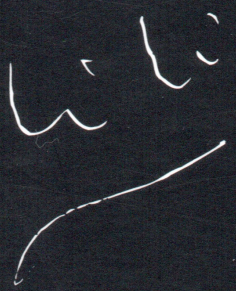
LILIANA MARESCA
DOCUMENTOS



Selección de textos publicados e inéditos
y de otros documentos sobre Liliana Maresca

por Graciela Hasper

Libros del Rojas
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Graciela Hasper (Buenos Aires, 1966), desde 1989 presentó quince muestras individuales en Buenos Aires, Nueva York y Marfa, y participó regularmente en muestras colectivas en Argentina y en el exterior. Entre 2001 y 2006 coordinó el panel de discusión Forma es contenido en Apex Art (New York), co-organizó el ciclo Encuentro en el Goethe Institut Buenos Aires, hizo la producción de *Proyecto Sala 2*, obra desconocida de artistas conocidos en el Centro Cultural Borges, realizó el Homenaje a Liliana Maresca y el ciclo Enrique Ahriman en el Centro Cultural Rojas y co-organizó la primera edición de la Residencia Internacional de Artistas en Argentina.

vidas

Liliana Maresca

Hasper, Graciela
Liliana Maresca documentos - 1a ed. - Buenos Aires : Libros del Rojas, 2006.
230 p. ; 21x15 cm. (Libros del Rojas. Vidas)

ISBN 987-1075-67-7

1. Maresco, Liliana-Biografía. I. Título
CDD 927

Fecha de catalogación: 01/06/2006

Universidad de Buenos Aires
Centro Cultural Rector Ricardo Rojas

Vicerrector: Aníbal Juan Franco
Director de Salud y Asistencia Social a cargo de la SEUBE: César Luis Schkolnik

Equipo de Publicaciones: Esteban Carestía, Natalia Calzón Flores, Matías Puzio, Victoria D'hers

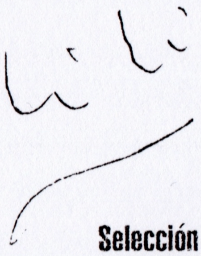
Diseño de tapa e interior: Gisela Di Lello

Foto de retrato de Liliana Maresca: Santiago Porter

© Libros del Rojas
© Graciela Hasper

Impreso en la Argentina
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico, mecánico, fotocopia u otros medios sin el permiso previo del editor.

LILIANA MARESCA
DOCUMENTOS



Selección de textos publicados e inéditos
y de otros documentos sobre
Liliana Maresca
por Graciela Hasper

Libros del Rojas
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

INTRODUCCIÓN

Este libro no hubiera existido sin el aporte fundamental de: Almendra Vilela, Marcos López, María Gainza, Adriana Miranda, Res, Luis Freisztav (El Búlgaro), Julio Sánchez, Gumier Maier, Adriana Lauría, Roberto Jacoby, Ana López, Elba Bairon, Santiago Porter, Marcia Schvartz, Marta Dillon, León Ferrari, Fernando Fazzolari, Martín Kovensky, Fernando Noy, Carlos Moreira, Edward Shaw, Gabriel Levinas, Hernán Ameijeiras, Diana Aisenberg, Fabián Lebenglik, Victoria Noorthoorn, Gabriela Adelstein, Hernán Casabella, Marta Soriano, Minipatri y Salvador, Inés Katzenstein, Leonel Fernández Pinola, María Moreno, Martha e Isidoro Hasper, Alejandro Kuropatwa, Mimi Bendjuia, Daniel Molina, Carlos Espartaco, Horacio Safons, Horacio Dalua, César Magrini, Miguel Briante, Gisela Rota, Marcelo Panozzo, Julio Sapollnik, Walter Sequeira, Alejandro Dahia, Martín E. Arias, Juan Castagnola, Riga.

"Una familia puede continuar existiendo y cada una de las personas vivas puede morir y en esa familia no queda ninguna persona viva y entonces la familia deja de existir si no nacen nuevos miembros. Una familia sigue existiendo si todos sus miembros no han muerto aún. Una familia sigue existiendo si algunos de sus miembros siguen vivos aunque muchísimos de los demás miembros hayan muerto. Una familia puede existir y puede haber algunas personas que no la recuerden. Una familia puede existir y puede haber algunas personas que la recuerden algo. Una familia puede existir y algunos de sus miembros son viejos y entonces mueren. Una familia puede existir y algunos de sus miembros pueden ser viejos y no haber muerto aún. Una familia puede existir y unos de sus miembros ser viejo, otro muy viejo y otro tener conciencia de ello. Una familia puede existir cuando ninguno de sus miembros esté vivo y algunas personas la recuerden. Una familia puede existir cuanto todos sus miembros estén muertos y ninguno de ellos viva. Todos los viejos mueren. Una familia viva es aquella en la que alguno de sus miembros sigue vivo. Puede vivir mientras uno solo de sus miembros siga vivo. Y si todos los miembros una familia están muertos, alguien puede seguir recordando a esa familia. A fuerza de envejecer se acaba por morir y si se vive, se participa de una vida familiar, cuando se llega a la vejez también se muere. Pero queda un recuerdo. Toda vida familiar puede ser real y dejar un recuerdo a algunas personas."

Ser Norteamericanos, Gertrude Stein.

No debería ser necesario discutir la importancia de Liliana Maresca o insistir sobre su condición y capacidad artística.

Esta publicación incluye los siguientes textos inéditos: *Liliana Maresca. La Leyenda Dorada*, de María Gainza (2005), las transcripciones de las mesas redondas realizadas en el 2004 en el C.C. Rojas de los días 18 y 25 de noviembre, y la trascripción del video-catálogo *Frenesí* realizado por Adriana Miranda y Liliana Maresca en 1994.

De los textos ya publicados se reproducen aquellos de los catálogos de muestras individuales, y una selección amplia de artículos de prensa.

El *dossier* fotográfico incluye piezas inéditas de Liliana Maresca.

El material se presenta en orden cronológico, de hoy hacia el pasado, es decir: los textos producidos más recientemente van primero y así para atrás. La búsqueda de la comprensión invita a la lectura a través del libro, para entender y corroborar los dichos y los hechos.

Espero lo disfruten.

Conocí personalmente a Liliana Maresca en el año 1991, ella era muy amiga de mi amiga Adriana Miranda. En el verano de 1993 estuvimos al mismo tiempo en el cabo Polonio: yo estaba con mi hermano Horacio y su amigo José María, ella estaba con Ana López, Alicia Herrero y Lucrecia Rojas.

A principios del 2004 apareció la idea de trabajar la obra de Liliana Maresca y hacer una muestra sobre ella en el proyecto sala 2 del C.C. Borges. Averigüé con Ana López y Gumier Maier si había algún proyecto en marcha. Me sorprendió que no hubiese nada y rápidamente contacté a Almendra, la hija de Liliana, y me zambullí en el material disponible con la ayuda de Victoria Noorthoorn. La primera

conclusión fue que una retrospectiva con reconstrucciones era un esfuerzo que nos sobrepasaba como productoras independientes.

La intención de concretar algo migró de institución gracias a Diana Aisenberg y le propuse a Fabián Lebenglik un ciclo homenaje en el Rojas para Enrique Ahriman y Liliana Maresca con proyección de videos, diapositivas, y mesas redondas. Él, como Director del Rojas, aceptó publicar un libro sobre Liliana Maresca recordándome que se cumplían 10 años de la muerte de su amiga.

Éste es el documento de una genealogía: la mía, la nuestra. La Historia del Arte Argentino.

La presente publicación excluye (con la esperanza de que otros se ocupen) tanto el catálogo razonado de las obras de Liliana Maresca, como los poemas y dibujos inéditos.

Graciela Hasper
Marzo de 2006

Liliana Maresca
La leyenda dorada

Por María Gainza

Hamlet: ¿no ves nada ahí?
Reina: Nada de nada, y veo todo lo que hay.

Shakespeare

No hay que tocar ídolos, su dorado se nos queda en las manos.

Flaubert

I

Liliana Maresca estaba determinada a comerse el universo como si fuera una ostra. Cierta vez, en una de sus tantas libretas personales, escribió: “Ella quiere la torta y la porción y las migas del mantel. Todo quiere la ávida”. Fue esa voracidad insaciable la que la llevó a excavar las entrañas del mundo en busca de algo así como una verdad antropológica: algo que le apaciguara el hambre. Por eso sus obras, arrancadas de raíz, oscilan entre la búsqueda de absolutos y una reconcentración sobre el ser. Y si a primera vista su trabajo parece espasmódico, disperso, es quizás porque nos hemos olvidado que Liliana Maresca era en sí un sistema de representación, una forma de ver. Una visión poética que más que representarnos el mundo como si la obra de arte fuera una ventana, nos lo daba, como quien pone algo entre nuestras manos y después se aleja.

La vida de Liliana Maresca ofrece una cantidad infinita de especulaciones románticas: el ama de casa que abandona el confort de un hogar para dedicarse al arte, la bella mujer ante la que todos caen rendidos, la dueña de una intuición superior y la víctima de una muerte joven y trágica. Pero Liliana Maresca existe hoy en términos que jamás se imaginó. En vida, ella iba y venía despreocupada, sin imaginar que terminaría dentro de una biografía. Hoy es imposible reconciliar las capas de su personalidad, simplificar sus movimientos complejos y contradictorios dentro de moldes tan angostos.

W. H. Auden escribió que nadie muere antes de completar su obra. Liliana Maresca murió joven, a los 43 años, pero sus trabajos tienen la solidez y contundencia de una vida larga. Su período de mayor producción abarcó desde 1984 a 1994, un arco histórico que va de la primavera alfonsinista hasta el desencanto del primer mandato menemista. Con enorme lucidez, Maresca vio y sufrió la desilusión devastadora que se avecinaba. Y si bien su obra está indudablemente embebida en su tiempo, ella nunca se alza panfletaria y mucho menos cede a los vicios de la propaganda. Porque así como no hay períodos artísticos, sino más bien personas para las que, en ciertos momentos, el arte existe de una manera irreductible, Liliana Maresca encarnó la noción romántica del artista (quizá la única que realmente exista) como pocos en su época: la idea del arte no sólo como una fisonomía del alma sino como una forma de trascender lo cotidiano.

II

Cuando Liliana Maresca, una adolescente de piernas flacas y mirada furiosa, atravesó lo que a la distancia se ve como un delirio religioso, algo en ella comenzó a quebrarse. Como si el cuerpo le quedara chico, surgió entonces una persona que en un deseo por abrazar lo sagrado, fue poco a poco renunciando al mundo que le había sido dado. Sin embargo, en Liliana Maresca esa experiencia no supuso la creencia en Dios, sino la evidencia de un espíritu humano que capta la diferencia entre lo que se revela como real, poderoso y significativo, y lo que está desprovisto de tales cualidades, es decir, el

flujo caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y privadas de sentido. Lo sagrado aparece en Maresca como un elemento en la estructura de la conciencia, y no un estadio en la historia de esa conciencia.

Sobre esa necesidad por trascender (por exceso de pureza como de impureza) descansa la vida y la obra de Liliana Maresca. De ahí se desprende la imagen de una artista que presenta ráfagas de poderosa intuición. En Liliana Maresca la intuición es una vía de acceso a un conocimiento superior, una forma de abrir ventanas hacia un mundo más extensivo e inclusivo, su manera personal y única de correr nubes para ver las estrellas. Y no es casual que sus trabajos, más que una coherencia formal, presenten algo así como una coherencia de la mirada.

Los antiguos griegos designaban con el término "misterio" el abrir y cerrar de ojos, ese instante en que los ojos no están ni en la vigilia diurna ni en la ensoñación nocturna, miran sin ver, ven y no miran. Parece haber existido en aquella niña que en los veranos en Mar del Plata se tiraba desde lo más alto de las rocas al mar irritado, un deseo por conocer los misterios del universo, por adentrarse en los secretos que guardan las cosas. Por encontrar quizá, un centro alrededor del cual girara todo lo demás.

III

"Liliana Maresca nos abrió la puerta para ir a jugar", comentó Fernando Noy, en una oportunidad. A la distancia, ella surge como el mascarón de proa de un grupo de artistas que salían a la calle a recuperar una voz que había sido asfixiada durante años de dictadura, gente que se sacudía el miedo como los perros se sacuden el agua. Pero Liliana Maresca hizo más que eso. Fue la gestora de un gran carnaval que se levanta como un tiempo extraordinario, un intervalo entre el transcurrir de lo cotidiano que crea a la manera de una fiesta sacra, su propio espacio: el tiempo mítico donde todo se origina.

A los 28 años, Liliana Maresca convirtió su casa en un reducto artístico que luego llevó a gran escala en La Kermesse, una experiencia colectiva que en la memoria de quienes participaron tienen un poco el color irreal y la distancia del ensueño. La Kermesse fue la primera gran fiesta de Maresca (la última sería La Conquista), empapada por un elemento barroco característico de su obra -lo que Marcos López llama "la textura de lo latinoamericano"-: el barroco entendido no sólo como lo teatral y abundante sino también como el estilo de la necesidad, del hambre y la pobreza. Como escribió José Lezama Lima: "El barroco como el flujo desesperado del desposeído".

La fiesta duró lo que duró la vida de Liliana Maresca (tan así, que hubo un apagón de luz el día de su muerte). De ahí en más, como recuerda Marcia Schvartz: "la gente se separó como el agua y el aceite".

IV

El descubrimiento de un gran artista que había sido dejado de lado es siempre una satisfacción. No sólo nos revela la excelencia de nuestro gusto sino también lo obtuso del de los otros. Pero Liliana Maresca no fue, como al mito le gusta desdibujar, una artista olvidada. En su momento, su obra recibió atención de la prensa y nunca le faltaron lugares para exhibir; es verdad que nunca pudo vivir de las ventas (por otro lado, ¿cuántos de su generación lo hicieron en una Argentina premercado?). No obstante, si Liliana Maresca se mantuvo al margen del circuito comercial fue porque ése era en esencia su modo de producción. Liliana Maresca no estaba dispuesta a negociar su libertad. En una oportunidad, durante una inauguración, un amigo le comunicó que la galerista Ruth Benzacar la quería conocer: ese día Maresca se agarró la borrachera del siglo. Liliana era, por sobre todo, consciente de las trampas de mercado. Alguna vez, a las carcajadas, dijo que estaba por inaugurar la Bienal del Tigre y que ella iba a ser la curadora absoluta; y para conseguir la Beca Antorchas, beca a la que se postuló pero no ganó, le preguntó a Ana López: ¿Pongo que me queda poco tiempo? Pero también es cierto que le hubiese gustado vender, en especial algunas de sus pequeñas esculturas de ramas y bronces. Cierta vez se las dio a Patricia Borgarini, que tenía un local de decoración en el barrio de Belgrano, para que intentara venderlas ahí. Las ramas estuvieron durante semanas exhibidas en la vidriera. ¿Ni ahí se venden?, preguntó indignada.

V

Para Liliana Maresca la vida y el arte eran la misma cosa, un *continuum* que formaba una unidad inseparable (lo que Roberto Jacoby alguna vez llamó “un bucle”) de momentos activos y contemplativos entrelazados. Quizás por eso hoy, la leyenda dorada sobre Liliana Maresca surja no tanto de las versiones individuales sobre su persona, como de la combinación de voces que atesoran el recuerdo de una manera de ser y sentir que ya no existen.

¿Dónde buscar a Liliana Maresca?, ¿en sus trabajos? Las obras de arte siempre exceden a su creador: la persona que habla ahí no es del todo Liliana Maresca y a la vez, sí lo es. ¿En los diarios de la época? Hay apenas un puñado de entrevistas. ¿En los recuerdos de quienes la conocieron? La memoria es artera y mala editora, el borrador desteñido de una vida. Y aún así, este trabajo está hecho de cada uno de esos elementos, y es por eso también, un poco cuento.

CAPÍTULO I

Madre: ¿Quieres que te cuente un cuento?
Ana: Sí, el de Almendrita.
Madre: ¿El de Almendrita? A ver si me acuerdo. Había una vez en un país lejano, una niña que era muy pequeña, muy pequeña, muy pequeña. Era tan pequeña que parecía una almendra.

Cría cuervos, Carlos Saura

LA ISLA

Liliana Berta Maresca nació el 8 de mayo de 1951 en el partido de Avellaneda, provincia de Buenos Aires, dentro de una familia de clase media. Tenía una hermana mayor, Silvia, y un hermano menor, Miguel. Su madre, única hija de un matrimonio de austríacos, se llamaba María Magdalena Kaintz y le decían Mitzi. Su padre, Miguel Ángel, era hijo de italianos llegados en la adolescencia a la Argentina. La familia vivía en una casa de planta alta, construida en 1900 por el abuelo Maresca. Una puerta cancel comunicaba con la planta baja donde había un garage y una estación de servicio con un surtidor Esso que manejaba su padre y el tío Quique. Al segundo piso se accedía por una escalera de mármol blanco. Había un gran living-comedor que se usaba poco porque al no haber estufa, en invierno se volvía una heladera, dos dormitorios grandes, uno para los padres, el otro para los chicos, un baño, una cocina, un lavadero cubierto y un enorme patio de baldosas rojas y macetones. Ahí, las hermanas Maresca (Miguel nacería diez años después que Liliana) vivirían aisladas del mundo.

"Mi casa era una isla", contó Silvia Maresca. "Íbamos al colegio público, volvíamos, escuchábamos la radio, hacíamos los mandados, y jugábamos todo el tiempo juntas. En esa época no se andaba en la calle, ni se iba a la casa de amigas. Ambas éramos creativas en nuestros juegos y compartíamos el interés por las cosas lindas y buenas. En casa se escuchaba siempre música clásica, nada de tangos ni cumbias. Aún hoy papá escucha la misma música".

El tío Quique ("un solterón, que siempre, desde un especial segundo plano, ejerció una influencia que aún hoy no logro desentrañar", contó Silvia) era balletómano y fue él quien las llevó por primera vez al Teatro Colón y después les pasó las grandes novelas que poblarían su imaginación. Pero desde muy chicas las hermanas Maresca presentían que sus destinos serían diferentes. Silvia era

responsable, concentrada, pendiente de los deseos de su familia, Liliana en cambio, era dispersa, rebelde, y con frecuencia se negaba a ayudar en las tareas de la casa. Ni bien terminada la primaria empezó a tener problemas con su padre.

Ingresó al secundario en el Colegio María Auxiliadora de Avellaneda. “Al poco tiempo de comenzar, Lili se enganchó en una relación muy fuerte con la directora espiritual y entró en un delirio místico”. La monja gotilla era una mujer flaca, alta, de ojos oscuros y penetrantes, que parecía mover los hilos secretos del universo, y Liliana, curiosa como era, quiso saber y conocer. Un tiempo después ingresó en un noviciado. Liliana contaría más tarde cómo las hermanas superioras la habían puesto a fregar los pisos en vista de que sus padres no habían entregado una dote. También que, a la hora del baño, debía ducharse con una camisola puesta: las monjas solían abrir con un zapatazo las puertas de las duchas para cerciorarse de que las novicias no se estuvieran tocando. Unos seis meses después, Liliana abandonó el noviciado, pero de ahí en más los conflictos con su padre no dejaron de agravarse.

El lado místico de Liliana nunca desaparecería, pero las referencias a Dios y al mismo tiempo su placer infinito en la naturaleza y el cuerpo (siempre encontró una oportunidad para desnudarse) son absolutamente románticas, casi paganas. De la puerta de su habitación en la legendaria casa de San Telmo colgó durante un tiempo una pintura de una hermana superiora; ayudada por su tío Quique, se disfrazó de monja para La Kermesse; cuando se refería a Dios, lo hacía con familiaridad, como a un amante divino. Años más tarde, recordando su adolescencia, Liliana le comentó a su marido Julio Vilela: “Lo que pasaba era que quería besar a Cristo”. Mucho tiempo después, Patrica Borgarini la invitó a cenar a su casa. Ni bien entró, Liliana sintió el perfume de unas azucenas que descansaban en un florero. “Ay, me vuelven loca estas flores”, comentó. Le recordaban a las ceremonias en el noviciado, cuando las nerviosas jóvenes vestidas de blanco atravesaban la nave de la iglesia apretando entre las manos sudorosas una azucena. “Pero lo que ese perfume le producía”, comentó Borgarini, “estaba más cerca de una experiencia sexual que de una religiosa”. De golpe, Maresca recuerda a Santa Teresa de Ávila cuando describe la aparición del ángel: “su gran lanza dorada… henchida de fuego… me penetró varias veces… hasta mis entrañas… una dulzura tan extrema que nadie habría podido desear que se detuviera.” Así, el éxtasis religioso y el éxtasis sexual aparecerán en Liliana como la experiencia del límite, el derrumbe del orden de lo posible. Es más, no sólo surgirán como experiencias gemelas por su intensidad y arrebato, sino como dos ramas de la misma raíz arcaica. Esa que Liliana Maresca buscará toda su vida.

LA SALIDA

La adolescencia abrió una brecha entre padre e hija, un período de desencuentros, acusaciones, furias y agresiones. Liliana no soportaba el destino que se le presentaba: no toleraba tener que regresar a su casa antes de las doce de la noche, tener que sentarse a la mesa familiar, tener que respetar los límites impuestos. Quería tener las riendas de su vida y estaba dispuesta a enfrentarse a lo que fuera.

Encontró en un novio la salida más rápida a la asfixia que le provocaba el ámbito familiar. A los diecinueve años se casó con Carlos Vitale y se fue a vivir al barrio de Belgrano. “Lo tenía todo”, cuenta Silvia. “Buena posición, una linda casa y una familia que la respetaba, pero por ese tiempo empezamos a vernos cada vez menos”. Liliana volvía a asfixiarse, sentía la rutina doméstica como una bolsa de nylon sobre la cara. El matrimonio duró apenas unos años y al separarse Liliana se mudó a un hotel-pensión en la calle Azcuénaga, casi Santa Fé. Fue un gesto iniciático, el comienzo de una etapa de renunciación.

A mediados de 1970 se inscribió en la Escuela Nacional de Cerámica (la historiadora de arte Adriana Lauría señala acertadamente que esta formación “en las artes del fuego” probablemente haya estado vinculada a su futuro interés por la alquimia) mientras, durante las tardes, vendía corbatas a domicilio entre sus amigos. Un día, en un viaje a Tres Arroyos, Liliana conoció a Julio Vilela, un oftalmólogo amigo del novio de su hermana. Al poco tiempo se fueron a vivir juntos y Maresca quedó embarazada. Estaba radiante, hacía planes e imaginaba proyectos, pero unas semanas después perdió el embarazo. Para reanimarla, Julio decidió llevarla a vivir a una casa en Lomas de Zamorra. Allí, a los 26 años, Liliana quedó embarazada nuevamente.

A la distancia, Julio recuerda: “Liliana fue la persona más notable que conocí. La vi y todo se me dio vuelta. Se le notaba lo artístico por todas partes. Tenía una facilidad asombrosa y cuando nos poníamos a dibujar me pasaba como alambrado caído. Un día decidimos ir a una escuela en el Once que de noche ofrecía clases de pintura. Había un profesor magnífico que no recuerdo el nombre. Ahí le prendió el bichito y empezó a dibujar y dibujar. Le agarró una fiebre que no la dejaba parar. Yo le compraba unas bobinas de papel de 200 metros y ella se las terminaba en dos patadas”.

El profesor era Renato Benedetti, que dictaba un taller multidisciplinario en la Escuela Lavalle. Demián Borgarini -que con el tiempo se convertiría en el realizador de muchos de los trabajos de Maresca- también participaba del taller: “Recuerdo el primer día que entró toda enfundada en un tapado. Pensé: ¿quién es esta loca?”. Maresca aún no pertenecía a ese mundo pero encontró en Benedetti el interlocutor perfecto en el momento exacto.

LOS MISTERIOS

Marguerite Yourcenar dice que uno nace en el lugar en el cual echa por primera vez una mirada inteligente hacia las cosas y los hombres. Fue durante el embarazo cuando Liliana comenzó a viajar a Villa Gesell porque decía que quería alimentar a su hija con buen aire de mar. Almendra nació el 7 de septiembre de 1978 ("Nunca hice tanta fuerza en mi vida. No quería salir, terminé con los ojos rojos inyectados en sangre"). El matrimonio alquiló una casa en la calle 108 y 8, por esa época, una zona tranquila de grandes jardines y cielos. Liliana pintaba mucho, una pintura naif llena de soles, nubecitas, castillos y gatos y hacía collages tridimensionales de ciudades imaginarias. Julio trabajaba toda la semana en Buenos Aires y viajaba a verla los fines de semana. Cada 15 días lo acompañaba en el viaje Miguel, el hermano menor de Liliana. Solían pasar los días en la playa: Liliana había aprendido a encender un fuego en los médanos con ramitas secas, cocinaba costillas de cerdo, hablaban de arte, de cine, filosofaban y dormían sobre la arena.

El 28 de septiembre de 1978, a los 54 años, murió su madre, Mitzi, de un cáncer de ovario. Fue por esa época cuando Liliana comenzó arrastrar a Miguel en sus aventuras nocturnas. Se metía dentro de las casas quintas abandonadas de la Costa en busca de alguna revelación. "Saltaba las verjas como un ladrón", cuenta Miguel, "quería encontrar algún objeto que le hablara de sus secretos. Recuerdo, un poco más tarde, cuando nos trepamos escondidos a los ojos de la gendarmería de Puerto Madero (en los años que la zona estaba blindada y prohibida) a un enorme edificio-fábrica-silo abandonado. Caminamos por la cornisa, saltamos por la ventana, todo parecía parado en el tiempo, secreto, cubierto de polvo. Encontramos documentos, cartas personales, restos de comida, indumentaria militar. Estábamos exaltados con nuestro tesoro. Otra vuelta, la acompañé para 'hacerle campana' a una iglesia. Liliana se introdujo en las habitaciones de la sacristía, decía que buscaba algún secreto del sacerdote".

Pero la relación con Julio empezó a deteriorarse. A finales de 1980 se separaron y Liliana se quedó un año viviendo en Villa Gesell. "Había entrado en un periodo místico que la hacía ermitaña", cuenta Miguel. "Su círculo de amistades eran los habitantes de la Villa, gente que vivía todo el año con lo que ahorraba en la temporada turística. Liliana aprendió a hacer pan, comida macrobiótica y comenzó a fumar mucho, a tomar alcohol y a tener horarios cruzados. En definitiva, se divertía, pero le era imposible comunicar con un marido médico. Yo estudiaba arquitectura y tampoco podía comunicarme con ella, era demasiado 'careta', una palabra que ella pronunciaba muchísimo en esos tiempos. Por algunos pesos, empezó a pintar cosmos en los cielorrasos de sus amigos. Creo que este período la preparó para la nueva vida en San Telmo. Había roto con el conformismo y el consumismo, ahora podía finalmente mantenerse sola alquilando habitaciones y viviendo con muy poco dinero".

CAPÍTULO II

¿Qué te hace sufrir?
Lo irreal intacto en lo real devastado. Sus rodeos aventurados
cercados de llamadas y de sangre. Lo que fue elegido y no fue tocado,
la orilla del salto hasta la ribera alcanzada, el presente irreflexivo que desaparece.
Una estrella que se ha acercado, la muy loca, y va a morir antes que yo.

René Char

ESTADOS UNIDOS

El genio, decía Sastre, "es la salida que uno inventa en los casos desesperados". Liliana Maresca, que no encontraba su lugar en el mundo, tuvo que creárselo. Tras la separación, Julio vendió su casa de Buenos Aires y con el dinero le compró a Liliana y a Almendra una casa en San Telmo, en la calle Estados Unidos 834. Era un ph antiguo, segundo piso por escalera, semiderruido, con dos habitaciones al frente, un balcón que daba a la calle y un pasillo interno que comunicaba con las habitaciones restantes. En la planta baja, había un kiosco, a la derecha, una casa gemela transformada en hotel, a la izquierda un minimercado y un local de compra y venta. Para subsistir, Liliana decidió alquilar las habitaciones de su casa. Llamó al hotel de al lado, preguntó los precios, y luego fijó los suyos (una maniobra que volvería a repetir cada vez que los números no le cerraran). La casa se fue poblando. Y Liliana Maresca, poco a poco, se convirtió en la dueña de la pensión.

La Buenos Aires de mediados de los 80 por donde circulaba Maresca era una ciudad efervescente. En 1985, mientras los titulares de los diarios anunciaban que una joven tenista argentina había ganado el Orange Bowl, Batato Barea empezaba su ciclo de performances, ésas que haría circular por reductos como Vértigo, Cemento, La Imprenta, Freedom, Eat and Pop y Crash. Dos años antes, el ciclo Teatro Abierto había copado la calle con desfiles y murgas reclamando por un teatro sin censura, en el Café Einstein tocaba Sumo, Omar Chabán y Katja Alemann abrían las puertas de Cemento y se inauguraba el Centro Cultural Rojas. Un año después, el mítico Parakultural, sede del teatro under porteño que hasta entonces venía copando cuanto galón y sótano abandonado encontraba, servía Gambas al Ajillo. Eran tiempos desaforados. Hay quienes dicen que la cocaína que se consumió en Buenos Aires en la década del 80 fue la más exquisita. No había fiesta donde faltaran los papelitos plateados y las resignificadas biromes Bic vacías. Enrique Symms, director de *Cerdos y Peces* y en

algún momento inquilino de lo de Maresca, escribió hace unos días: “No puedo evitar sentir una poderosa nostalgia por aquellos tiempos de desenfreno en que vivíamos como si fuera la última vez. Hoy, cuando comprobamos que perdimos la guerra de la intensidad, quizás nos sintamos injustamente proclives a arrepentirnos de haber intentado vivir en llamas”.

Por esa época Demián Borgarini era un artista que buscaba trabajo. Un día puso un aviso en el diario que decía “Pinto barato”. Al poco tiempo lo citó un tal Casablanca, que era maestro mayor de obras, y le dijo: “Te voy a meter en una cosa de tipos que están muy locos. Vos andá, trabajá pero no abras la boca”. Demián aceptó y salió para allá. La puerta estaba entornada, subió la escalera, le pareció que no había nadie (después se daría cuenta que estaban todos durmiendo) y se puso a rasquetear la pared. “Al rato escucho una vocecita sensual, como una llamarada de Satán, me doy vuelta y ahí la veo a Liliana Maresca.” Sería un encuentro fundamental que sellaría una relación laboral de años. Demían Borgarini se convertiría “en las manos” de Liliana Maresca.

Los encuentros con Liliana no eran superficiales. Un día, José Nola, que la conocía del taller de Benedetti, se la chocó caminando por Corrientes; tres minutos después Liliana lo estaba arrastrando a su taller porque quería que la ayudara a hacer unos collages con aerosol y papeles de colores. Ella tenía la capacidad de ver lo que nadie veía. Los ochenta podían ser una fiesta, pero también eran tiempos de quién es quién, de esnobismos y amistades por conveniencia, la profesionalización de la carrera del artista aún no había tomado forma aunque ya había quienes comenzaban a colocar los cimientos. Maresca vivía al margen de todo eso. Sus relaciones eran sinceras y desentendidas, y como una esponja sedienta tenía la capacidad de absorber de los otros y aún así no dejarlos secos sino más nutridos. Pero, por sobre todo, tenía el don milagroso de hacer sentir hasta al último paria de la tierra que tenía algo para dar.

Como una madre que recogía huérfanos, Maresca convirtió su casa de Estados Unidos en centro de reuniones, una suerte de The Factory porteña. Por turnos, y entre otros, vivirían allí Ezequiel Furgiuele y Graciela Paola, Alberto Laiseca, Marta Soriano, Diego Kogan, Enrique Symms, María Bernarda Hermida, Patricia Borgarini y Lucrecia Rojas. “Estados Unidos”, como aún hoy llaman a la casa, era un reducto artístico que les daba lo que buscaban: pertenencia y libertad, al mismo tiempo. Las fiestas se dieron como la forma natural de volver a conectarse con el mundo exterior. Era habitual volver ya entrada la madrugada y tener que ayudarse unos a otros a subir las escaleras mientras se chocaban a cada paso con las esculturas que colgaban por los pasillos de la casa. Tan abarrotado de objetos estaba el lugar, que un día llegaron los del Censo y les preguntaron si eran un grupo Umbanda.

Pero aún en los momentos de mayor descontrol, Liliana imponía orden. Si alguien no pagaba su alquiler lo ponía de patitas en la calle; había un fondo común para productos de limpieza y había

roles que respetar. “La Maresca era la madama”, cuenta Graciela Paola, “ella limpiaba la cocina, Marta Soriano y yo, el resto de la casa, Ezequiel hacía mantenimiento, Diego Kogan prendía sahumerios porque era vegetariano y no aguantaba el olor a fritanga, Laiseca caminaba en silencio por los pasillos y limpiaba la escalera”. Fue también en Estados Unidos donde Laiseca escribió *El gusano máximo de la vida misma* (“aún con toda la gente circulando podía bajar una cortina mental para concentrarme”). Los domingos se cocinaba, para el almuerzo caían Marcia Schvartz, Martín Kovensky, Marcos López, Alejandro Kuropatwa, Jorge Gumier Maier, comían fideos y se hacían largas sobremesas hasta entrada la noche, criticando al resto de los artistas plásticos o pergeñando alguna muestra.

BASURERA

Para Genet, la poesía era una ascesis, la llamaba el “milagro de la magnificación” y consistía en darle a lo que es feo, sucio, miserable, los nombres más hermosos. Los asesinos se volvían flores, los oropeles de la pobreza tenían aspecto principesco. La basura se tornaba fabulosa. Esta transformación de lo pobre en rico, del sufrimiento en goce, de la falta en plenitud, aparece en Maresca desde los tempranos ochenta y, poco a poco, cobrará la forma más acabada de una transmutación alquímica.

Pero eso todavía no ha ocurrido. Los primeros objetos que Liliana realizó hacia 1982 eran basura apenas intervenida. En el cirujeo cotidiano que caracterizaría sus primeros trabajos y su vida en general (un día encontró una montaña de kinotos dentro de un volquete, los lavó y se los dio de comer a sus amigos sin decir de dónde los había sacado. Una vez terminados, entonces sí, fascinada, les dijo, ¿no estaban riquísimos? Los encontré entre la basura) Maresca encontraba el material perfecto para sus objetos. Latas, sillas desvencijadas, maderas podridas, cemento y sacos rasgados. Un mono de juguete quemado llamado *Mono y esencia*, una máscara horrible de caños y yeso llamado *Torso,* lo que parece una concha en poliuretano llamada *Carozo de durazno,* son algunos de sus primeros objetos. Hay algo en ellos tosco, extraño y desgarrado, que evoca cuerpos mutilados, y a la vez una existencia en estado bravío y fragmentario, una iconografía del sufrimiento dentro de una realidad tan opaca e incoherente como la de los personajes del *Ulises* de Joyce. Si para la sociedad la realidad se divide entre lo que hay que consumir y lo que ya ha sido consumido, Maresca elige esto último, no para revelar una belleza ignorada, sino para encontrar en la basura la fluidez de los materiales, las cualidades sensoriales de las formas, la turbación y fragilidad física de la vida.

Un año después, presentó algunos de estos objetos en la redacción de la revista *El Porteño*, lugar adonde ella había empezado a trabajar (duró un par de meses) como periodista de arte. Era la primera época de El Porteño, cuando tenía el local en la calle Cochabamba, antes de que se convirtiera

en cooperativa, la época más combativa en la que circulaban por la redacción Miguel Briante y Jorge Di Paola, y Gabriel Levinas era su director. El lugar, que parecía un piso tomado por okupas, solía usarse también como espacio de exhibición. Fue ahí donde Maresca realizó una de sus primeras muestras colectivas: *666* es una máquina registradora quemada dentro de algo que semeja un relicario, *Pajarón* es un caballete que imita un pájaro, *Madre con hijo* es una carretilla escuálida con una bola de trapos, quizá la obra más potente de la muestra. Hay algo en esta obra que recuerda a Louise Bourgeois, con sus parejas de lana entrelazadas hasta la claustrofobia y los vestidos colgando como esculturas de la experiencia. Para exorcizar el dolor, Maresca insiste, como el martilleo de un edificio en construcción, en darle significado y forma al sufrimiento.

El registro fotográfico de las obras en los ochenta no era habitual. Los fotógrafos eran pocos y caros y no existía el hábito, por parte de los artistas, de inmortalizar su trabajo. Los ochenta eran una época premercado. Nadie parecía especular con que ser artista plástico podía ser una carrera, mucho menos una internacional. Existía cierto desprecio por el fetichismo del objeto de arte, por pensar en las obras como mercancías que necesitaban ser fotografiadas para, luego, ponerlas a andar dentro de un circuito. Quizá haya sido la cualidad efímera de los trabajos, quizá secretamente intuyera su importancia, pero de todas maneras, desde el comienzo, Maresca se tomó el cuidado de registrarlas. Solía llamarlo cada dos por tres a Marcos López: "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 en bolas relacionándose con sus objetos". Como residuos de una cocción terrible, las fotos la muestran completamente desnuda, repantigada en una esquina, seria, entre sus piernas descansa algún objeto, un pedazo de gomaespuma quemada, un marco de cama roto. Es una serie de fotos clave porque señala la relación simbiótica que existió, desde el comienzo, entre el cuerpo de Maresca y sus objetos.

Cierta noche calurosa de 1984, Marcia Schvartz organizó una fiesta. Fue ahí donde Luis Freistav, El Búlgaro, bailó su "medio rock & roll" con Maresca ("tuvimos que parar del pedo que teníamos"). El Búlgaro había llevado a la fiesta una Virgen del Abasto, una escultura hecha de cajones de frutas y botellas. Apenas la vio, Liliana le pidió que la ayudara en unas escenografías que estaba haciendo para el Ciclo de los Barrios que se llevaba a cabo en el Teatro Auditorio de Bs. As. "Ella le tenía que hacer la escenografía a Alejandro del Prado para el tema "La murguita de villa real". Les hizo una cosa muy basurera y a ellos no les gustó nada, entonces improvisó sobre la marcha unas porongas con globos. La mujer de del Prado estaba furiosa y Liliana le gritaba guarangadas desde detrás del telón. Lo más gracioso es que hacía todo sin un mango, nunca se sabía de dónde sacaba las cosas. Ahora que lo pienso, creo que las afanaba de los camarines".

