvo lugar en el Museo Castagnino + macro de Rosario.

2.

Sobre los usos del arte *light* entendido, entre muchas otras cosas, como arte apolítico, cursi, frívolo, *kitsch*, "puto", superfluo, etcétera, remitimos a Giunta *et al.* (2003) y a Lemus (2015).

3.

El 18 y el 25 de noviembre de 2004, a diez años de la muerte de la artista, se realizaron dos mesas redondas en el Centro Cultural Rojas. En la primera participaron Elba Bairon, León Ferrari, Carlos Moreira, Ana López, Martín Kovensky, Marcia Schwartz, Marta Dillon, Fernando Fazzollari, Fernando Noy y Luis *El Búlgaro* Freisztav; y en la segunda, Jorge Gumier Maier, Adriana Lauría, Fabián Lebenglik y Roberto Jacoby. El debate puede ser consultado en Hasper (2006).

4.

En la muestra participaron Elba Bairon, Alberto Jaime, Ezequiel Furguiele, Daniel Riga, Marcia Schwartz, Luis Freisztav, Martín Kovensky, Diego Fontanet, Carlos Moreira, Laura Sivak, Gustavo Marrone, Pablo Castagnola, Billy y Patricio Azulay y Marcos López, Alejandro Villena y Marcelo Franco, Carlos Trilnick, Jacqueline Lustib y Alfredo Oliveri; actores y directorxs como Emeterio Cerro, Vivi Tellas, Olga Nagy, Helena Tritek y Rubens Correa, Fernando Noy y Batato Barea; bandas de música como Fontova y sus Sobrinos, San Pedro Telmo, Memphis La Blusera, Todos tus Muertos y Noy Tetra Brick.

5.

Véase Gutiérrez, Lemus y Bevacqua (2016).

6.

*El Libertino* era un mensuario de relatos eróticos creado por Marta Dillon y Diego Ciardullo en 1992, que duró hasta noviembre de 1994, justamente el mes en el que falleció Maresca, a quien homenajean en una de las páginas finales. Incluía relatos, traducciones, entrevistas, fotografías e historietas eróticas.

7.

Maresca era muy consciente del paso del tiempo y de la finitud y vulnerabilidad de su propio cuerpo. En 1991, en una entrevista de la revista *Cerdos y Peces* sobre Wotan-Vulcano, expresa la cercanía de la muerte y la dificultad que tuvo para que sus amigos la apoyaran en ese proyecto. O las ironías sobre la cercanía de su propia muerte cuando hacía chistes sobre si para pedir una beca le convenía decir que "le quedaba poco tiempo" (Villa *et al.*, 2016).

Link a la nota: [http://untref.edu.ar/rec/num7\\_art\\_5.php](http://untref.edu.ar/rec/num7_art_5.php)