

TEXTOS | TEXT [SELECCIÓN]

Fotoperformances | Liliana Maresca

Por Adriana Lauria

Liliana Maresca. Transmutaciones.

Catálogo de la muestra retrospectiva Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.

Aunque en Argentina pueden encontrarse ilustres antecedentes de fotoperformances desde los años 60, este género recién se afianza en nuestro medio en la década del 90, de manera que Liliana Maresca realiza las suyas en un momento y contexto en que esta modalidad no estaba totalmente establecida. En su caso los fotógrafos involucrados tienen una carrera artística destacada, hecho que complica establecer delimitaciones autorales, ya que no actúan como simples técnicos. Además, no hay que olvidar la amistad que la unía a Marcos López, Alejandro Kuropatwa y a Adriana Miranda y el espíritu de participación y mutua colaboración que a la artista le gustaba generar. Sin embargo la impronta de su personalidad se inserta en estas producciones con la coherencia y la intensidad de su presencia corporal. En 1982, poco después de su arribo desde la provincia de Santa Fe, Marcos López comienza a frecuentar la casa de Liliana Maresca. Durante el año siguiente, sin planificación ni fines ulteriores, realiza una serie de fotografías en blanco y negro, con luz ambiente. En las tomas la artista aparece completamente desnuda rodeada de sus obras e interactuando con ellas, otorgándoles a cada una un sentido particular. Así un haz de maderas que pende sobre su cabeza parece encerrar una inadvertida amenaza y unos pechos femeninos unidos a un tubo, que parte de su garganta y recorre el largo de su torso, adquiere el aspecto de una prótesis. El objeto titulado Carozo de durazno –la sobredimensionada vagina modelada en espuma de goma- aparece en otra imagen mecido tiernamente en brazos de la artista, irónica sugerencia de cómo tratar el sexo femenino. En contraposición, el ensamblado compuesto por un frente de mueble, un exhibidor de corpiños y un fálico elemento mecánico, sostenido en vilo delante de su cuerpo, muestra la tensión de la pose en correlato con la agresividad de la pieza.

De este año son los retratos ambientados en el edificio Marconetti –una construcción abandonada frente al Parque Lezama- que aunque entonces estaba ocupada por algunos artistas como Daniel Riga. Frecuentado por Maresca –allí se planificó la muestra multimedia La Kermesse-, en una de sus visitas encuentra unos huevos de paloma: la secuencia de tomas pueden estructurar una narración circular que va de la expresión de desolación al descubrimiento milagroso de una promesa de vida.

En el conjunto que la muestra con un atuendo formal frente al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Maresca emplea distintos tipos de máscaras –una transparente que deforma su rostro y otra completamente opaca que tiene las facciones pintadas-, para escenificar una actitud social a la que se refería despectivamente con el dicho popular “ser careta”, empleado para designar comportamientos circunspectos, sensatos pero falsos, movidos por prejuicios de lo se debe ser y hacer. La acción realizada frente al principal museo de arte del país puede constituirse en toda una declaración de principios frente al anquilosamiento de las instituciones artísticas.

En la misma época pero acentuando la severidad del vestuario, Maresca parece querer explorar los límites de lo permitido, camuflada por una circunspección que deplora para su vida real, pero a la que juega para plantear desafíos. Frente a la Casa Rosada –sede del Gobierno Nacional- protagoniza una serie en la que simula tomarse fotos turísticas, pero que al mismo tiempo fuerza fronteras, acercándose cada vez más a la puerta principal custodiada

por un granadero. Recordemos hacia menos de un año que nuestro país había retornado a la democracia y la casa de gobierno mantenía por entonces el halo de lo vedado y peligroso. En Maresca se entrega a todos destino estrategias y contenidos se concatenan con la instalación Espacio disponible (1992). La performance erótica se realizó para ser publicada en la revista El Libertino, en octubre de 1993. El medio gráfico se convierte en este caso en soporte de la obra y determina que su modo de existencia sea el del múltiple. De esta manera la obra pierde el aura del original único, como sostenía Benjamin, y se sitúa al margen de ciertas valoraciones frecuentemente establecidas en el mercado del arte. El procedimiento empleado le permite a la artista llegar a un público heterogéneo y esta circunstancia, sumada a lo provocativo de las imágenes, origina una comunicación en la que subyacen comentarios irónicos acerca de la relación prostibularia entre el arte y el dinero.