GRUPO HAGA

"Hay una chica en la calle Estados Unidos que dice las mismas cosas que decís vos", le dijo un tipo en un bar a Ezequiel Furgiuele, "la tendrías que conocer". Ezequiel había regresado a Buenos Aires luego de seis años de exilio y para subsistir vendía dibujos de mesa en mesa por San Telmo. "Yo sólo sabía que era en la calle Estados Unidos pero me fui caminando y empecé a preguntar hasta que llegué a lo de Liliana. Ella recién llegaba de un viaje por Perú y Bolivia y, de curiosa nomás, me hizo pasar, me tuvo ahí durante horas, charlándome y a la vez estudiándome como si fuera de los servicios. La máquina se armó cuando nos juntamos".

Al año siguiente, el 9 de abril de 1985, la dupla artística –el Grupo Haga: Maresca y Furgiuele- quedó sellada en la muestra "Una bufanda para la Ciudad de Buenos Aires", una performance en la galería Adriana Indik. Era una performance que tomaba la calle y, como muchos de los proyectos de los años ochenta, se había gestado de manera amorfa y casual. Ezequiel cuenta: "La fuimos a ver a Adriana Indik y como Lili era muy salvaje yo le dije que me dejara hablar a mí. Llegamos a la galería, nos sentamos y le digo a Adriana: ¿querés seguir vendiendo pinturitas de Lola Freixas o querés pasar a formar parte de la historia del arte contemporáneo? Y ahí nomás le digo que nosotros queremos tejerle un poncho a la ciudad. Pero no hay tiempo, me dice ella. Ah, entonces tenemos un Plan B: hacerle una bufanda".

Con los retazos que tiraban los fabricantes del Once, el grupo armó una urdimbre que dejaron colgar por la ventana del primer piso de la galería. "Convocamos a gente para que pidiera tres deseos y pusiera cosas. Y la gente salía de las oficinas y se enganchaba". A medida que participaban la trama iba creciendo como una telaraña. La bufanda tenía como 100 metros de largo y llegó hasta la Av. Córdoba. "Vino la policía, vino la televisión. Por primera vez alguien nos daba pelota". La bufanda era muy ochentas, en su grosera catarata de basura, semejaba el vómito de la dictadura. Y, entre las cosas que se encontraron enganchadas después, apareció un revolver calibre. 32. Al caer la medianoche, un grito seco retumbó por las calles del microcentro: "Ya se les va a terminar este corso a los hippies y a los comunistas". A partir de ahí al Grupo Haga les llovieron propuestas.

Maresca había prometido que vendrían más cosas y, mientras tomaba clases con Emilio Renart, comenzó a pergeñar su siguiente muestra. Y en octubre de 1985 llegó *Lavarte*, una muestra colectiva en una lavandería automática en pleno Congreso. Liliana y Ezequiel mostraron entonces junto a Martín Kovensky, Alejandro Dardik y Marcos López, a lo que se sumó una performance de Claudia Char saliendo de un lavarropas y la música de los Hermanos Clavel. Juan, el mozo que el Grupo Haga solía contratar porque les causaba gracia – parece que ni bien se emborrachaba se ponía a contar chistes- iba y venía con las copas de vino entre jabones y suavizantes.

La idea de mostrar en el Laverap estaba impulsada, como todo en Maresca, por un deseo de mostrar, fuera donde fuera. Martín Kovensky recuerda: “Me dijo: Che, conseguí un lugar donde exponer. No era un discurso fabricado para hacerse la underground, ella *era* underground. El Laverap se hizo a los ponchazos. No la curó nadie, sólo había un interés genuino por hacer”.

Maresca no planeaba convertirse en un ícono de la marginalidad, para ella exhibir fuera del circuito de las galerías no era una pose, ni un gesto punk (de hecho, alguna vez dijo que ser punk era vivir del otro lado de la General Paz con 180 pesos por mes, no disfrazarse o pasarse tres horas en la peluquería). Había, sin embargo, en su forma de producción y exhibición, un compromiso ético con el arte: “Desde el momento en que pensás de una manera distinta al resto de los artistas te estás marginando. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, de modo arbitrario) darás por resultado los productos que configuran el arte oficial, el que la mayoría de la gente acepta gustoso porque le muestra el mundo del color rosa que quiere ver. Es posible que alguien prefiera una Venus ateniense esculpida en mármol a una pieza como las mías construidas con desechos –cartón, madera, hierros, 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. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo”.

Lo que no quería decir que, aún sin dar el brazo a torcer, cuando se prestaba la ocasión, Liliana no intentara mostrar sus objetos en una galería. En 1985, el Grupo Haga volvió a presentar sus trabajos en la galería Adriana Indik. La muestra *Mitos del Plata* era un conjunto de figuras antropomorfas, lúdicas y absurdas, suerte de robots hechos a partir de objetos encontrados. Ezequiel cuenta: “La galerista nos dijo que quería ver la muestra y yo le dije que para eso tenía que venir entre las 7 y 9 de la mañana porque después el taller era un monasterio”. Por supuesto Indik nunca llegó a esa hora y terminó aceptando igual. Durante el montaje, Ezequiel se compraba una botella de vino y una Coca-Cola y un alfajor Guaymayén para Almendra y juntos se sentaban a pensar los títulos de las obras: ¿y ésta como se llama? El lunar, decía Almendra, ¿y esta otra? La lunara. La muestra fue un éxito, y se llenó de personalidades del mundillo. “Me acuerdo que nos equivocamos en la lista de prensa y llamamos a todos los críticos, fueran de la especialidad que fueran. Cayó Miguel Brascó, que decía ¿yo qué carajo hago yo acá? El crítico Bengt Oldenburg sacó una nota donde decía que si bien trabajábamos con deshechos no los resignificábamos”. Días después, Furgiuele se lo encontró en Las Delicias a Federico Manuel Peralta Ramos y éste le dijo: “Muy buena la muestra, eh. Muy Berni, muy Berni, muy Berni”.

Los ochenta fueron también una época de todos con todos y todos en todo. A comienzos de la década el crítico Carlos Espartaco presentó en la galería Arte Múltiple, dirigida por Gabriel Levinas, que a su vez era director de *El Porteño*, la muestra *La joven generación*: exhibieron ahí, entre otros, Juan José Cambre, Guillermo Kuitca, Eduardo Medici, Osvaldo Monso, Alfredo Prior, Armando Rearte y Miguel Melcom. Pocos años más tarde, Espartaco, guiado por las ideas del italiano Achille Bonito Oliva, los reagrupó en la Anavanguardia. Mientras, Omar Chabán exponía en Arte Múltiple las persianas quemadas del bazar que su padre tenía en Villa Ballester, José Garófalo hacía performances con Los Concretos y, en el espacio La Zona de Rafael Bueno, actuaban las Inalámbricas y se llevaban a cabo las reuniones del Café Nexor. Los cruces, lo multidisciplinario, se daba al punto de la cochambre. En 1985, el Grupo Haga colaboró en la ambientación de *La Magdalena del Ojón*, una obra teatral ("sainete-milagro-desvarío" lo describió el diario) de Emeterio Cerro en el Teatro Espacios. Elba Bairon trabajaba en el vestuario de la obra: "Cuando llevé mis trabajos vi unos animalitos hechos con cosas rejuntadas, bichos muy potentes. Le pregunté a Emeterio quién los había hecho. Ay, son unos chicos divinos, tenés que conocerlos, me dijo, se llaman Liliana Maresca y Ezequiel Furguiele". Bairon no los llamó por teléfono, sino que se dirigió directamente a Estados Unidos, tocó timbre y se presentó: "Hola, estamos trabajando para la misma persona, me encantó tu laburo". Liliana la hizo pasar.

EL CARNAVAL DE CARTÓN

Hay una foto de Marcos López que la muestra a Liliana Maresca parada en medio de una habitación pelada. Lleva puesta una minifalda de jean que apenas comienza a desflecarse y un buzo que le queda flojo, dado vuelta. La luz entra en franjas por una ventana que permanece fuera de cuadro y cae sobre su cuerpo dejando los brazos en las sombras pero iluminando en el cabello una raya torcida, unas cejas como lomadas en un paisaje, el hueco pronunciado de unos pómulos sobre una mandíbula de granito y las piernas delgadas de una colegiala. A la altura de su pecho, la mano derecha sostiene con cuidado dos huevos de paloma. Liliana tiene la vista fija sobre ellos. Como es habitual, está seria, quizá auscultando el misterio de la creación. Detrás, mientras las humedades avanzan por las paredes, se abren tres puertas hacia otras habitaciones que, a su vez, tienen otras puertas abiertas hacia el fondo; por un instante, como en un laberinto de espejos, dejamos de saber qué es real y qué es un reflejo. Es una de las imágenes más elocuentes sobre las complejidades de la personalidad de Liliana Maresca: sobre su sensibilidad conmovedora, sobre la fuerza de un cuerpo en apariencia frágil, sobre sus zonas oscuras y luminosas, sobre una mente que como una casa llena de recovecos, nunca presenta una forma definitiva.

El lugar de la foto es el edificio Marconetti, en Paseo Colón, frente a Parque Lezama. Un edificio construido por un conde italiano que en los años ochenta fue tomado por Okupas. Era un lugar

que Maresca visitaba seguido cuando salía con Daniel Riga, un músico y artista que había tomado una habitación en el lugar. Según quienes frecuentaron el lugar en la época "era un lugar de reviente importante".

Riga y Liliana venían hablando sobre la necesidad de crear un espacio que ahuyentara la melancolía porteña, un espacio carnavalesco donde reunir a los artistas. *La Kermesse, El paraíso de las bestias* sería su primer intento. En 1986, la megamuestra se inauguró en el Centro Cultural Recoleta por entonces dirigido por Osvaldo Giesso. Con un título brillante que le permitía aglutinar a plásticos, actores, músicos, directores y escenógrafos bajo el mismo paraguas, la muestra intentaba rescatar la alegría de las tradicionales quermeses de barrio. Estaba La Gran Rueda de la Fortuna, el juego del sapo, el palo enjabonado, el stand de Afrodita, la hamaca-carril, el tren fantasma, el tiro al blanco, cada puesto como una escultura en sí misma. Durante la producción, el Centro les cedió un galpón de trabajo que pronto se llenó de humos: el de los asados tapaba el del porro. Los fines de semana se abrían las puertas para que el público pudiera ver a los artistas en medio del proceso creativo.

Era una alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón. Marcia Schvartz, el Búlgaro y Bebero presentaron *Defensores del Abasto*, un camión que habían conseguido en la esquina de Tucumán y Agüero y que tuvo que ser remolcado hasta Plaza Francia por la grúa municipal. Dentro, había varias figuras, un tipo en camiseta y pañuelo anudado, un gordo al volante, la Nona cebando mates en la caja, los pibes colgados de la barranda y una mina sobre el estribo. El público se podía sentar al lado del chofer y escucharse unos tanguitos.

Señoras paquetas, punks de crestas de gallo, metaleros cubiertos de tachas, muñecos gigantes construidos con barriles y alambres, se mezclaban durante las noches con Los Twist, Memphis la Blusera, San Pedro Telmo, Omar Viola, El Clú del Claun, Fernando Noy, Claudia Puyó, Fontova y sus sobrinos, Helena Tritek, Vivi Tellas y Pipo Cipollati como maestro de ceremonias. Un personaje enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano, tiraba cohetes y caminaba imitando a un robot. Otro, mostraba sus calzoncillos rosas mientras la gente se sacaba fotos instantáneas con la figura de cartón de Alfonsín. Olga Nagy andaba por ahí con su nariz de payaso y un hombre zancudo llevaba un pene de felpa que armó tanto revuelo que hubo que llamar a la policía. ¿Por qué estas estampitas? ¿Por qué el angelito con un falo tan grande? Se preguntaban indignados Nelly Santoro y Armando Atís, directora de programación y director de administración del Centro. El diario relató: "Llegó la policía pero cuando se avivaron inmediatamente que la cosa venía de posmoderna y nada más se largaron sin averiguarle los antecedentes a nadie". Maresca, indignada ante el atropello, dijo: "Esta es una muestra más de la pacatería argentina. Y si bien luchamos contra toda esa concepción, ya estamos acostumbrados a trabajar en medio de gente que nos larga la represión encima. Esto es una simple experiencia de esculturas a las que le agregamos el movimiento a través del actor y le inventamos todo

un mundo a su alrededor. Es una forma de desmitificar esas figuras solemnes de galería a las que el espectador jamás puede acercarse".

La muestra se hizo con un presupuesto irrisorio aunque la revista *Gente* sacó una nota titulada: "El presupuesto da para todo. Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la Comuna". De hecho, Maresca le había dado forma a lo que ella creía era una nueva forma de autogestión. Había un lugar y una forma para la creación fuera del circuito tradicional. De ahí en más, cada vez que le preguntaran cómo conseguiría el dinero para su próximo proyecto, Maresca declararía: "Algún culo va a sangrar, algún culo va a sangrar y no va a ser el mío".

MARESCA PRODUCCIONES

Dicen que Coleridge poseía el poder de razonamiento de un filósofo y la imaginación de un poeta y aún así, dotado de talentos tan extraordinarios, fue un absoluto desperdicio: su gran defecto era la falta de voluntad, esa inercia de la que todo artista lograría liberarse si el impulso que no encuentra adentro, le viniese de afuera. Maresca fue ese impulso exterior: como un espejo que calienta y agranda la llama interna de cada uno. Adriana Lauría lo llamó catalizador: un acelerador de procesos químicos.

Porque Maresca parecía saber algo: el hombre no es ajeno al esquema del mundo, estar solo no es estar aislado. Entonces se dedicó a juntar. Martín Kovensky, amigo de sus primeros años, escribió que Maresca se sentía a sus anchas entre las diversas tribus que iba conociendo y que fue construyendo proyectos grupales y ensamblando artistas igual que lo hacía con los distintos materiales de sus esculturas: "Para ella era fundamental hacer, si no se hubiese dedicado al arte hubiese sido una señora que juntaba a las amigas para hacer tortas". "Liliana era una gran gestora con una enorme capacidad convocante", comentó Marcia Schvartz, "podía convivir con gente absolutamente dispar y tenía una enorme percepción de las personas". El Búlgaro contó que Maresca solía llamarlo regularmente para pedirle ayuda, entonces él pensaba: "Pobrecita, necesita una mano, está sola. Cuando llegabas había 50 millones de personas que habían pensado como vos. Después hacía esas reuniones en su casa que no se sabía cuándo terminaban. Me llamaba y me decía: Búlgaro, salí de esa pensión. Yo era portero de una sala de ensayos ¿Con quién me iba a vincular? ¿Cómo me hubiese podido expresar sino hubiese sido por ella?".

La idea ritual de la comida, como una suerte de Ultima Cena donde se renuevan alianzas, sería clave en las tertulias artísticas de Maresca. Le encantaba ir al mercado de San Telmo, caminar entre la exhuberancia de las frutas frescas, las carnes y los pescados, coquetear con el dueño de la pescadería porque "todo es bueno para el ego" y volver con los brazos cargados como una diosa de la abundancia.

Cuando lo visitó a Kovensky por primera vez, le llevó un jamón. Cuando quería presentarle un novio a una amiga (nadie fue tan Celestina y armó tantas parejas como Liliana Maresca, algunas incluso llegaron a dar hijos) armaba una cena sin dar aviso a las partes. Cuando Almendra iba a visitarla hacía religiosamente panqueques con azúcar y limón. Cuando daba las clases en su taller las comenzaba siempre con un té. Cuando quería organizar una muestra, su forma particular de producción, era invitarte a tomar un vino. La comida, como la fiesta que reúne, sumado a la importancia del alimento para la preservación de la vida, ha sellado pactos, alianzas y reconciliaciones entre enemigos. Como en *La fiesta de Babette*, las comidas en Maresca adquieren la forma de una celebración amorosa.

EL TIGRE

Pero hay algo en los momentos de plenitud, que anuncia ya su fin. Hacia comienzos de 1987 Liliana tuvo una hepatitis. Como ésta se prolongaba, en el hospital decidieron someterla a una serie interminable de estudios. Una tarde, la doctora de un coqueto laboratorio la sentó en su consultorio y, con la indiferencia helada que algunos médicos desarrollan ante la enfermedad, le comunicó que había contraído hiv. Ese año, en Argentina se registraron sesenta y nueve casos.

Por un tiempo, Liliana se comportó como si nada. Pero un buen día, recién llegada de un viaje al Sur con Luis Rinaldi, a quien había conocido un año antes en San Marcos Sierra, se resbaló por la escalera de la estación de tren, cayó al piso y perdió el conocimiento. Al despertar, se encontró en una sala de hospital rodeada de médicos. “Recién ahí cobré conciencia de lo que se me venía. Imaginate, me tuve que caer de culo para caer”, contaría luego.

Entonces comenzó la transformación alquímica de los objetos, y de su vida.

Fue en esa época cuando Liliana alquiló, junto a Marcia Schvartz, una casa en el Tigre. “Las Camelias”, situada en el Río Caraguatá, era una típica casa isleña con una extensa galería de madera rodeada por un monte de camelias por donde Liliana solía pasear ni bien bajaba de la lancha; habitualmente cortaba flores que luego acomodaba en frascos de vidrio por los rincones de la casa. Una foto del lugar muestra sobre una mesa un bol lleno de limones, una tetera antigua, un pedazo de queso envuelto en papel manteca, y una bolsa roja tejida que cuelga como un cuadro sobre la pared. Una luz azulada entra por la ventana izquierda. El tiempo está detenido, lleno de secretos. Tan eterna y a la vez tan frágil que un soplo la desacomodaría, la foto tiene la atmósfera de una naturaleza muerta holandesa. Nada parece armado y a la vez, cada cosa está en el lugar que tiene que estar. La mano de Liliana ha arreglado seguramente la escena, después de todo, su habilidad para crear atmósferas es legendaria.

Probablemente fueron las sudestadas, las mismas que se iban comiendo el muelle achacoso de la casa del Tigre, las que llevaron las primeras ramas y raíces a sus pies. Liliana nunca salió a buscar las cosas, sino que fueron ellas las que se le aparecieron. Con esos residuos que, al retirarse el agua, quedaban abandonados sobre las lomadas de los jardines como náufragos de una tormenta, Maresca creó sus obras más silenciosas, las que, vistas en el contexto general de su trabajo, parecen ofrendas mudas dentro de un gran ritual.

Cuando un pensamiento nos quita el aliento, una lección formal pareciera una impertinencia. Pero lo cierto es que hasta el momento Liliana no le había prestado demasiada atención a la factura de sus trabajos. Venía trabajando de manera silvestre, sosteniendo que las ideas primaban sobre la terminación. Alberto Laiseca solía arengarla para que le diera más importancia a los detalles. Y ella le decía que no, que ella se definía como objetista, que la idea de hacer escultura en serio le sonaba a Lola Mora y que la terminación no era lo importante, lo que importaba era la idea general. “Una noche, en una inauguración, me dijo: a vos no te gusta lo que hago, me jode que no te guste. Y yo le dije: estas muy equivocada, Liliana. No sé si me creyó, pero era verdad.” Y aún así, para realizar su siguiente obra Liliana necesitaría volverse más minuciosa.

Comenzó entonces a visitar el taller de Horacio Cadenas en Palermo. Horacio recuerda: “Ella no quería inmortalizarse, no tenía actitud de escultora de buscar la cosa equilibrada, compensada, sostenida, quería hacer cosas para mostrar y después las tiraba. Lo que más recuerdo es que hacía y hacía todo el santo día. No le importaba la técnica, el material noble, la hechura. Cuando vino quería saber cómo trabajar el metal. Yo siempre le decía: Liliana, vos sos un fenómeno, porque de escultura no tenés la menor idea y sin embargo te mandás y lo hacés. Era un milagro de voluntad”.

Su aprendizaje en el taller de Cadenas, más la ayuda de Luis Rinaldi -que además de su pareja era orfebre- dieron como resultado su obra más cuidada. Cuando Liliana conoció a Rinaldi, ella venía atando sus objetos con alambre. “Tenía obras que eran puro temperamento pero poca calidad de manufactura. Estaba llena de ideas pero no sabía cómo hacerlas. En mi taller de Acassuso hicimos unas bases en bronce y hierro”. Éstas serían utilizadas como las plataformas donde se engarzan unas ramas de formas tentaculares que, en septiembre de 1988, Maresca exhibió en la muestra "Madres y Artistas” en el Museo de Bahía Blanca junto a Elba Bairon y Marcia Schvartz. “Hace poco volví y la gente aún se acordaba de esa muestra”, comentó Marcia Shvartz.

A la par, Maresca seguía produciendo otro tipo de obra, que pasaría menos desapercibida aún. Cuando Monique Altschul la invitó a participar en 1988 en "Mitominas”, una muestra en el Centro Cultural Recoleta, la propuesta le vino de maravillas: la muestra giraba en torno a la sangre y además, evocaba los mitos, tema que en Liliana ya había aparecido, y volvería a aparecer una y otra vez. Para

esa ocasión, Liliana eligió mostrar un Cristo de santería de un metro de alto, con una sonda que le salía del brazo, como una transfusión que conectaba con las heridas. Después de todo, pensaba ella, más mito que la sangre de Cristo no hay. Marcelo Pombo, que visitó la muestra, recuerda: "Visto en retrospectiva era una vuelta de tuerca a *Civilización Occidental y Cristiana* de Ferrari. Sumado al tema que, aunque muy pocos lo sabían, ella tenía sida". Dos días después de la inauguración, un grupo católico intimó a Giesso a retirar la obra. "Ya por ese entonces", cuenta Pombo, "los parásitos de la iglesia del Pilar controlaban lo que se mostraba en Recoleta". El Cristo nunca se recuperó.

Un año antes, a través de Roberto Fernández, Liliana había comenzado a dictar clases en la cátedra de Morfología I de la carrera de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Se habían abierto carreras nuevas y había mucho alboroto (y a ella le encantaba fomentarlo) alrededor de sus clases de Iniciación Plástica. Se decía que ahí pasaban cosas raras: era la cátedra de los artistas. Algunos días se podía ver a los alumnos de otras carreras con las caras pegadas a los vidrios, los ojos entrecerrados, intentando descifrar qué ocurría en esas clases tan poco ortodoxas. El plan de estudios, que ha sobrevivido, señala que probablemente estuvieran "desarrollando la percepción y observación de situaciones reales e imaginarias o estimulando el desarrollo de la intuición y la sensibilidad". Esas mismas ideas serían exploradas por Liliana en los talleres que ofreció en su casa de Estados Unidos. Por la época en que Guadalupe Fernández se anotó para tomas clases, eran dos las alumnas: "Las clases empezaban con un té con miel que era casi ritual. Después mirábamos libros y ya con mirarlos con ella te abría la cabeza y enseñaba algo que tenía que ver con la mirada. Te conducía en la idea, charlaba mucho. Nunca dio clases en el sentido formal, era muy crítica de lo empaquetado". Pero como nunca había dinero, las clases se terminaron diluyendo. Después, en 1991, volvería a intentar la docencia en un taller Escultura y Objeto en el Rojas. Allí, Maresca volvió a dejar por escritos sus objetivos: "Crear destrezas y criterios que le permitan al alumno resolver problemas con medios mínimos, se tratará el tema del espacio, su dramatización, incentivar la realización de trabajos colectivos relacionando al grupo con talleres de otras disciplinas. Consideramos importante la exposición de las obras realizadas". Marcia Schvartz, que dictaba el taller de Dibujo y Color en el mismo lugar, dice que Maresca duró apenas unos meses porque no soportaba la falta de herramientas e infraestructura del Centro. Otros dicen que fue el frío, que entonces comenzaba a arreciar (era mayo), lo que la desestímuló. Lo cierto es que su salud se volvía más frágil.

LIMPIEZA

Si la vida es un recipiente que uno llena y llena, ahora Liliana, después de abarrotarse, empezó a vaciar, a despojarse de todo lo que le era ajeno y contingente. Cuando María Bernarda Hermida llegó a Estados Unidos era el año 1989 y Liliana ya había empezado a ordenar su vida. Había blanqueado las

paredes de su casa con pintura Loxon, retirado algunos de los bichos más aterradores que colgaban hasta en el baño, plastificado los pisos y limpiado cada rincón. Su habitación se volvió un microcosmos. Para entrar, como quien entra a una ermita, había que inclinar un poco la cabeza porque la puerta era más baja que las del resto de la casa; en su interior había una cama, una mesita de bar de formica blanca con las patas cortadas sobre la que descansaban un platito dorado repleto, invariablemente, de frutos, nueces, almendras o miel y una jarra de vidrio (si era una botella le retiraba la etiqueta), una luz opalina blanca colgaba sobre la pared, y frente a la cama, había una pintura de Guadalupe Fernández de un mar furioso estrellándose contra las rocas; todo lo demás era blanco (una blancura monacal, pero también una blancura de clínica) que sólo era interrumpida por un techo violeta, pintado así porque era el color de la transformación. Más tarde, en el vestidor que tenía a la entrada de la habitación, armaría un altar. Allí colocaría algunos de sus objetos, fotos, piedras, collares de madera y unas velas. Liliana ordenó sus horarios y comenzó a cuidarse en las comidas, a cocinar al vapor, a comer mucho ajo y perejil, a masticar jengibre cuando le dolía la garganta. También se hacia aplicaciones de crotoxina, pero eso lo escondía.

Hoy, cuando los ejemplares sucios del *I-Ching* se marchitan en las mesas de saldos, es difícil imaginar sin una mueca lo que fue el estado de ánimo de finales de los ochenta, cuando la persecución de las ideas esotéricas era como la búsqueda del tesoro (*El Porteño* le tiraban el *I-Ching* a cada número de la revista). Era un ambiente que parecía un reciclaje de las manías por el ocultismo de principios de siglo y de los años veinte, un ambiente de exposiciones holísticas, de reiki, de chamanismo terapéutico, de seguir las pistas de yoguis y místicos a través de la Cábala y, en casos extremos, de sumarse a cualquier tipo de iniciación con tal de no iniciarse en el mundo del capitalismo demoledor que avanzaba.

Fue con María Bernarda con quien Liliana exploraría su costado más esotérico, una etapa de budismo zen, reiki, yoga, meditación y flores de Bach. “Tenía una parte que pedía pureza a los gritos”, cuenta María Bernarda. “Le presenté a una terapeuta floral y ella fue varias veces a visitarla y después le regaló una jaula con la puerta abierta y adentro un huevo dorado y sobre la puerta una cruz con un corazón de Cristo”. También solían encerrarse en la habitación a tirarse las cartas: ¿qué ves? ¿qué ves?, preguntaba ansiosa Liliana. En una ocasión, María Bernarda le hizo su carta natal: “Cuando la analizamos en Casa 13, salió una persona que podía ser cirujana: alguien que podía abrir y podía curar”.

Un día María Bernarda hizo un viaje a Valle del Elki, en el norte de Chile, para participar de un grupo de meditación. A su regreso, conversando en la cocina, Liliana la miró intensamente y le dijo: Tenés una mirada, ¿dónde fuiste? Un mes después Liliana se iba al valle del Elki. Regresó con dos monjes budistas que alojó en su casa. “Pero los monjes no eran muy rigurosos, tomaban alcohol, y curtían entre ellos, aunque ahora estaban intentando practicar el desapego”, cuenta María Bernarda. El

hecho es que Liliana nunca fue ortodoxa (en una agenda anotó: “odio el fundamentalismo”). Ella sólo quería conocer, si era posible, cuanto más, mejor.

Quizá por eso, Liliana Maresca parece ser todo el tiempo ella y, a la vez, todo el tiempo otra. Lo que Fernando Fazzolari llama “una actitud zeligniana” o Marcos López, cuando mira las fotos que le hizo -Maresca vestida con capa y boina cual parisina recién arribada a estas costas en la Plaza de Mayo, Maresca con la cara cubierta por un nylon aterrador ante las escaleras del Museo de Bellas Artes- describe como “el juego entre la señora paqueta y la loca”. Lo performático es un elemento clave de su personalidad: Maresca adora el juego de encarnar personajes -la señora de trajecito y attaché para una inauguración, la lumpen en el albergue Warnes, la monjita tercermundista a la salida de la escuela de su hija- y esa polarización, radica posiblemente lo inescrutable de su personalidad.

ALQUIMIA

Los objetos brutales y sucios habían dado lugar a una obra más despojada, más concentrada sobre sí misma, más precisa. El 25 de abril de 1989 Liliana Maresca presentó en la galería Adriana Indik *No todo lo que brilla es oro*. Era su primera muestra individual. Ahí estaban, investidas con la majestuosidad de las montañas, sus ramas y raíces sobre bases de metal. *No todo lo que brilla es oro* era, además, el nombre de una de las obras: una cajita de roble (que pertenecía a un barco que se llamaba Diamond que se había hundido en el puerto de San Lorenzo) que contenía unos prismas dorados y una bolita. En esa muestra exhibió también su *Perro ajusticiado*, la cabeza petrificada de un perro dentro de una caja fuerte (que, junto con *666,* aquella máquina registradora chamuscada de 1983, probablemente esté vinculada al dinero como demonio del mundo).

Liliana había comenzado a leer sobre alquimia. Puede que estas lecturas inspiraran su interés por la transformación de los metales y de ahí, esa continuidad sin sobresaltos que parece existir entre las ramas y sus bases de bronce. Un texto hallado entre sus papeles transcribe las Visiones de Zosimo de Panópolis, alquimista y gnóstico del siglo III, autor de los libros sobre alquimia más antiguos de que se tenga noticia. Sus amigos la recuerdan dándole vueltas al texto durante días, anotando, subrayando en sus márgenes.

La trasformación del material encontraría su forma más acabada en *Recolecta,* una instalación en el Centro Cultural Recoleta que inauguró el 27 de noviembre de 1990. La muestra presentaba cuatro carritos de cartonero en diferentes escalas y materiales. El carrito real era trasformado en uno del mismo tamaño pero todo sopleteado con Loxon blanco, después, ese mismo carrito, aparecía en dos versiones gibarizadas, en plata y en oro.

Maresca decía ver la ciudad infectada de carritos de cartonero, aún cuando sus amigos aseguran que eso todavía no era tan así. Pero se ve que la idea la obsesionaba y que no iba a parar hasta darle forma. Conseguir el carrito no era tan fácil, en principio había que ir al albergue Warnes, ese edificio faraónico construido como hospital de niños en los años 50, que hacia 1990 se había convertido en una villa miseria de nueve pisos donde se hacinaban más de 300 familias. El Búlgaro, su asistente en esa oportunidad, contó: "Un día me llama y me dice que le gustaría que la acompañara con Roberto Fernández al Warnes. Yo pensé que, viniendo de donde yo venía, no me iba a asustar pero cuando llegamos el lugar era de terror, la gente cagando en el pozo del ascensor. Y Maresca ahí, con su pollerita corta, hablándoles a los tipos con tanta naturalidad, explicándoles lo que quería hacer. Ella decía: ellos trabajan con basura. Les ofreció comprarle dos carros. El tipo le dijo que no se los iba a vender, que se los iba a prestar, lo único que quería era que le pagara la carga de basura. Eso hizo. Le dijeron, quédese tranquila señora, nosotros se lo llevamos, todos respetuosos de la mina. Y ella lo instaló tal cual en la sala del Recoleta con todo el olor a mierda". El Warnes, el símbolo del progreso trunco del país, y el carrito, su doloroso resultado, condensados en una transformación alquímica que los sacaba del barro para volverlos oro. *Recolecta*, sería un homenaje, una plegaria y una visión de lo inevitable. Un año después, el gobierno dinamitó el lugar y el cirujeo se desparramó por la ciudad.

Las obras de Maresca, esas que alguna vez Ana López describió como "bichos que parecían venir del pasado pero ahora vemos venían del futuro", son obras que habitan un tiempo mítico, una eternidad que las deposita fuera de este mundo, como el monolito de *2001 Odisea en el Espacio.* En efecto, la habilidad de Maresca reside en poder mirar, no hacia el futuro, sino desde el futuro. Parada allá, donde aún no hemos llegado, mira hacia atrás y descubre las ruinas de una cultura de la que sólo ella parece estar viendo el desenlace. Si Fitzgerald captura el sueño americano minutos antes de hacerse pedazos, Maresca captura eso que ya sucedió. Como quien encuentra objetos cubiertos por las cenizas luego de la erupción de un volcán, mira las cosas de nuestro mundo con la distancia con que un arqueólogo mira los restos de Pompeya. Maresca parece poder acelerar la muerte de una civilización, poner el ojo sobre los objetos que señalan esa decadencia y luego, empujarlos a toda velocidad por el precipicio. *Lo que el viento se llevó,* su siguiente muestra, registrara esta capacidad de manera precisa: su forma única de precipitar el desmoronamiento. En sus manos las sombrillas y mesas de un recreo en el Tigre se vuelven los cadáveres de un verano de plenitud, o más bien sus fósiles: aquellas partículas minerales que llenan la forma de un organismo que se ha podrido, una suerte de moldeado en cera de una especie que desapareció hace tiempo.

MIRADA

Una vez, Maresca iba caminando con Martín Kovensky por la calle Florida cuando, de repente, vio un tubo fluorescente en una pila de basura. Casi sin interrumpir la conversación, lo agarró, lo rompió contra el piso y después siguió caminando, como si nada. Así, como si se hubiese sacado la caspa. Pero por sobre todo, como si no pudiera parar de ver. Lo primero que hacía al llegar a Cabo Polonio era sacar los mosquiteros de las ventanas y limpiar los vidrios que daban al mar. María Bernada Hermida recuerda las caminatas por San Marcos Sierra, como Maresca miraba todo, constantemente, tanto la basura como la naturaleza: una noche, al adentrarse en el bosque, se encontraron con un perro muerto colgando de un árbol. Maresca se quedó dura, fascinada ante la imagen. Lo descolgó y se lo llevó a la casa. De ahí surgió *Perro ajusticiado*.

Cierta vez, Jorge Gumier Maier describió a Maresca como una mística en el desierto o un monje frente a la arena rastrillada. A José Nola, su asistente, siempre le impresionó la claridad de su pensamiento, como ella no dudaba a la hora de dar los pasos clave para hacer la obra. Como si lo de Maresca fuera una mirada en estado de iluminación y sus obras, visiones, que llegaban en ráfagas de las que ella no era enteramente dueña (uno no puede acercarse a las visiones, sino solamente dejarlas venir). “Era una visitación del mundo, el comienzo de un satori”, comentó Fernando Fazzolari, “o más bien, como una cucharada de wasabi”.

La primera muestra de Liliana en la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas inauguró la gestión de Jorge Gumier Maier como director de la galería que, por ese entonces, aún era un corredor mal iluminado y pobretón. En 1989 Maresca realizó *Lo que el viento se llevó. La Cochambre*. Una instalación que consistía en un montón de sombrillas, mesas y sillas herrumbradas y fantasmagóricas, reducidas a poco más que un hilo. Tirados por toda la sala había bloques de cemento tumbados, puntas amenazantes, un puñado de huesos de lo que alguna vez había sido El Galeón de Oro, un recreo glamoroso del Tigre construido en los años 60. Durante la inauguración Batato Barea hizo una performance donde recitó “Sombra de Concha”, una poesía de Alejandro Urdapilleta.

Maresca había visto esos objetos desde la lancha camino a su casa en la isla. “Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara… Una caricatura…Hace poco leí un catálogo de Gropius para la Bauhaus y eso de las sillas cochambrosas me parece la anti-Bauhaus”. Como en los carritos, Liliana volvía a trabajar con las ruinas de una civilización dorada, sólo que acá la transformación sucedía en el recuerdo. Si los carritos iban del barro al oro, las sombrillas venían del oro para convertirse en barro.

Alguna vez, Fabián Lebenglik escribió que la obra de Maresca "se resiste a disciplinarse ante cualquier categorización pero fundamentalmente se resiste a ser clásica porque lo clásico gusta pero no incomoda el presente de quien observa…". Porque para Maresca la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición de arte. La belleza es para ella una opción y no una condición porque en una obra lo bello es una forma de despertar sentimientos de afecto y bienestar y a ella le preocupaba otra cosa, le preocupaba entender cómo se encarna un pensamiento en un objeto material que lo transporta, cuál es el pensamiento que una obra expresa de modo no verbal, y qué puede hacer ella ante esas posibilidades, para sacudirnos de una buena vez como quien agarra una muñeca de trapo y la zarandea violentamente. O bien, como lo dijo ella: "cómo hacer para hacer cosas que sean una patada en los huevos".

Esa manía por incomodar. Maresca y Ana López tenían un grupo llamado Las Perras Producciones, "básicamente mujeres mas solas que laguna de campo que se reunían a hablar de hombres", pero paralelamente tenía otro, más combativo aún: lo llamaban Afinidades Mínimas y era un rejunte de actores, plásticos y músicos que se habían organizado para tomar los diques de Puerto Madero hasta que la policía los echara. El grupo jamás terminó de organizarse y hacia fines de 1989 el gobierno vendió de manera turbia e irregular las tierras públicas, ésas por donde Maresca adoraba caminar hasta perderse, convirtiéndolo en una empresa privada que con el tiempo lo transformó en un barrio desangelado.

EL RITO

En 1991, otro carnaval, el menemista, estaba llevándose a cabo. Una cadena de escándalos obligó a la Conferencia Episcopal Argentina a declarar que en el país "existía una corrupción generalizada". En enero de ese año estalló el "*Swiftgate*", un pedido de coimas al frigorífico norteamericano Swift. En tanto, Amira Yoma fue involucrada en una maniobra de lavado de narcodólares por la justicia española y debió abandonar su cargo de Secretaria del presidente Menem. Otro, Miguel Angel Vicco, el secretario privado del presidente, apareció involucrado en una venta al Estado de leche en mal estado. Mientras, varios famosos se beneficiaron con la importación de autos para discapacitados, Diego Armando Maradona fue detenido por consumo de drogas y el Presidente corría a 180 kilómetros por hora desde Buenos Aires hasta Pinamar en una Ferrari que le habían regalado.

Un año antes, la tía de Liliana, Norma Maresca, había muerto de una metástasis en los huesos. Elba Bairon recuerda un llamado telefónico en el que Maresca le contó que acababa de llegar del cementerio de Berazatégui: "Ay, no sabés lo que vi. Estaba caminando por el parque del cementerio y

veo una cosa impresionante, unas piezas enormes apiladas al aire libre". Eran las carcasas de cinc de los ataúdes, lo único que sobrevive al fuego de la cremación. Este encuentro fortuito, la Guerra del Golfo que había estallado a comienzos de 1990, y su propia enfermedad, son las explicaciones más próximas detrás de su siguiente muestra: *Wotan - Vulcano*, una instalación presentada en 1991 en la sala de Situación del Centro Cultural Recoleta, un lugar creado por Miguel Briante, en ese momento director del centro, para que los artistas respondieran a los hechos de la realidad.

Fernando Fazzolari dijo que *Wotan - Vulcano* era como llegar a las puertas del infierno. Un conjunto de carcasas apiladas sobre una alfombra árabe roja (parece que se fue con amigos al Cotolengo y como no tenía plata enrollaron la alfombra y salieron caminando por la puerta como si nada), las paredes de lo que formalmente parecía una capilla pintadas de rojo, el piso, de dorado, al fondo, una lámpara de kerosene despedía una luz tenue mientras el humito de unas pilas de incienso que se quemaba dentro de las carcasas subía indolente al ritmo de una música árabe, dando una último vuelta antes de desaparecer.

Las carcasas habían sido prestadas por el Cementerio de la Chacarita, pero quien quiera que los haya entregado, se olvidó de limpiarlas. Cuando llegaron al Recoleta la chapa despedía un asfixiante olor a muerto. Para colmo, la muestra coincidió con una inauguración en el salón de al lado, un evento sobre la privatización de espacios públicos al que iba a asistir el intendente Grosso y toda su comitiva. Pronto, la mesa con sandwichitos y bebidas quedó impregnada de olor. "Creo que ya había tanto olor a muerto entre ellos que era demasiado claro mi olor a muerto puesto ahí al lado de su ensalada Waldorf", dijo Maresca, que tuvo que sacar todo por una ventana y se pasó días arrancando los pedazos de mortaja aún pegadas a la chapa. Luego, como en un ritual, curó las carcasas con fuego.

El video de Adriana Miranda, *Frenesí*, la muestra a Maresca con un buzo a rayas; sus brazos flacos pero insólitamente fuertes acomodan las carcasas como quien corre un mueble. Eduardo Stupía recuerda: "No había nada de lúgubre ni macabro en ella cuando hablaba de la curación de esos ataúdes (no en el sentido de curaduría sino en el de asepsia) de la limpieza a la que había debido someterlos, hablaba con la naturalidad del oficio artístico de quien habla de preparar un lienzo o la pintura". En su momento ella contó: "Mis amigos me odiaron particularmente, ¿cómo era posible que tuviese que insistir con ese tema que a todos los toca y prefieren ignorar? Pero expuse y tenía que ir los viernes, sábados y domingos al velorio. Yo creo que mi misión en la vida es molestar".

Pero además, Maresca parecía dar los últimos pasos en un proceso de transformación alquímica. Wotan, rey de la guerra y Vulcano, rey del fuego, aparecían ahora como el resultado más extremo al que se podía aspirar: el fuego permitiría finalmente la transmutación del alma hacia los estados superiores de existencia. Maresca volvía a realizar su operación: lo negativo lo volvía positivo. La

basura se volvía oro, la muerte, vida, la oscuridad, luz. Como un rito de iniciación, *Wotan-Vulcano* ofrecía la posibilidad de afrontar lo que para Mircea Eliade es la eterna nostalgia del hombre por encontrar un sentido positivo a la muerte y permitir así el acceso a un modo de ser que escapa a la acción devastadora del tiempo

EL LIBRO DE LOS MUERTOS

La muerte (de alguna forma siempre presente en las obras de Maresca) y la purificación por el fuego (que aparece como cierre de un proceso) volverían a aparecer en su siguiente instalación: *Ouroboros*.

Maresca no tenía una biblioteca grande pero sí ciertos libros de cabecera: el *I-Ching*, los grandes maestros del taoismo y no casualmente, Jung, para quien la alquimia era ante todo una búsqueda espiritual en la que el alquimista, tratando de encontrar el espíritu mercurial en los elementos de la materia, terminaba por hallarlo dentro de sí mismo. Además, Maresca escribía constantemente. "En cualquier reunión", recuerda Ana López, "la podías ver con su libretita anotando ideas, cosas que se decían, todo el tiempo sin parar escribía y escribía y mientras lo hacía se reía. Una risa de princesa". Y aún así, Liliana no era intelectual, incluso despreciaba los academicismos, las ideas prefabricadas, las verdades que se dejan copiar en cuadernos. Creía que la lectura podía ser peligrosa si, en lugar de despertarnos a la vida personal del espíritu, tendía a adormecerlo.

Cuando Julio Sánchez la invitó a participar en *Opciones en 3 dimensiones*, una muestra en la Facultad de Filosofía y Letras, Liliana dijo: "Cuando fui me encontré con todos esos chicos lánguidos, con el fetichismo de las ideas, de los libros y del culo en la silla. ¡Y yo no iba a llevar una escultura ahí! ¿Qué iba a poner, otro fetiche entre los fetiches?". Entonces surgió *Ouroboros,* una serpiente enorme que se devora a sí misma, el símbolo de la eternidad, hecha de páginas de libros rotos que la cubren como escamas. Julio Sánchez recuerda: "Muchos estudiantes se enojaban porque había bibliografía obligatoria destruida frente a sus ojos. Liliana quería mostrar que ese saber se alimentaba a sí mismo en un círculo vicioso, pero que no se nutría de la vida, ni se acercaba a lo más esencial de ella". *Ouroboros* representaba para Maresca la muerte de la cultura, el fósil que debía ser liberado de ese estado intermedio en el que agonizaba. Así fue. En una ceremonia privada, casi sin público, Liliana prendió fuego su serpiente, el saber dejaba un espacio disponible.

EL CIERRE DE FIESTA

Desde la antigüedad, las ceremonias de iniciación han tenido fiestas de cierre. *La Conquista*, inaugurada el 18 de diciembre de 1991 en el Centro Recoleta, volvió a reunir (aunque con menos brío) a los artistas en una megamuestra tal como seis años antes lo había hecho *La Kermesse*. Todo había nacido de una charla en el bar Bolivia a mediados de 1989 entre Maresca, Schvartz y Elba Bairon. Después vendrían cientos de reuniones, comidas y más charlas. Beatriz Velásquez, una señora en buena posición económica, se entusiasmó con el proyecto al punto de ofrecerse como productora: ella buscaría los sponsors. Bairon recuerda un par de reuniones en la lujosa casa de Velásquez con las copas rebalsando de vinos deliciosos pero recuerda también cómo el ímpetu inicial se fue diluyendo ante las complicaciones diarias de la organización. Al final, el financiamiento nunca llegó.

Para ese entonces ya había más de cien artistas de todas las disciplinas embarcados en el proyecto (hasta la comparsa Mari-Mari de Gualeguaychú que Liliana había contactado especialmente en un viaje). Maresca insistía que el despliegue de *La Conquista* no tenía que producirse de manera lineal sino simultánea: América era el sujeto de la Conquista y los artistas podían responder a eso de miles de maneras. Estaba la instalación de Pablo Renzi, que mostraba la tierra plana y los barcos cayéndose por los bordes; El Búlgaro, con unos monos famélicos jugando con espejitos de colores; Oscar Smoje, con los cuadros y objetos que evocaban los restos de una antigua civilización que habitó a orillas del arroyo Maldonado, en Palermo Viejo; Marcelo Pombo con su stand de arroz *Bárbara*. La muestra estaba dedicada a Batato Barea, que había muerto el 6 de diciembre.

Dentro de la muestra multimedia, como la llamaba Maresca, ella presentó su instalación *El Dorado*, una pirámide trunca de 5,60 metros de base que recuerda un lingote de oro. Sobre ella, descansan una esfera y un cuadrado dorado. Una alfombra roja como la que precede el trono de los reyes europeos, atraviesa la sala hasta un trono, mientras al costado, una computadora imprime estadísticas de una ecuación que intenta calcular los kilos de oro transportados a España en relación a los litros de sangre india derramada.

El Dorado, como muchas de sus obras anteriores, tenía relación con el mito: una ceremonia ancestral relataba cómo, cubierto de oro, un cacique indígena se sumergió en las aguas de la laguna sagrada mientras los chamanes arrojaban ofrendas de oro y de esmeraldas a sus dioses. La ceremonia desapareció años antes de la llegada de los españoles a América, pero su leyenda atrajo oleadas de conquistadores y buscadores de fortuna a una pequeña laguna en los Andes colombianos. La mítica ciudad de El Dorado nunca fue descubierta, pero la búsqueda alimentó la avaricia y la imaginación de los europeos.

La instalación funcionaba por tensión: así como el oro era un metal sagrado para las comunidades indígenas, símbolo de fertilidad y de vida, para los europeos era codicia y miseria humana. “El oro es el dios de los hombres que produce muertos”, escribió Maresca en unos bocetos para la instalación. Pero en la alquimia china el oro es también un medicamento universal, similar en sus cualidades al elixir de la vida. En cierta forma, lo que aparecía en *El Dorado* era la idea del conocimiento como algo que esquematiza e ignora diferencias, el conocimiento como un desconocimiento que enceguece al hombre.

¿Por qué hacerla en 1991 pudiendo esperar al año siguiente, año en que efectivamente se cumplían los 500 años de la Conquista de América? , le preguntó alguien a Maresca. “Por que es ahora o nunca”, respondió.

CAPÍTULO III

"Mirad, dijo ella, mirad mi cuerpo;
en ningún otro sitio encontrarás la respuesta a la pregunta que hago."

Le Maitre e l´histerique, Gerard Wajeman

DEJAR IR

En el primer capítulo de *Opus Nigrum,* un hombre abandona su ciudad. Su primo, preocupado, le pregunta hacia dónde se dirige: "Hic Zeno –contesta él- Yo mismo". Eso es el libro, un viaje hacia lo otro de uno mismo, hacia el deseo que todos llevamos de ser diferentes. *Opus Nigrum* es además un tratado de alquimia. La "obra negra" es el momento de la disolución de la materialidad de las cosas a las que nos aferramos con la mente, las manos y los dientes.

Liliana Maresca estaba comenzando a soltar. En diciembre de 1992, realizó *Espacio Disponible*, una instalación en el Casal de Cataluña. En la sala contigua Marcia Schvartz exponía sus pinturas. La instalación consistía en tres carteles: uno central se levantaba como un caballete sobre el piso y en letras negras sobre blanco, leía: "Espacio Disponible apto todo destino Liliana Maresca 23-5457 del 3-12 al 24-12-92". A los costados, sobre las paredes, dos carteles más chicos, rezaban: "Espacio Diponible", el otro "Disponible 23-5457". Es verdad, como señaló Fabián Lebenglik, que la muestra ponía en juicio las reglas de mercado, la perversa soga al cuello que le tiende a los artistas. Pero, como es usual en Maresca, la obra tiene esa cualidad de alcaucil al que se le pueden sacar y sacar hojas antes de llegar al corazón. El texto de la muestra iba acompañado de un fragmento de Chiang Tzu, que decía: "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". Así, con las ideas adelantándose a su cuerpo, Maresca quizá comenzaba a tomar conciencia de su desaparición, a iluminar sobre el espacio que ella dejaría vacante. A realizar su Opus Nigrum.

El trabajo de Maresca puede agruparse en estadíos de una transmutación general: los primeros objetos, *La Bufanda* y *La Kermesse* se regodean en el elemento barroco y basurero de la fiesta sacra, se abarrotan; las Ramas, *Recolecta* y *Lo que el viento se llevó* evocan la alquimia, los primeros pasos en un proceso de transmutación del barro en oro y del oro en barro; *Wotan-Vulcano* y *Ouroboros,* le

agregan el rito: la ascesis por el fuego; tanto la gran fiesta sacra como la transmutación del metal legarán a su término en *La Conquista*, que a su vez incluye *El Dorado*. Pero una vez finalizado el rito, comienza la desmaterialización. En ese sentido, *Espacio Disponible* se vincula a la siguiente muestra *Maresca se entrega, todo destino*, una performance fotográfica de 1993 aparecida en el número 8 de la revista *El Libertino* con producción a cargo de Fabulosos Nobodies (la productora sin producto de Roberto Jacoby y Kiwi Sainz), el vestuario de Sergio de Loof y el maquillaje de Sergio Avello. Catorce fotografías en secuencia tomadas por Alejandro Kuropatwa la muestran con una remerita a rayas y un short blanco y un osito de peluche en poses sugestivas. En su casa, Maresca le dijo a sus amigas que en realidad lo que quería era conocer a alguien. Después, en una entrevista: "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".

Unos días después de publicar el anuncio, Maresca se fue a Europa a visitar a su hermano Miguel. Se quedó dos meses y al regresar hizo una selección de los llamados -con jadeos y todo- que había recibido: la obra continuaba en esas llamadas. Se entrevistó con cuatro personas. "Esta es la primera vez que tengo retorno con una muestra. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme qué buena tu obra. En general, la captación es más elemental, evidentemente cuanto más elemental, más llegas a la mayoría de la gente". En cuanto a su corte más conceptual, a la desmaterialización, pero también, en cuanto a la intuición de que el ardor estético anida en lo erótico, *Espacio Disponible* y *Maresca se entrega* funcionan juntas. Un erotismo que, a su vez, probablemente está encarnado en aquel adolescente fervor religioso el que no habría existido, como escribió Lou Andreas-Salomé, "sin la intuición de que lo supremo, aquello con lo que soñamos, puede ser albergado en nuestro suelo terrenal".

MIRAR DESDE AFUERA

"El poder es el máximo afrodisíaco", decía Kissinger. Algo de ese subidón parecía experimentar en la foto de tapa de la revista *Noticias* María Julia Alzogaray, arrodillada sobre una nieve que parecía haber sido confeccionada sólo para ella, envuelta nada más (y nada menos) que en un tapado de piel. Y algo de eso parecía ver Maresca cuando, en 1993, realizó su instalación: *Imagen pública - Altas esferas* en el Centro Cultural Recoleta. Los afiches y postales de presentación mostraban a Liliana desnuda, echada sobre gigantografías con imágenes blanco y negro de políticos y farándula argentina. Paredes y techo exhibían, entre otros, a la impúdica María Julia, al empresario artístico Gerardo Sofovich, al general Videla, al presidente Menem y al cómico Alberto Olmedo. Maresca se había sumergido en el archivo gráfico del diario *Página/12* para seleccionar el material. Luego amplió las imágenes y las montó sobre paneles con los que cubrió las paredes y techos de la sala: el resultado era

una síntesis visual del circo de los últimos años. El espectador se sentía rodeado, un pececito observado por rostros deformes desde los vidrios de su pecera. El panel en el techo goteaba lentamente tinta (en algún momento se intentó que fuera sangre) que, a modo de clepsidra, iba llenando un recipiente montado sobre un podio.

Existe una serie de fotos donde Maresca lleva una campera como un damero de grandes cuadrados blancos y negros. Está recostada sobre las imágenes. Parece un fotomontaje berreta, pero lo que ilustra es cómo ella se ha fundido junto a las otras figuras públicas. Es una foto extraña, donde Maresca parece mirarse desde afuera, probablemente temiendo terminar como una imagen más en medio de ese carnaval de monstruos. La toma fotográfica, desde arriba, sugiere alguien que está cayendo hacia atrás, un abismo que se aleja del ojo del que mira.

El verano anterior, el verano de 1993, en Cabo Polonio, Maresca había comentado que tenía ganas de hacer una gran instalación con bloques gigantescos de cemento. Los quería colocar a lo largo de la orilla y dejar que el agua los tapara, reacomodara y desenterrara, a su modo (¿Amalita Fortabat querrá bancar el proyecto?, le preguntaba a sus amigas). Puede que esta idea hubiera sido, a su vez, inspirada por un barco antiguo que había naufragado en las costas de Cabo Polonio. Maresca solía pararse en las rocas y quedarse horas mirando como la marea iba tapando y destapando aquellos restos. La idea le debe haber vuelto a rondar la cabeza cuando, al término de *Altas Esferas*, Liliana se llevó los paneles a la Costanera para realizar una performance fotográfica. Los colocó ahí, entre las piedras y la basura, a orillas del Río de la Plata, un río que antes lavaba y ahora ensucia. Incrustadas sobre los escombros, las imágenes parecen piezas encontradas en una excavación o los restos de un naufragio, pero en cualquier caso, las ruinas de un país desvastado. (Tato Bores crearía, en 1999, el personaje Helmut Strasse: un arqueólogo que en el año 2492 se preguntaba sobre los rastros de Argentina, un país desaparecido 500 años antes. Mientras se mostraba un escudo con la imagen de Servini de Cubría, una voz en off decía: "¿Mito, leyenda o realidad?".)

FRSENESÍ

"Cuando era chica me enfermaba para que me cuiden", le confesó cierto día a Lucrecia Rojas. Lo cierto es que la enfermedad que Maresca había logrado mantener alejada hasta entonces, comenzó a avanzar: en marzo de 1992 tuvo una neumonía. En junio de ese año, enfrentó una meningitis de la que salió sin demasiadas complicaciones. Pero hacia mediados de 1993, dicen quienes estaban cerca, Maresca pareció darse por vencida. Cuando a comienzo de 1994, una meningitis volvió a aparecer, esta vez la encontró cansada. Fue en esos días, cuando ya las fuerzas parecían abandonarla, cuando se le

ocurrió la idea de hacer una retrospectiva de su obra. Agarró el teléfono y lo llamó a Jorge Gumier Maier.

En años anteriores, las internaciones de Maresca en el Hospital Ramos Mejía habían sido dolorosas pero también, en cierta forma, graciosas. Tenía una corte de mujeres que se ocupaba día y noche de ella: se turnaban para hacer las guardias durmiendo en una reposera, le ponían fotos de hombres en las paredes de la habitación, le llenaban el lugar de flores, música y sábanas perfumadas. Graciela Paola contó: “No dejábamos por nada del mundo que fuera una enfermita de blanco”. Un día, Maresca, a quien le divertía ver cómo sus amigos se sacaban chispas disputándose su amor, dijo en voz bajita: "Me gustaría comer alguna fruta exótica". Enseguida salieron en tropel a buscarle kilos de sandías, kiwis y mangos.

Pero con la segunda meningitis, Maresca ya no quiso quedar internada. La llevaron a Estados Unidos, donde Ezequiel Furgiuele le montó una campanita con un cordón que comunicaba con una habitación de adelante y un grupo de cinco se turnaba para cuidarla. Cuando se sentía mal pedía que le prepararan su licuado con palta y leche, “con la espumita justa como una mousse” y sobre su mesa de luz tenía siempre el plato dorado con naranjas en gajo. Un día, pidió que le prepararan un dulce de ananá porque le hacía acordar a San Marcos Sierra, lugar donde ella soñaba armar de vieja un geriátrico para todos sus amigos.

Maresca se debilitaba. De su viaje a Italia, en 1993, había traído un Pinocho de madera que utilizó para unos dibujos. Hay quienes ven en el Pinocho una burla al presidente Menem y sus infinitas mentiras, pero lo cierto es que ella se sentía un poco Pinocho (el caso es que Pinocho estaba grave, dice la canción, entonces vino el hada protectora, y viendo que Pinocho se moría, le puso un corazón de fantasía y Pinocho sonriendo despertó). Además, como cuenta Lucrecia Rojas, la persona que estuvo más cerca de ella durante los últimos años: “Liliana veía cierto paralelo entre el portarse mal y el castigo del sida, sumado a que le causaba risa la forma torpe en que caminaba debido a la enfermedad”. Más tarde, realizó una base de yeso con la forma de una montaña, la pintó de violeta y naranja y colocó el Pinocho en la cima.

Los medicamentos habían comenzado a afectarle la vista. Un poco antes o un poco después, Maresca comenzó a utilizar pasteles para hacer sus dibujos de caritas. Apenas unos trazos dan forma a un rostro alargado que a veces ríe, otras llora y otras, mira preocupado. Maresca, que había sido tan fuerte físicamente, ahora tenía que descansar. Metida en cama raspaba los pasteles sobre el papel. En los dibujos y en los poemas -que comenzarían a multiplicarse en los últimos meses- ella encontraba su forma de seguir representando. Varios de estos dibujos fueron expuestos en la galería de Sara García Uriburu en junio de 1994.

Mientras, sonaba en la casa, sin parar y en continuado, un disco de Eydie Gorme y el Trío Los Panchos. Un día, Liliana le dijo a Lucrecia: "Debe estar bueno morirse". A comienzos de agosto dijo que le gustaría ver el agua. La llevaron a una casa en San Isidro donde meditó debajo de unos árboles mirando el río. Entonces dijo que le gustaría ver el mar. El 10 de agosto la llevaron a Necochea y la bajaron hasta la playa a caballito. Diez días después, pidió que la ayudaran a pararse, entonces envolvió su cabeza en un turbante como una reina del Saba y frente al espejo de su habitación, preguntó sarcástica: ¿conservo algo de la belleza que me caracterizaba?

El deterioro físico, más aún en una mujer tan bella, debe haber sido especialmente doloroso. El verano de 1994, en la casa alquilada de Cabo Polonio, Liliana había encontrado una rama retorcida. Existe un video casero en el que se la ve colocar con desparpajo la rama sobre un espejo ovalado mientras, riendo, espeta a cámara: Ahí está, ahí tienen la obra de arte. ¿La encontraste en la playa?, le pregunta alguien fuera de cuadro. No, dice ella, estaba acá cuando llegué. De vuelta en Buenos Aires, esa rama, dolorosamente encrespada, llevaría el mismo nombre que la retrospectiva: *Frenesí.* En un papel Maresca escribió: "Frenesí: delirio furioso; violenta exaltación del ánimo."

Liliana comenzó a trabajar sobre esa obra al mismo tiempo en que comenzó a pergeñar su retrospectiva. Sería su último trabajo, terminado pocos días antes de la inauguración. Demián Borgarini cuenta: "*Frenesí* es la obra que más se acerca al sufrimiento de Liliana en este mundo. Tuvimos muchos fracasos porque no encontrábamos el color exacto para la base. Probamos miles de acrílicos hasta dar. Al final, ya casi no podía ver, yo le agarraba la mano y se la pasaba por la base y ella me decía "Sí, éste es el rojo que quiero."

Todo se aproximaba aceleradamente. Liliana hacía bromas, decía que terminaría yendo a su retrospectiva en cama como lo había hecho Frida Khalo. Después, en sus anotadores, rumiaba: ¿Iré en silla de ruedas? Qué papelón". No obstante, estaba pendiente de cada detalle. Cuando Fabián Lebenglik y Gumier Maier iban a visitarla para ultimar pormenores, ella se incorporaba de la cama para recibirlos, y luego escuchaba atentamente y opinaba sobre todo.

El 4 de noviembre se inauguró *Frenesí*, una retrospectiva que presentó diez años de la carrera de Maresca: sus primeros objetos con basura, las ramas engarzadas en bronces, fotos de las instalaciones y algunos objetos nuevos que Maresca había realizado entre 1991 y 1992 como *Séptimo escalón*, *El cíclope*, *Payaso* y *El Ojo Avisor*, *El Pinocho* y las caritas. Maresca no asistió a la muestra pero pudo ver un video casero de la inauguración. Nueve días después, el 13 de noviembre de 1994, murió, como ella había pedido, rodeada de jazmines. Esa tarde se cortó la luz.

Liliana Maresca supo en sus últimos días que no hay respuestas finales a las grandes preguntas que asedian al artista: ¿Qué es la belleza? ¿Qué es la verdad? ¿Qué son es la vida y la muerte? Entre lo sagrado y lo profano: el amor, la lujuria, la crueldad, el tiempo y el dolor, ella indagó en cada centímetro. Llegará un día en que la gente diga "A la Maresca", al asombrarse frente a una forma particular de ser.

María Gainza*

13 de Septiembre de 2005

*

Agradezco especialmente la enorme ayuda brindada por Almendra Vilela y Lucrecia Rojas para la realización de este trabajo.

Y también agradezco la colaboración de cada uno de los entrevistados: Silvia Maresca, Miguel Maresca, Julio Vilela, Patricia Borgarini, Ezequiel Furgiuele, Graciela Paola, El Búlgaro y Patricia, Martín Kovensky, Marcos López, Marcia Schvartz, Ana López, Elba Bairon, Marta Soriano, Roberto Fernández, Osvaldo Giesso, Omar Viola, Santiago García Sáenz, Elena Tritek, Horacio Cadenas, Guadalupe Fernández, Coco Bedoya, Cristina Villamor, Fernando Noy, Adriana Indik, Luis Rinaldi, Fernando Fazzolari, Demián Borgarini, José Nola, María Bernarda, Hermida, Marcelo Pombo, Alberto Laiseca, Eduardo Stupía y Julio Sánchez.

Documentación*

* La documentación se presenta retrospectivamente desde noviembre de 2004 hasta 1985.

2004

LILIANA MARESCA: HOMENAJE A 10 AÑOS DE SU MUERTE
2ª MESA REDONDA

Graciela Hasper: Estamos hoy jueves 25 de noviembre de 2004, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, para el segundo encuentro del ciclo homenaje a Liliana Maresca. Quiero agradecer a Diana Aisenberg por haberme invitado al Rojas y haber sido mi interlocutora en la discusión del ciclo junto a Fabián Lebenglik.

Quiero dedicarle este ciclo a Almendra Vilela y agradecerle su ayuda fundamental para realizarlo. Comenzamos el ciclo el jueves pasado, 18 de noviembre, con la proyección de *Frenesí* (1994) de Adriana Miranda y una mesa en la que participaron Elba Bairon, León Ferrari, Carlos Moreira, Ana López, Martín Kovensky, Marcia Schwartz, Marta Dillon, Fernando Fazzolari, Fernando Noy y El Búlgaro.

El programa de hoy consiste en la proyección de unas diapositivas inéditas de Marcos López, acompañadas por un video explicativo, para luego hacer una mesa redonda con la participación de: Jorge Gumier Maier, Adriana Lauria, Fabián Lebenglik y Roberto Jacoby. Quisiera invitar a Fabián Lebenglik a abrir la charla.

Fabián Lebenglik[1]: Buenas tardes. Yo quería empezar refutando cuatro de las cosas que se dijeron acá la vez pasada, porque es interesante las versiones entre el homenaje y alguna de las cosas que se dijeron. Más allá de lo conmovedor e interesante que fue el encuentro, hubo cuatro cosas que me parece que fueron muy generadoras de discusión y un buen punto de partida. [2]

En principio se dijo que Liliana Maresca era una artista representativa de los ‘80 y para mí eso es negar la mitad por lo menos de la obra de ella. Es muy anticipadora de los ‘90 y es una artista de los ’90... pasa que a veces se necesita centrar a los artistas en una sola década. Me parece que los artistas más interesantes o los que a mí más me interesan son los que atraviesan las décadas, atraviesan tradiciones y son como vasos comunicantes entre sectores políticos, sociales, ideológicos, grupos de arte.. En el caso de Liliana, era una artista de los ‘80 y ‘90, y si uno negara lo de la década del ‘90, como pasó la vez pasada, estaría quitando un montón de obra que es ella: la bajada de línea del diseño y todas las tensiones acerca de la belleza que tenía Liliana. Ella misma tenía una capacidad enorme de generar belleza y para combatirla. Esa facilidad que tenía para producir objetos de diseño: era algo fácil o era que amansaba su lado salvaje mientras trataba de pensar. Esta relación de tensiones entre los ‘80 y ‘90 estaba clara en su obra, y por eso ella es parte de las dos décadas y es muy anticipatoria.

Otra de las cosas que se dijo es que.. no en el video, en el video hablaba de su oposición al mercado y alguien lo rebatió diciendo que Liliana no se interesaba. Se interesaba en la venta de obra, es ingenuo pensar que es lo mismo el mercado que la venta. La teoría de la venta es yo compro, yo vendo, comprame, no es eso del mercado a la que Liliana se oponía, era su versión más salvaje que ella veía venir en la década del ‘90. Ella vio antes que nadie la invasión neoliberal en el mercado sin red, el salvajismo que se avecinaba y no por nada hizo la muestra que fue *Recolecta* en el Recoleta. El contacto original de *Recolecta* fue a través de Gumier, y me pidió a mí que escribiera el texto de la contratapa.

[1] Crítico de arte, editor y director del Centro Cultural Ricardo Rojas (2002-2006).

[2] Ver páginas 74 a 85.

Esa idea de ella de ver a los cartoneros y los restos era muy revelador de lo que fue toda la década de los ‘90 en cuanto al mercado. Es un tema clave y es terrible que alguien cercano a Liliana diga que a ella no le interesaba la cuestión. Le interesaba profundamente y estaba totalmente en contra, a tal punto que cuando Liliana genera su última voluntad plástica que es su retrospectiva, para la cual había hecho especialmente obra nueva, genera también el video *Frenesí*. Nos fué convocando uno por uno a los que estábamos en el video, nos da más o menos el guión de cuáles de las cosas sobre las que habíamos hablado con ella quería que dijéramos en el video y diéramos testimonio. En una de las últimas reuniones que tuve, ella estaba muy delgadita, muy mal, de una internación a otra pero venía produciendo obras y se interesaba en su muestra. Hablamos de muchas cosas, entre otras al ver partes del video que venía filmando Adriana Miranda, ella todavía hacía bromas. Decía “Me parezco a Teté Coustarot en el video”, cuando estaba junto a León Ferrari.

Ahí dijo algo que sirve para rebatir otra de las cosa que se dijeron la semana pasada: Liliana no odiaba la riqueza, lo que detestaba era la senilidad prematura que era lo que demostró una de las personas que estuvo el miércoles pasado. Esta cuestión de decir que Liliana no era de los ‘90, que Liliana odiaba la riqueza, me parecen desatinos con respecto a la voluntad, a la memoria y a la verdad de lo que quería decir.

Una de las últimas cosas que me gustaría aclarar es que se dijo que fue casi accidental que Liliana viniera al Rojas en el ‘89, que se presentó, vino en patota con otros e hizo una muestra llegándose por encima del curador, presentó una muestra y su estética nunca más tuvo que ver con lo que en el Rojas se hacía. Me parece que eso es desechar lo que es un lugar público de la Universidad pública como es el Rojas, un lugar de extensión cultural universitaria que empezó a generar muestras de gran interés desde mediados del ‘89. Liliana no sólo expuso en el ‘89 sino que en el ‘91 participó de una muestra colectiva. En el ’90, cuando armamos juntos la muestra *Recolecta,* a la que yo puse título, fuimos al diario Página/12, la introduje para que empezaran a publicar lo que pudieran de lo que hacía Liliana. Siempre conseguía que alguien pusiera algo para sus proyectos. El diario generalmente ponía el diseño de los catálogos y los afiches que armábamos, en al caso del diseño, ella se opuso a que lo hiciera el diario y pidió que lo hiciera Gumier. Liliana estaba absolutamente convencida de que había inaugurado una forma de gestionar una galería. A fines del ’91, cuando empezamos a producir la muestra *La conquista*, Liliana había conseguido a un artista, o más bien diseñador y empresario que era Jorge Abecasis. “Esto va en el catálogo pero él pone dos condiciones”, me dijo a mí, “ quería figurar en la muestra y quería hacer el diseño”. Y como Liliana era más dueña del proyecto que yo, le dije: “te dejo a vos la decisión si tomamos una o dos prestaciones que pone Abecasis.” Ella dijo, “que participe de la muestra me parece bárbaro, porque todos se van a dar cuenta de lo que hizo, pero el catálogo lo tiene que diseñar Gumier, esa es una condición que no puedo canjear por nada”. Finalmente, después que Liliana había muerto, en 1997, en la muestra más importante que se hace como retrospectiva de lo que era el Rojas, *El tao del arte*, se presenta obra de Liliana.

Liliana tenía mucho que ver con el Rojas: en la reuniones que tuvimos antes de que ella estuviera mal, ella me arrastraba a ver la obras que estaban en el Rojas, de Batato, de Urdapilleta. Hablaba mucho de cultura, se la pasaba viendo películas, leyendo libros, te recomendaba películas. Una tarde nos las pasamos hablando de su oposición al mercado de *American Psycho,* el libro de Easton Ellis. Estaba fascinada con la idea de que el mercado a ultranza significaba esta parábola de la novela, un operador de acciones de la bolsa de comercio de los Estados Unidos que se vuelve un asesino serial. Esto del mercado que mata, si uno lo lleva hasta las últimas consecuencias, el mercado absolutamente intolerante, ella lo advertía. Sería feo que la verdad de la historia y su voluntad estética quedara de ese lado. Era fuertísima su oposición a la cuestión del mercado.

En cuanto a la relación con Liliana, lo que a mí me interesaba más era esta fuerte tensión entre lo bello y lo espantoso, cada tanto venía a consultar o preguntar o hablaba con sus amigos sobre el curso de una obra y cuando algo le parecía que estaba tomando un cariz demasiado diseñado o de esa bajada

de línea estilizada de un objeto, empezaba a sentir horror, no sabía cómo zafarse y sin embargo ella era una profeta cuando producía obra. Esas dos características de ella fueron muy fuertes y no se pueden soslayar de ninguna manera. La cuestión de traspasar las décadas y seguir estando, como decía El Búlgaro, en el espejito retrovisor. Me parece una imagen muy importante… Ella está ahí, la conciencia humana y estética.

Para terminar, es sintomático ver funcionar el motor de generar recuerdos sobre Liliana -por la cercanía que yo tenía con ella- y a partir de sus escritos tratar de reproducir su imagen y sus pensamientos para que los tomen otros que no la conocieron. Ese motor se da en muchos artistas que se generaron o que han hecho en el Rojas parte importante de la trayectoria de sus carreras. La propia Gachi Hasper, que organiza este encuentro, en algún momento me comentó que Almendra le dijo que ella intuía que el rescate de su mamá no lo iban a hacer sus amigos. Es difícil en un contexto así tomar distancia, uno se queda pegado a la imagen. Es la reproducción de un saber, de un conocimiento, de una persona, de una obra. En un lugar como éste, que es la Universidad, Liliana realizó tantas cosas, y a través de críticos, que no la conocieron y que toman su obra y la analizan. Si uno tuviera que ir a Japón para saber que el artista es de Tokio... y eso no siempre es necesario, es decir, la distancia y el análisis de la trasmisión del conocimiento me parece muy rico e interesante. Gente como Gachi o Diana Aisenberg, Fernanda Laguna, son artistas motores como Gumier mismo. Artistas que aparte de ocuparse de la obra de ellos, que a veces es material, se ocupan de generar contexto para otros artistas, de abrir nuevos espacios, de hacer publicaciones, de generar muestras. Hay que poner mucho esfuerzo para hacer eso, es algo muy difícil. Y si gracias a eso se encuentra un lugar libre, como es este Centro que depende de la Universidad, es una conjunción perfecta y no vale la pena con algunas mentirillas tirar abajo una cuestión tan importante.

Roberto Jacoby[3]: Yo pensaba charlar así flojamente pero Gachi me dijo: "Tomátelo muy en serio porque de esto vamos a hacer un libro", con lo cual me comprometí. Hay dos cosas que me resultan muy importante en el trabajo de Maresca, no voy a entrar en la obra en general. Un dato de su obra, que me parece muy importante es que no tiene una barra estilística o formal inmediatamente obvia, esa transmutación de una cosa a la otra, del oro al barro. De un objeto precioso a una fotocopia, de una obra individualísima y personalísima a una acción conjunta como grupo. Tengo claro que me interesa porque tiene que ver con mi propia vida. Me sucede también algo así y sé lo difícil que es tener esa compulsión a no tener un estilo o una imagen única. Últimamente he encontrado y otra gente también me lo ha marcado, algunas líneas que son coherentes y algo que daría a entender que más allá de esa heterogeneidad más evidente, existen algunos patrones, repeticiones, estructuras formales persistentes.

Con una persona que opera en una época dada, en un contexto dado, que tiene una cantidad de relaciones constituidas, necesariamente tiene que haber aspectos formales o espirituales o materialmente afines. Esa no evidencia de aquel tipo de coherencia, que a algunos artistas les sale naturalmente. Cualquier cosa que hacen lleva su marca. Inmediatamente sabés "esto lo hizo tal", "esto es de tal, sin duda". Otros artistas que no son grandes artistas para mi gusto, hacen la marca primero, como para que se reconozca un estilo inconfundible, hay algunos a los que les sale y otros que lo fuerzan. Descubrir el estilo o forzarlo.

Y a mí me parece que lo más enigmático e intrigante es esa forma de trabajo de Maresca. Cómo se pueden hacer cosas tan diferentes, cómo se puede estar en tantos lugares y saltar de una cosa a la otra, como decía recién Fabián, de la belleza al horror, y hacer de eso una especie de estructura.

En general se considera que el artista debe ser autentico, o una de las virtudes cardinales del artista es su autenticidad, su carácter único y esto lo develarían las marcas del estilo: lo que se va

[3] Artista visual y escritor.

labrando, destilando a lo largo de todo un trabajo prolongado sobre ciertas cuestiones, de problemas, de materiales o de temas con los que trabaja el artista.

Ahora bien lo más misterioso es lo contrario porque nadie tiene más remedio que ser él mismo. Ser coherente con uno mismo tendría que ser lo más fácil y lo más raro deberìa ser empezar desde cero cada vez: trabajar un día con plásticos, otro con fotocopias, otro día con cadáveres, otro día con hornos, otro con basura. Encontrar en cada cosa una guía, seguir el capricho, el deseo constante, una idea arbitraria; mucho más que esforzarse por persistir en el ser, en lo que uno ya sabe qué es o qué quiere. Yo no trataría de hacer ni creo que podría hacer un análisis para ver cuáles son las líneas formales en el trabajo de Maresca, pero no tengo duda que lo que es realmente una guía del trabajo de Maresca es esa forma de operar y me parece valioso que alguien se ocupe de hacerlo muy seriamente. Es todo un tema de investigación descubrir en la complejidad que es su obra, cuáles serían esas líneas formales.

El otro punto con el que también me identifico es su extraordinario impulso y talento para el trabajo con otros artistas.

Gachi Hasper: Hablanos más de los trabajos en colaboración...