Maresca realiza una compleja operación que sustrae el acontecer artístico de sus formas tradicionales de concreción. Comprende su acción corporal para la sesión fotográfica, la intervención de otro artista, Alejandro Kuropatwa que realiza las tomas, vestuario, maquillaje y finalmente el diseño de la página a publicar. Como en una producción periodística figuran los créditos de los colaboradores, pero Maresca señala su protagonismo colocándose como objeto de donación. El texto que acompaña a las imágenes funciona como título y firma, y su número telefónico, esta vez incluido a la manera de las hot lines invita a continuar el proceso de la obra a través de una comunicación personal. El resultado, por ende, excede la mera documentación de una acción performativa. El hecho de aparecer en un autodenominado "mensuario de relatos eróticos", y no en una publicación especializada de arte contribuye a confirmar esta lectura.

Las desnudeces parciales, lo provocativo de poses y gestos, y hasta el ingrediente perverso del inocente osito de peluche, conforman el típico repertorio de imágenes eróticas al uso del voyeurismo consagrado por las publicaciones destinadas al consumo masculino. Pero estas maneras son usurpadas por una mujer, que anuncia su condición de artista y que además, declara voluntariamente su disponibilidad, todo lo cual posibilita otras lecturas.

La actitud deliberada de ofrecerse como objeto de deseo, apropiándose de las convenciones de la visión varonil, tienen el efecto de desenmascararlas, pero sin adoptar para ello el tono de anacrónicas reivindicaciones feministas. A la vez plantea el desafío de emplearlas conscientemente como medio de comunicación, donde la verdadera provocación no está en la "obscenidad" de las imágenes, sino en el reto de aceptar la propuesta de entrega en un sentido amplio. En 1993 la dupla Maresca-López se reúne nuevamente para hacer las últimas fotos, encargadas para los afiches y la postal de invitación de la exposición Imagen pública – Altas esferas. Las tomas se efectúan en la casa de la artista con las ampliaciones de diarios que iban a constituir dicha instalación. Sobre ellas Maresca se acuesta desnuda en actitudes sexis y López, desde un entrepiso hace encuadres cenitales. El cuerpo de la artista aparece rodeado de enormes retratos de dictadores y genocidas, de rostros y símbolos del poder, el dinero, la corrupción e impudorosos exhibicionismos, frente a los cuales su desnudo resulta edénico y hasta vulnerable.

La última serie es una derivación de la obra Imagen pública – Altas esferas. Con las ampliaciones que la constituían la artista armó una nueva instalación en el extremo este de la Reserva Ecológica que se encuentra en la Costanera Sur de Buenos Aires. Las fotografías tomadas por Adriana Miranda –también existe un registro videográfico- muestran a Maresca acomodando, recorriendo y contemplando, taciturna, el resultado de su trabajo, la modificación de un paisaje en sí melancólico. Hay algo en este lugar de ruinoso. Son terrenos ganados al Río de la Plata por medio de rellenos realizados con materiales de demolición. Los paneles se sostenían entre los escombros erosionados por el agua y el viento, indicio del

inexorable paso del tiempo. El río, tumba de muchos desaparecidos, completa un panorama en el que no dejan de tener impacto las imágenes de Massera, Alfonsín y Menem. El cuerpo de la artista actúa en este escenario, condensación de una historia vivida que mueve a la reflexión existencial. La atmósfera brumosa que empalidece la visión de las imágenes parece confirmarlo.

Fotoperformances | Liliana Maresca

By Adriana Lauria

Liliana Maresca. Transmutaciones.

Catálogo de la muestra retrospectiva Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina.