Roberto Jacoby: Las personas que hacen este tipo de colaboraciones no son pocas, no es cierto? Cada vez más se torna un género de trabajo, articular grupos de artistas y formar obras en colaboración, etc. Un género. Habría que estudiar también ese género, así como se estudia la actitud renacentista o expresionista.

Me parece que también hay maneras diferentes, muy diferentes de trabajar en colectividades y lo que hacía Liliana Maresca era realmente extraordinario, porque ella trabajaba con el encanto ¿no?. Muy fuerte, aparte porque era bellísima y también por otras razones, como por ejemplo el humor que tenía, que era algo tremendamente contagioso, entusiasmante, la sensación -decía Marcos- de la risa, de la sonrisa de Liliana era excitante, uno puede evocar inmediatamente, uno con Liliana siente como una... no sé, como una cosa de risas. Y bueno, alguna gente hace la colaboración como una tarea más relacionada con la política, con el negocio, con la afinidad estética, con la amistad, otros más con la diversión, y yo creo que Maresca llegó a cosas muy intensas, creo que realmente llegó a una cosa de amor y de amor bastante fuerte y hasta diría de amor loco con los grupos de gente con la que trabajaba. Y suscitaba sentimientos muy intensos y por eso también, bueno, celos, como lo que vimos el otro día manifestarse acá, provocaron así como ataques bastantes fuertes, yo había anotado algunas cosas como para refutar pero ya Fabián me relevó de esa ingrata tarea.

Como conclusión de estas dos observaciones sobre el permanente salto al vacío y la colaboración basada en la risa diría algo más general acerca del efecto de artistas como Liliana sobre la ciudad de Buenos Aires, sobre el entorno del ambiente artístico, que sería quizás lo que extraño más de Liliana siendo que yo no soy muy nostálgico.

Lo que Liliana promovía en muy alto grado tiene un nombre digamos anticuado y que suele utilizarse críticamente respecto de los artistas, como para referirse a sus vidas licenciosas, a las trasnochadas, las ebriedades de todo tipo, la falta de seriedad, las relaciones vagas con el mercado. Justamente todo aquello con lo que el arte contribuye a mejorar la vida social y que es la palabra "bohemia". O sea que Maresca generaba una bohemia.

"Bohemia" se originó como un insulto: al principio se les decía "bohemios" a los gitanos porque muchos venían de esa región de Europa Central y después se le empezó a aplicar a los artistas, como si les dijeran: "salgan de ahí, gitanos". Y me parece que uno piensa todo lo contrario, que justamente lo piensa como un elogio, ¿no? Y todos los significados agradables que tienen la bohemia y los gitanos, el nomadismo, las relaciones un poco clánicas, las lealtades, los secretos, un lenguaje propio, un misterio, una poesía intrínseca, en fin, todo lo que uno puede pensar o recordar del ambiente artístico un poco de los '80 y de los primeros '90 y que ahora sobrevive en unos núcleos bastante pequeños.

Charlábamos con Gachi el otro día que si tuviéramos otras figuras equivalentes a Maresca, no estilísticamente sino digamos personalidades así promotoras y yo decía que para mí es Fernanda Laguna, que también muestra las tetas en cualquier lado (bueno ahora ya no pero solía hacerlo con mucha alegría y era un erotismo tribal, y arma líos y besa a las chicas y hace todo tipo de cosas, de escándalos y organiza grupos y arma cosas, bueno, Gachi discrepaba un poco, tenía sus reservas pero bueno, no es el tema. Lo que me parece que pasó después y que es lo que quizás a mí me da un poco de pena es que la profesionalización a la que tiende el mundo del arte y que tiene sus aspectos buenos, trae también aparejada una especie de orden oficinesco, ¿no es cierto? o sea el artista que es gestor, pero ya en el sentido de gestor municipal o llenador de formularios que ahora tampoco se llama formularios sino "applications". El artista que tiene que trabajar todos los días en el cóctel y cenar con los curadores y los compradores y los visitantes y los no sé qué. Bueno, yo mismo me encuentro de golpe haciendo cosas así horribles como llenar esos papeluchos que es lo que más detesto en mi vida, pero parece que ya no se puede vivir en esa otra época en que no había que llenar nada. Bueno, también tenía que ver con las casas colectivas, tenía que ver quizás más en los '60 con los bares, con los bares de frecuentación diaria, donde se producía toda esa integración permanente, donde había muchas de esas galerías en un sótano cualquiera o en un departamento cualquiera, donde se producía ese milagro de hacer muchísimo con casi nada más que el talento de los artistas, todo eso que Maresca representa y que hace que sea muy distinto ser artista que ser contador.

Yo sé que es muy anticuado lo que estoy diciendo, pero insisto en eso y pienso que cuánto más nos alejemos de esa bohemia, cuanto más vayamos a esa labor un poco rutinaria de hacer arte y de la forma de vivir y de relacionarse con los artistas, es menos probable que los artistas detenten el poder que es propio de ellos. O sea es como que también al entrar en uso forzadamente de las prácticas y exigencias del mundo "normal", diurno, secular se están abandonado mucho más que costumbres licenciosas. Se está perdiendo un elemento de poder del arte, me parece, que es crear formas de vida, formas de mirar que son muy diferentes al promedio, que se alejan totalmente de lo habitual, son excepcionalidades, son locuras, son singularidades, son individualidades, son todo lo que aparece cuando no debería aparecer, cuando no hay ninguna razón para que a alguien se le ocurra eso y aparece. Ése es el poder de los artistas, por lo menos lo que se supondría que constituye el interés del artista contemporáneo. Y más se parece en cambio a la obediencia y a la domesticación que finalmente anula el sentido mismo de la esfera artística como espacio imaginario autónomo de la sociedad burguesa y por lo tanto termina hasta siendo inútil para la propia sociedad burguesa que generó esa esfera autónoma done se supone que hay una libertad que no se da en las otras partes y que sería la zona liberada, la zona franca, privilegiada, el laboratorio o el modelo de una vida que tal vez nunca llegue a existir para la sociedad en su totalidad. O sea si también esa zona libre, digamos privilegiada, que la burguesía acepta, como si fuera un sueño que necesita para poder vivir en el horrible mundo real y dice "vamos a aceptar que en esta parte, bajo este título se pueda hacer cualquier cosa" aunque todo en el resto del mundo sea una suerte campo de concentración moderado (o no tanto), si también esa zona queda sometida a las prácticas institucionales burocráticas, de buen sentido, "normales", si desparece la "bohemia", la risa, la posibilidad de hacer a la mañana una joya y por la tarde un manifiesto y por la noche una obra colectiva, los valores centrales del "arte" tal como históricamente ha llegado hasta nosotros se extinguirán. Eso.

Adriana Lauria[4]: Mi relación con Liliana Maresca no fue personal, de hecho cuando me vinculé con su obra ella estaba muy enferma, fue en el año 1994 y yo cumplía entonces el ritual de entrevistar a todas las artistas que formaban parte de *Juego de Damas*. Ella integraba ese grupo que había decidido

[4] Curadora y crítica de arte. Docente e investigadora UBA.

autogestionarse y armar una exposición con cierto peso, con cierta presencia, y me llamaron para hacer la curaduría de un conjunto de artistas mujeres que se autoconvocaba. A pesar de que hice entrevistas con todas las participantes, en ese momento se consideró que no era conveniente que la viera, ya estaba bastante mal de salud, rodeada de un grupo de amigas que la protegía y cuidaba. Yo me acerqué a su obra primero con curiosidad, luego con asombro y hasta hoy con una gran admiración. En algún ensayo (soy historiadora del arte así que voy a hablar fundamentalmente desde ese punto de vista,) escrito por mí sobre la controvertida década de los '90 señalé que me parecía que esa década –como pasa con muchas otras– había empezado en 1989 con la inauguración de la Galería del Rojas, que abrió precisamente con la instalación de Liliana Maresca *Lo que el viento se llevó*, y creo que lo sostengo, a la luz sobre todo de lo afirmado el jueves pasado.

Con respecto a eso, digamos en cuanto a dar testimonio sobre la situación de la Galería del Rojas, tengo que decir que la conocí y realicé algunas breves colaboraciones, no como está hoy, pintada de blanco, con iluminación especial y adecuada, según el diseño de Gumier Maier, que se llevó a cabo en la última parte de su gestión. En el año '92 todavía se colgaban los cuadros de acuerdo a dónde estaban las manchas de humedad para taparlas y seguía siendo el hall de ingreso al teatro. Así que cuando se habló del Rojas como el lugar de la Galería, un sitio de exhibición como más coqueto y con catálogos, hay que decir que esos catálogos nunca fueron tales, eran apenas una hojita impresa. En realidad el primer catálogo del Rojas, con el tuve que ver ya que escribí el prólogo, fue una producción completamente independiente de un artista que entonces hacía su primera muestra individual, Beto De Volder y de algunos de sus amigos. Este era un catálogo hecho, como ustedes pueden ver, en forma económica, fotoduplicado sobre una cartulina un poco más dura porque nos pusimos en gastos.

Pasando de esta cuestión autobiográfica y de cómo me relacioné con la obra de Maresca, la siguiente cosa que tengo para decir es que el problema de la obra de Maresca para su actualidad, vigencia y lectura es su invisibilidad, con lo cual pido que se apaguen las luces para proyectar algunas diapositivas, porque creo que el mejor homenaje será ver algunas de las muy buenas obras realizadas por ella, muchas de las cuales no se conservaron, ya porque la misma artista las considerara efímeras, o por falta de lugar e inadecuados almacenamientos, que hicieron que desaparecieran o se destruyeran.

La obra que estamos viendo es una perteneciente a ese ciclo que a Gumier le gusta tanto, según sus declaraciones en el video *Frenesí*, que es la serie de *No todo lo que brilla es oro*, para la cual... ¿prologaste el catálogo o escribiste un artículo?

Jorge Gumier Maier[5]: Creo que hice el texto.

Adriana Lauria: Hiciste el texto, me parece que sí. El dicho es "no todo lo que reluce" y ella lo varió a "no todo lo que brilla". Esta obra se llama "El Sol y la Luna", es de 1989, y lo que vemos aquí es un mundo de contradicciones, ya señaladas aquí, porque las ramas que forman el cuerpo y las piernitas de este personaje, son ramas recogidas en el Tigre, traídas por las sudestadas, que el agua desgasta otorgándoles determinadas formas. Maresca, en su famoso cirujeo artístico –practicado por muchos artistas durante todo el siglo XX y lo que va del XXI– acumulaba y miraba estos materiales con ojos de escultor y de pronto les designaba una morfología, una manera de ser, las engarzaba en bronce, en oro y las transformaba, palabra clave en su producción, relacionada con la alquimia, que tenía como fin la transmutación de la materia. Y por ejemplo hacía esta obra que se llama "El Sol y la Luna" donde también, siguiendo algunos preceptos alquímicos que conocía muy bien y cuya simbología utilizaba en su obra todo el tiempo, unía opuestos, imágenes que tenían que ver con lo masculino y lo femenino, tratando de alcanzar esa unidad, sobre todo sabiéndose heterogénea, mujer, ajena al otro, siempre en la

[5] Artista plástico y curador.

necesidad, en ese frenesí de buscar esa unidad. Esta es una de las líneas que encuentro que vinculan toda su obra.

Vamos a ver la secuencia de *Recolecta* (1990), conjunto de objetos que mostró en el Centro Cultural Recoleta, haciendo un juego de palabras entre el título de la obra y el nombre del lugar de exhibición. Allí presentó el famoso carrito de cartonero tomado en préstamo y trasladado, tal cual se lo podía ver recorrer las calles de Buenos Aires, a la sala de exposición. Vamos a ver el proceso de transmutación al que la artista lo somete.

En la imagen siguiente podemos apreciar que lo transforma en monumento escultórico blanco, casi marmóreo, clásico, y seguidamente construye a escala reducida un carrito plateado, con un baño de plata, para luego hacer otro carrito dorado. Estas dos pequeñas esculturas que integraban la instalación, mostraban un procedimiento que ya he señalado en algún trabajo sobre Maresca, por el cual buscaba sumergirse en el caos.[6] Creo que esto también tiene que ver con la unión que ella trataba de encontrar entre lo espantoso y lo bello, entre lo terrible, lo infernal y lo celestial. Era precisamente este proceso alquímico al que quería someter la materia, transformándola artísticamente. Ella estaba formada en las artes del fuego: no olvidemos que Maresca estudia en la Escuela Nacional de Cerámica. Este sumergirse en el caos, tiene como propósito –como afirman Deleuze y Guattari[7]– trazar planos en él. Encontrar en ese caos, la materia negra, primigenia, la "nigredo" de los alquimistas, llegar a depurarla y alcanzar su espiritualización, el oro filosofal o la artisticidad de la obra.

Creo que éste era el gran desafío que proponía Maresca, incluso cuando trabajaba en movidas colectivas donde trataba de sacar algo de cada uno, de cada miserable, pequeña y egoísta individualidad. El propósito era entregar algo de esa individualidad a un proyecto común. No todo, porque la primera que sabía que no se podía entregar toda esa individualidad era ella misma. Sólo una parte de esa individualidad para ver si de esa manera se podía construir un poco de comunidad, sobre todo después de haber vivido los años de la dictadura, metidos todos en una especie de cápsula extraña, en el aislamiento del miedo y la autodefensa para sobrevivir. Teniendo por delante el horizonte de la democracia, con todo por hacer, con la tranquera abierta para experimentar, y para ver si de esa situación de disolución social lográbamos de alguna manera, con algunos gestos, con algunos hechos, superar ese autismo y transformarnos en comunidad, sobre todo a la luz de que el autismo nos había llevado a la disolución de la sociedad en la dictadura.

La siguiente imagen va a mostrar cómo la obra de Maresca tiene vigencia en la actualidad. Ésta es la reproducción de un carrito de cartonero, también dorado, que se titula "La Deuda Externa", obra del Grupo Escombros fechada en 2003, mostrado en la exhibición que este colectivo presentó recientemente en el MACLA (Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano) de la ciudad de La Plata. Esta coincidencia, se relaciona con la ignorancia sobre la obra de Maresca, con la falta de visibilidad de sus creaciones.

La siguiente imagen se relaciona con el tema de las movidas estéticas colectivas. Es la instalación que Maresca presentó en *La conquista*, es la obra concreta de Maresca en "La Conquista", que se llamó *Ecuación-El Dorado* (1991). Estaba constituida por una parte que podría ser el elemento específicamente plástico construido por Liliana, como es esa pirámide truncada, suerte de lingote enorme, laqueado de rojo, que simbolizaba las consecuencias de la búsqueda de El Dorado. Representa la sangre indígena derramada por los conquistadores que se llevaron el oro de América. Y arriba, en el otro término de la ecuación, las figuras de la esfera y el cubo dorados, figuras otras vez alquímicas, altamente simbólicas. Este conjunto estaba conectado por un camino alfombrado a un sillón de estilo

[6] "Discurso crítico y poético en la obra de Liliana Maresca", En: *Nartex*, Buenos Aires, año 1, N° 2, noviembre/diciembre de 1997.

[7] Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1993 [Ed. orig. Paris, 1991], p. 202 y siguientes.

colonial, que representa el poder de los conquistadores. A un costado se hallaba una computadora, elemento de información tecnológico, que ofrecía información estadística sobre la distintos aspectos de la situación de las poblaciones indígenas, la cantidad de etnias que existían a la llegada de los españoles, cuántos indios murieron trabajando en la explotación de las minas, etc., toda la información estadística que la artista pudo reunir sobre el proceso de la conquista y la colonización.

Con respecto a la capacidad simbólica de las figuras del cubo y de la esfera que aquí representa el oro, Maresca alude con la esfera a la posibilidad de lo divino, de lo celestial, de lo uno, y lo contrapone a lo material, racional, humano, terreno, representado por el cubo. O sea, que a pesar de que la ecuación, revela una terrible violencia desatada por la ambición desmedida, intentaba de todas maneras ir más allá de esa posición, de esa denuncia de injusticia, para tratar de superar eso de alguna manera por la transformación, la que ella podía operar sobre la materia a través del arte. Quizás la que se puede operar por el sólo hecho de tomar conciencia de esos hechos de violencia que marcan nuestra historia argentina y americana en general.

En esta otra imagen, que está bastante relacionada con la obra anterior, nos encontramos con los objetos específicamente alquímicos. Este se titula *Séptimo Escalón* y es de 1991-1992. Es un pequeño objeto, la escalera de plomo tiene siete peldaños y conduce otra vez a ese mundo de conciliación entre lo espiritual y lo material, entre lo diverso y lo uno, siete escalones que simbolizan siete estadios de la transformación de la materia primigenia, los siete pasos del procedimiento alquímico.

Esta diapositiva la puse mal, no la puse mal a propósito, yo diría que me traicionó el inconsciente... ¿o quizás es Maresca que está haciendo una de las suyas a través de mí? Este objeto sobre una base dorada es una calabaza con forma de pene. La obra se titula *Curiosidad Natural*, por el señalamiento irónico y humorístico que hace Maresca y la relación que establece con el órgano sexual masculino.

Me parece que unir todas las expresiones de la obra de Maresca sería bastante lógico, hay una línea común entre estos objetos que parecen del todo espirituales, bellos, y ese sumergirse para otras obras en la realidad del caos cotidiano, de la miseria, de los medios de comunicación, de los personajes políticos del reciente pasado histórico. Como cuando hizo la instalación *Imagen Pública-Altas Esferas* en 1993, otra vez en el Centro Cultural Recoleta, y era bastante lógico que hiciera muchas de estas instalaciones en el Centro Cultural Recoleta porque yo creo que el pasillo del Rojas no le hubiera servido para estas ocupaciones espaciales.

Las gigantografías que integraban esta obra, como comentó Fabián Lebenglik, son del archivo fotográfico de *Página/12*, con las que tapizó paredes y techo de la sala, además de los otros objetos que la integraban. Pone en el medio de la sala un altar escalonado que tiene un doble sentido. Sobre el cuenco que se hallaba en la parte superior de este altar goteaba un líquido rojo y había también una ambientación sonora, constituida por una serie de discursos políticos. María Moreno, en el texto del catálogo, señala la relación de la sangre como medio de comunicación, vinculada con la imagen literaria de la letra escrita con sangre...

(El público le refuta el color de la tinta en la instalación.)

Adriana Lauria: Me disculpo, siempre hay que hacer ajustes en la Historia del Arte.

Volviendo al tema del altar, su escalonamiento implica poder subir, no sólo para superar el estado de lo material y superarse espiritualmente, sino también para "escalar posiciones", trepar la escalera de la ambición, el poder o la riqueza material, alturas de las que se puede caer muy abruptamente. En las gigantografías aparecen las caras de los protagonistas de la dictadura militar, de la incipiente democracia, de la política nacional e internacional de aquellos años.

Vemos la "foto-performance" con el desnudo de Maresca, que ilustraba el catálogo, así como la tarjeta postal de invitación, sobre las que Fabián hace un comentario en el artículo que sobre la muestra publica en *Página/12*, titulado "Maresca ya es pública". Señala cómo la artista trabaja sobre el concepto discriminatorio de "mujer pública", relacionado con lo prostibulario, a diferencia de la expresión "hombre público", que se refiere aquellos que se ocupan de la "cosa pública", es decir gobernantes, políticos, etc.

Hace años que vengo estudiando y hablando de la obra de Liliana en mis clases de Historia del Arte Argentino, desde cuando era ayudante: algunos de los que fueron mis alumnos que están por acá fueron torturados en su debido momento por la insistencia de ver y analizar la obra de una artista compleja y rica.

Por último permítanme pasar algunas diapositivas de otras foto-performances, *Maresca se entrega- Todo destino*, que aparecieron publicadas en el Nº 8 de la revista *El Libertino*, una obra también digna de análisis que expusimos en una reproducción ampliada en la muestra *Juego de Damas*, cuando se presentó en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires durante 1996.[8]

Jorge Gumier Maier: Yo no quería presentarme a esta charla, primero porque no me gusta hablar, me pone nervioso, después porque el tema Maresca me toca en lo personal y fundamentalmente porque me parece bien esto que se acaba de mencionar: creo que hay que ir relevándose en los legados de la custodia y de la memoria de los artistas y no tener que volver a ser siempre los mismos quienes lo hagan, lo que podría resultar una especie de apropiación casi diría tendenciosa.

Yo no estuve en la charla del jueves, y me enteré recién acá de las cosas que se habían dicho. Creo que algunas cosas que se dijeron son ciertas: Yo también pienso que Maresca no era una artista del Rojas. Como tampoco lo era Gachi Hasper, como tampoco lo era Marcelo Pombo. Creo que los artistas de verdad no tienen encuadramiento claro ni prescripto, no pertenecen a un espacio o a un movimiento, los exceden. Me parece que Liliana trasciende no sólo lo que decía Fabián, si es '80 o si es '90; también lo que decía Roberto: ¿qué unidad formal o estilo podemos pautar en sus obras. Me parece que lo de Liliana es uno de los casos más difíciles para analizar, su producción es de lo más variada. Y creo que existen encuadramientos prejuiciosos, y ése es el temor que tengo: me parece que esta falta de visibilidad a la que se referían, favorece quizás cierta reconstrucción tendenciosa de su obra, y en esta crítica me incluyo… Me preocupa que Liliana Maresca quedase reducida y legalizada como una especie de precursora de las porquerías que se hacen actualmente con el nombre de arte político. Sería siniestro que se encorsetase así a una obra más que enigmática, tan compleja. Ustedes vieron las fotos de *La Conquista*: estábamos nosotros ahí disfrazados de cualquier cosa, solamente Liliana podía reunir a gente tan diversa y dispar que de otra manera jamás se hubiera reunido, o sea gente que naturalmente ni nos saludábamos, fuimos convocados únicamente por Liliana; ella tenía la posibilidad de conectar con lo más rico y lo más individual y personal del otro, y no para subsumirlo a un proyecto, porque *La Conquista* no fue que todos nos metimos bajo una caparazón dogmática que era la idea de Maresca. Al contrario, ella lo que hizo fue potenciar individualidades, al punto que varias de las obras no hacían referencia alguna a la Conquista de América. Y vuelvo entonces a lo que decía, me parece que existe este riesgo de que a Liliana se la lea como precursora del nuevo arte político argentino y de su chatura formal y poética.

[8] *Juego de damas* se realizó por primera vez en el Museo Juan B. Castagnino de Rosario, del 29 de julio al 20 de agosto de 1995, luego se presentó en el Espacio Nave del Teatro Auditórium de Mar del Plata del 8 de septiembre al 1 de octubre del mismo año, para finalmente exhibirse en el Centro Cultural Recoleta en 1996. Participaron de estas muestras Diana Aizenberg, Nicola Costantino, Sabrina Farji, Graciela Harper, Magdalena Jitrik, Patricia Landen, Ana López, Liliana Maresca, Adriana Miranda, Margarita Paksa, Ariadna Pastorini, Liliana Porter, Elisabet Sánchez, Cristina Schiavi, Sandra Vallejos y Claudia Zemborain.

Se la está nombrando a Liliana en distintos lugares y momentos, y se ignoran y se omiten intereses fundamentales y sustanciales que tenía Maresca. Todo lo esotérico, en particular por el lado del taoísmo y el budismo y fundamentalmente de la alquimia. Se habla de "El Carrito" de *Recolecta*… Y el carrito, como mostró recién Adriana Lauría, eran CUATRO carritos, no era UN carrito. Se está cometiendo una reducción: me di cuenta hablando con Almendra, la hija de Liliana, justo hoy por teléfono, en referencia a otra obra, *Espacio Disponible*, donde había un cartel central y otros dos carteles laterales y encima un texto de Chuang Tsè y se habla de "El cartel" de *Espacio Disponible*. Y se cagan en el texto filosófico que habla de la disponibilidad, del vacío, y se reduce la obra a una crítica de las circunstancias socioeconómicas. Esta mutilación que está sufriendo en los hechos la obra de Liliana me parece alarmante. No sólo eran cuatro los carritos de Recoleta, sino que la instalación tenía un recorrido: primero un carrito "real", luego uno todo blanco, luego dos versiones reducidas en plata y oro (aunque por costos era de un bronce dorado) y terminaba con un texto de alquimia. A pesar de este texto que puso la propia artista como culminación de su instalación, la lectura en general que se hace es otra. No es que no se puedan hacer otras lecturas de un artista, desde ya, cualquiera puede leer y opinar otra cosa, por supuesto, pero lo que no se puede es cercenar una obra para que rinda tributo a nuestra opinión.

Cuando Fernando Farina me consulta sobre qué obra pondría de Liliana (Fernando Farina es Director del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario que acaba de inaugurar, y hay una exhibición actualmente que ocupa las dos sedes, la del Macro y la tradicional del Museo Castagnino), yo me pregunto si no fui el primero que cercenó y mutiló la obra de Liliana, porque le dije: "para la colección tendrías que reconstruir el carrito". Incluso le conté que había una proyecto previo que nunca se llegó a concretar, una idea de Ana María Battistozzi y mía de reconstruir ese carrito pero que al final no la proseguimos. Entonces me pregunto ¿qué pasó?, y me di cuenta hace unos quince o veinte días que estamos por un lado omitiendo una parte importantísima y muy numerosa de su obra, tornándola invisible, y por otro lado, la poca que rescatamos y se reconstruye está mutilada y se la presenta en un aspecto unidimensional, borrando y eliminando lo más interesante de Maresca.

Voy a otro ejemplo: la instalación de Liliana Maresca en Recoleta *Wotan-Vulcano*, en ocasión de la Guerra del Golfo, de la primera, de Bush padre. Liliana Maresca, como todos saben, murió de HIV-SIDA. Hoy en día es una enfermedad complicada, no es moco de pavo, pero no es lo que era hace quince años; hace quince años sabías, digamos, que te ibas a morir...

Público: y rápido.

Jorge Gumier Maier: Muy rápido. Liliana para esa muestra se marchitó... Fue al cementerio a gestionar carcazas de ataúdes y por una negligencia municipal se las entregaron sucias, es decir con restos cadavéricos, con un olor nauseabundo, y ella se pasó tres días y tres noches en Recoleta limpiando... Durante tres días la operación era la siguiente: en las horas del día meta lavarlo con lavandina, a la noche les echaba querosene y les prendía fuego...

Fabián Lebenglik: Para agregar algo: me acuerdo que yo estaba llegando al Recoleta a ver una muestra y estaba sacando los ataúdes por la ventana, porque los funcionarios entraban por la puerta y los cajones salían por la ventana... Tenían terror de que el intendente se cruzara con los ataúdes.

Jorge Gumier Maier: Una persona que en el año '91 tiene HIV-SIDA y se pasa tres días limpiando cajones, vamos a decir, que próximamente serán su morada, es algo que no se puede pasar por alto... El tema del SIDA sigue siendo conflictivo. El cóctel vino muy bien por un lado, porque mucha gente hoy está con una vida muy saludable gracias al cóctel, pero sirvió para que la gente se distrajera y para decir que el SIDA -que se desató luego a niveles galopantes-, ya no es noticia. Pareciera que ya no es problema.

Yo creo que el arte existe porque nos vamos a morir. Ese misterio, el misterio de la vida, el misterio de la muerte, el misterio del mundo, es el que te lleva a hacer esto, es decir, hago arte a ver si así intento comprender algo. Me parece que en situaciones especiales, cuando uno tiene bastantes certezas o sospechas de una muerte inequívoca... hay una intensidad particular en la conciencia y ésta se desarrolla y se dispara en sentidos infrecuentes, eso le pasaba a Maresca. Maresca se inspiraba, o mejor dicho resonaba con cualquier cosa, la Guerra del Golfo, un color, una foto, una basura que encontraba, buscaba basura a lo loco, era impresionante, todo, un texto que leía...

A mí me parecía que estaba loca, porque de repente me llamaba y me leía un texto budista y después me hablaba de un color, o la insistencia en una forma y me decía que iba a hacer una obra a partir de eso. Y yo pensaba: "¿Pero qué quiere hacer?" Todo sonaba a mamarracho, no un mamarracho estético, un mamarracho del sentido, un descalabro del sentido. Este sentido tan abierto, tan activo y desaforado, tan subjetivo, violentamente subjetivo y de una subjetividad violentada, esta obra de Liliana es la que corre peligro actualmente de ser cercenada y no vista, bueno, me parece que es esto lo que quería decir.

Gachi Hasper: Querría que los panelistas expresen preguntas que puedan tener entre ustedes y u otras observaciones.

Jorge Gumier Maier: Hay elementos formales en la obra de Maresca que se repiten. Por ejemplo, en las fotos que se mostraron recién que sacó Marcos López, no sé si recuerdan, hay un carrito con unos bultos. Esa obra es de mucho antes de que apareciesen los cartoneros. Es cierto que a Maresca le pegó la irrupción de los cartoneros, pero no lo hizo como una artista que dice: "hago documentos, saco fotos, y mando para la Guggenheim", no. La loca se fue al barrio donde ellos vivían, el albergue Warnes de entonces, estuvo un montón de tiempo, trabajó con los cartoneros, habló con ellos, hizo un trabajo que no era frívolo ni superficial, y aunque era real el impacto que en ella produjo esta innovación del escenario social, no podemos obviar que ella ya tenía antecedentes propios de bultos y de carritos. Desde hacía tiempo venía juntando basura, reciclándola en otra cosa, en arte. Por eso me parece un reduccionismo decir que *Recolecta* corresponde a la artista sensible a quien le duele la pobreza ajena, no era nada de eso Maresca.

El asunto de la sangre es otro ítem que se repite mucho en la obra de Liliana. Hay otra muestra que no recuerdo cuál era, una colectiva en lo que actualmente es la Sala Cronopios, fue creo su primera obra con sangre, era un crucifijo con una bolsita de sangre como de transfusión, una obra de Liliana Maresca que ya no existe y nunca fue fotografiada. En *La Conquista*, como mostró Adriana Lauría, entra el tema de la sangre y en *Altas Esferas* el proyecto era -en algún momento previo a la realización- que iba a ser sangre que se convertía en tinta y después hubo un problema técnico por el cual no pudo haber tinta roja para hacerse negra y quedó la obra solamente con tinta negra, pero ahí también estaba el tema de la sangre… Para alguien que tenía HIV, claro que el análisis de sangre, era un tema casi cotidiano de su vida.

Público: Y la sangre contagia.

Jorge Gumier Maier: Sí, contagia.

Roberto Jacoby: Bueno, esa intervención en los medios sucedió así: Liliana muestra en el Casal de Catalunya esos carteles como de inmobiliaria donde ella se entregaba, entregaba su vida ya en problemas. A mí me había parecido extraordinaria esa obra, me parece de lo máximo que produce, por muchas razones.

Un tiempo después de eso me pide armar un aviso para la revista El Libertino con un anuncio similar. En ese momento teníamos con Kiwi Sainz una marca "Fabulous Nobodies", que producía avisos en revistas sin producto, no tenía producto, era una maraca sin producto y habíamos hecho estas obras en colaboración con artistas. Una con Marcos López que nos sacó un inolvidable fin de año en la casa del Tigre que Liliana tenía con Marcia. Otra con Kuropatwa y una obra ropa de Schiliro.

Entonces Maresca nos pide que, como si fuéramos una agencia de publicidad, produjéramos un aviso para ella. Entonces convocamos a su vez a otros artistas, hicimos como un pool de talentos para producir un gran aviso. Kuropatwa sacó las fotos, Avelo la maquilló, De Loof se ocupó del vestuario. Todas grandes loquesas, como diría María Moreno, producíamos ese aviso para Maresca, en un atardecer muy bohemio. "Maresca se entrega todo destino" y estaba su número de teléfono.

El aviso tuvo una vida curiosa porque apareció después como obra de Maresca en el libro de los '90, apareció como obra de Kuropatwa también o sea que es una obra de todos...

Gachi Hasper: También es una obra tuya.

Roberto Jacoby: Sí, puede aparecer en cualquier parte, pero la idea fue indudablemente de Liliana, que encargó a la agencia un producto, le pidió a la agencia que se lo produjera y la agencia a su vez llamó a todos estos especialistas. Después lo más interesante es que como estaba su teléfono tuvo llamadas y tuvo encuentros con la gente que la llamó. Es decir, todo eso desencadenó una especie de bucle, entre la vida y el arte, entre los medios y el arte, muy extraño, porque después se convirtió en acontecimientos reales de su vida. Se encontró con éste que la llamó, así que no quedó simplemente como performance o en obra mediática. Eso me parece que es característico de la obra de ella, un bucle con la vida.

Adriana Lauria: También la incluí como obra de Liliana en la muestra *Juego de damas,* aunque llevaba las firmas de otros. Esto forma parte de lo que decía Fabián con respecto al cuestionamiento de su obra al mercado de arte. Ella pone la obra en una circulación mediática, al mejor estilo Jacoby, Costa y Escari en los '60. La hace consumir por todos aquellos que compren la revista. Y aparte no es una obra única sino que es un múltiple, si bien la foto-performance es un momento único, registrado por las tomas de Kuropatwa, esto se transforma en algo que llega a más gente, aunque los consumidores de *El Libertino* fueran un público determinado. Y me parece que significa algo que se ponga en el título de la producción (supongo que es parte de la redacción de la agencia): "la escultora Liliana Maresca", con el aviso "se entrega a todo destino" y el número telefónico, que ya estaba presente en los carteles de la instalación del Casal de Catalunya.

Estas dos cosas, creo, la señalan como obra de Liliana Maresca. Se ha dado testimonio aquí de que fue la ideóloga de la producción, aparece su nombre como escultora y encabezando el aviso de la revista, además de realizar la performance con poses eróticas. Esto no se reduce a un mero acto exhibicionista de venta de un cuerpo al mejor estilo "hotline", con el número telefónico incluido. Hay que empezar a ver que hay otras lecturas, que implica que nos hallamos frente a una experiencia estética.

La otra cosa que me parece muy interesante y muy desafiante, quizás lo más desafiante de estas obras de Liliana, es que en *Espacio Disponible*, ese espacio disponible era el espacio del arte, pero para que pensáramos cualquier cosa, lo que fuere, lo que la imaginación nos diera, sugerido por una leyenda en un cartel publicitario por completo anti-diseño, o sea lo más alejado posible de lo que podía ser la estética publicitaria. Ese era un cartel barato y simple de los que se colocan en el medio de la vereda que anuncian "peluquería", "remate", "corte y confección", "cotillón" o "panadería". Seguidamente, el acto de donación ratificado, enfatizado, en la expresión "Maresca se Entrega-Todo destino". Justamente lo más revolucionario de Maresca era esta disponibilidad, esta donación e incluso la convicción materializada, de "ponerle el cuerpo al arte". Creo que era una especie de dogma en sus

acciones. Por eso también pienso que la enfermedad tuvo que ver con la presencia del cuerpo en todo: ponerle el cuerpo a la vida y también a la obra, en definitiva los artistas dejan jirones de su vida en sus obras.

Creo que sería muy bueno seguir estudiando la obra de esta artista, que habría que reconstruirlas con cuidado, investigando y cerciorándose de respetar su espíritu. Con respecto a la continuación de la obra *Maresca se Entrega-Todo destino*, de los llamados que Liliana recibió por la publicación, hay un reportaje en *La Maga* que le hizo Julio Sánchez muy interesante, en el que relata cómo fue que los filtró a través del contestador, cómo eligió a cuáles responder y con quiénes se encontró a tomar un café para continuar la comunicación, en base a la confianza que le transmitían los mensajes.

Fabián Lebenglik: Una anécdota más, muy breve, es de un encuentro que tuve con Liliana, ella ya estaba muy mal, y me contó cómo los jodía a los camilleros que la venían a buscar cada vez que la trasladaban al hospital, los hacía parar para tomar sol. Y les decía: "¿los jorobo si me hacen tomar un poquito de sol, ya que me van a llevar a la ambulancia?" Entonces los hacía parar, los hacía detenerse. Fijate, me pareció algo muy impresionante en ella que no le faltaba en ese momento sensualidad para ponerse a tomar sol.

Gachi Hasper :Les agradezco muchísimo a todos los panelistas y al público haber venido, y esperemos que esto se refleje en el libro que va a salir a través del Rojas. Queremos que la visibilidad de la obra de Liliana Maresca recomience a partir de ahora. Muchas gracias.

El 2º encuentro correspondiente al ciclo "Homenaje a Liliana Maresca a 10 años de su muerte" tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas el día 25 de noviembre de 2004.

2004

LILIANA MARESCA: HOMENAJE A 10 AÑOS DE SU MUERTE
1ª MESA REDONDA

Graciela Hasper: Hoy jueves 18 de noviembre de 2004, en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, comenzamos el ciclo Homenaje a Liliana Maresca.

Quiero agradecer a Diana Aisenberg por haberme invitado al Rojas y haber sido mi interlocutora en la discusión del ciclo junto a Fabián Lebenglik. Quiero dedicar este ciclo a Almendra Vilela y agradecerle su ayuda fundamental para realizarlo.

El caso de que Liliana Maresca no esté claramente reconocida en la historia del arte argentino es un asunto que me escandaliza. La idea de hacer algo en relación con eso se materializó en un ciclo de homenaje con charlas y proyecciones, así como en el compromiso de editar un libro en 2005 producido por el Centro Cultural Ricardo Rojas.

Quienes tuvieron relación con ella, algunos de los cuales están hoy aquí, fueron invitados a hablar. Los panelistas son muchos para lo que habitualmente es una mesa redonda, y por otro lado sólo representan una parte de la totalidad de artistas que convivieron con Maresca. Pero como ésta es la primera vez que se realiza un acto público por Liliana Maresca en los diez años transcurridos desde su fallecimiento, no pude pensar una forma diferente de encuentro.

Quiero agradecer la presencia de estos invitados de lujo: tanto por su capacidad y notoriedad en sus respectivos campos, como por su generosidad de haber venido. Cada uno de ellos tiene un frondoso reconocimiento por sus tareas y obras, en instituciones, en la prensa a nivel nacional e internacional, así que no voy a detallar los curricula de ninguno, como tampoco voy a leer el de Liliana: vamos a asumirlo, en este encuentro, como un sobreentendido. La idea de invitar a notables es que su propio reconocimiento despierte el interés del público, que no está informado acerca del peso-pesado que fue Liliana Maresca.

Están con nosotros: Elba Bairon, El Búlgaro, Marta Dillon, León Ferrari, Fernando Fazzolari, Martín Kovensky, Ana López, Fernando Noy, Carlos Moreira, Marcia Schwartz y Marcos López.

Este ciclo será grabado, y será usado como archivo y para posterior publicación. Al concluir una primer ronda de palabras, veremos la proyección de *Frenesí,* video de 1994 de Adriana Miranda y Liliana Maresca.

Los diferentes invitados seguramente representan un aspecto diferente de Liliana y cada uno tiene preparadas distintas cosas para decir. Vamos a empezar con Noy.

Fernando Noy: Un acróstico es este juego de las palabras que permite seguir de algún modo, en un retrato difuso y retrospectivo y futuro, lo que quedó en mí de Liliana Maresca. Intima parte quizás, o algo que empieza con la "L" por supuesto, porque Liliana Maresca es el nombre que rige esta prosa poética rimada.

Lujo haberte encontrado cuando el azar otorga sus promesas.
Invisible aparente en esta misma urdimbre desde donde regresas.
Libres igual que entonces, ahora ayer es mañana.
Ignea, plural, aérea, cartonera, con estirpe de hermana.
Alguien teje tus pasos al evocarte esta noche.
Nada mejor que ahora para darse incluso con derroche aquellos que nos supimos parte de un mismo vuelo. Mientras tu risa vuelve para rasgar el velo,
Algo jamás perdido que de nuevo te encienda, estando en plena luz con astros tan humanos.

Estos que aún descubrimos cuando al fin penetramos sin pausa y con fervor al poder ofrendarnos, cada trazo del rito entre tus formas e imágenes, aquellas que nos legaste de las altas vorágines.

Para Almendra, con mucho amor, gracias. Ese es el acróstico de Liliana.

León Ferrari: Me gustaría poder expresar, con la fuerza que ella tenía, la impresión que tuve al conocer a Liliana, por desgracia, sólo unos pocos años antes de su muerte. Liliana que revelaba en su rostro, en su forma de moverse de caminar, la energía, la pasión con que manejaba su vida, las obras que imaginaba, sus convocatorias, su profunda angustia por usar sus últimos años en dejar una huella, en organizar materiales, ideas, gente, amigos, para concretar hechos, opiniones, muestras colectivas. Para expresar su condena, su lucha por sus ideas, contra toda represión, prohibición, crimen. En Liliana, al verla, se veía o se adivinaba su apasionada vida: los gestos de su cara, de su mirada, habían sido formados, modelados, fortalecidos por sus pensamientos, por las cosas que imaginaba y que hacía. Había varias Lilianas: una de ellas, la artista que mostraba sus trabajos; otra, la que convocaba, amaba, reía, lloraba; y otra, la Liliana arte ella misma en su forma de ser, de vivir, de comunicarse con los amigos o de atacar a los otros. Todas componían a aquella adorable mujer.

Muchas de las obras de Liliana llenaban de sugestiones su entorno, se extendían más allá del objeto físico. Como en *Maresca Se Entrega Todo Destino*, la serie de fotos que publicó El Libertino. Era un acto fuertemente desafiante, lanzado en medio de una sociedad que reprimía, condenaba, que deformaba el concepto de mujer. Liliana era ante todo una mujer que reivindicaba su condición de tal en medio de una cultura que había ensuciado la sexualidad. Ella encontraba las formas más nuevas, renovadoras y arriesgadas, para expresar su lucha por restituir al cuerpo su belleza, su derecho al amor, al sexo.

En sus obras está presente la muerte, como una advertencia, una forma de manifestar su desesperación, en aquellos ataúdes usados que expuso en Recoleta cuando estaba Miguel Briante, aquella obra que nos mostraba nuestro singular destino y ese intricado pensamiento de quien inventó la muerte, esa que llega con la putrefacción de nuestra vida, del pasado en esta tierra, de nuestras ideas e imaginaciones. Esos ataúdes de lata rodeados por el olor a los muertos que ya no estaban. Liliana luchaba con sus obras contra la muerte. Contra la muerte en América, en la colectiva contra la Conquista y los conquistadores. Contra los crímenes del proceso, cuando forró aquella salita de la Recoleta, creo que fue la misma donde había mostrado los ataúdes, con fotos de la represión. La muerte y la vida en aquella foto de ella desnuda sobre la foto de la represión. La muerte y la vida. Es linda la idea de Adriana Lauría de Liliana como catalizador.

Elba Bairon: Es una situación muy especial la que siento realmente hoy, y otra vez siento así la presencia de Liliana que nos vuelve a convocar nuevamente y es muy extraño volver a encontrarnos amigos de diez años atrás, que seguimos viéndonos, pero es así como una situación muy particular. Liliana dejó en mí una huella enorme, fue un encuentro para mí muy especial, muy fuerte, y creo que no sentí esa cosa de producir cosas en otro. De contagiar más allá del hacer un trabajo como los que hacíamos en grupo, sino un contagio muy profundo que producía en el trabajo de uno mismo. Esa es la huella más impresionante que creo que me dejó. Su obra es verdaderamente muy valiosa.

Fernando Fazzolari: Liliana Maresca es una de las personas que fue crucial en mi vida. Lo que voy a hacer es un relato muy personal. Nos cruzamos en una situación que iba a ser muy dura para mí, y a lo largo del tiempo que pudimos compartir, las cosas que pudimos compartir las compartimos de una forma muy íntima. Era una relación muy confesional, en donde por un lado ella contaba sus experiencias, las ideas que tenía, las cosas que le provocaban el deseo de su obra, de su arte. Y concuerdo con todo lo que vino sucediendo hasta ahora, lo que hemos visto y lo que se ha manifestado, en su capacidad de irradiar una energía y una vitalidad que realmente a mí me resultaba, en todo momento, envidiable. Es decir, había un erotismo altísimo en todas sus decisiones y desde la erótica del hacer, desde la erótica del pensar, desde la erótica de producir. Su obra fue amalgamándose, como la fuimos viendo, desde una situación en un origen caótico, hasta llegar a una delicadeza espiritual que ya estaba en ese primer caos desde el principio. Su desaparición para mí fue una pérdida enorme, una pérdida enorme para todos, porque hoy me gustaría que estuviera aquí con nosotros y todos estos últimos años que faltó me hubiera gustado seguir charlando con ella. Pero era una delicia de ser.

Marta Dillon: Yo había traído una cosita para leer, pero lo único que quería decir es que para mí fue como si Liliana en un momento bastante particular me tomara de la mano y me puso en relación con un montón de gente (emocionada)... Después vuelvo.

Martín Kovensky: Creo que estamos todos muy emocionados, porque Liliana era eso. Pero yo mientras escuchaba y veía el video pensaba que más allá de la tristeza que nos produce el hecho de que no está, yo quiero recordar a Liliana como un ser maravillosamente alegre y que todos nos recagamos de risa, los mejores polvos, los mejores porros de los ochenta los compartimos con ella y eso es importante, y creo que su arte es político, porque para mí es profundamente político y no en el sentido obvio del que puede haber habido versiones en los '70 o las actuales. Liliana era política porque era. Porque Liliana registró lo que fue esa década de salida al horror más absoluto de los '70 y que ella elaboró como si fuera un riñón gigantesco, y tan gigantesca era su tarea que nos convocó de algún modo a todos para poder hacerlo, pero toda esa revolución a la hipocresía argentina, al fascismo argentino, está presente en su obra desde el más pequeño dibujo a lo más excelso, anticipatorio, lo que es evidente en el trabajo de los cartoneros que los vio venir. Vio venir el horror, vio venir la hipocresía de la década siguiente con todo el andamiaje menemista; y yo creo además (y arriesgo a discordar) a ella le hubiese gustado que lo compren todo, no creo que el mercado no le interesase, creo que el mercado no se la bancó, no le interesó el carácter revulsivo y profundo de su obra. Y yo creo que eso la historia lo va a ir reconociendo cada vez que pase más tiempo y aflore más la verdad. Y yo la quiero mucho y para mí todavía está. Así que muchas gracias.

Marta Dillon: Yo quería decir algo parecido a lo que dijiste vos en cuanto a la alegría y en cuanto a la capacidad que tenía para conectar gente y lograr que esa gente terminara o trabajando junta, o siendo amiga o aprendiendo una de la otra. Gumier en un momento dice en el video que ella articula, y creo que esa era una capacidad impresionante que tenía, la de articular distintas cosas. En un momento me tomó de la mano y me dijo "por acá" y por ahí seguí caminando y encontré gente muy valiosa con la que por suerte todavía somos amigas. Voy a leer esto que tiene algunos pedazos de sus poemas.

"El sol se acostaba melón al atardecer después de una semana de nubes y lluvias. La primavera por fin nos acariciaba. Nos reunimos a orillas del río allí donde la costa tiene arena de ladrillos y pedazos de loza, restos de demoliciones, azulejos y mosaicos viejos le prestan al agua su superficie para que modele las joyas más raras. Piedras verdes de vidrio lamido. Corazones de concreto que imitan caracoles. La reserva ecológica guarda sus tesoros para los observadores atentos. Allí nos reunimos para leer poesía, el escenario es casi íntimo, un círculo como una arena romana, ruinas domésticas ordenadas para ser opulentas cargadas con frutas que la gente va comiendo cada vez con mayor gula. Casi todos los que recitan le oponen al atardecer sus ropas negras como si hubiera un acuerdo previo para no competir con los colores del cielo. La tarde es bella y mucha gente en bicicleta estaciona y escucha en silencio para quedarse con algún verso que les dé aire para terminar el paseo, tal vez uno que sirva para nombrar la ciudad que se recorta sobre el horizonte y lentamente despierta del letargo del domingo."

Ningún marco podría haber sido mejor para escuchar los poemas de Liliana Maresca, una mujer que partió en noviembre de 1994, cuando darle pelea al VIH era más una declaración de principios que una posibilidad cierta. Sus palabras llegan a nuestra boca como si nos pertenecieran, es lo que necesitamos para seguir aprendiendo, un ejercicio de memoria que nos ata más a la vida que a la muerte. "Dejo unos rastros entre los seres que me vieron ser", dice uno de sus poemas, "la vida me flota en su río oscuro y el río crece en pequeñas olas que me lamen los pies". Cada uno de nuestros muertos construye nuestra identidad, somos con ellos soplándonos a nuestro oído la certeza de lo efímero. Ese dolor nos modela y nos enfrenta a lo que tenemos, ese sol melón, ese viento bravo que despeja las últimas nubes, los amigos dando calor al crepúsculo, el beso de un amante. Es bueno contar con los vivos y con los muertos, no podríamos aprender todo de nuevo cada vez. La memoria de Liliana nos duele y nos alimenta. Yo me seco del corazón las lágrimas con los últimos versos, una declaración de principios que no venció al SIDA pero sí a la muerte. "Entre bullicios gusanos me esperan, seré su alimento y aquella parte más hermosa mía será perfume de magnolia."

[Transcripción del video-reportaje a El Búlgaro (Luis Freisztav)
filmado por Marcos López]

El Búlgaro: Yo la conocí en una fiesta que hizo Marcia, porque yo trabajaba en El Abasto en lo de un fundidor ingeniero que había... y la conocí a Marcia, me invitó a una fiesta y ahí la conocí a Maresca.

En la casa de Marcia había una escultura grande de madera mía, porque yo no tenía taller y trabajaba en un terreno baldío cerca del taller de este arquitecto- ingeniero. A ella le gustó mucho nuestro laburo y después no nos vimos. La conocí más después, una vez que Marcia me llama para ayudarle a hacer un dragón chino, un dragón bagre, cuando se va la dictadura ¿viste?, para festejar la llegada de la democracia. Era como un bagre así, llevándolo por todo Corrientes y ahí la conocí a ella y a Furguiele. Me llamaba la atención porque Maresca para mí era una persona en ese momento como... esa cara seria que tenía, nunca me imaginé que era tan alegre trabajando. Tenía tanta capacidad para hacer cosas. Por ejemplo, en el auditorio Buenos Aires ella hizo una figura que me la hizo llevar en un colectivo, que también era grande, toda de alambre, y yo decía: "No tengo plata para el flete" y ella pagó un colectivo y subimos y la llevamos en un colectivo y caminando por la calle Florida. Ahí estuvo haciendo unas escenografías que las hacía con nada, no sé de dónde sacaba material, porque no había guita. Le hizo al Negro Rada, no sé si a Nebbia, a otra gente de Rosario. En realidad yo no hice la escuela de Bellas Artes. A mí la gente que me influyó fueron mis amigos, en realidad. La gente que convivió conmigo, que se divirtió conmigo... y Maresca fue una de las principales personas. Porque, por ejemplo, el momento más importante fue cuando yo tuve la oportunidad de hacer una muestra en la Recoleta en la sala 10 y ella tenía la sala 14, y ella dijo de hacer (ya éramos muy amigos en ese momento). Ella veía carritos de basura, de cirujas por todos lados. Y no era tanto lo que había. Lo que pasa es que para ella era como una barbaridad. Entonces dijo: "Me gustaría que me acompañaras" (porque ella vino a ver al teatro lo que yo estaba haciendo, estaba trabajando con *Unos monos flacos*, en el '91), "¿por qué no venís con Fernández?, acompañame al Warnes...". Pensé: "¡Ésta se quiere meter en el Warnes!" Para mí era una cosa que veía cuando pasaba con el colectivo y era un lugar como misterioso, prohibido. "Bueno, te acompaño, total yo vengo de la provincia, soy una persona que más o menos... no me asusto." Pero cuando entré ahí para mí fue como una lección tremenda. Porque me acuerdo que íbamos con Fernández en la camioneta, la dejamos en un lugar, bajamos con Maresca que tenía una pollerita cortita. Miramos para uno de los monoblocks... imaginate, cuando bajamos de la camioneta hicieron todos así, porque estaban todos revolviendo basura. Había un tipo, me acuerdo, no me voy a olvidar nunca, que tenía una pata hinchada. Era como el capo de todos los tipos que estaban ahí, y Maresca va y se le acerca y se le pone a hablar con total naturalidad. Yo dije: "Acá nos cogen a todos." Me asombró Maresca. Hasta ese momento pensé, por la extracción que yo tengo, de alguna manera la pasé mal, viví en la provincia, lugar semi-campo. Me di cuenta de que era una idea romántica que tenía del hambre y hasta de la locura misma. Porque en ese lugar, lo que era el albergue Warnes que yo veía por el colectivo, lo estaba viendo ahí, con la Maresca hablando con un tipo, con todos tipos que para mí eran como peligrosos pero empezamos a hablar con tanta naturalidad y Maresca le encargó dos carros que quería comprarle, el tipo le dijo que no se los iba a vender, que se los iba a prestar, lo único que quería era que le pagara la carga de basura. Creo que después los llevamos a la Recoleta y después los tipos se llevaron la basura. Quedamos para ir otro día ahí, el tipo nos pidió que no fuéramos adentro del monoblock, porque aparecen los mafiosos (o sea los otros tipos). Y después fuimos otra vez, no fue con pollerita, pero nos pasó que al tipo no lo encontramos porque no sé qué problema tenía en la pata y lo tuvimos que ir a buscar adentro del monoblock. Yo no puedo ni hablar porque no soy crítico de arte y no sé cómo manejarme con esto. Sí sé que la estética de Lili no es una estética de papel picado, ni de serpentina ni de brillantina. Siempre fue profundamente expresiva y con un contenido social muy fuerte. Tanto es así que hasta hoy en día vemos qué es lo que pasa con los carros de basura y ella lo hizo hace diez años, más: quince. Vino todo este desastre de Menem... no te diría que Maresca sería piquetera, pero creo que era como completa. Ella era una persona de acción. Tenía esa cara seria pero era feliz cuando trabajaba, se divertía mucho. Tenía una cosa seria de interrogarte, de interrogarse, de cuestionar, pero por ahí no lo decía. Como artista trabajaba. Lo importante que siempre yo noté en ella es la capacidad que tenía para hablar con la gente al mismo nivel, era bastante humilde en eso, muy humilde. Yo siempre me sentí un privilegiado de conocer la gente que conocí, con respecto al arte, y con Lili también. Porque ella también le abrió la puerta a un montón de otras personas. Los problemas míos familiares más los problemas de la época de los milicos, que estábamos así sin poder sacar cabeza nadie... siempre quise hacer algo pero nunca pude encontrarme, y lo único que me pudo enseñar a mí es el afecto, cuando encontré este grupo de gente que te estoy diciendo. Lili era una tipa que venía a fiestas, venía acá. Yo era un tipo muy introvertido y la tipa se iba dando cuenta de eso pero igual me invitaba, jodía, me presentaba gente. Entonces ya iba conociendo a otros artistas. Eso después también me pasó con Marcia y con todos los artistas que conocí. Creo que todos fuimos privilegiados en ese

grupo. No sé ahora los artistas como serán, pero no creo que exista esa solidaridad que había, por lo menos en todo el grupo este que tenía Maresca. Por ejemplo: yo un día empecé que quería hacer un sapo en un charquito con mucho barro... ”Claro, después lo dejas secar, Búlgaro”, me dice, “lo dejás todo resquebrajado, bien seco... como el tejido social, como lo que está pasando ahora”. Me hablaba así y yo decía: “Sí, sí..., que toda la gente empiece a caminar por arriba del barro seco para que sienta lo que pasa”, decía. Entonces le decía: ”Bueno, está bien, vamos a hacerlo.” Después nunca salió, pero mirá vos las ideas que tenía, una sala llena de barro con todos pedazos resquebrajados... nunca te decía: “Estás loco”, decía: “si querés hacer un charco de barro, hacélo.” Ella no tenía mucho interés en el mercado, eso es cierto... quizás hacía alguna película, pero era nada más que para trabajar. Cuando empezaba una galería se terminaba peleando o la cortaba... Es Liliana así en el retrovisor de un instante siempre. Es lo que me pasa ahora, es como que vos vas con tu camión de cosas y siempre se te aparece en el espejito, no le pasa mucho a las personas, la gente se olvida, se va... y sin embargo la tenés ahí. “Sube Liliana”.

Marcia Schwartz: Tengo acá anotaditas tres o cuatro cositas que quería decir. La primera es que Lili odiaba a los viejos, siempre le dio como asco, entonces pienso cómo se estaría riendo ella de vernos a nosotros ya todos arrugaditos, todos canosos y ella hermosa en nuestro recuerdo. Me pareció interesante marcar eso. Otra cosa que hubiese llamado a la risa, ella que era tan irreverente, pienso yo, es el tema de las dos charlas: una con sus amigotes y otra con los críticos de arte autorizados del Rojas, de la institución. Imagino que ella moriría de la risa ante esta separación de nosotros, ella que nunca quiso ponerse como curadora ni como careta de nada... esta división imagino que también sería motivo de risa para ella. La tercera cosa que quería marcar (y es que me parece un ámbito adecuado para decirlo): se dice que la galería del Rojas la inauguró Lili, y yo estoy en desacuerdo con eso, porque en ese momento cuando ella hizo la instalación esa de las sombrillas y todo eso la galería del Rojas todavía no existía, no estaba instalada como galería.

Yo me acuerdo que cariñosamente le decíamos “la salchichera” a Gumier. “Quiero poner ahí unas cosas que encontré en El Tigre” y él le dijo “ponelas” y ella vino y lo montó. Vino Batato, hicimos como una joda. Pero no era la galería. Yo creo que ponerla a Liliana como la primera exposición de la galería del Rojas es algo que bordea en un lugar delicado, porque lo que fue después la galería, durante todos los años famosos de la galería, donde se hacía catálogo, donde se pusieron las lucecitas y todos los artistas que estaban ahí participaban después en Ruth Benzacar y se armó toda la pelota esa de los ‘90, durante todos esos años Lili no expuso en el Rojas y muchas veces me dijo: “¿Che, porqué la salchichera no me invita a exponer?”. Le dije: “Mirá, me parece que la estética que están defendiendo o levantando ellos no va con vos”… Difería mucho del trabajo de ella, que era un trabajo, como dijo Kovensky, como lo dice ella también en el video, por más que la salchichera niega... es un trabajo muy político. Incluso la primera muestra que se hace en Recoleta de los artistas del Rojas ella tampoco está. Entonces, esta apropiación que hacen de su figura, si bien me pone contenta porque me pone contenta que se haga esta reunión acá, que se haga una exposición, porque estoy esperando ansiosamente la retrospectiva de ella, no me importa que se haga acá o en la Recoleta o en donde sea, quiero que se haga o sea que la gente que maneja instituciones realmente lo haga, que hagan un libro... todo esto a mí me pone contenta, me pone de buen humor. Pero marquemos las diferencias de todos esos años, que realmente fueron notorias.

Martín Kovensky: A mí me preocupó siempre una obra que me gustaría ver. No la vi nunca más. La vi una vez en el Espacio Giesso, que es una crucifixión con una parrilla y un inodoro. Y no me gustaría que se pierda ese trabajo porque me parece que es un trabajo muy importante que a mí me impactó muchísimo e influyó mucho en mí también y no la vi nunca más en ningún lado... y no sé quién la tiene...

Carlos Moreira: Yo sólo recuerdo que nos reímos muchísimo y que tenía un humor distinto, un poco más bestia que el esperado y el deseado, y en homenaje a aquel recuerdo que tengo de ella traje esta camiseta que tiene exactamente doce años y que me la compré y fui a la casa de ella y le dije: “Mirá, Liliana, ¿te gusta esta camiseta que me compré?”. Y ella me dice: “Divina, divina, bien de puto”. Ella este humor bestia lo conservó hasta el final. Yo recuerdo que era tan hiperactiva que los últimos meses

hasta aquel fatal noviembre, no podía trabajar, no tenía energía y apareció el asunto de los poemas, cosa que para mí fue terriblemente conmovedor. Porque era una mujer que tenía que estar haciendo algo, tenía que estar produciendo algo, tenía que estar jodiendo a alguien. Es decir, no tenía paz, diría un español, y gracias a Dios. Y además, culo inquieto. Y ahora que está Marcia aquí voy a contar una anécdota.

Me hizo un retrato una vez Marcia, donde yo estoy en bolas mirándome a un espejo, y el día en que se inaugura (no recuerdo si era una exposición de ella o una colectiva) yo, todo feliz porque había sido retratado por la Schwartz, voy en dirección a la exposición, y aparece Maresca y me dice: "Moreira, no entres, no entres. Esa hija de puta te hizo un pito que parece un ñoqui... y ahora todo el mundo está hablando de eso".

Ana López: Yo quiero contarles que estoy muy agradecida de haber participado en esos últimos tiempos de la vida de Liliana, en la que todos aprendimos cosas maravillosas y siempre decía: "Ustedes van a aprender, pero el cuerpo lo pongo yo". Creo que eso fue lo más grande que nos dejó y que nos mantiene juntos, no sabemos muy bien por qué pero nos queremos y somos como un grupo... Nos decía "las mejicanas" porque hacíamos con Lucrecia grupos para cuidarla. Pero creo que fue mucho más fuerte de lo que nosotros nos dábamos cuenta en ese momento y quiero manifestar eso y estoy muy agradecida de haber pasado por esos momentos. Nada más.

Graciela Hasper: Muchísimas gracias por haber venido. Los espero el próximo jueves.

[Transcripción video de Marcos López (7 minutos)]

Marcos López: Buenas tardes, ¿cómo les va? Dejé grabado este video porque me estoy yendo de viaje y quería estar presente con una breve introducción a estas fotos que vamos a ver sobre Liliana Maresca. Conocí a Liliana Maresca a los muy pocos días diría yo de llegar a Buenos Aires en 1982 cuando venia desde Santa Fe a Buenos Aires para vivir acá y fue un *shock* diría yo, una presencia, una experiencia que marcó enormemente mi trabajo, mi personalidad, mi concepto sobre la obra. Yo venía de una familia tradicional conservadora, venía de estudiar ingeniería en Santa fe durante la dictadura, de haber ido a un colegio de curas, de tener una vida muy estructurada, a veces pienso que mis fotografías son todavía estructuradas, con una composición cuadrada. Y a través de una amiga de Santa Fe, Patricia, me dice: "¿porqué no me venís a visitar a una casa en San Telmo donde yo vivo, que hay una artista que te va a gustar?". Llego y enseguida Lili me abre las puertas se pone a ver unas fotos que yo hacia, me presenta a otra gente que vivía ahí en la casa también. Y creo que desde ese momento hasta hoy que han pasado mas de 20 años su presencia sigue constante en mi vida. Ese modo libre de crear que había en ella, de integrarse con otros artistas en funcionar como un núcleo de encuentro, creo yo que fue uno de los puntales claves en mi formación. Lili me llevo a los carnavales de Gualeguaychú, me invito a participar en una muestra en *Lavarte*, que era una muestra en una lavandería automática. Todo el concepto de *La Kermesse* que llamaban el paraíso de las bestias recuerda las reuniones que tenia ella con Daniel Riga, con otros artistas de ese entorno y todo mi trabajo paulatino no es mas que *La Kermesse*. Luego cuando me fui a estudiar cine a Cuba todas esas influencias de Lili y de otros artistas que participaron en su entorno lo rescato como un elemento clave en mi formación. En esos años también...acá hay una foto en la que estamos con Lili y Malvita, otra chica que vivía en la casa, en el bar Einstein cuando empezaba a tocar Sumo.

Así que en todos esos años '80 y '90 su presencia está por lo menos clave en mi estructura.

Este es un retrato que particularmente me gusta mucho que es Liliana en el primer día que fueron ellos a tomar una casa en el edificio Marconetti frente al parque Lezama y desde ese día Riga y otra gente vivían ahí. Recuerdo también que en esa casa fueron las reuniones de concepción de *La Kermesse*. Tengo el recuerdo de haber ido...que estaba Elba Bairon y otros artistas. Las fotos que vamos

a ver son fotos que hice en la calle Estados Unidos donde yo frecuentemente visitaba muchas veces, me llamaban para hacer documentación de obra, otras veces se nos ocurría hacer unas *performance* de ella desnuda o con mascaras. Otra vez habíamos ido a plaza de mayo donde ella se disfrazó de gran señora, porque nunca se sabia si era algo real o una actuación. Me vienen muchos recuerdos de su risa, de su manera de disfrutar la vida. Tengo algunos recuerdos de sus últimos tiempos de vida, de algunas visitas al Tigre donde no hablábamos de la enfermedad simplemente recuerdo que me preparaba unas tostadas de pan integral con miel y unas cosas sanas y mirábamos el río y nada mas.

Encontré ahora en uno de los cajones una postal que me mando en el año ’92 o ‘93 desde Europa que dice así: “Querido Marcos: Mujeres que sufren así solo en este viejo cadáver lamido y velado por tantos turistas. Estoy muy bien, quiero organizar un *tour* con todos mis amigos a Nueva York el próximo año porque sin ustedes amores míos me aburro. Te pienso mucho y me gustaría que paseáramos por Roma juntos. Fellini es un genio, Italia es como una muestra. Te quiero mucho, Maresca”.

Bueno quería decir que si Almendra está ahí en la sala le mando un cariño muy grande, que es una persona encantadora y estoy seguro que Lili la cuida con su espíritu desde el cielo y que sea todo lo mejor para Almendra. Vamos a ver unas diapositivas, que me gusta eso que tienen de familiar. Bueno un saludo para todos y gracias.

El 1º encuentro correspondiente al ciclo “Homenaje a Liliana Maresca a 10 años de su muerte” tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas el día 18 de noviembre de 2004.

1995

Arte censurado

Por Martín E. Arias (en *Clarín*)

El escándalo estalló con la inauguración de la segunda muestra Erotizarte *en el Centro Cultural Recoleta. En protesta por la discriminación contra tres artistas muertos de SIDA, una buena parte de las obras fueron retiradas u ocultas bajo sábanas. La muestra no pretendía centrarse en el SIDA.*

En algunas salas, una explosión de formas, imágenes, sonidos y colores intenta recrear las cariadas formas del erotismo. En otras, lo llamativo es lo que no se ve. A menos de una semana de la inauguración de la segunda exposición *Erotizarte* en el Centro Cultural Recoleta, muchos artistas retiraron sus obras de exhibición, dejando paredes y pedestales vacíos, y varios otros prefirieron cubrir por completo sus pinturas, *collages* y esculturas con ominosas sábanas blancas. En el último caso, de las sábanas cuelga la siguiente inscripción: "Obra retirada en repudio al maltrato a los artistas muertos de SIDA".

El conflicto, que enfrenta a buena parte de los artistas con los organizadores de la muestra, se origina en motivos todavía no aclarados. En principio, se había planeado que *Erotizarte* contara con un homenaje a tres artistas muertos de SIDA: los plásticos Liliana Maresca y Omar Schirilo, y el actor de teatro *under* Batato Barea. El homenaje consistiría en la exposición de obras de los dos primeros y de vestuario teatral del último. Por eso fueron convocadas Lucrecia Rojas y Jorge Gumier Maier, tutores de las piezas de Maresca y Schirilo respectivamente. De conseguir el material de Barea se encargarían los organizadores. También se proyectaban deba-

tes y mesas redondas sobre temas relacionados con el SIDA. "La idea de la gente del Centro —explica Lucrecia Rojas— era primero hacer una sala aparte con las obras de los tres homenajeados. Nosotros dijimos que no, porque nos parecía algo muy fúnebre. Preferíamos que las obras estuvieran integradas a la muestra como algo vital. Entonces —señala—, se decidió que la obra se distribuiría en las diferentes salas, y que en el catálogo se pondría el nombre de cada obra con los datos y fotos de los homenajeados".

La sorpresa

Pero cuando llegó el jueves 9, día de la inauguración, muchas ilusiones cayeron por la borda.

"El día de la inauguración —continúa Lucrecia— vine al Centro Cultural temprano y vi que la obra de Liliana no tenía cartel. En ese momento me di cuenta de que tampoco había nada de Batato, pero como las cosas estaban muy desordenadas pensé que pondrían todo más tarde. Cuando empezó a llegar la gente, vino a verme un tío de Liliana y me contó que como cartel había solo un papelito. Entonces, Gumier Maier comprobó que con la obra de Schirilio pasaba lo mismo, discutió a los gritos con los curadores y se llevó las piezas. Yo esperé un poco y pensé que había sido un error. Pero cuando el viernes me trajeron el catálogo, me encontré con que, no solo no había una página con foto dedicada a cada uno de los homenajeados, como era la promesa, sino que ni siquiera estaban mencionados. Además, de todas las mesas redondas de que se había hablado no existía ni una sola."

Diego Ciardullo, organizador de la exposición, admite las fallas: "Nosotros llegamos a la inauguración con muchas cosas sin terminar. Concretamente, los diez días con los que nosotros pensábamos contar para montar y terminar piezas gráficas, catálogo, una serie de postales que pensábamos imprimir, etcétera, tuvimos que utilizarlos para organizar, porque en Recoleta, por un problema municipal, no había gente para montaje, iluminación, limpieza ni pintura, y tuvimos que hacernos cargo de todo".

"La cosa explotó en la inauguración —explica Diego—, cuando Gumier Maier, que estaba muy ligado emocionalmente a Omar Schiliro, decidió retirar su obra. Yo reconozco los errores y los atribuyo sobre todo a la falta de tiempo. Ahora, lo cierto es que no hubo un decisión verdaderamente determinante de corregir las fallas al día siguiente. Por eso varios artistas resolvieron retirar sus obras y otros, en

cambio las cubrieron a modo de homenaje a sus tres compañeros muertos. Yo adhiero a ese homenaje y lo respeto".

Los tres "exiliados"

Para Jorge Gumier Maier, sin embargo, no todos los errores son casuales: "Yo creo que en el modo en que se llevó a cabo la muestra hubo una decisión política. Todo lo que tenía cierta relación con el SIDA quedó curiosamente afuera, y de ochenta artistas, los únicos que fueron omitidos en el catálogo fueron Maresca, Schiliro y Barea. Las obras de los dos últimos ni siquiera tenían un cartel, y de Batato, en realidad, al final no se expuso nada. Tampoco hubo mesas redondas ni películas sobre el SIDA. Lo único relativo al SIDA que había en la exposición era una rubia que durante la inauguración repartía preservativos en el *stand* de la Fundación Huésped. Y el resto de los días ni siquiera la rubia".

"Mucha gente del Centro —cuenta Lucrecia— nos dijo que lo que pasaba era que nosotros estábamos muy mal porque son nuestros muertos. Pero no es así, porque no murieron atropellados por un auto. Murieron a causa de un mal que parece que no existiera para nuestra sociedad."

"Yo creo —reflexiona Gumier Maier— que todo esto es un emergente del modelo de cultura vigente en el país, en el que lo único que importa es el *marketing*, la imagen. En cierto modo, la mayoría de las obras que están expuestas son superficiales, y me consta que muchas otras obras presentadas fueron rechazadas de plano por los organizadores. La misma Diana Saleh, directora del Centro Cultural Recoleta, nos dijo que la idea de la muestra era presentar obras positivas, y otras persona del Centro confió que el SIDA, para una exposición que cobra entrada, es anti-comercial".

La entrada a *Erotizarte* cuesta 3 pesos. El destino de ese dinero también es un tema urticante: "Yo pensaba —explica Lucrecia Rojas— que, de cada entrada un peso iba para el club de amigos del Centro Cultural, otro para la Fundación Huésped y el último para la producción. Pero después supe por uno de los curadores, Julio Sánchez, que un 10 por ciento de lo recaudado era para el club de amigos, otro 10 por ciento para Huésped y el resto para la producción. Esto fue sentido por los artistas como una traición, porque lo ideal es que los recursos de una experiencia semejante fueran a hospitales o a alguna otra institución de ayuda a los enfermos de SIDA, como hubiera sido la intención de Liliana, Omar o Batato".

El programa original indica que la muestra seguirá hasta el 9 de abril, y tanto

Lucrecia Rojas como Jorge Gumier Maier adelantaron que, después de tantas vueltas, no volverán a exponer las obras que retiraron. Por su parte, los artistas que transformaron sus piezas en fantasmas cubriéndolas de mantos blancos se niegan a volver atrás.

Gumier Maier afirma que los dirigentes del Recoleta estudian la posibilidad de cerrar la muestra antes de tiempo para evitar que se extienda el escándalo.

Pero todavía no hay ninguna decisión oficial. Quien visita la muestra enfrenta al violento contraste de ver alternarse representaciones libres de escenas sexuales con obras ocultas por elocuentes sábanas.

Publicado el domingo 19 de marzo de 1995, en *Clarín*.

1994

La producción de Liliana Maresca habla del amor y de la angustia

Por Julio Sánchez (en *La Maga*)

Pocas veces, una muestra de arte en el Centro Cultural adquirió el intenso espesor emocional que provocó Frenesí. *La retrospectiva de diez años de trabajo de Liliana Maresca fue armada mientras ella vivía sus últimos días enferma de SIDA. El pasado domingo 13, Maresca murió y ni siquiera pudo asistir a la inauguración de la muestra. Algunos de sus amigos y familiares la acompañaron al cementerio alemán de Chacarita, otros depositan jazmines a la entrada de la muestra.*

En ceremonia rápida y silenciosa, el domingo 13 de este mes el cuerpo de Liliana Maresca fue despedido por sus amigos y familiares en el cementerio alemán de la Chacarita. La artista quiso ser enterrada en "un lugar lindo para que los amigos les guste ir" y pidió solamente jazmines. Mientras sus más cercanas amigas se turnaban para cuidarla en su casa de la calle Estados Unidos, en San Telmo, otro grupo de amigos se ocupaba de armar *Frenesí*, con la curaduría de Jorge Gumier Maier. Un video-catálogo realizado por Adriana Miranda y auspiciado por el diario *Página 12* documentaba el trabajo de 10 años. Con la muerte de Maresca, el texto de presentación de Fabián Lebenglik pegado sobre una pared se convirtió en un largo epitafio; delante de él una soga blanca delimita un recinto donde los allegados depositan jazmines, transformándolo así en un cenotafio, una tumba vacía y simbólica.

Maresca fue una artista de los ochenta, comenzó a mostrar producción una vez terminada la dictadura militar; participó del "destape cultural" del gobierno radical de Raúl Alfonsín y, como tantos otros artistas, abandonó el trabajo solitario de

los talleres. Clasificar la obra de Maresca es arriesgarse a perder su sentido. Siempre se mantuvo en los márgenes de todo, no se insertó en ninguna de las variables del sistema institucional del arte. Ferozmente independiente, la artista había logrado autonomía económica alquilando algunos cuartos de su amplia casa de San Telmo. Maresca fue una mujer que supo gozar desenfadadamente de la vida, pero también logró una disciplina prusiana de autocontrol.

Destrucción, aniquilamiento y deterioro

Compenetrarse en sus obras no es fácil. Distintas en cuanto a lenguajes, todas vibran con el mismo bajo continuo, la angustia de la existencia, el dolor y el amor. La destrucción, la aniquilación y el deterioro fueron temas centrales; *Lo que el viento se llevó*, presentada en el Centro Cultural Rojas en 1989, fue una cruda instalación de sillas y sombrillas carcomidas por el tiempo, el gran destructor, rescatadas del recreo del Tigre. Como un símbolo de ocio y del bienestar pasado, la instalación parecía recordar las palabras del *Eclesiastés:* "Vanidad de vanidades, todo es vanidad".

Espacio disponible, presentado en el Casal de Catalunya en 1992, fue el grito mudo de la impostergable necesidad humana de ser amado. El enunciado escritos sobre carteles usados para espacios publicitarios se completaba con el teléfono particular de Maresca. Los carteles en espera de 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 al año siguiente con *Maresca se entrega todo destino,* una serie de fotografías tomadas por Alejandro Kuropatwa y publicadas en la revista de relatos eróticos *El Libertino*. 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.

Los juguetes eran bastante frecuentes en sus obras. Cada uno tenía una carga afectiva universal y personal; vincula con la ternura, con las infancia, y con las ingenuidad sin maldad. La intervención de Maresca ampliaba el espectro de significación en una dimensión existencial. *El cíclope* no es un gigante con un solo ojo en la frente, sino un perrito de plástico decapitado con un ojo incrustado en el ano. "¿Vemos con la cabeza o con el culo?", parecía preguntar el perrito que en su cuello hueco tenía un collar de pelos pegados, como un genital femenino. De acentos trágicos es *Mono y esencia,* un objeto compuesto por la figura de ese animalito de

peluche, chamuscado y pegado a una tabla de interruptores eléctricos. No todo es crueldad y sátira en los juguetes intervenidos por Maresca; de 1994 es un osito miniatura subido a la cúspide de una cuña de madera plateada. Arriba de una montaña de base diminuta, el osito es la imagen del desamparo, de la ternura indefensa frente a la inmensidad y con una pregunta muda y flotando alrededor: ¿Detrás del amor, la nada?