Although there can be found illustrious foregoing of photoperformances since the 60s in Argentina, this genre is just anchored in the 90s, so Liliana Maresca made her appearances at a time and context in which this method was not fully established. In her particular case, the photographers involved in her performances had even back then an outstanding career, a fact that complicates to establish authorial delimitations, as they do not act as mere technicians. In addition, we must not forget to mention the friendship that bounded her to Marcos Lopez, Alejandro Kuropatwa and Adriana Miranda as well as the spirit of sharing and mutual cooperation that the artist liked to generate. However the mark of her personality is present in those productions with consistency and intensity by her bodily presence.

In 1982, soon after his arrival from Santa Fe, Marcos Lopez began to frequent Liliana's place. Over the next year, with no planning or ulterior motives, he made a series of black and white photographs. In those shoots, Maresca was completely naked, surrounded by and interacting with her own artworks, granting each of them a particular meaning. Thus, a beam of wood that hangs over her head seems to contain an inadvertent threat, as well as a female breast connected to a tube that goes from her throat and running the length of her torso, takes on the appearance of a prosthesis. The object entitled "Peach pit (Carozo de durazno)" – an oversized molded foam rubber vagina – appears in another image tenderly cradled in the arms of the artist, an ironic suggestion of how to treat the intimate female body. In contrast, her sculpture composed by the assembly of a front cabinet, a bra display and a phallic mechanical element, held in suspense in front of her body, showed the tension of the pose, pushing herself beyond her limits and enforcing the aggressiveness of the piece.

The portraits in the Marconetti, an abandoned building located next to Parque Lezama and home of many artists like Daniel Riga, were taken in the same period, 1983. Maresca chose it as a place to plan the multimedia show "The Kermesee" (La Kermesse), and in one of her visits she found pigeon eggs: the sequence of photographs taken by Marcos López structure a circular narrative that goes from the expression of desolation to the miraculous discovery of a promise of life.

In the set of photographs where Maresca appears with a formal outfit in front of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, she uses different types of masks, in order to reveal a social attitude that refers to the popular expression "ser careta" (to be "posh"), used generally to designate circumspect behaviors, sensible but false, motivated by prejudices of what should be or what should be done. The action/performance that took place in front of the main art museum of Argentina becomes a declaration of her principles against the stagnation of artistic institutions.

In the same period, but emphasizing the severity of the outfit, Maresca seemed to be willing to explore the forbidden limits, camouflaged by a circumspection that she deplored for her real life, but with which she played to pose new challenges. In front of the "Casa Rosada", seat of the National Government, Maresca performed a series in which she simulated to be posing for tourist photos, but at the same time she forced the boundaries, by getting closer and closer to the front door guarded by a grenadier. During those years of newly won democracy in Argentina, after seven years under a military dictatorship, the Government house kept a forbidden and dangerous halo in the people imaginary.

In the series "Maresca se entrega a todo destino" (Maresca surrenders to all destinations) strategies and contents are concatenated with the installation entitled "Available space" (1992). The erotic performance was made to be published in the October issue of the "Libertino" magazine in 1993. In this series the media played a very important role acting as the visual aid for the work and by this way it becomes a multiple. Thus, the artwork loses the aura of the unique/original piece, as W. Benjamin noted, her work stands apart from certain valuations often established in the art market. This process employed by the artist allowed her to reach and engage a wider and diverse audience. And this gave birth to a unique communication underlying ironic comments about the prostitute relationship between art and money.

Maresca made a complex operation that subtracted the artistic expressions from the traditional ways of realization. She used her body action for the photo shots, the intervention of another artist, Alejandro Kuropatwa who shot the photographs, costumes, make-up and finally designed of the page to publish to conceive her artwork. Like in a journalistic production, the collaborators' names appeared among the credits, but her leading roll was pointed out placing herself as an object of donation. The text accompanying the images served as title and signature, and her phone number, included like the hotlines invited to continue the process of the work through a personal communication. Therefore, the result exceeded the mere documentation of a performative action. The fact of appearing in a self-styled "monthly (magazine) of erotic stories" and not in a specialized art publication helps to confirm this approach.

Partial nudities, provocative poses and gestures, and even the perverse ingredient of an innocent teddy bear, form part of the typical repertoire of erotic images in the manner of the enshrined voyeurism by the publications for male consumption. But these manners are usurped by a woman who announced her status as an artist and also voluntarily declared her availability, all of which allowed other interpretations.