Juguete político

Su última obra también fue un juguete, un pinocho de madera que Maresca había traído de un viaje a Italia. Si bien sus intenciones de trabajo fueron políticas, las obra trascendió esa frontera para alcanzar otras. El muñeco mentiroso era para Maresca el presidente Menem, pero el Pinocho inquieto que no dejaba en paz a nadie con sus travesuras era una metáfora de vida. Detrás de las picardías estaba la pregunta por el origen, las desdichas y las heridas. Maresca montó al muñeco arriba de una montaña multicolor y lo dibujó varias veces con colores brillantes y chillones. Uno de esos dibujos tiene escrita una vieja canción infantil: "...el caso es que pinocho estaba grave (...). Entonces vino el hada protectora, y viendo que el Pinocho se moría, la puso un corazón de fantasía y Pinocho sonriendo despertó...".

Detrás de los acentos de ternura minuciosa se esconde la nada. La desesperada necesidad del hombre de llenar los espacios vacíos tampoco le fue indiferente a Maresca. En 1991 presentó en la facultad de Filosofía y Letras su *Ouroboros*, la serpiente mística que se come a sí misma. Consistía en una gigantesca estructura circular de alambre tejido sobre la que se pegaban hojas de miles de libros, algunos de lectura obligatoria en la facultad. Maresca se había inspirado —¿o había coincidido?— en un artículo de Aldo Pellegrini, de una ironía sanguinaria sobre el peligro de que "la vida misma pueda desaparecer asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias". Maresca no admitía sustitutos literarios de la vida, quería experiencias puras, sin sublimación.

"La instalación como un movimiento"

El encuentro entre la artista plástica Elba Bairon y Maresca se produjo mientras las segunda exponía en la galería de Adriana Indik. "Siempre me sorprendió su entusiasmo por los proyectos abiertos —recuerda Bairon—, cada artista hacía su

trabajo solitario, pero con ella se arma una integración muy particular. En el momento que armamos *La Kermesse* temíamos lo que podía suceder dándole apertura a un grupo de tanta gente. Maresca los convencía y lograba cosas, para ella pero también para los demás. De toda su obra valoro mucho su idea de instalación como movimiento de cosas, no como mera forma de plantar objetos. En sus instalaciones sucedían cosas con la gente. *La Kermesse* fue una instalación gigante de ella con la gente. La idea de *La Conquista* fue de Marcia (Schvartz), de Lili (Maresca), y mía, pero Lili fue la que puso más fuerza".

De las obras expuestas en este momento en *Frenesí*, Bairon prefiere "las ramas, esa cosa encontrada, tan objeto, tan escultura, tan dramáticas y tortuosas; modeladas por el viento y puestas con una evidencia de muerte, secas y separadas de lo natural, desoladas".

La artista plástica Marcia Schvartz conoció a Maresca en una fiesta y compartió con ella durante cinco años una casa de fin de semana en el Tigre. "Maresca consiguió la casa, que se empezó a venir abajo, junto con ella, el río iba carcomiendo el muelle..." , recuerda Schvartz. "Pasó una etapa de budismo Zen, unos tres años, no tomaba, ni fumaba y tenía una vida purificada y prolija. No salía, mantenía su casa limpia y en la obra tenía la necesidad de que no hubiera ninguna rugosidad, lustraba y lustraba todo. De esa época es el proyecto *La Conquista*, que era como la conquista de la vida, sacar eso adelante era sacarse ella adelante", evoca Schvartz y reconoce que es difícil detectar una directriz en la obra de Maresca aunque "hay una cosa como muy desesperada en todo".

Publicado el 23 de noviembre de 1994, en *La Maga*.

Hablando de la Maresca

Liliana Maresca, una de las más personales artistas plásticas argentinas, nació en 1951, en Buenos Aires, y tiene SIDA. El viernes por la noche no pudo asistir, en el Centro Cultural Recoleta, a la inauguración de la muestra antológica del período de su obra que va de 1984 a 1994 porque, justamente, la preparación de esa muestra –en la que puso toda su lucidez– minó sus fuerzas físicas.

La otra fuerza, la mental –la que dio obras de una inquietante belleza casi serena y otras de un impacto que están entre la ironía y el insulto, y hablan siempre de los pliegues a veces retorcidos de la condición humana– aparece intacta en esta muestra que, quizá por primera vez, permite la lectura de una obra que se nutrió bastante de realidades inmediatas, de circunstancias, de impulsos puntuales. Un ejemplo: invitada a realizar una escultura en la plaza seca de la Facultad de Filosofía y Letras, hacia 1991, ella montó "Ouroboros", una gran serpiente hecha con las hojas de los libros que –como lo señala Fabián Lebenglik en el video catálogo editado por **Página/12**– "eran los libros que ella se quería sacar de la cabeza". La escultura apuntaba directamente a quienes pretendían encerrarse en un saber cristalizado.

Fue justamente Liliana Maresca, entre los artistas, quien más se entusiasmó cuando, en 1991, al hacerme cargo de la dirección del Centro Cultural Recoleta, se me ocurrió habilitar un espacio chico –la "Sala de Situación"– en el que los artistas pudieran responder directamente a los hechos de la realidad. Pasó que eran los finales de la Guerra del Golfo y Liliana decidió tratar ese tema. Empezó por pedirme que firmara un papel en el que yo, poco ducho en trámites administrativos, solicitaba al director del Cementerio de la Chacarita el préstamo de algunos ataúdes. El hombre hizo lugar al pedido y un día –justamente el día en que por primera vez, durante mi gestión, concurrirían al Centro las más altas autoridades municipales–, hombres de la Chacarita empezaron a bajar ataúdes y llevarlos al sitio indicado. Y de esos ataúdes se desprendía un fuerte olor, un hedor incisivo. Yo estaba afuera y me avisaron. Cuando llegué, las autoridades administrativas –aquellas que venían de la época de los militares y que se habían escandalizado con obras de Liliana Maresca en tiempos en que la dirección del Centro la ejercía el arquitecto Osvaldo Giesso, ya en democracia– aguardaban, con pañuelos cubriendo sus administrativas narices, un desenlace que preveían como el triunfo de su fervor por las buenas maneras. En cuanto el intendente entrara, con ese olor que llegaba hasta la puerta, se verían librados de mí y de la Maresca. Para completar ese presagio, el personal de mantenimiento se negaba a retirar los ataúdes. A una empleada joven, que no compartía el criterio de sus jefes, se le ocurrió una salida. Llamamos a los muchachos de al lado, los del Cementerio de la Recoleta y ellos empezaron a sacar uno a uno los ataúdes por la pequeña ventanita de la sala. El último cruzó hacia el patio cuando el intendente entraba al Centro.

La causa del olor era la chapa de esos ataúdes –obviamente usados varios veces–, impregnada por la descomposición de la carne. Hubo que curar cada ataúd con fuego. Liliana Maresca convirtió eso en un ritual, en otra obra. Curados los ataúdes, después de haber inquietado y esperanzado a los burócratas, de haber corrido la "performance" del fuego, la obra entró a la Sala de Situación para dar su testimonio del horror de la guerra, así como ahora esta muestra da testimonio de la belleza que puede encontrarse entre los escombros, o de los dolores más íntimos, de la enfermedad en carne propia –una obra está realizada con las bolsas de goma para agua fría que la artista debe usar después de cada una de las inyecciones a las que debe someterse por su enfermedad–, de la universal soledad.

Miguel Briante, "Hablando de la Maresca", *Página 12*, 6 de noviembre 1994.

1994

FRENESÍ
(Transcripción del contenido video-catálogo, 40 minutos)

Dedicado a Julio y Almendra

León Ferrari: Tenés que empezar desde el principio, de cuando están Adán y Eva en el Edén. Y analizar qué pasó desde entonces. El Edén, si te ponés a pensar, es el paraíso de la ignorancia, porque estaba prohibido averiguar lo del fruto de la ciencia del bien y del mal. Era no sólo el paraíso de la ignorancia, sino que como Eva descubrió lo que dicen la concupiscencia, es decir, el orgasmo, era el paraíso de la ignorancia y de la frigidez. De modo que Eva nos sacó de ese paraíso y nos dio la necesidad del conocimiento. Un fenómeno de iniciación. Todo lo que pasó después, cuando salieron, fue llegar al conocimiento del bien y del mal como dije y llegar al sexo (prohibido entonces). Todo eso se debió a esa mujer y a la colaboración de Satanás, en cierto modo. Él es el que le dijo "Averigua"... y bueno, acá estamos desde entonces.

Liliana Maresca: Tratando de averiguar...

León Ferrari: Tu obra forma parte de esa necesidad de conocimiento que nos regaló Eva.

Gumier Maier: A mí una de las cosas que me parece más interesantes de la obra de Liliana Maresca es su terrible singularidad. Si nosotros nos hacemos un panorama de las artes en los últimos años en la Argentina vemos que por un lado ella no ha seguido las corrientes o los pasos habituales. En algún punto yo diría que ella no ha hecho una carrera y que nunca le ha interesado hacer una carrera. Esto por un lado tiene algo muy meritorio, porque creo que en su obra, en toda su trayectoria no hay nada superfluo. Todas las cosas que ha ido haciendo fueron absolutamente necesarias para ella y por otro lado esto acarreó un problema de lectura. El problema de lectura es que como ella no ha seguido una carrera sistemática, no ha trabajado siempre una misma imagen, no ha ido desarrollando lo que aparecía, sino que cambiaba de acuerdo a sus cambios personales propios o a los cambios del entorno (porque ella trabajó mucho con lo que pasaba afuera en sintonía con lo que le pasaba a ella). Esto ha impedido una visión de la producción de Liliana y dificulta una lectura. Yo creo que éste es un gran mérito de ella y al mismo tiempo es un gran obstáculo para que otros puedan penetrar en su obra. Yo diría que es radicalmente singular y esto me parece a mí, en cualquier artista, un mérito básico. Más que un mérito yo diría que es un requisito básico del artista la singularidad. Y yo lo que veo en Liliana, porque durante algún tiempo yo también me confundí con esto que estoy diciendo de no poder leer y saber lo que hace Liliana.... la confusión llega a tal punto que se podría decir que en estos últimos años ella fue una precursora de las instalaciones en Argentina, que estuvieron desde hace décadas, pero esta moda de las instalaciones, curiosamente no la registra a ella como un antecedente. Justamente por esto, porque yo creo que no la pueden *cazar*.

Ella tiene un modo de producción que es absolutamente singular. En ella se van tejiendo ciertas preocupaciones que le genera a veces... yo no diría que son determinados aspectos políticos porque eso sería remitirlo a un hecho, a un episodio coyuntural. Yo creo que hay una reflexión sobre el mundo que hace Liliana y que está tejida o es la misma a otro nivel que la reflexión que ella hace sobre su propia vida y sobre la condición del ser humano, sobre la condición de la existencia o del paso por este mundo. Esto se va tejiendo en Liliana de una manera que ni ella misma sabe. Ella de pronto tiene ganas de hacer algo... digamos, como yo he estado cerca de ella en varias obras he visto que en todas hay como un esquema, no sé si un esquema, un procedimiento similar. Ella se copa con algo que no sabe por qué es. Es una forma, es una sensación, es una imagen, es un color, es un material como el oro o como la madera o el bronce o se copa con la sangre, o la basura; y no sabe muy bien por qué se copa con eso. Y cuando ella cuenta a los demás. Cuando ella me contaba a mí: "Voy a trabajar con tal cosa", yo también me quedaba medio como en bolas diciendo: "Bueno, va a trabajar con esto, ¿qué hará con esto?, ¿qué es?, ¿qué quiere decir?". Y yo creo que nadie lo sabía, ni siquiera ella. Ella empieza a trabajar con esto

y a medida que lo hace aparecen películas para ella. Ella en determinados momentos, mientras estaba produciendo obra, veía películas que se han entretejido también. Películas que ella recomienda siempre, que yo después siempre veo y me gustan. Lecturas. Por ejemplo, algo muy curioso es el hallazgo de los textos que le sucede como un encuentro medio fortuito y azaroso a Liliana. Los textos que ella busca para algunas de sus muestras parecieran escritos para sus muestras y sin embargo aparecieron de casualidad en un libro que agarró o que alguien le prestó o que de pedo vino a sus manos y ahí había un texto que era perfecto para esa muestra. Yo antes estaba hablando del azar. De que por ahí algunos textos ella pareciera encontrarlos por azar. Pero el azar remitiría a un principio casi surrealista, casi dadaísta y yo creo que Liliana no tiene nada que ver con esto. A mí me parece que se trata más bien de una disponibilidad de espíritu, creo que Liliana es un ser más elevado espiritualmente que muchos otros. Y esto implica que ella suele circular en una frecuencia espiritual que implica una conexión con sus cosas, con su cuerpo, con su enfermedad, con su vida, con sus afectos, con el mundo, con lo que pasa. Una especie de nivel de onda, de nivel de vibración que hace que ella encuentre estos textos. Yo me estaba acordando de otras dos cosas. Una que es más o menos conocida, es cómo ella genera en muchas de sus obras toda una movida que implica gente. Gente que colabora, gente que busca, gente que trabaja, gente que la auxilia y que no son como ayudantes técnicos meramente. Ella establece como una comunicación con esta gente. El aporte que hace esta gente a la obra... no es que haya cosas de la gente en un segmento o en una parte de la obra. Pero yo creo que establece una comunicación que no es la misma que la de un pintor o un artista cualquiera con sus ayudantes o asistentes.

Liliana Maresca: Entramos como por un tubo, creíamos. Dijimos: “Esto es sexo, drogas, rock & roll y arte, fundamentalmente arte y producir”. *Grupo Haga* producía eventos, producía cosas fuera de contexto, fuera de lugar. Si era una galería era una galería, si era la calle era la calle, producir y producir y producir un entusiasmo maravilloso porque por fin nos habíamos sacado de encima la dictadura y ¿entonces a dónde íbamos? Íbamos a conquistar el mundo.

Batato Barea: Alejandro Urdapilleta, el mejor actor y actriz contemporáneo y también poeta, ha hecho un poema que se llama “Sombra de conchas”:

Conchas con olor a teatro,
camarines con olor a concha.
Conchas y conchas.
Breteles de corpiños y caireles
copa va y copa viene
y el bulto magno que me enceguece
desde tu entrepierna almibarada
gloria de tu bragueta,
carroña que masco
y leche
y al final telones
y cenitales,
pelucas de pétalos,
alas de cuarzo,
rimel en el culo,
130 mariconas frente a un espejo
todas descuartizadas.
Y una montaña
y atrás el fuego
y la huella de tu chupón en mi nalga cruda
medialunas de árabes,
matanza de chinos,
saqueos de fiambrerías,
cuatro conchas que arrastro con mi changuito
más cinco que llevo puestas

como un pulpo esa concha enorme
se va acercando
y ya cubre todo el parque Lezama.
Potras de crines blanca
cayendo en los precipicios
cisnes que alzan el vuelo
y escupen sangre desde las nubes
conchas que se derriten,
conchas ruborizadas,
conchas famosas,
conchas peludas
y atrás de todo mi muerte negra.
Aplausos para las conchas,
vivas, vítores y clarines.
Aplausos para el deseo,
aplausos para la luna
que tiene concha.
Aplausos para tu concha
tan elegante,
tu concha de firmamento,
tu concha de algarabía y de sentimiento.
Aplausos para la concha de tu madre
y para la de Tita Merello que todavía ruge.
Aplausos para mil conchas de camarines,
conchas postizas,
conchas de llantos,
conchas de risas,
conchas que crujen,
conchitas diminutas liliputienses
y grandes conchones profundos.
En fin.
A la gran concha argentina. Salud!!!

Marcia Schvartz: Para mí Liliana es como la gran comunicadora cultural de los ‘80. Estaba todo totalmente diezmado, no pasaba nada culturalmente y ella tuvo la capacidad de juntar un montón de gente que venía del *under*, que era lo que estaba pasando en realidad. Ella nos juntó a todos uno por uno sin un mango, nos contactó y generamos *La Kermesse*. La generó ella. Y ahí me contacté yo con ella y se produjo una especie de sociedad afectiva. El gran motor de todas esas cosas fue ella. Nos contactó a todos e hizo posible que eso surgiera. Es como un don que tiene. Tiene la capacidad de ver dónde esta la gente que vale, que hace algo, y juntarla. Gente de teatro, de plástica, de música. Y nos puso a trabajar a todos para ella. No para ella, para su proyecto que era el proyecto de todos siempre sin un mango. La capacidad de hacer guita no tiene que ver con la capacidad de hacer cosas y ella tiene eso y a mí me movilizó durante todos estos años a hacer cosas que para mí son casi las más importantes. Aparte de pintar en mi taller a solas es esta capacidad de juntar gente e pincharles el culo hasta que sale...

Gumier Maier: Ella en estas movidas no se sabe muy bien qué es lo que plantea. Ella daba una consigna que después se desborda y consigue la participación de la gente… creaba unas experiencias bárbaras. Creo que la primera fue la bufanda que tejió desde la galería Adriana Indik en Viamonte y Florida. Una de las más explosivas fue *La Kermesse*, que tuvo algo genial. Pudo crear un módulo, ella pudo crear toda una estructura que le pertenece (la idea de *La Kermesse* es de ella), pero a la vez ella ofrecía módulos para que cada uno, para que cada artista pudiese hacer realmente lo suyo sin desvirtuar para nada, al contrario, enriqueciendo el proyecto global. Esto me parece un hallazgo. Encontrar la idea de *La Kermesse* me parece brillante. Y la otra gran idea que tuvo en términos de movida colectiva fue la de *La Conquista*. Lo interesante que esto es, no diría una aventura porque parece una palabra romántica

adolescente, yo diría que es un camino que me interesa más que la palabra aventura y que no está predeterminado. Me preguntabas cómo fueron las dos experiencias y yo no las puedo sintetizar. Lo que sí, es que fueron llenas de sorpresas. Por momentos parecían que fracasaban, que no se hacían y de pronto brotaba todo y todo lo que parecía ser no era. Esta cosa dinámica que es lo que a mí me interesa del arte en particular, de lo que yo hago como arte y cuando veo arte en los demás porque si no, no me interesa. Esta cosa es una pauta fundamental, no sólo de la obra de Liliana, sino lo que Liliana puede producir en los demás y puede hacer que los demás hagan.

Esta disponibilidad de Liliana se ve en cosas totalmente distintas. Una de las cosas que más me gustan de ella es esa serie que mostraba Adriana Indik que se llamaba *No Todo Lo Que Brilla Es Oro* y que eran también pedazos de maderitas del Tigre erosionadas por el agua, roídas, a los que ella engarzaba pedacitos de bronce y los transformaba en animalitos, en emblemas. Esa me pareció una obra así... de lo que podríamos llamar arte tradicional, porque no dejan de ser esculturas que necesitan una base, una obra de un vuelo impresionante y poco tiempo después hace los carteles de "Disponible", que es una obra que está en las antípodas, una obra totalmente conceptual, ascética, aséptica, que ni siquiera ella ejecuta, que manda a otros a hacer; mientras que el otro tenía la carga artesanal de buscar la madera, transportarla, de engarzar el bronce, de pulir, de darle otro baño. Era excesivamente artesanal, mientras que lo otro no tiene nada de artesanal (lo de *Disponible*), es como una *factory*, ella manda a hacer los carteles y a mí lo que me interesa es esto. Esta riqueza, la polivalencia de la obra de Liliana. Me parece que una de las virtudes fundamentales en su obra es que nada es premeditado, incluso las ideas originales que ella tiene de una obra o lo que ella puede articular como discurso cuando piensa una obra no es realmente lo que la obra va a ser ni lo que la obra resulta. Ella no tiene un control racional sobre lo que hace y esto me parece bárbaro y esto hace que sus obras, más allá de que justamente por este mecanismo algunas sean mucho más logradas que otras, porque este modo de trabajar es un modo riesgoso si queremos, en cuanto al resultado estético, más allá que algunas obras de ella son más contundentes que otras (para mí, para otros pueden ser otras), lo que las hace valiosas es esto, es que son totalmente imprescindibles para el artista. Son obras necesarias, no hay nada superfluo en Liliana. Y cuando digo superfluo no quiero decir ni frívolo, ni estetizante, quiero decir que no hay nada que no haya tenido la necesidad imperiosa de hacer y eso está comunicando algo que no es sólo su mundo subjetivo. No es la vieja teoría expresionista de que a mí me pasa algo y lo tengo que expresar. Ni es tampoco arte político. Yo creo que Liliana no hace arte político en mi visión. Porque el arte político es a veces en algunos artistas "Yo me opongo a tal cosa, estoy en contra de tal otra entonces voy a hacer una obra que explique o que dé cuenta de mis pensamientos", yo creo que Liliana nunca hizo eso. Creo que cuando hizo obras como la de los féretros en ocasión de la guerra del Golfo ella no estaba haciendo ni un panfleto, ni un comentario ni una ilustración. Sino que eso le había pegado a ella de una manera muy particular. Pero me parece que lo que hay es algo mucho más profundo, una lectura únicamente política degrada la obra de Liliana notablemente y me parece que es mucho más rica que eso.

Liliana Maresca: Es como un símbolo de un país que no podía producir, que no podía generar riqueza, que estaba totalmente entregado, así, de manos cruzadas, a otra gente que no tenía nada que ver con ellos, alguien que venía y nos chupaba la sangre, y bueno, eso era el símbolo. El carrito del cartonero era el símbolo de nuestro país. Entonces me puse en contacto con alguien que era quien estaba produciendo eso y que se producía en el Warnes... y bueno, fui, me prestaron un carrito, el tipo me entendió, me dijo que sí, que...

León Ferrari: Un cartonero ¿no?

Liliana Maresca: Hablé con un cartonero del Warnes, y encima después el peronismo produjo la explosión de ese lugar. O sea, "Basta de darle al pueblo algo". Creo que esa bomba que pusieron en el Warnes fue como significativo de que "Ya no damos más nada, ya queremos vender todo lo que hay". Entonces para mí fue como un símbolo nacional. Por eso lo tomé, al carrito de cartonero, como un símbolo nacional. Y trabajé con eso. Y una idealización de eso, incluso. Por eso los convertí en oro, en plata, como pasar a otra medialización de eso, una cosa de la alquimia, de producir de la nada algo y de todo ese dolor humano que significaba ir a cartonear por veinte pesos por día como cartoneaban cien tipos que después iban y vendían eso que era como vender el alma, la sangre. La miseria me pareció que era un símbolo nacional.

Gumier Maier: La de los carritos de la basura, que era una obra alucinante porque empezaba pareciendo una denuncia social. Aparte hay una historia bárbara que la habrá contado algún otro o la habrá contado Liliana, ella tuvo que ir hasta el ex albergue Warnes que todavía estaba, hablar con los recolectores de chatarra y de residuos para que le den esos carros verdaderos. Hizo todo un trabajo, casi diríamos, de relevamiento. Y esto es lo que aparece en el primer carro. El segundo carro ya desconcierta porque está pintado de blanco y uno ya no entiende qué es lo que pasa. Y en la tercera y cuarta obra, que son esos carros diminutos de plata y de oro, ahí aparece algo que no contradice la supuesta visión social del primer segmento, del primer carro; sino que la desarrolla, la vincula, la articula. Esta es la capacidad de Liliana: articular, comunicar y hacer dialogar cosas que, en la visión reducida que tienen tantos del arte dicen "esto es arte político, acá está trabajando con los sentimientos y en esta otra cosa trabaja con la forma pura y lo estético..." Yo creo que es inseparable en la obra de Maresca.

Fabián Lebenglik: Liliana fue desarmando página por página los libros leídos de su biblioteca. Y con esa montaña de papel impreso construyó una enorme serpiente de veintiséis metros cuadrados, que se muerde la cola y que lleva por nombre *Ouroboros* tomado del médico y alquimista Paracelso. El destino de los libros es el fuego. O la mugre o los gusanos. Pero la artista, invitada a participar de una muestra de escultura en la Facultad de Filosofía y Letras pensó en sacarse de la cabeza todos esos libros y ponerlos a funcionar de otra manera. Así fue que surgió la tentación de la serpiente. Un círculo recursivo hasta el infinito hecho de libros, especialmente de libros que explican teorías sobre los libros. En la obra que la escultora fabricó para Filosofía y Letras se lee una imagen ciertamente corrosiva de la filosofía y las letras y de la institución universitaria a la que se ve como un recinto que se cierne sobre los libros para hacer un círculo y velar por él. Como se novela o como se vela por los muertos. Esta es una de las probables causas por las que el *Ouroboros* no pasó inadvertido en la citada casa de estudios. Incomoda a ciertos dirigentes estudiantiles que lo miran torcido y estudiantes que van destruyendo la obra parcialmente. Y se sentían agredidos por la rotura de tantos libros. Hay que tener en cuenta que había textos de lectura obligatoria en las materias de grado. Algunos hacen cuentas y aseguran que hay más libros sobre una disciplina que sobre otra. Otros la piensan insultante o arrancan las páginas pertenecientes a un mismo libro en un intento vano de que la suma de las partes conduzca al todo. Muchos la ven como un obstáculo con el cual se tropiezan al atravesar el patio seco de la facultad. La consumación del *Ouroboros* era, lógicamente, el fuego. No una quema pública de libros porque Liliana odia la brutalidad. Sino que, en una ceremonia privada, Maresca cumplirá –como cumplió– con el destino efímero de su escultura, recordando el fuego colosal que Paracelso hizo con los libros académicos para explicar en un idioma nuevo y accesible toda su ciencia nómade.

Me parece que entre los muchos lugares posibles desde los que se puede tomar la obra de Liliana, uno de los que me interesa es el tema del mercado. O cómo a Liliana no le interesa el mercado, sería más bien. Ella expuso una o dos veces en lugares relacionados con el mercado. Generalmente, sus muestras fueron en salas, en centros culturales... fuera del mercado. Es decir que, desde ahí, ya demostraba su desinterés. Por ejemplo, organizó la muestra *Lavarte* en un LaveRap. *La Kermesse* en la Recoleta, *La Conquista* también en el Centro Recoleta. Es decir, ya desde ahí se ve que prácticamente estaba desechando la idea de participar de algún circuito donde circulara el dinero en relación con el arte. Me acuerdo de la muestra *La Conquista* en la que trabajamos juntos (ella fue la curadora, yo escribí los textos del catálogo): Liliana hizo un esfuerzo enorme, así como había hecho en *La Kermesse*, o en la muestra *Lavarte* también... organizar todo en condiciones un poco precarias. Ella presentó una instalación en donde de algún modo medía la iniciación del mercado, es decir la época en que los españoles conquistaron América y buscaron nuevos mercados para ubicar sus productos o para traer materias primas... ella medía la sangre derramada por los españoles cuando liquidaron a los indios con los lingotes de oro, con los bienes obtenidos. Es decir, que ya empezaba a hablar del dinero de un modo casi violento. Es decir, la fusión violenta entre dinero y sangre, esa mezcla. Donde más fuerte entra tal vez la idea esta de su desinterés es en *Espacio Disponible*, la muestra que hace en el Casal de Cataluña en el año '92. Liliana expone una serie de carteles como los que mandan a hacer las inmobiliarias para avisar que un departamento se alquila o está en venta y en esos carteles dice *Espacio Disponible*. Literalmente es una frase casi poética, ¿no?, pensar en un espacio y en la disponibilidad. Pero es una frase acuñada estrictamente para disponer un espacio con relación al mercado. Entonces Liliana juega el papel del arte, su producción artística como una disponibilidad, en vista de que ella generalmente no

vende su obra, expone esos carteles me parece que para producir el máximo requisito que pide el mercado. Es decir, en última instancia, la relación cruel de las relaciones de mercado son ficticias en el terreno del mercado del arte, y sobre todo en el mercado del arte argentino: lo que en última instancia pide la lógica del mercado es que uno negocie sus ideas y finalmente su cuerpo. Al mismo tiempo que ella expone *Espacio Disponible*, la muestra del Casal, un par de meses después sale una edición de la revista erótica *El Libertino* donde una sesión fotográfica de Kuropatwa la muestra a Liliana en posiciones diferentes, sacándose la ropa, desnuda, con un osito. Ahí hay un texto central, un título, que dice *Maresca Se Entrega Todo Destino* y da su número de teléfono particular. Es decir, la negociación del cuerpo directamente.

Gumier Maier: Esta riqueza, esta polivalencia de la obra de Liliana, y que me parece que lamentablemente en algún punto es lo que hace que no sea fácil de leer su obra y que no tenga, no sé si llamarle reconocimiento... sí, usemos esa palabra. Que no tenga el reconocimiento que merece. Pero tampoco creo que eso sea lo importante porque lo decía ella, nunca buscó una carrera ni vender obra, ni nada de eso. Entonces lo más importante es este viaje espiritual que para mí y creo que para ella también es el arte.

La muestra *Frenesí* estuvo expuesta 4 al 27 de noviembre de 1994, en el Centro Cultrual Recoleta. Fue curada por Jorge Gumier Maier y el video-catálogo que aquí se reproduce fue realizado por Adriana Miranda y Liliana Maresca, y tiene una duración de 40 minutos.

LILIANA MARESCA

FRENESI QUE NO FRENA

L. Maresca, portada del video.

Con la intensidad de siempre, Maresca inaugura el viernes una muestra sobre una década de trabajo y presenta un video auspiciado por Página/12.

(Por Fabián Lebenglik) El viernes próximo, 4 de noviembre, a las 19, se inaugura la muestra "Frenesí", una retrospectiva de Liliana Maresca, en la que la artista presenta diez años de trabajo, en el Centro Cultural Recoleta. El título que eligió para la exposición es índice de su actitud frente al arte y de su capacidad para organizar movidas culturales. En un medio donde los artistas suelen trabajar aislados, Maresca logra reunirlos en multitudes alrededor de proyectos imposibles que, sin embargo, ella hizo posibles, como "LavArte" en 1985, en un Lave Rap; "La kermesse", en el Centro Recoleta en 1986 o "La conquista", en el mismo centro cultural, durante fines de 1991 y comienzos de 1992.

En su obra, donde combina de un modo lúcido y provocador la experiencia individual en relación con situaciones sociales y políticas, se alternan esculturas, objetos, instalaciones, dibujos, pinturas y montajes gráficos. En su itinerario incansable e intenso, también le toca pelear con frenesí por la vida, ya que Liliana tiene una salud muy delicada porque padece SIDA.

Liliana Maresca (Buenos Aires, 1951) estudió en la Escuela Nacional de Cerámica y en los talleres de Renato Benedetti, pintura; de Miguel Bengochea, dibujo, y de Emilio Renart, escultura. Fue docente en la cátedra Morfología I de la carrera de Diseño Gráfico de la UBA y dirigió sus propios talleres de artes plásticas. Algunas de sus muestras individuales fueron "Lo que el viento se llevó", cuando inauguró la nueva etapa del Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989; "No todo lo que brilla es oro" (1989), y "Mil nueve noventa", en la galería Centoira; "Recolecta" y "Wothan-Vulcano", ambas en 1991 en Recoleta; "Ouroboros", en la plaza seca de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1991); "Espacio disponible", en el Casal de Catalunya (1992) e "Imagen pública-Altas esferas", en Recoleta (1993).

En la muestra que inaugura el viernes será posible ver, a modo de antología, todas esas etapas del trabajo de la artista. Pero también se podrá ver obra nueva, que realizó este año, especialmente para "Frenesí". Entre las piezas recientes está la que lleva el título de la retrospectiva, que consiste en una base de intenso color rojizo, sobre la que se posa un increíble objeto encontrado por la artista: una raíz que luce como un cuerpo femenino retorcido y consumido en relación de amor/odio con los cánones de lo bello.

Su obra se resiste a disciplinarse ante cualquier categorización pero fundamentalmente se resiste a ser clásica, porque lo clásico gusta pero no incomoda el presente de quien observa. La primera incomodidad de su producción, en el sentido de interrogarse a sí misma y de cuestionar al espectador, viene de la propia construcción de cada obra. Sucede que Maresca tiene un gran talento para crear obras bellas pero al mismo tiempo se resiste a hacerlo, porque piensa que la belleza coloca al espectador en un lugar pasivo al tiempo que produce un efecto tranquilizador y neutraliza el sentido revulsivo del arte. Podría decirse que ese debate en el que la belleza aparece cuestionada se ve nítidamente en casi todos sus trabajos. *(Desde el 4 de noviembre, a las 19, en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. Sigue hasta el 27 de noviembre.)*

El video

El videocatálogo "Frenesí", auspiciado por **Página/12**, tiene una duración de 40 minutos, a lo largo de los cuales es posible acercarse a la década de producción de Liliana Maresca que se presenta en su muestra retrospectiva. Producido por Maresca y Adriana Miranda y realizado por esta última, el video muestra imágenes de obras desde 1985 hasta 1994, testimonios de León Ferrari, Jorge Gumier Maier, Marcia Schvartz y Fabián Lebenglik, e incluye una performance que Batato Barea hizo para la muestra individual "Lo que el viento se llevó", que Maresca presentó en la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas en 1989. El video –posproducido por Ezequiel Cadailhon y Estudio del Centro– será distribuido el día de la inauguración y se proyectará en el auditorio del Centro Recoleta, Junín 1930, siempre a las 19, los domingos 13, 20 y 27 y los sábados 19 y 26 de noviembre.

Fabián Lebenglik, "Frenesí que no frena", *Página 12,* 1 de noviembre 1994.

OPINION DEL CURADOR

Maresca: condensación de sentido

(Por Jorge Gumier Maier) Maresca es difícil de cazar. Ha hecho las cosas más dispares, cambia, hecha mano a todo. Decir –como muchos sugieren– que su arte es *esencialmente* político o atiende a los problemas sociales es de una miopía que sonaría a ofensiva de no ser ésta una discapacidad corriente y anodina. Tormentos hubo y hay de sobra, fuera y dentro de los cuerpos; pero Liliana nunca ha ensayado el género de las ilustraciones declamatorias, ni se sujeta a la compulsión catártica de quien quiere decir cosas. Ella –¿y no es así en todo el arte?– no sabe bien qué es lo que está hablando.

A mí siempre me sorprendió su modo de producción. Algo se le torna insistente –puede ser un texto, las instrucciones de un sueño, un objeto banal...– y ese rumoreo la va guiando con cálculo desconocido, hilvanando un color, una palabra, un emplazamiento. Nada es aleatorio ni adorna. El modo de producción es la manera de ser, de transitar (la vida, que es todo el mundo a nuestro alcance). A muy pocos he conocido (Batato Barea, Omar Schiliro, Kuropatwa...) capaces de atesorar tanta poesía, de condensar tanto sentido en la mirada. El hallazgo, el encuentro, es ese estado privilegiado del espíritu en que lo indecible –la alquimia de la vida– se conforma en belleza. Yo me deslumbro con sus ramas –ya presentes desde sus primeras obras–. Como la que da título a la muestra. Esa rama que creció retorciéndose sobre las circunstancias, sostenida en el capricho de sus obligadas curvas, ahora ya erosionada, crispada, noble. La cifra del frenesí.

"Extraterrestre", madera y bronce, 1989, de Liliana Maresca.

Jorge Gumier Maier, "Maresca: condensación de sentido", *Página 12,* 1 de noviembre de 1994.

1993

Poder entender la muerte

Verla de frente
en sutil diálogo con las estrellas
remontar barriletes inútiles
sueños de mirar a lo lejos
ridículas pesadillas
y un modo de sentir libre
como siempre fui.
El momento es éste.

El amor —lo sagrado— el arte
no tienen pretensiones
son fugaces.
Aparecen donde no se los llama
se diluyen.

Liliana Maresca

Texto del catálogo de la muestra *Recordando a Emilio Renart*, que se realizó en el Espacio Giesso Reich, en diciembre de 1993.

Liliana Maresca recibe cinco llamados diarios

Una artista se ofreció "para todo destino" en una revista erótica

JULIO SÁNCHEZ

Catorce tomas fotográficas muestran a la artista Liliana Maresca semidesnuda y en actitudes provocativas con un epígrafe que reza: "Maresca se entrega todo destino. 304-5457". La producción apareció en el número 8 del mensuario de relatos eróticos *El Libertino* en octubre de este año, y es la continuación de una obra que la artista había comenzado en el Casal de Catalunya en 1992. Así como muchos artistas conceptuales produjeron obras que fueron publicadas en revistas y nunca expuestas en galerías de arte, Maresca acude al mismo mecanismo poniendo en vilo conceptos tales como la recepción de la obra, el erotismo, la comunicación y los espacios de distribución artística.

Liliana Maresca en una de las fotos aparecidas en *El libertino*..

"Disponible", "Apto todo destino" y "304-5457" eran algunos de los carteles que componían la muestra de Maresca de1992, utilizando los mismos textos de los cartelones vacíos de publicidad: "Esa fue una muestra para un grupo reducido de artistas plásticos y que no tenía nada de erótico, era puramente intelectual, casi nadie la entendió y hubo gente que me preguntaba dónde estaba la muestra. En cambio, en la muestra de *El Libertino* el erotismo funciona como comunicación básica, y por eso la gente se engancha con esta obra; en la primera muestra no me llamó nadie, pero en esta última tengo un promedio de cinco llamadas telefónicas diarias", relata Maresca.

"El gesto de apertura total es un hecho artístico, desnudarse y ofrecer todo es como hacer *body art* (arte del cuerpo), expresar una idea con mi cuerpo", continúa la artista que, luego de la publicación de su obra, estuvo de viaje por dos meses. En ese lapso, amigas que viven en su casa recibieron llamados telefónicos en busca de información. Al regresar, Maresca hizo una selección de los mensajes y entrevistó a cuatro personas, comenta que "la gente que llamaba se enganchaba por lo erótico, salvo dos que se engancharon por lo intelectual de la obra: un fotógrafo con el que hice una sesión de fotos y un arquitecto de más de 70 años con el que conocí lo que es la vejez. Aún hoy después de tres meses sigo recibiendo llamados, fundamentalmente establezco una comunicación telefónica, cuando alguien llama y escucha mi voz se da cuenta de que esto no es prostitución".

Medir el impacto que una obra tiene sobre el espectador no es una tarea fácilmente cuantificable; en este caso, la artista reconoce qué "esta es la primera vez que tengo retorno con una muestra, la obra continúa con los llamados que hacen pensar qué estoy haciendo. El público es gente que está fuera del circuito de la plástica, no me llaman para decirme '¡Qué buena tu obra!'; en general la captación es elemental, evidentemente cuanto más elemental, más llegás a la mayoría de la gente. Cuando empezás a tener intimidad en el teléfono los tipos empiezan a entender y se fascinan. Les explico que para mí pasa por la apertura en sentido universal y que espero su propuesta que no tiene por qué ser erótica; en general todos me quieren conocer, pero yo sólo di cuatro entrevistas".

La producción de la obra contó con el apoyo del fotógrafo Alejandro Kuropatwa, el vestuario de Sergio De Loof, el maquillaje de Sergio Avello, y está registrada por Fabulosos Nobodies. Eludir el espacio de una galería de arte o un centro cultural tiene sentido para Maresca que piensa que "el arte metido en museos, años después de haberse generado, no tiene validez, se convierte en un esqueleto y pierde el sentido que lo generó; si la obra genera algo es solamente en su contemporaneidad, el hecho de que mi muestra esté en una revista tiene que ver con nuestro medio, con la Argentina y con dos tipos que dirigen la revista que son porteños y que están insertos en el mundo de la plástica".

Desde el punto de vista conceptual, la obra apunta a la inmaterialidad, ya que no tiene más existencia física que el soporte en dos páginas de una revista; sin embargo, a diferencia de los conceptualismos tradicionales, tiene una fuerte carga erótica. "Creo que 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, la obra me sirve para conectarme con mi propio erotismo, y para superar mi tilinguería."

Julio Sánchez, "Una artista se ofreció 'para todo destino' en una revista erótica", *La Maga*, 8 de diciembre 1993.

ARTE: POLITICO

Maresca ya es pública

(Por F. L.) Tanto el crítico de arte cubano Nelson Herrera *Ysla* —*curador* de la Bienal de La Habana —como el norteamericano Bill Arning —director del espacio de la galería alternativa White Columns, de *Nueva York*— coincidieron en señalar, durante sendas visitas a la Argentina, que los artistas jóvenes de este país no producen arte político. Y ambos rescataron, dentro de esa corriente, al lúcido aunque no tan joven León Ferrari, uno de los pocos que podría ubicarse en tal vertiente.

Si bien es cierto que ambos críticos señalaron que su sorpresa se debía a la relativa cercanía de la dictadura militar, tal vez justamente esa sería una causa posible para justificar el supuesto déficit. Por otro lado, todo arte puede ser analizado desde una perspectiva política. Pero sucede que entre los pocos artistas jóvenes que frecuentan el arte manifiestamente político, está Liliana Maresca, y eso se pudo ver en varias muestras anteriores

Maresca se sumergió durante semanas en el archivo gráfico de **Página/12** para armar su instalación y seleccionó todo un material que funciona como *síntesis de la última década* argentina. Lo amplió hasta obtener gigantografías y montó esas imágenes impecablemente sobre paneles para luego transformar la sala 12 del Centro en una caja de resonancia de imágenes. Paredes y techo exhiben una secuencia —algo así como los "grandes éxitos" de la imagen pública de la política— que produce el efecto de la simultaneidad. La saturación de tanta tinta se vuelve una saturación química: el panel que oficia de techo gotea *lentamente tinta* que va llenando un recipiente montado sobre un pedestal escalonado. Un monumento simbólico, como todos los *monumentos*.

En los afiches y postales de presentación, en un juego alusivo al que sabe que sabe, la artista posa desnuda sobre esos mismos paneles, para no quedar fuera del circuito de las efectividades conducentes de la (estética) política. Maresca rescata el protagonismo colectivo, confunde exprofeso la política con la farándula y subraya que la injusta diferencia de significado social entre el "hombre público" y la "mujer pública", rápidamente se diluye. La obra cuenta además con escenografía sonora del músico Daniel Curto. *(Centro Recoleta, Junín 1930, hasta el 21 de junio.)*

Fabián Lebenglik, "Maresca ya es pública", *Página 12*, junio 1993.

1993

IMAGEN PÚBLICA – ATLAS ESFERAS

"Nunca Olvides las paradójicas servidumbres que encierra la libertad
pero jamás te fíes de quienes la ridiculizan o la consideran un cuento para ilusos."
Política para Amador, Fernando Savater

LA PRENSITA DEL HORROR
Por María Moreno

El finado Nietzsche solía decir "yo no escribo con sangre, sólo con tinta roja" y un español, d cuyo nombre no me acuerdo, hacía una versión más carnicera del mismo asunto pero también más precisa: "en literatura la sangre solo sirve para hacer morcillas" (*morcillas,* ya sé sabe, es eso de improvisar un texto fuera de libreto, como esto que voy haciendo). Pero como el neurótico es el pequeño realista que todos llevamos dentro no faltará el pasante que al ver el montaje de Maresca piense que ella quiere informar sobre la realidad y diga: "Para imprimir esas caripelas, se usa una tinta que, aunque esta permanezca oculta, viene envuelta en sangre. Realidad sangrienta que está en las portadas con nombre y apellido pero que no se ve como los NN...". Y tampoco faltará (mujer) quien observe un detalle: "Feminista además porque no me digan a mí que esa sangre en el puño de Monzón no es la de Alicia Muñiz", y otro que agregue, para redondear: "y el goteo, el goteo simboliza la letanía, el retintín del paso del tiempo, el de los diarios, obvio, pero sobre todos los días en tu cárcel de Batán". Basta.

Con el sistema de pre-pizza de los artistas pop, Maresca informa sobre una información ya existente. Ella utiliza un producto de la comunicación de masas (el diario) como Lichtenstein utiliza las figuras simbolizadas en las historietas, las saca de la banda dibujada y deja sola a la enigmática chica que dice "Sí, yo entiendo como te debes sentir, Brad". Ella (Maresca) también debe hacer varias operaciones con el objeto: si el diario funciona por sucesión y relevo, ella lo somete a simultaneidad. Al objeto autónomo y con la jerarquía de valores (la portada es más importante que las páginas siguientes), ella lo fragmenta y estabiliza el valor de las páginas. Lo manipulable y lo efímero, al aumentar de tamaño (otro procedimiento pop) y colocarse en las paredes hace desplazar el acto de leer al de mirar e instala cierta idea de duración. Sin embargo esas figuras que antes estaban reducidas a la ilustración de un texto que ahora está cortado, funcionan como signos relacionados con otros: las imágenes promociónales de las puertas de cine y de teatros, las del tren fantasma inmóvil para demócratas (arte – horror – pop). Y ahora podrían correr interpretaciones como la sangre de una bolsa para goteo mucho más abierta que la oculta la mano de Monzón; porque lo de Maresca nos propone escapar de la tentación por la metáfora y hacer otras operaciones intelectuales. Por eso ella me parece pop. Aunque yo no sepa nada de arte, puedo aplicarle la tesis de Masotta donde el pop se constituye de una intención referida menos a los contenidos sociales que a las estructuras de trasmisión de esos contenidos.

Ya Maresca había pervertido objetos antes. Primero recicló la chatarra, fuertemente asociada el mundo del trabajo y el gasto, en goce y despilfarro a través de un parque de diversiones. Al purulento carrito del ciruja lo esterilizó con Loxon blanco hasta camuflarlo en purísimo objeto de quirófano. Y luego estaban aquellos objetos del reino vegetal, que ella pasó al animal (animales cómicos, tiernos, improbables), armas muertas enjoyadas como faraones.

Ahora se trata de la salivadera, algo que habitualmente se sitúa abajo por razones de comodidad pero también por su condición de cosa que debe permanecer un poco oculta, degradada, pero en este caso Maresca a realizado con escalinatas, esas que suelen alcanzar lugares fuertemente simbólicos: el congreso, la iglesia, los tribunales. Quizás será una manera de decir un lugar común, eso de "escupir" al cielo, en este caso los rostros plantados en el panel de arriba. Ya se sabe lo que pasa sino se sabe eludir.

La relación entre los paneles con imágenes de diario y la gota que se desliza hacia la salivadera no es simple. Porque el relevo de la tinta por la sangre es un mito de la literatura y no del periodismo, y no del periodismo, como firmar un pacto. Y de qué manera: para siempre. Acuérdese de aquello de "lo escribiré con sangre, con tinta sangre del corazón". Implica la idea de una subjetividad centrada no como la del periodismo que cree que la realidad "objetiva" llega a la imprenta sin pasar por los cuerpos.

¿Que la sangre sea ocultada por la tinta? ¿Que "escrito con sangre" sería más verdadero? ¿Que hay esputo jerárquico? ¿Que la tinta de la prensa es sangre y esputo? ¿Qué? Maresca, siguiendo en la línea de los paneles, propone la asociación entre dos sustancias cuyo símbolo es la comunicación: la sangre *informa* (y ahora hasta hay una filosofía hematológica que se ocupa de eso) raza, enfermedad, historia clínica, edad, embarazo, lesión genética, toda una identidad muda pero codificable.

Sin embargo esto es inquietante cuando uno se calla la boca, entonces aparece un risueño no sentido, porque después de todo, y Maresca no lo oculta, el guante de Monzón es la foto de el guante de Monzón, y la sangre que gotea, como la del finado Nietzsche, es solo tinta roja.

Texto del catálogo correspondiente a la instalación expuesta entre el 27 de mayo y 21 de junio de 1993, en el Centro Cultural Recoleta. Auspició *Página/12*. A continuación del texto reproducido figuraba el CV de Liliana Maresca.

Créditos del catálogo:

El material fotográfico fue apropiado de los siguientes autores y agencias: Rafael Calviño, Fernando Dyoskin, Alejandro Elías, Gustavo Gilabert, Alejandro Kacero, Jorge Saenz, Gustavo Saiegh, Tony Valdez, Editorial Perfil.

Realización: Damián Borgarini. Asistencia Técnica: Demián Borgarini, Carlos González. Diagramación: Paula Álvarez. Fotocopias: Línea Zeta. Desnudo: Liliana Maresca. Foto: Marcos López. Escenografía sonora: Daniel Curto. Material de audio: Miguel Rodríguez Arias, Cartoy Díaz. Esta muestra no hubiera sido posible sin el apoyo de Carlos Gonzalez Gandhi. Muchas gracias a Almendra y Nacho, María Moreno, Elba Bairon, Pandra, Jorge Abecasís, Magdalena Jitrik y a todos mis amigos.

1993

El arte político es para meter dedos en el culo de la gente

Por Hernán Ameijeiras (en *La Maga*)

Hace algunos días, en una charla en el Centro Cultural Ricardo Rojas, se planteó una discusión entre los que realizan un arte supuestamente descomprometido, light, *y aquellos que hacen obras cargadas de sentido, combativas y con actitud militante. En este informe, cinco plásticos —Fernando Bedoya, Teresa Volco, Juan Carlos Romero, Liliana Maresca y León Ferrari— que realizan una producción artística ligada a lo político explican cómo trabajan en una década donde muchas certezas parecen haberse diluido y opinan, entre otras cosas, sobre el presunto arte* light. *Además, se incluye una entrevista al historiador del arte Igor Cerisola, que ha estudiado y analizado la producción de arte político en la Argentina.*

"El arte político es, para mí, aquél que está relacionado con el famoso compromiso social del artista, que hoy está desvalorizado en el mercado de las ideas", define Juan Carlos Romero (62 años), mientras que León Ferrari prefiere la denominación de "arte ideológico o social: un arte significante, preciso, claro, racional, mediante el cual el cual el autor se propone decir algo". "Yo me ocupo muchas veces de la realidad —señala Liliana Maresca (42)— porque me interesa, me motiva, y, de tal modo, me sale una obra no panfletaria que toca zonas de la realidad. Mi intención es la de meter dedos en el culo de la gente; me gusta expresar lo que pienso y llevarlo al extremo."

Para Teresa Volco (46), "en un sentido amplio todo arte es político. Pero hoy lo político está devaluado, por culpa de los propios políticos; ha dejado de ser el

manejo de la cosa pública para transformarse en un simulacro. De ahí sale la dificultad para definirlo. Pero si ponemos el acento en la producción de un hecho de conocimiento, que eso es para mí el arte, es ineludible la referencia política, por acción u omisión."

"El arte político pasa por las ideas —afirma Fernando Bedoya— , uno tiene que hacer una apropiación crítica de las cosas, desarmarlas y mostrar toda la carrocería como es. Yo trabajo en la cuestión de desarmar las estructuras de control que hay alrededor de la imagen." Para Bedoya, que es peruano y vive desde hace 16 años en la Argentina, una de esas estructuras de control es el mercado de arte, y también, la teoría del color.

"Modificar el espacio"

Bedoya sostiene que "este contexto tan aplastante de derrota política me motiva para trabajar" y señala que una de sus intenciones básicas con el arte político es la de "modificar el espacio: tomar un lugar, resignificarlo y establecer otro código con la gente; de esta manera se cambian realmente muchas cosas. Nosotros (por los grupos en los que participó) nos recostábamos en grandes movilizaciones de personas, que garantizan la total libertad de expresión y dan marco legal para actuar. Un espacio cerrado, como una galería, implica otro tipo de intercambio". "Hay acontecimientos políticos y sociales tan fuertes que el artista no puede negarse —agrega—: los plásticos que me gustan son los que se miran el ombligo, los que se ubican en un contexto."

Según Volco, "con la devaluación de lo político nos toca a los artistas convertirnos en políticos y proponer el arte como modo de conocimiento, de producción y de acción que sea el modelo de lo político. Sé que suena a disparate, pero acá y en otros países están apareciendo modelos de autogestión por los cuales a partir de las necesidades inmediatas, la gente se junta y pone en juego su creatividad para hacerse preguntas y darse respuestas".

"Creo que el panorama actual es desolador —apunta Romero—, pero tengo fe en las nuevas generaciones, que no están golpeadas por el proceso y tienen una idea más clara de lo que puede pasar. Pienso que el socialismo todavía está por empezar, y es por esto que los artistas deben repensar su situación respecto del arte comprometido. Yo voy a seguir haciendo arte político, porque creo que es importante acompañar a los procesos sociales."

Ferrari opina que en el campo del arte lo político genera resistencia y sostiene

que, sin embargo, "las mayores obras de Occidente son de arte político, debido al apoyo que los grandes artistas del pasado le dieron a la Iglesia y a la religión. Los que se oponen al arte político tienen que recordar que la Iglesia gobernaba y, por lo tanto, aquellas obras sustentaban un gobierno de dictadura delictiva. Era un arte político muy comprometido, no como el que se hace actualmente, que ataca y analiza. Hay que pensar que aquel arte era como si Hitler hubiera tenido una corte de plásticos pintando campos de concentración para mostrar esos cuadros como amenaza para aquellos que no lo siguieran".

Ferrari pretende, según dice, hacer un arte que sirva para mostrar "alguna forma de la represión que pasa inadvertida o que, directamente, está muy clara y bien explicitada".

Todos los plásticos coinciden en que los hechos más importantes de arte político fueron *Tucumán arde*, realizado en 1968 y basado en la caótica situación de Tucumán, y *El siluetazo,* en el que un grupo de artistas impulsó a la producción —en la Plaza de Mayo y en el marco de una marcha en la que se pedía por los desaparecidos— de siluetas por parte de los manifestantes (véase nota aparte).

El 'arte light'

Pero Romero, Ferrari, Bedoya, Maresca y Volco no están de acuerdo respecto del arte presuntamente *light* que actualmente parece imponerse en el circuito local. "A los que hacen arte *light* hay cosas que les molestan —dice Maresca—, pero para salir de eso toman la actitud de mostrar algo lindo, divertido. Me interesan Omar Schiliro, que no creo que sea *light* a pesar de su estética aparentemente liviana, Jorge Gumier Maier y Pablo Suárez, que tampoco son *light*. Pienso que lo que existe es un arte de homosexuales, que tienen poder en todo el mundo y son los que están *pelando* una que me interesa."

Acerca de este supuesto arte descomprometido, complaciente, Bedoya cree que se trata de "un fenómeno de saqueo a la cantera de lo marginal, de lo popular, por parte de Occidente, significa fetichizar todo, hacer una última fritanga y poner el *kitsch* en el podio. Esas superficies tan grasas, tan de fritanga, tan de última cocina, tan de brillo, son de un gusto más bien pre-bello para abajo. Constituyen el último *curro* a las culturas populares; es la grasa del proletariado puesta en escena, con todo el mundo corrupto y feliz danzando en esta gran orgía de fin de siglo. Es patético, pero hay que desarmar esta máquina y mostrarla desde otro lugar. Los objetos de Schiliro son bastante grasas, mersas, y bien podrían estar en una villa.

Además, creo que hay ciertos artistas que están trabajando con intención política, que está en la presentación de esas obras, barnizadas y fetichizadas *al mango*".

Romero, por su parte, sostiene que la palabra compromiso está "devaluada" porque "hay gente que es exitista y está siempre navegando detrás de la zanahoria que es lo *light*, y que les hace creer que no es importante estar comprometido con la sociedad en la que uno vive sino con una cosa muy ambigua y abstracta que se llama arte internacional".

La ambigüedad

"Este arte de la ambigüedad, que respeto y me gusta, creo que tiene que ver con la superficialidad de la que estamos rodeados. Algunas de las obras que he visto de la gente del (Centro Cultural Ricardo) Rojas reflejan esta superficialidad —opina Ferrari—, lo que no quiere decir que sean superficiales. Creo que con estas obras hay tres posibilidades: que acompañen la farándula del Gobierno, que sean una descripción objetiva de lo que pasa actualmente o que constituyan una crítica."

Ferrari señala que le interesan las obras de Sebastián Gordín y apunta que "el arte ambiguo está hoy en primera línea, aunque lo de ambiguo no lo digo peyorativamente porque es una cualidad de la pieza". Volco, en tanto, piensa que "el arte *light* es solidario con la calesita de lo político; por adhesión u oposición, es algo que tiene que ver con lo político".

El historiador del arte Igor Cerisola afirma que, durante esta década, los plásticos vinculados con lo político tendrán que recuperar el espacio público perdido por la apropiación del sector privado. Romero coincide: "Se va a recuperar mucho más rápido de lo que se cree. Hace poco, los del grupo teatral español La Fura dels Baus decían que 'se acabó la época de hacer cosas porque sí, queremos hacerlas con contenido porque en nuestro país están pasando cosas'. Yo pienso que estaban dando la clave de lo que va a suceder; en Europa, y en Latinoamérica va a ocurrir algo parecido".

"Además, acá también se ha privatizado la cultura —sigue Romero— y cuando esto sucede nos obliga a nosotros a replantear todo nuestro proceso creativo privatizando nuestras ideas, buscando lugares, medios y formas despegadas del Estado."

Maresca opina que "hay espacios por todos lados y no hay que salir a pelearlos. En el (Centro Cultural) Recoleta, en (Espacio) Giesso o en el Rojas, si pedís una sala te la dan, y si el artista quiere exponer en la calle lo puede hacer. En este sentido hay una evolución, cada uno puede hacer lo que quiera".

"La ciudad como soporte para obras se va a reducir —dice Bedoya—. Hoy, si pintás el cordón de la Plaza de Mayo vas preso; al Obelisco lo han cercado, y se trata de la pared número uno, donde si alguien quería decir algo iba y lo escribía; con el monumento a Rivadavia pasa algo parecido."

El realismo peronista

"Para volver a decir que hay miseria tal vez no valga la pena poner en marcha el mecanismo del arte", señala Volco, que junto con Romero, Luis Pazos, Jorge Edwards, Horacio D'Alessandro y Héctor Puppo integra el grupo Escombros. Para estos "artistas de lo que queda" —así se definen— la calle es su galería de arte: en ella llevan adelante sus acciones, *performances* o prácticas relacionadas con "algún acontecimiento social que nos afecte". Romero afirma que "mostrar una imagen sobre la miseria o acerca de la cuestión política no tiene sentido, eso es lo que han hecho el realismo socialista, el realismo fascista y hasta el realismo peronista, según se ve en los murales ciudadanos de las últimas épocas: son todos mediocres y en ellos se muestra una población positiva, grandes grupos y familias, todos contentos y felices cuando la realidad es otra. Por la pobreza de la imagen, además, están banalizando el mural".

"La política es tan vieja, las cosas son tan viejas, el hambre es tan viejo que es un lugar común decir que la gente tiene hambre —dice Ferrari—. De tal modo, hay que encontrar la manera —y para eso utilizar los recursos de la vanguardia para renovar el lenguaje— de expresarlo de modo diferente para que la gente retome un significado que ya se había perdido y sacudirla."

Bedoya dice que le gustan los márgenes ("es un aprendizaje permanente") y que le interesa "laburar el tema de la superproducción de imágenes y de la híper-saturación de información que hay acá, sin que exista consumo. Este fenómeno no ha sido objetivado por la crítica. Además, el terreno del arte es aparentemente el de mayor libertad, pero constituye una cárcel absoluta".

"Eros místico" en Filosofía y Letras

En la Facultad de Filosofía y Letras (Puán 470) se está realizando una muestra en la que participan varios plásticos relacionados, en mayor o menor medida, con el arte político. La exposición se llama *Eros místico* y en ella se exhiben obras que

vinculan sexo y religión y que, en algunos casos, han sido presentadas en la muestra de arte erótico *Proyecto erotizarte*, que se hizo en el Centro Cultural Recoleta y que fue calificada de "basura" por el cardenal Antonio Quarracino. León Ferrari, Teresa Volco, Ricardo Carpani, Alejandra Fenochio, Luis Felipe Noé, Marino Balbuena, Alfredo Benavídez Bedoya, Daniel Ontiveros, Diego Ciardullo, Carlos Demestre, Ricardo Longhini, Javier Pierini, Hilda Paz, Graciela Cores, Fernando Bedoya y Ramiro Larrain son los artistas que participan en *Eros místico*, cuya inauguración —el 3 de este mes— dio comienzo también al "mes de repudio a la censura y todo tipo de discriminación", que incluye la constitución de un Organismo Permanente Deliberativo que surge como respuesta al proyecto de ley del Poder Ejecutivo por el cual se castigaría con penas de tres meses a dos años a los que "hagan escarnio" de las "religiones reconocidas". La muestra reúne, además, obras de Jacques Prévert, Max Ernst, de dos autores mexicanos contemporáneos y reproducciones de pinturas que están colgadas en inglesias y muestran sexos castigados y reprimidos. Organizada por la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil y por el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, y con el auspicio de las revistas *El Libertino* y *Aguafuerte*, la exposición de clausurará a fines de mes.

Obras que también buscan la belleza

Por H. A.

No todas las obras de los plásticos que hacen arte político están relacionadas con esta línea. León Ferrari, por ejemplo, además de sus *collages* y objetos vinculados generalmente con la religión cristiana —este es tu tema preferido— realiza también "grafismos o esculturas de alambre, con las que no pienso en transmitir ningún significado".

Liliana Maresca hace, además, "objetos que pueden tener un matiz ideológico o político y otros que no, que tocan diversos temas y en los que me introduzco más en la belleza", señala. Fernando Bedoya aclara que no es "tan esquizofrénico" y, por lo tanto, sus obras responden casi siempre a una intención política, y lo mismo le sucede a Carlos Romero desde hace veinte años. Finalmente, Teresa Volco afirma que maneja "un registro bastante amplio".

"Los plásticos van a tener que recuperar el espacio público"

Por H.A.

"En esta década del noventa, que historiográficamente comienza en 1989, con la caída del Muro de Berlín, se va a tener que hacer a nivel artístico la recuperación del espacio público invadido por privados y particulares; tarde o temprano, los artistas plásticos vinculados con lo político van a hacer hincapié en la recuperación social del espacio público", sostiene el historiador de arte Igor Cerisola, que ha investigado y estudiado las diferentes expresiones del arte político en la Argentina. "Esto creo que se dará debido a la apropiación por parte de la burguesía de los espacios públicos, que abarcan también los espacios públicos de exposición, producción y consumo artístico."

"La violenta transformación de las relaciones sociales que se vive en Argentina —agrega Cerisola— va a influir en la autonomía del campo artístico, y eso se va a ver reflejado en la producción. En la distribución ya se siente, por ejemplo, en el funcionamiento del Museo de Bellas Artes, de las Salas Nacionales de Cultura, de los centros culturales, en el deterioro de las galerías y en premios de las fundaciones. Así, la constitución de espacios alternativos y las prácticas vinculadas con el discurso de las minorías y con los discursos políticos van a tener que existir", dice Cerisola, y advierte que no le interesa "hacer un discurso profético".

Para Cerisola, "el término arte y política es tan vago y amplio que se puede ver por el lado del asunto tratado, y hacer algún análisis de la obra de Berni, Urruchúa o Liliana Maresca, y a la vez podés ver de una manera más sutil el arte con discursos alternativos al arte o la cultura oficiales. Para hilar más fino, habría que tratar este término no sólo en relación con la producción en sí, con lo representado o con ciertas actitudes estéticas como pueden ser las de las vanguardias. De tal modo, habría que apuntar más a la transformación del papel del artista en la sociedad burguesa; ahí tendríamos que recuperar ciertas prácticas radicales, no sólo por la función del artista en esta sociedad sino también por la amplitud del discurso estético hacia otros discursos".

"Los hechos de arte político más importantes de la Argentina, *Tucumán arde* y *El siluetazo*, fueron comunicacionales, y estuvieron vinculados con la situación de conflicto de los años sesenta y setenta, con los movimientos por los derechos humanos y con el tema de los desaparecidos. En una sociedad massmediática, tal vez una de las variantes más ricas para hacer un discurso político dentro del arte sea la cuestión comunicacional: elaborar un discurso de comunicación que anule la información oficial." El investigador apunta que, "más allá de artistas individuales, como León Ferrari, Fernando Bedoya, Daniel Sanjurjo, o el grupo Escombros,

se puede hablar de determinados hechos estéticos y sociales, que es el verdadero intrincado del arte argentino y la política".

"En todo análisis de arte y política el tema básico es el de la distribución —dice Cerisola—, porque si no vemos cómo los que tratan este tema parten del *Sin pan y sin trabajo*. En el arte contemporáneo se tiene que apuntar claramente a esto de la distribución, y cuanto más proceso de socialización de los medios de producción y socialización de la distribución se generen más se va a modificar esta relación entre arte y política."

Cerisola opina que "actualmente hay movilizaciones de masas en distintos sectores del planeta, por parte de las feministas, de los *gays*, con objetivos tal vez más concretos que antes y quizás más sencillos: movimientos claramente reflejados por las prácticas artísticas".

El historiador sostiene que las prácticas de arte político no han sido dejadas de lado: "El Frente por los Derechos Humanos sigue realizando prácticas estéticas vinculadas con los desaparecidos, se continúan haciendo siluetazos, en las últimas marchas se elaboraron Pirámides de Mayo y Casas de Gobierno paralelas para ser intervenidas a partir del graffiti. No tienen la fuerza estética y política de *El siluetazo*, porque hay una diferencia de contexto". Cerisola rescata, en este sentido, la labor de grupos como Capataco, La Máquina, Por el Ojo, Escombros y aquellos relacionados con Daniel Sanjurjo, y enumera las acciones de arte político más importantes de los últimos años: "*El siluetazo*, la impresión de puntos contra el punto final, las actividades de Capataco por el indulto, los saqueos y los 500 años. También las prácticas de Escombros, con consignas por la Justicia, una práctica muy interesante del grupo Por el Ojo relacionada con la Guerra del Golfo y, entre otras cosas, las siluetas por la masacre de la plaza Tien Anmen, en China".

Publicado el miércoles 16 de junio de 1993, en *La Maga*.

1993

Un debate sobre las características del supuesto "arte *light*"
Por Hernán Ameijeiras (en *La Maga*)

En el ciclo de charlas sobre arte titulado "¿Más allá de toda duda?", organizado por los pintores Marcia Schvartz, Felipe Pino y Duilio Pierri, y que se realiza en el Centro Cultural Rojas, se intentó discutir el viernes 4 acerca del arte light, *un término con el que se pretende definir una producción presuntamente sin compromiso, suave, de bajas calorías. Los expositores fueron los artistas Omar Schiliro, Juan José Cambre, José Garófalo y Marcelo Pombo y la discusión —en una sala totalmente colmada, con más de cien personas— que allí se generó bordeó el caos. Tanto Schiliro como Pombo reivindicaron con su intención de trabajar "desde la interioridad" y "transmitir lo mejor de uno, para que al otro le sirva".*

"Yo creo que mi arte no es para nada liviano —comenzó Schiliro—. Puede tener una apariencia frágil o ridícula, pero me parece que estamos trabajando tanto como cualquier artista, hay un trabajo muy desde el interior hacia fuera; yo hago yoga y lo siento así. No creamos desde la superficie, realizamos algo que es puramente individual y que no tiene política, y se cree que si no tiene política no es pesado". Pombo continuó: "Siento que lo *light* es, para mí, lo lindo. Sobre lo feo o lo trucho trato de hacer algo lindo; es un proceso usual en mi caso. Desde ese punto de vista me sentiría un poco *light*, pero es lo que he hecho siempre: intentar elaborar algo lindo a partir de una cosa que, por ahí, no lo es".

Para Garófalo, "se habla de lo *light* como algo liviano, y lo de Schiliro ni lo de

Pombo me parece que lo sean. Si el arte *light* es aquel que no tiene ideología quizá yo me pondría en contra: a mí me gusta trabajar con ideología, pero no sé si se lo exigiría a otros".

"Si trabajamos desde adentro podemos cambiar muchas cosas", acotó Schiliro, y Cambre sostuvo que "la imposición de una obra hace muy liviana la situación, incluso la imposición de que esté muy cargada de política puede tornar muy liviana la obra de arte; en cambio, la reflexión y el trabajo llenan de sentido. Creo que esto de que se llegue a un arte *light* y que estemos en una etapa de pensamiento débil es aflojar un exceso de ideología. Es muy probable que no haya forma de evadirse de la ideología, pero imponerla es una cosa que está en contra del arte y no viene bien".

Desde el fondo de la sala, Jorge Gumier Maier, curador de la galería del Rojas y uno de los promotores de la presunta línea artística sobre la cual se discutía, apuntó que "el término arte *light* fue acuñado y utilizado por gente que no es la que difundo y promuevo. A los que inventaron el título de arte *light* y organizaron este ciclo y esta mesa, les pido que definan qué es. Para los que inventaron este término arte rosa *light*, o arte puto si no se animan a decirlo, que expliquen qué es este arte y que digan si creen que el arte se ha putizado".

La charla ya había tomado el tono que seguiría durante la hora y media que duró: discusiones cruzadas, bromas, chanzas y discursos inaudibles se imponían a la intención de algunos pocos de analizar una producción artística determinada antes que definir el significado de un término arbitrario.

"Es muy difícil caracterizar un movimiento en esta constelación de artistas —dijo Cambre—. Pienso que lo de arte *light* tiene que ver, de alguna manera, con una cosa peyorativa: un arte débil, sin compromiso. Yo estoy en desacuerdo con que se lo llame *light*, y no creo que exista falta de compromiso sino que es una cuestión aparente. De todos modos, si el pintor es puto o no, no tiene nada que ver".

El plástico León Ferrari, que estaba entre el público, dio su punto de vista: "Yo prefiero no opinar, porque me he equivocado tantas veces. Pero pienso que, a lo mejor, lo que se llama arte *light* es pintar un poco la superficialidad, lo que no quiere decir que sean superficiales".

Por su parte, Schiliro pidió hablar respecto de lo que sintió en relación con los "manejos de poder. Creo que se trata de escalar posiciones y de mantener fuerte la tradición sin darles la posibilidad a los artistas que sólo quieren mostrar lo que sienten o lo que les pasa, más allá de querer ser el *artista argentino*, con la placa de bronce en la puerta de la casa. Todos estamos trabajando por eso, pero hay muchos artistas que especulan para mantenerse en un lugar, para que nadie los corra. No

digo que los vayan a correr, pero hay algunas personas que los pueden correr. Ya entramos en un campo político, y por eso, más de ahí no sé".

—Viste que la ideología siempre está presente —le dijeron.

—Es que yo no sé qué es la ideología, no tengo ideología. Con los manejos de poder —dijo Schiliro—, me refiero a la cosa tradicional de cerrar el círculo, hasta acá el fuerte, y que el resto se cague.

La crítica Lelia Driben, casi exaltada, señaló que "lo que ha generado el Rojas no creo que sea precisamente arte *light*", al que definió como la "contra-cara de ese arte tan cargado de sentido que existió y sigue existiendo".

El pintor Felipe Pino, uno de los organizadores del ciclo junto a Marcia Schvartz y Duilio Pierri, se refirió a un reportaje en el que el artista Pablo Suárez "dijo que tenía hinchadas las bolas del arte expresivo. Creo que podemos con vivir con lo que proponen ustedes y lo que proponemos nosotros".

La charla siguió en tono caótico y Gumier Maier, apuntando su enojo sobre todo hacia el lado de Schvartz, señaló que "para ellos solo es válido lo que está hecho con pincel y óleo. Son precubistas".

Luego de que se serenara un poco el ambiente, Pombo sostuvo que "respecto de esta onda *light*, conformista, quiero decir que el mundo por un lado me gusta, y por otro me parece horrible. Yo creo que hago cosas lindas o *lights*; a mí me gustan las cosas nuevas, lindas, eso me agrada".

"De lo que se trata es de regalar una imagen —apuntó Schiliro—, de trabajar desde adentro. No hay mensaje y simplemente se está dando una imagen. Uno muestra lo mejor que tiene y que al otro le sirva". Pombo dijo que "ya que uno hace algo, que sea positivo. Tendemos hacia el bien desde una cosa un poco oscura, pero tendemos hacia el bien."

"Uno pretende transmitir lo mejor que tiene, con toda la carga que lleva encima. Pero uno intenta manifestarse bien en la obra; si uno da una buena imagen recibe una buena imagen", subrayó Schiliro. Posteriormente se abrió un debate acerca de las palanganas que Schiliro utiliza para realizar sus obras y el artista dijo: "Yo no sé si la palangana da un mensaje, pero a mí me transmite muchas cosas, como la sencillez; cosas muy virtuosas que no sé si dan mensaje, creo que no".

"Yo trato de hacer cosas lindas con la parte del mundo que me parece horrible", argumentó Pombo, y el artista Ricardo Longhini por su parte, señaló: "Creo que ellos, ideológicamente, se hacen los giles, pero lo que realizan es muy pesado, y tienen además una actitud muy romántica, porque trabajan con elementos absolutamente degradados por la sociedad culta". "Yo transmito lo mejor que veo —concluyó Schiliro—, y no sé si doy mensaje".

La charla sobre arte *light* fue la cuarta del ciclo "¿Más allá de toda duda?", organizado por los pintores Marcia Schvartz, Duilio Pierri y Felipe Pino para, según han explicado, "poner en evidencia las mentiras y falsedades del circuito artístico local". La primera que se realizó fue para hablar de *La conjura de los quesios*; la segunda —de la que participaron los plásticos Kenneth Kemble, Enio Iommi y Raúl Lozza— trató sobre *Subyacencia de una línea nacional* y la tercera se desarrolló bajo el título *Pettoruti, Flash art, Quinquela* y los expositores fueron Juan Carlos Distéfano, Juan José Cambre, Jorge Pirozzi y el galerista Alejandro Furlong. Para este viernes han sido invitados a formar parte de la mesa los galeristas Osvaldo Giesso, Ruth Benzacar, Federico Klemm e Ignacio Gutiérrez Zaldívar, que optó por rechazar el convite. El tema será *Galerías y su circuito*, y comenzará a las 21 en la biblioteca del Centro Cultural Ricardo Rojas (Corrientes 2038). Posteriormente vendrá *La moda en el arte* —en la que estarán los artistas Roberto Jacoby, Luis Felipe Noé, Alfredo Prior y Eduardo Stupía— y *Arte, educación y poder* —participarán Cacho Santana, Margarita Paksa, Octavio Bordón, Jorge Helft, Roberto Elía y Jorge Gumier Maier— y para cerrar el ciclo, los críticos Miguel Briante y Jorge Glusberg, el artista León Ferrari y el presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), debatirán sobre el presente y el futuro. El título de la mesa será *¿Qué costo hacemos?*

Publicado el miércoles 9 de junio de 1993, en *La Maga*.

(Por F. L.) En cada una de sus muestras Liliana Maresca condensa un instante del funcionamiento del arte en relación con la sociedad y la política.

Pero esta vez hay una mirada que, en principio, parece escéptica.

La muestra consiste en carteles que exhiben y anuncian una gran disponibilidad. La artista coloca en una sala de exposiciones el debate sobre el mercado pero, sobre todo, la lógica del mercado, que impone un funcionamiento.

En sentido estricto y literal, el estar disponible para todo destino —como dicen los carteles, confeccionados a imagen y semejanza de los que se ven en la privatizada Buenos Aires— suena como una invitación a una aventura fantástica. Pero en ese punto aparece la lógica del mercado, que banaliza todo, incluso el arte, al que obliga a constituirse por el mercado.

El marketing y su lógica piden imágenes, técnicas y materiales determinados. Pero también privilegian ciertas interpretaciones sobre otras. En los carteles de Maresca, por ejemplo, habría que pensar que la disponibilidad sólo será dócil ante el dinero (el alquiler, la venta) y que el destino (el de la filosofía) y las religiones) es un efecto secundario de la publicidad.

La artista no cree más que en el arte —como trabajo, idea, imagen, conocimiento y reflexión— y a partir del arte recompone las relaciones con el mundo, en un proceso de convicción —y fe— escalonado. Es decir, Liliana Maresca tiene el arte por única certeza y desde ese lugar cree brutalmente y a toda costa.

La muestra se inaugura pasado mañana en el Casal de Catalunya, junto con una exhibición de pinturas de Marcia Schvartz y otra de fotografías de Guillermo Kexxel. *(Chacabuco 863, hasta el 24 de diciembre.)*

Fabián Lebenglik, "Liliana Maresca se pone en venta", *Página 12*, diciembre de 1992.

1992

Maresca se vende

Por Fabián Lebenblik

En cada una de sus muestras Liliana Maresca condensa un instante del funcionamiento del arte en relación con la sociedad y la política.