The deliberate attitude to present herself as an object of desire, acquiring the conventions of male vision, have the effect of unmasking her, but without adopting the anachronistic tone of feminist demands. At the same time she challenges the conscious use of her own images as a means of communication, where the real provocative act is not in the "obscenity" of the images, but the challenge of accepting her surrender proposal in a broad sense. In 1993 the Maresca-López duo reunites again to perform the latest photo shots, which were commissioned for the posters and postcard of the exhibition invitation "Imagen pública – altas esferas" (Public image - High fields). The shooting took place in Liliana Marescas house along with the oversized prints of newspapers produced to create and constitute such installation. Above them, Maresca lies naked in sexy attitudes and Lopez, from a mezzanine took zenithal photos. The body of the artist appears surrounded by huge portraits of dictators and genocides, faces and symbols of power, money, corruption and uninhibited exhibitionism, where her naked body is seen as edenic and even vulnerable.

The latest series is a derivation of the work “Imagen pública – Altas esferas” (Public image - High spheres). With the gigantographies – big scale prints – used to constitute the installation, the artist recreated a new installation in the east end of the Ecological Reserve located in the Costanera Sur of Buenos Aires. The photographs taken by Adriana Miranda - also there is a video record about this performance - shows Maresca accommodating, walking and looking, taciturn, the result of her work, the modification and intervention of a melancholy landscape itself. There’s something about this place ruined. Its land reclaimed from the Rio de la Plata through fillings made with demolition materials. The panels are held in the debris eroded by water and wind, a sign of the inexorable passage of time. The river, tomb of many kidnapped and disappeared people, completes a scenario in which not without impact the images of Massera, Alfonsín and Menem emerge. The body of the artist acts in this stage, as a condensation of a lived history leading to an existential reflection. The foggy atmosphere pales vision of the images seems to confirm this.

Andrea Giunta, Notas Pensar Todo de Nuevo Sobre Liliana Maresca con su obra (1983)

En 1983 Liliana Maresca fue fotografiada en su casa por Marcos López mientras interactuaba con sus propios objetos, realizados con elementos reciclados, retratando emociones tales como la fragilidad, la devoción, el temor, lo erótico. Los objetos dejan de ser cosas descartadas por el consumismo para convertirse en protagonistas de acciones performáticas, donde se pone en acción la relación entre el desnudo de la artista y esos objetos, desafiando una mirada interpretativa provocadora, creativa, sugestiva más allá de contemplación pasiva; donde la cámara fotográfica logra dar cuenta de esa relación íntima, a partir de imágenes con valor documental y hasta biográfico.

Liliana Maresca navega el cuerpo y lo pone en relación con los objetos, con sus objetos, que actúan como una extensión de sí misma, de su propio cuerpo. En esta yuxtaposición, en esta coexistencia, reformula la vida privada. Es ella, su cuerpo desnudo, entre las formas que creaba con objetos encontrados en la basura. “Cirujeo” es la palabra que usa María Gainza. En una fotografía de 1983, entre el montaje de restos, aparece su pubis, un seno, sus nalgas. Maresca refundó el informalismo desde el cuerpo e involucró el erotismo. Donde existía el gesto patriarcal de unir los fragmentos con gestos grandilocuentes, clavos, martillos, ella exploró las fisuras de lo encontrado desde la dimensión de su piel.

... Si aceptás un tipo de reglas enmarcadas con el buen gusto (determinado, por otro lado, de modo arbitrario), darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustosa porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver. Por ejemplo, es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en mármol que una pieza como las mías, construidas con desechos (cartón, madera, hierros y material descartado). Pero acá los escultores no tenemos acceso a esos materiales costosos para trabajar y sí tenemos, en cambio, basura, elementos de desecho y un mínimo margen para transformarlos en otra cosa que muestre la realidad.

Liliana Maresca, en “Una escultura underground desgrana el espíritu punk”, entrevista realizada por Alejandro Dahia, La Razón, Buenos Aires,

12 de enero de 1987, reproducida en Graciela Hasper (ed.), Liliana Maresca: documentos, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, p. 166.

Andrea Giunta, Rethink Everything notes.

About Liliana Maresca con su obra [Liliana Maresca with her artworks] (1983)

In 1983, Liliana Maresca was photographed in her home by Marcos López. She is photographed naked, interacting with her artwork made of recycled elements and portraying emotions such as fragility, devotion, fear, and eroticism. Her objects cease to be scraps discarded by consumerism, transforming into protagonists of performative actions in which the relationship between the artist's nude and these objects becomes action, challenging a provocative, creative, suggestive and interpretive gaze beyond passive contemplation. The camera manages to account for this intimate relationship, with the resulting images retaining documentary and even biographical value.

Liliana Maresca navigates the body and positions it in relation to objects, to her objects, which act as an extension of herself, of her own body. In this juxtaposition, in this coexistence, she reformulates private life. It is her, her naked body, among the forms she created with objects found in the garbage. Cirujeo, or "scavenger," is the word that María Gainza used. In a 1983 photograph, among the montage of found objects, we see her pubis, a breast, her buttocks. Maresca reestablished informalism through the body and introduced eroticism. Instead of the patriarchal gesture of joining fragments with grandiose gestures—nails, hammers—she explored the fissures in what was found at the level of her skin.

If you accept a set of rules framed with good taste (determined, on the other hand, arbitrarily), the result will be the products of which official art is comprised, art that most people gladly accept because it shows them the rose-colored world they want to see. For example, someone might prefer an Athenian Venus sculpted in marble than a piece like mine, built with scraps (cardboard, wood, iron, and discarded material). Here sculptors don't have access to those expensive materials to work with, but we do have garbage, discarded things, and a small margin to transform them into something else that shows reality.

Liliana Maresca, interview by Alejandro Dahia, "Una escultura underground desgrana el espíritu punk," La Razón (Buenos Aires), January 12, 1987; republished in Liliana Maresca. Documentos, ed. Graciela Hasper (Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006), p. 166.

**Andrea Giunta, Notas Pensar Todo de Nuevo
Sobre Imagen Pública - Altas Esferas (1993)**

En 1993 se presentó Imagen Pública - Altas Esferas, una instalación realizada a partir de ampliaciones del archivo del diario Página 12, en la que Maresca puso en escena a los personajes públicos que gravitaron en la historia contemporánea de la Argentina junto a dos presidentes norteamericanos de determinante influencia. Prevalecen los rostros siniestros del escenario político, famosos por sus actos de terrorismo, traición, crímenes de lesa humanidad y desidia. En la serie de desnudos de la artista retratados por Marcos López, Maresca

condensa en su propio cuerpo la vulnerabilidad social embestida por la violencia y la corrupción, en un comprometido acto político. Imagen Pública - Altas Esferas se continuó con la video-performance y foto-performance en la Reserva ecológica de la Costanera sur de Buenos Aires, donde la artista reinstaló los paneles Ludmila, realizó el registro fotográfico de esta acción e intervención en una cincuentena de copias en pequeño formato, dejando ver a una Maresca en actitud reflexiva interactuando con su propio trabajo.

(...) porque por un lado yo sentía que mi corrupción era paralela a la corrupción del país y, por otro lado, en algún lugar, me di cuenta de que... me había preservado de alguna forma, a altos precios me había preservado... Pero que también... la tentación estaba siempre... acosándome... y que no sabía por cuánto tiempo iba a poder escapar a esa corrupción... Ahora creo que nunca voy a caer, que soy inocente.

Liliana Maresca en conversación con León Ferrari en Fondo Azul, 27 de junio de 1993. Desgrabación del video, inédito. Archivo Adriana Miranda.

...hay cosas que me afectan de la realidad que no puedo escapar de verlas y me molestan, y entonces trato de buscar una respuesta y me involucro... en cuerpo y alma, y me desnudo. Creo que me desnudé para demostrar que yo también estaba metida en todo eso... esa cosa asquerosa que detesto de la sociedad pero que también me está pidiendo constantemente que yo defina posturas... me doy cuenta de que eso me arrastra como algo que me agarra de los pelos y me revuelca y me dice "vos también sos una prostituta"... pero por lo menos lo estoy viviendo, por lo menos digo: soy una prostituta y me veo revolcada en ese barro. Y trato de salir de alguna manera... diciéndoles a los demás que esto es una mierda... Creo que voy a morir pensando que esto tiene que ser cambiado... y dedico toda mi energía a eso.

Liliana Maresca en conversación con León Ferrari en Fondo Azul, 27 de junio de 1993. Desgrabación del video, inédito. Archivo Adriana Miranda.

La acción culminó con Liliana vestida, instalando las imágenes-pancartas en la reserva ecológica de Buenos Aires. Allí donde se arrojaron los escombros de las autopistas construidas por la dictadura cívico-militar; allí la naturaleza respondió con humedales, bosques, aves, coipos, lagartos. Vibraron nuevos ecosistemas que recuerdan, como en el presente, que cuando se corre lo humano la naturaleza responde con la biodiversidad. La destrucción de las barreras naturales entre los ecosistemas creó condiciones para que se produjera la pandemia. Pero todo esto no había sucedido en los años noventa con la plenitud que hoy se constata. Por esos años los restos de la reserva ecológica conservaban la brutalidad del basural. Allí llevó Liliana Maresca sus collages y los instaló como pancartas que interrogaban esos signos mutantes entre la destrucción y el surgimiento de la vida.

**Andrea Giunta, Rethink Everything notes.
About Public Image – High Political Spheres (1993)**

In 1993 Liliana Maresca created Public Image – High Political Spheres, an installation made of enlargements from the Página 12 newspaper archive, where Maresca staged public figures from contemporary Argentine history together with two North American presidents of decisive influence. The sinister faces of the political scene prevail, famous for their acts of terrorism, treason, neglect and crimes against humanity. In the series of nudes photographed by Marcos

López, Maresca's body is a condensation of social vulnerability, assailed by violence and corruption, in an engaged political act. Public Image - High Political Spheres continued in the video performance and photo performance carried out at the Costanera Sur Ecological Reserve in Buenos Aires, where the artist reinstalled the panels. Ludmila recorded this intervention in about forty small prints exhibited here, portraying Maresca in a reflective attitude interacting with her own work.

(...) On the one hand, I felt that my corruption was parallel to the country's corruption, and, on the other, I realized, somewhere, that ... I had preserved myself in some way, at a high price ... At the same time ... the temptation was always there ... harassing me ... and I did not know for how much longer I would be able to escape from that corruption ... Now I believe that I will never fall, that I am innocent.

Liliana Maresca, in conversation with León Ferrari, Fondo Azul, June 27, 1993. Unpublished video transcript, Archivo Adriana Miranda.

(...) There are things about reality that affect me that I cannot avoid seeing and that bother me, and then I try to find an answer and I get involved ... body and soul, and I get naked. I think I got naked to show that I was also involved in all that ... that disgusting thing that I hate about society but that is also constantly asking me to define my position ... I realize that this drags me along, as if were something that grabs me by the hair and rolls me over and says "you too are a prostitute" ... but at least I am living it, at least I say: I am a prostitute and I see myself rolled in that mud. And I try to get out somehow ... telling the others that this sucks ... I think I'm going to die thinking that this has to change ... and I put all my energy into that.

Liliana Maresca, in conversation with León Ferrari, Fondo Azul, June 27, 1993. Unpublished video transcript, Archivo Adriana Miranda.

The action culminated with Liliana, now dressed, installing the images/billboards throughout the ecological reserve of Buenos Aires. There, where the rubble of highways constructed by the civil-military dictatorship was dumped into the coastal shallows; where nature responded with wetlands, forests, birds, nutrias, and lizards. Along this perimeter of the city of Buenos Aires, the blossoming of new ecosystems remind us—as in the present pandemic—that when humans leave their mark, nature responds with biodiversity. The destruction of natural barriers between ecosystems created the conditions for the pandemic. But in the 1990s, the rubble in the ecological reserve—with little sign of nature's plenitude as seen today—preserved all the brutality of a landfill. It was there that Liliana Maresca took her collages and installed them as notices that interrogated the mutant signs between the destruction and the emergence of life.