Pero esta vez hay una mirada que, en principio, parece escéptica.

La muestra consiste en carteles que exhiben y anuncian una gran disponibilidad. La artista coloca en una sala de exposiciones el debate sobre el mercado pero, sobre todo, la lógica del mercado, que impone un funcionamiento.

En sentido estricto y literal el estar disponible para todo destino —como dicen los carteles, confeccionados a imagen y semejanza de los que se ven en la privatizada Buenos Aires— suena como una invitación a una aventura fantástica. Pero en ese punto aparece la lógica del mercado, que banaliza todo, incluso el arte, al que obliga a constituirse POR el mercado.

El mercado y su lógica piden imágenes, técnicas y materiales determinados. Pero también privilegia ciertas interpretaciones sobre otras. En los carteles de Maresca, por ejemplo, habría que pensar que la disponibilidad sólo será dócil ante el dinero (el alquiler, la venta) y que el destino es un efecto de la publicidad.

La artista no cree más que en el arte —como trabajo, idea, imagen, conocimiento y reflexión— y a partir del arte recompone las relaciones con el mundo, en un proceso de convicción —y fe— escalonado. Es decir, Liliana Maresca no cree en nada salvo en el arte —su única certeza—, que es una inflexión; y desde ese lugar cree brutalmente y a toda costa.

"Si intentamos ir a pasearnos con Él por aquel palacio en el que nada existe, no diremos con una sola palabra que lo sintetiza: NADA LO LIMITA? Y si nos pones con Él a gozar de su graciosa 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 vendré ignorante del término de mis andanzas.

Erraré por espacios inmensos."

Nan Hua Ching-Libro tercero
Miscelanea Chuang Tzu.

Textos del catálogo de la muestra *Espacio Disponible*, expuesta del 3 al 24 de diciembre de 1992 en Casal de Catalunya. Auspició *Página /12*.

MUESTRA MULTIMEDIA PARA EL OTRO QUINTO CENTENARIO

UNA NUEVA CONQUISTA

Si el Estado hubiera tenido que financiar la muestra "La Conquista" —que en un centro cultural oficial como el Recoleta se desarrolla hasta el 15 de marzo—, hubiera tenido que desembolsar no menos de ochenta mil dólares. Pero para no tener que esperar otros 499 años, los cuarenta artistas solventaron entre ellos su versión de la llegada de los españoles a América.

(Por Fabián Lebenglik) "La Conquista" es un proyecto artístico que nació hace dos años y medio. La idea fue trabajar desde el arte alrededor del tema del descubrimiento de América, aprovechando y adelantándose a la conmemoración del Quinto Centenario del inicio de aquel proceso histórico y polémico. Para esto se juntaron cuarenta artistas que comenzaron por buscar financiamiento para construir las obras. Pero, a pesar de las premesas, el dinero nunca llegó y tuvieron que arreglárselas solos.

"La Conquista", por el empecinamiento de sus integrantes, terminó siendo una muestra multimedia que involucra pintura, escultura, fotografía, video, dibujo, instalaciones, ambientaciones, pero también teatro, danza y música, completamente genuina.

Se propone como un modo alternativo de conocimiento, que opera con la lógica del arte, es decir, con otra lógica, que no deja de lado los aspectos ideológicos, políticos, históricos, sociales o económicos, ya que los incorpora y los excede. La razón primera es la razón artística.

Liliana Maresca. En su obra establece relaciones geométricas y matemáticas con la historia y con el mito de El Dorado. Construyó una pirámide truncada de 5,60 metros de base que se convierte en un elocuente lingote rojo, para comparar en una brutal ecuación los centímetros cúbicos de sangre de indio derramada con los kilos de oro obtenidos por los españoles. El "lingote" sostiene dos figuras antagónicas, la tierra redonda y la cuadrada, un trono que alude al poder y una computadora, que como un nuevo espejito, imprime datos sobre la muestra y estadísticas de muertes y robos ancestrales.

A partir de la irónica equivalencia —y el intercambio desigual— entre el oro y los espejitos, *Daniel García* utiliza quinientos kilogramos de espejos rotos, distribuidos en el suelo, para evocar los quinientos años de la conquista. Pero el mito popular agrega: los quinientos años estarían vigrados por la mala suerte. En las paredes, dos series de láminas juegan, por un lado, con textos publicitarios —el marketing y la economía de mercado como nuevos dioses—, y por el otro, una operación cultural compleja, en busca de la neutralización de la imagen indígena, se convierte en una simple operación quirúrgica: una indígena americana, sugiere el artista, puede lograr que el espejo le devuelva una imagen más "aceptable", según los mandatos de la moda y la publicidad, si se somete a la cirugía facial.

Juan Pablo Renzi elige a Colón y sus viajes como el inicio simbólico de la modernidad. Pero el artista trabaja, sin embargo, alrededor de la cosmovisión premoderna del mundo en su obra: un mundo en que la superficie de la Tierra es plana y sus mares se extienden hasta caerse por los bordes, o hasta los infiernos. Un mundo en el que todavía los aborígenes americanos no habían recibido la visita del nuevo orden científico. Para el destino de los indios, la ciencia europea resultó una catástrofe.

Los santos americanos tienen toda la carga del imaginario mestizo. Santos, negros, mulatos y pardos —Ceferino Namuncurá, Santa Rosa de Lima, Nuestra Señora de Guadalupe, son algunos—, *José Gardolo* y *Daniel Ontiveros* trabajan sobre esas imágenes donde se cifran el alfa y el omega de la ideología de la evangelización y la mezcla de religiosidades.

Norberto Gómez diseñó una enorme arma —una maza que excede lo manuable—, para convertirla en símbolo de cómo una cultura se desplomó sobre otra.

Tulio de Sagastizábal y *Sergio Bazán* presentan las cabezas reducidas del poder español de los últimos cincuenta años: Francisco Franco, el Rey Juan Carlos y Felipe González. Los tres cabecillas políticos están montados sobre columnas de plomo, y a su lado el poder del arte: Salvador Dalí, el surrealista monárquico, no se salva de la reducción enciclopédica, pero su separación del trío político aparece mostrando la relación compleja entre el arte y el poder. De Sagastizábal y Bazán invierten la operación por medio de la cual la corona española redujo a los indígenas: los artistas americanos de hoy reducen a la corona. Pero como la conquista es un capítulo sinfín, el carro de guerra que se ubica en el medio de la sala alude a otras actualidades. Está montado sobre carretes de cables telefónicos —en relación con una de las más recientes conquistas españolas—, y es tirado por dos cráneos de caballos, llamados "Cruz" y "Espada", dos símbolos fuertemente persuasivos y virtualmente sucedáneos.

En el montaje fotográfico de *Mariela Govea*, la pompa de la historia como acontecimiento cede su terreno a la intimidad de las historias privadas. La conquista, desde este ángulo, no involucra vastas extensiones territoriales ni todo el oro del continente: aquí se juegan pasiones secretas y conquistas amorosas.

En la obra de *Guadalupe Fernández*, el sexo, la música y la muerte se entrelazan en el mito de Samuk, un relato mataco que, a partir de las curvas sensuales de los montes, elabora la figura de una diosa subterráneo capaz de atraer hacia sí a cada uno de los hombres de su pueblo para hacerlos cantar exóticas canciones nunca antes oídas.

Luis Freisztav exhibe monos esculpidos y moldeados portando baratijas, como la salvaje naturaleza triunfante que guarda y defiende sus trofeos: lo mismo da un espejito, una botella, un ladrillo, un crucifijo. Esos mismos monos también son la medida de la furia, de la imagen que el *visitante* quizás haya tenido de los nativos.

La migración tiene un costado de aventura y si es consecuencia de una decisión libre. Sin embargo, tal experiencia se eclipsa si el traslado es a causa de la carencia y la miseria. La escultura de *Omar Estela* se conecta con la historia de los migrantes internos, que buscan nuevos horizontes dentro de los límites de un territorio. Un gran bloque de madera de seis metros le sirve para tallar un banco y para tallar también las huellas imborrables que dejaron otros, antes. Son bien visibles los espacios donde, aparentemente, hubo viajeros sentados. Con esta obra, Omar Estela fabrica un monumento a la memoria de esos esforzados e inofensivos conquistadores.

Haciendo uso de la caballerosidad que le confiere la posesión de la cultura letrada, *Pablo Páez* invita a un aborigen chaqueño para que pueda apreciar "desde el otro lado" el conjunto de la muestra multimedia "La Conquista". Todo este recorrido habrá de ser registrado y documentado por el artista a través de dibujos y fotografías de Páez.

Oscar Smoje fabricó los indicios de una antigua cultura y los presenta como si estuvieran en una sala de museo: restos que son tal como se esperaba que fueran o como deberían haber sido. Todo lo suyo es también un descubrimiento: la civilización "Maldonásica Palermitana" que, se supone, el artista descubrió casualmente.

Alfredo Portillos y *Anahí Cáceres* trabajaron sobre el "Quipú", que era el "diario" y la "memoria", el libro de cuentas y de narraciones que tenían los incas. Consistía en un sistema de signos absolutamente extraño hoy —gracias a la conquista—, mediante el cual, en una serie de cuerdas y ligaduras anudadas, los aborígenes peruanos conservaban su memoria. El significado dependía de las longitudes, los nudos, los colores, las texturas —era una lectura sensual— y el grosor de las cuerdas. Portillos y Cáceres arman un ritual alrededor del Gran Quipú.

La historia del descubrimiento y sus consecuencias está plagada de relatos, pero para *Eduardo Stupía* hay una narración pendiente, que él narra en un friso dibujístico de ocho metros de largo: se trata de un proceso en desarrollo, en el que lo documental deja lugar a lo visual.

Las indígenas que aparecen en las obras de *Marcia Schvartz*, tienen que ver con el "paraíso" femenino prehispánico. A partir de la conquista no fue posible construir otro mito de amazonas, porque el espacio femenino también fue invadido. En este sentido, los rostros sobre los que trabaja Schvartz apuntan al mestizaje que se produjo después de la conquista.

En el telón de catorce metros de largo pintado por *Elba Bairon*, aparece un paisaje que combina la naturaleza conocida con la desconocida, aludiendo quizás al conflicto entre lo que se muestra y lo que se ve. El "descubridor" de estos paisajes americanos superponía su propia memoria y su concepción del paisaje que traía en los ojos sobre la naturaleza "nueva". Dos horizontes se confunden.

Adriana Miranda presenta la fotografía de un ñandú como un observador atento. Y al mismo tiempo desmiente un mito —ese que dice que el ñandú esconde la cabeza ante el peligro— y confirma otro que habla de la capacidad digestiva sorprendente del avestruz americano. Para bancar estos quinientos años, hay que tener estómago.

Fuera de la tentación narrativa, *Juan Manuel Lima* instala un despliegue de esculturas, objetos y elementos fragmentarios diversos, en el muro y en los pisos de la sala, para evocar un campo metafórico que alude a símbolos de la cultura americana.

Roberto Fernández construyó un enorme tablero de ajedrez, en el que los casilleros blancos son de sal y los negros de carbón, para señalar una partida pendiente. Sobre el tablero, un signo invertido señala el revés de un mundo o, en todo caso, la necesidad de darlo vuelta. La sal, símbolo de la muerte, y el carbón, de la vida, entablan un ciclo que excede al proceso histórico de la conquista de América, transformando ese episodio en una pequeñez frente a los tiempos del cosmos.

Juan Astica comenzó pintando una serie de obras con la intención de elaborar paisajes "orientales", pero en los viajes creativos lo único seguro es el punto de partida. La llegada o incluso el rumbo son aleatorios. Así, Astica, en el transcurso de su trabajo vio aparecer paisajes diferentes a los esperados. En medio de colores y tradiciones orientales, también apareció el Nuevo Mundo.

Diego Fonraner presenta un mural de seis metros, tramado de signos y alusiones simbólicas, sobre el que coloca mapas de plomo. En la antigüedad, los mapas significaban el modo más preciso para demarcación de las posesiones coloniales: el dominio colonial instaura años de plomo.

Eduardo Iglesias Brickles, *Jorge Piatocchi* y *Marta Ines Tapia Vera* convierten su espacio en una sala para la proyección de videos aportados por videastas convocados a través del centro Canal Zero. Por medio de este centro dedicado al video, se compilan cintas basadas en el tema de la conquista de América y sus consecuencias y prolongaciones actuales.

José Luis Cesiro y *Salvador Quintero* para rescatar el Carnaval muestran bocetos, fotografías y trajes de fantasía de la comparsa Mari-Mari *Ibuen día*, en mapuche), la más importante de Guaraguaychú, creada en 1980, y que participa, desde entonces, en todos los carnavales de esa ciudad entrerriana.

Las fotografías de *Marcos López* recorren las facciones morochas, mestizas, oscuras o blanqueadas de las poblaciones latinoamericanas de hoy, a través de la serie "muchachos latinoamericanos", con la que busca una suerte de "realismo mágico latinoamericano".

Las fotos que exhibe *Alejandro Kuroparwa*, con un mecanismo de selección que puede encontrarse en los souvenirs turísticos, son el resultado de un tour por el norte argentino. El fotógrafo no busca a las personas, que también, sino al paisaje, que lo hace de un modo apenas perceptible.

La ciencia y la tecnología eran la marca del desplazamiento y la expansión territorial, así como estaban en la base del esfuerzo por dominar la naturaleza. *Jorge Abecasis* condensa esa asociación entre las aventuras de los viajes y los descubrimientos de la ciencia con una instalación cuyo núcleo es la luz.

Jorge Guinier Maier presenta cuadros que toman algo de las artes "menores" latinoamericanas y fuera de toda pauta cronológica: tanto le da la tejeduría o la alfarería prehispánicas como la artesanía colonial criolla y mestiza. Entre lo precolombino y lo post, hay diferencias y semejanzas que Guinier retoma como un flujo que atraviesa la historia.

En la obra que exhibe *Omar Schiliro* hay una doble evocación. Por un lado tiene parentesco con las barajas que venían en los lugares públicos con los expulsados de la economía oficial. Por otro lado hay un falso refinamiento, mezcla de bijouterie y bricolage, con el que el artista dibuja figuras con piedras, plásticos y caireles, en puntas de flecha o en objetos fetiche. Los fabricantes de joyas y de objetos suntuosos ignoran con impecable claridad el tipo de apropiaciones a que serán sometidos sus finos diseños en manos de la inventiva popular.

Martín Kovensky presenta una instalación gráfica que consiste en quinientas fotocopias de quinientos diseños diferentes. Desde 1492 a 1992, Kovensky numera sus falsas efemérides ilustradas —como si se tratara de un calendario virtual.

La instalación que presenta *Marcelo Pombo* pone sobre la mesa los cortocircuitos, las apropiaciones o el provecho que resulta de la relación compleja entre el arte y el mercado. Y, podría agregarse, el supermercado. El artista "cede" su espacio para la instalación de un stand comercial de arroz, montado por el departamento publicitario de la empresa, cuyo nombre apela —vaciado de significado— a la barbarie. El arroz no es un cultivo de origen americano, sino que proviene de Oriente; la ironía se complica si se tiene en cuenta que fueron los jesuitas los que introdujeron ese alimento en América.

En la instalación que presenta *Gabriel González Suárez* se cuenta un momento de la idea de la llegada. Para cada mundo una manera de contarlo. El artista construye una obra en la que se enfrentan —entre otras cosas— dos modos de vivir el territorio. En uno, el americano, donde el hombre es parte del territorio y casi una consecuencia; en otro, el europeo, la naturaleza es el objeto del dominio y el hombre la transforma y la posee.

Las tres enormes telas de *Duilio Pierri* están basadas en poemas de los bardos célticos del siglo IV a.C. Los celtas fueron los que invadieron España —entre otros territorios—. Pierri muestra que, antes de una conquista, hubo otra.

Los seres transfigurados que se pueden ver en el trabajo escultórico y de ambientación de *Varinia Grüner*, son producto de la hibridación entre los conquistadores y la naturaleza de su conquista: hombres-caballo, hombres-pez y hombres-pájaro, entre otras criaturas.

Participa también, como artista invitado, el escultor *Alberto Heredia*.

La muestra está curada por los propios artistas.

Instalando las obras con calor y sin luz: cuarenta y ocho horas antes.

Ricardo Ruffolo

PROGRAMACION

Inaugurada ayer con una fiesta del Nómade Club —Cumbia tronic incluida—, la muestra "La Conquista, quinientos años por cuarenta artistas" continúa en el Centro Cultural Recoleta (Junin 1930) con las siguientes actividades paralelas a la exposición de plástica:

- Hoy, a las 20, en el Auditorium, la obra de teatro *Colón, el desvío*, de Nicolás Arévalo y Varinia Grüner.
- Mañana, a las 18.30, 19.30 y 20.30, en el Hall, la ambientación-performance *Reino Guaraní-Anahí*, que dirigen Helena Tritek y Cristina Villamor; y a las 20, en el Patio de los Tilos, música y danza con *América morena*, de Bolivia, bajo la dirección de Félix Cárdenas.
- El sábado 21, a las 17, en el Auditórium *Amerindia*, danzas indoamericanas según la dirección de Orlando Rojas: a la misma hora y nuevamente a las 18 se repite en el Hall *Reino Guaraní-Anahí*; a las 19, en el Patio de los Tilos, música y danza con *Folías*, del Afro Ballet de Brasil que dirige Evon Correia, mientras en el Auditórium, Eulogio Frites ofrece una *Sinopsis de la conquista de los territorios indígenas en Argentina*, acompañada por imágenes del film *Hombres de barro*; a las 21, en el Auditórium, canto urbano rioplatense con Luis Lagos, mientras en el Patio de los Tilos Olga Nagy ofrece su unipersonal.
- El domingo 22, a las 18.30, 19.30 y 20.30 se repite en el Hall *Reino Guaraní-Anahí*; a las 19, en el Auditórium, Carlos Vázquez Fuentes habla sobre las *Sucesivas fronteras de los territorios índios en Argentina y los consecuentes tratados suscriptos con los caciques indígenas*; a las 21, en el Auditórium, música y danza con el conjunto folklórico peruano Kayiti-Llajtay, mientras en el Patio de la Paz se presenta la obra teatral *Talcuatl*, que dirige Beby Pereyra Gez.

DE COMO SE MONTO LA EXPOSICION

Y TODO A MEDIA LUZ

(Por Marcelo Panozzo) El señor de la taza de café recorre los pasillos a una velocidad insólita. De tanto en tanto se detiene un instante para sorber y, tonificado, reanudar la marcha. Son las siete de la tarde del lunes 16 y en el Centro Cultural Recoleta la luz está cortada. Algunos pasillos, entonces, guardan aún algo de luz mientras que en otros es poco y nada lo que se ve; al señor de la taza no le importa demasiado y sigue recorriendo metros y metros de galerías en las que aún no hay obras pero sí reclamos. "Kuropatwa dice que necesita dos cuarzos y no los va a pagar", vociferá alguien. "Los de Paseos Públicos nos ponen los carteles a cambio de unas latas de pinturas", alguien más. "¿Nada más que trescientas invitaciones?", otro. "¿Por qué mierda no dan la luz?", uno más.

Las siete de la tarde del lunes 16 significaba 48 horas antes de la inauguración de la muestra colectiva "La Conquista", cuarenta artistas que con sus obras ocupan desde ayer la totalidad del Centro Cultural Recoleta y estarán allí hasta el 15 de marzo. A las siete de la tarde del lunes 16 en su feroz recorrida, el hombre de la taza, Miguel Brianse, director del Centro, se encontró con un panorama desalentador: apenas una sala terminada, siete u ocho en marcha, más de treinta por hacer y dos muestras integras por desmontar. Todo por la luz que seguía cortada.

Martín Kovensky llevaba pegados decenas y decenas de dibujos de su serie *500 años rotos de Conquista*. Había comenzado por el dibujo que lucía el número 1492 y las palabras *El Fin* y ya iba por el 1754. Kovensky hizo 500 dibujos en total. 1755. Gastó ciento cincuenta dólares en fotocopias. 1756. Le quedan más de 200 años por pegar. 1757.

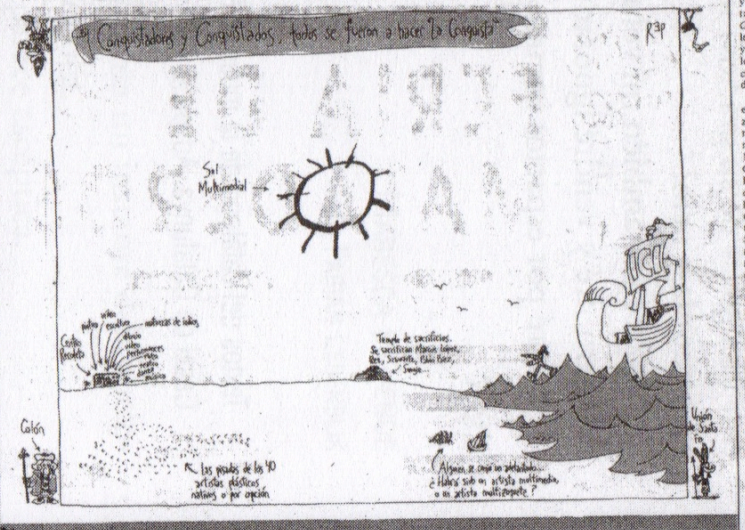
Liliana Maresca lidiaba con su *Dorado* y Marcia Schwartz, al menos, tenía sus cosas dentro de la sala correspondiente: entre varios artistas habían hecho una vaca para pagar el flete.

Oscar Smoje, tras horas y horas de sol en la cara, detuvo un momento la disposición de su Cultura Maldonásica Palermitana y se desmoronó. Y quedó dormido en el lugar en que cayó.

Cada uno de los artistas que toma parte de "La Conquista" corrió con sus gastos y Brianse explica la génesis de la muestra: "La idea surgió hace un año y medio de parte de un grupo de artistas reunidos alrededor de Beatriz Velázquez, encabezados después por Liliana Maresca y Marcia Schvartz. Son, se dicen, un grupo de artistas fuera del mercado, que forman parte del arte periférico y que tenían este proyecto en carpeta pero no encontraban eco, en tanto del lado oficial ya había demasiadas actividades relacionadas con el Quinto Centenario. Cuando asumí la dirección del Centro les ofrecí el lugar y ellos se comprometieron a montar la muestra por su cuenta. Si prometíamos dos mil dólares de gasto por muestra caemos en la cuenta de que ésa es una exposición global de ochenta mil dólares que al Estado no le sale más que mantener el Centro abierto".

Brianse da también pistas sobre el nombre de la muestra: "'La Conquista' es un nombre que se opone a la denominación oficial que pivotea sobre el término *descubrimiento*. El descubrimiento de un nuevo territorio en esa época llevaba necesariamente aparejado el concepto de conquista; pero más allá de las cuestiones puntuales que terminaban por dirimirse entre si se podía o no hablar de 1492 como un encuentro de culturas, es importante que, por fin, 1992 lo sea. Un encuentro en que intervengan los artistas, los intelectuales, no puede eludir la discusión, la confrontación de ideas, el balance".

Se calcula que cada artista invirtió dos mil dólares de su bolsillo.



METROPOLIS 2/13

Jueves 19 de diciembre de 1991

DE COMO SE MONTO LA EXPOSICION

Y TODO A MEDIA LUZ

(Por Marcelo Panozzo) El señor de la taza de café recorre los pasillos a una velocidad insólita. De tanto en tanto se detiene un instante para sorber y, tonificado, reanudar la marcha. Son las siete de la tarde del lunes 16 y en el Centro Cultural Recoleta la luz está cortada. Algunos pasillos, entonces, guardan aún algo de luz mientras que en otros es poco y nada lo que se ve; al señor de la taza no le importa demasiado y sigue recorriendo metros y metros de galerías en las que aún no hay obras pero sí reclamos. "Kuropatwa dice que necesita dos cuarzos y no los va a pagar", vocifera alguien. "Los de Paseos Públicos nos ponen los carteles a cambio de unas latas de pinturas", alguien más. "¿Nada más que trescientas invitaciones?", otro. "¿Por qué mierda no dan la luz?", uno más.

Las siete de la tarde del lunes 16 significaba 48 horas antes de la inauguración de la muestra colectiva "La Conquista", cuarenta artistas que con sus obras ocupan desde ayer la totalidad del Centro Cultural Recoleta y estarán allí hasta el 15 de marzo. A las siete de la tarde del lunes 16 en su feroz recorrida, el hombre de la taza, Miguel Briante, director del Centro, se encontró con un panorama desalentador: apenas una sala terminada, siete u ocho en marcha, más de treinta por hacer y dos muestras íntegras por desmontar. Todo por la luz que seguía cortada.

Martín Kovensky llevaba pegados decenas y decenas de dibujos de su serie *500 años rotos de Conquista*. Había comenzado por el dibujo que lucía el número 1492 y las palabras *El Fin* y ya iba por el 1754. Kovensky hizo 500 dibujos en total. 1755. Gastó ciento cincuenta dólares en fotocopias. 1756. Le quedan más de 200 años por pegar. 1757.

Liliana Maresca lidiaba con su *Dorado* y Marcia Schwartz, al menos, tenía sus cosas dentro de la sala correspondiente: entre varios artistas habían hecho una vaca para pagar el flete.

Oscar Smoje, tras horas y horas de sol en la cara, detuvo un momento la disposición de su Cultura Maldonásica Palermitana y se desmoronó. Y quedó dormido en el lugar en que cayó.

Cada uno de los artistas que toma parte de "La Conquista" corrió con sus gastos y Briante explica la génesis de la muestra: "La idea surgió hace un año y medio de parte de un grupo de artistas reunidos alrededor de Beatriz Velázquez, encabezados después por Liliana Maresca y Marcia Schvartz. Son, se dicen, un grupo de artistas fuera del mercado, que forman parte del arte periférico y que tenían este proyecto en carpeta pero no encontraban eco, en tanto del lado oficial ya había demasiadas actividades relacionadas con el Quinto Centenario. Cuando asumí la dirección del Centro les ofrecí el lugar y ellos se comprometieron a montar la muestra por su cuenta. Si promediamos dos mil dólares de gasto por muestra caemos en la cuenta de que ésa es una exposición global de ochenta mil dólares que al Estado no le sale más que mantener el Centro abierto".

Briante da también pistas sobre el nombre de la muestra: "'La Conquista' es un nombre que se opone a la denominación oficial que pivotea sobre el término *descubrimiento*. El descubrimiento de un nuevo territorio en esa época llevaba necesariamente aparejado el concepto de conquista; pero más allá de las cuestiones puntuales que terminaban por dirimirse entre si se podía o no hablar de 1492 como un encuentro de culturas, es importante que, por fin, 1992 lo sea. Un encuentro en que intervengan los artistas, los intelectuales, no puede eludir la discusión, la confrontación de ideas, el balance".

Marcelo Panozzo, "Y todo a media luz", *Página 12*, 19 de diciembre de 1991.

EN LA RECOLETA

500 por 40

"La conquista, quinientos años por cuarenta artistas" es una muestra colectiva que se exhibe hasta el 15 de marzo de 1992 en el **Centro Cultural Recoleta**, Junín 1930. El primer acierto de esta exposición fue seleccionar a los participantes desde una gran variedad de estilos y tendencias. Esto abre la mirada y el pensamiento sobre toda la abundancia, la complejidad, la multiplicidad, la pluralidad y el surtido de las expresiones plásticas que conviven en esta década.

El segundo acierto es la gran calidad de las obras presentadas. Si bien la muestra es temática, los artistas solo fueron fieles a sí mismos. No hay golpes bajos, actitudes contestatarias ni impostaciones. Los productos están resueltos dentro de sus propios lenguajes cotidianos. Ninguno perdió el tiempo.

El tercer acierto es la presencia de un concepto sobre lo contemporáneo. En el recorrido se pasa de la pintura a las instalaciones, a la fotografía, a los objetos, al diseño de ropa con emoción y naturalidad. Las obras expuestas atentan contra la mirada dormida y el espíritu burocrático. Y este es un buen dato para tener en cuenta en el noventa y dos. Cuanto más se sostenga la estabilidad, más se aceptará la problemática que plantea el arte contemporáneo. Porque ya la vida no va a ser saber cuánto vale un plato de sopa, sino repensar lo trascendente, lo que nos lleva más allá de la experiencia.

Excelente es la ambientación de carbón y sal de **Roberto Fernández**, los monos de **Luis Freistav** y el recorrido temporoespacial de **Martín Kovensky**. Los cuadros de **Marcia Schvartz**, las fotos de **Alejandro Kuropatwa**, la simbología de **Liliana Maresca** y la instalación de **Anahí Cáceres** y **Alfredo Portillos**.

Remata la muestra la presentación de las obras de **Oscar Smoje**. Este viejo luchador de lo experimental exhibe sus cuadros y objetos con un cuidado montaje museográfico. Allí narra los restos de una antigua civilización que habitó a orillas del arroyo Maldonado, en Palermo Viejo, justo en la cuadra donde él tiene su estudio.

Julio Sapollnik

Julio Sapollnik, "500 por 40", *Clarín,* 28 de diciembre 1991.

1991

Una nueva conquista
Por Fabián Lebenglik (en *Página 12*)

Si el Estado hubiera tenido que financiar la muestra La Conquista *—que en un centro cultural oficial como el Recoleta se desarrolla hasta el 15 de marzo—, hubiera tenido que desembolsar no menos de ochenta mil dólares. Pero para no tener que esperar otros 449 años, los cuarenta artistas solventaron entre ellos su versión de la llegada de los españoles a América.*

La Conquista es un proyecto artístico que nació hace dos años y medio. La idea fue trabajar desde el arte alrededor del tema del descubrimiento de América, aprovechando y adelantándose a la conmemoración del Quinto Centenario del inicio de aquél proceso histórico y polémico. Para eso se juntaron cuarenta artistas que comenzaron por buscar financiamiento para construir las obras. Pero, a pesar de las promesas, el dinero nunca llegó y tuvieron que arreglárselas solos.

La Conquista, por el empecinamiento de sus integrantes, terminó siendo una muestra multimedia que involucra pintura, escultura, fotografía, video, dibujo, instalaciones, ambientaciones, pero también teatro, danza y música, completamente genuina.

Se propone como un modo alternativo de conocimiento, que opera con la lógica del arte, es decir, con otra lógica, que no deja de lado los aspectos ideológicos, políticos, históricos, sociales o económicos, ya que los incorpora y excede. La razón primera es la razón artística.

Liliana Maresca en su obra establece relaciones geométricas y matemáticas con la historia y con el mito de El Dorado. Construyó una pirámide truncada de 5, 60 metros de base que se convierte en un elocuente lingote rojo, para comparar en una brutal ecuación los centímetros cúbicos de sangre de indio derramada con los kilos de oro obtenidos por los españoles. El "lingote" sostiene dos figuras antagónicas, la tierra redonda y la cuadrada, un trono que alude al poder y una computadora, que como un nuevo espejito, imprime datos sobre la muestra y estadísticas de muertes y robos ancestrales.

A partir de la irónica equivalencia —y el intercambio desigual— entre el oro y los espejitos, Daniel García utiliza quinientos kilogramos de espejos rotos, distribuidos en el suelo, para evocar los quinientos años de la conquista. Pero el mito popular agrega: los quinientos años estarían signados por la mala suerte. En la paredes, dos series de láminas juegan, por un lado, con textos publicitarios —el *marketing* y la economía de mercado como nuevos dioses—, y por el otro una operación cultural compleja, en busca de la neutralización de la imagen indígena, se convierte en una simple operación quirúrgica: una indígena americana, sugiere el artista, puede lograr que el espejo le devuelva una imagen más "aceptable", según los mandatos de la moda y la publicidad, si se somete a la cirugía facial.

Juan Pablo Renzi elige a Colón y sus viajes como el inicio simbólico de la modernidad. Pero el artista trabaja, sin embargo, alrededor de la cosmovisión premoderna del mundo en su obra: un mundo en que la superficie de la Tierra es plana y sus mares se extienden hasta caerse por los bordes, o hasta los infiernos. Un mundo en el que todavía los aborígenes americanos no habían recibido la visita del nuevo orden científico. Para el destino de los indios, la ciencia europea resultó una catástrofe.

Los santos americanos tienen toda la carga del imaginario mestizo. Santos, negros, mulatos y pardos —Ceferino Namuncurá, Santa Rosa de Lima, Nuestra Señora de Guadalupe, son algunos— José Garófalo y Daniel Ontiveros trabajan sobre esas imágenes donde cifran el alfa y el omega de la ideología de la evangelización y la mezcla de religiosidades.

Norberto Gómez diseñó una enorme arma —una maza que excede lo manuable—, para convertirla en símbolo de cómo una cultura se desplomó sobre otra.

Tulio de Sagastizábal y Sergio Bazán presentan las cabezas reducidas del poder español de los últimos cincuenta años: Francisco Franco, el Rey Juan Carlos y Felipe González. Los tres cabecillas políticos están montados sobre columnas de plomo, y a su lado el poder del arte: Salvador Dalí, el surrealista monárquico, no se salva de la reducción enciclopédica, pero su separación del trío político aparece mostrando la relación compleja entre el arte y el poder. De Sagastizábal y Bazán

invierten la operación por medio de la cual la corona española redujo a los indígenas: los artistas americanos de hoy reducen a la corona. Pero como la conquista es un capítulo sinfín, el carro de guerra que se ubica en el medio de la sala alude a otras actualidades. Está montado sobre carretes de cables telefónicos —en relación con una de las más recientes conquistas españolas—, y es tirado por dos cráneos de caballos, llamados "Cruz" y "Espada", dos símbolos fuertemente persuasivos y virtualmente sucedáneos.

En el montaje fotográfico de Mariela Govea, la pompa de la historia como acontecimiento cede su terreno a la intimidad de las historias privadas. La conquista, desde este ángulo, no involucra vastas extensiones territoriales ni todo el otro del continente: aquí se juegan pasiones secretas y conquistas amorosas.

En la obra de Guadalupe Fernández, el sexo, la música, y la muerte se entrelazan en el mito de Samúk, un relato mataco que, a partir de las curvas sensuales de los montes, elabora la figura de una diosa subterránea capaz de atraer hacia sí a cada uno de los hombres de su pueblo para hacerlos cantar exóticas canciones nunca antes oídas.

Luis Freisztav exhibe monos esculpidos y moldeados portando baratijas, como la salvaje naturaleza triunfante que guarda y defiende sus trofeos: lo mismo da un espejito, una botella, un ladrillo, un crucifijo. Esos mismos monos también son la medida de la furia, de la imagen que el "visitante" quizás haya tenido de los nativos.

La migración tiene un costado de aventura y sí es consecuencia de una decisión libre. Sin embargo, tal experiencia se eclipsa si el traslado es a causa de la carencia y la miseria. La escultura de Omar Estela se conecta con la historia de los migrantes internos, que buscan nuevos horizontes dentro de los límites de un territorio. Un gran bloque de madera de seis metros le sirve para tallar también un banco y para tallar también las huellas imborrables que dejaron otros, antes. Son bien visibles los espacios donde, aparentemente, hubo viajeros sentados. Con esta obra, Omar Estela fabrica un monumento a la memoria de esos esforzados e inofensivos conquistadores.

Haciendo uso de la caballerosidad que le confiere la posesión de la cultura letrada, Pablo Páez invita a un aborigen chaqueño para que pueda apreciar "desde el otro lado" el conjunto de la muestra multimedia *La Conquista*. Todo este recorrido habrá de ser registrado y documentado por el artista a través de dibujos y fotografías de Páez.

Oscar Smoje fabricó los indicios de una antigua cultura y los presenta como si estuvieran en una sala de museo: restos que son tal como se esperaba que fueran o como debieran haber sido. Todo lo suyo es también un descubrimiento: la civiliza-

ción "Maldonásica Palermitana" que, se supone, el artista descubrió casualmente.

Alfredo Portillos y Anahí Cáceres trabajaron sobre el "Quipú", que era el "diario" y la "memoria", el libro de cuentas y de narraciones que tenían los incas. Consistía en un sistema de signos absolutamente extraño hoy —gracias a la conquista—, mediante el cual, en una serie de cuerdas y ligaduras anudadas, los aborígenes peruanos conservaban la memoria. El significado dependía de las longitudes, los nudos, los colores, las texturas —era una lectura sensual— y el grosor de las cuerdas. Portillos y Cáceres arman un ritual alrededor del Gran Quipú.

La historia del descubrimiento y sus consecuencias está plagada de relatos, pero para Eduardo Stupía hay una narración pendiente, que él narra en un friso dibujístico de ocho metros de largo: se trata de un proceso en desarrollo, en el que lo documental deja lugar a lo visual.

Las indígenas que aparecen en las obras de Marcia Schvartz, tienen que ver con el "paraíso" femenino pre-hispánico. A partir de la conquista no fue posible construir otro mito de amazonas, porque el espacio femenino también fue invadido. En este sentido, los rostros sobre los que trabaja Schvartz apuntan al mestizaje que se produjo después de la conquista.

En el telón de catorce metros de largo pintado por Elba Bairon, aparece un paisaje que combina la naturaleza conocida con la desconocida, aludiendo quizás al conflicto entre lo que se muestra y lo que se ve. El "descubridor" de estos paisajes americanos superponía su propia memoria y su concepción del paisaje que traía en los ojos sobre la naturaleza "nueva". Dos horizontes se confunden.

Adriana Miranda presenta la fotografía de un ñandú como un observador atento. Y al mismo tiempo desmiente un mito —ese que dice que el ñandú esconde la cabeza ante el peligro— y confirma otro que habla de la capacidad digestiva sorprendente del avestruz americano. *Para bancar estos quinientos años, hay que tener estómago.*

Fuera de la tentación narrativa, Juan Manuel Lima instala un despliegue de esculturas, objetos y elementos fragmentarios diversos, en el muro y en los pisos de la sala, para evocar un campo metafórico que alude a símbolos de la cultura americana.

Roberto Fernández construyó un enorme tablero de ajedrez, en el que los casilleros blancos son de sal y los negros de carbón, para señalar una partida pendiente. Sobre el tablero, un signo invertido señala el revés de un mundo o, en todo caso, la necesidad de darlo vuelta. La sal, símbolo de la muerte, y el carbón, de la vida, entablan un ciclo que excede al proceso histórico de la conquista de América, transformando ese episodio en una pequeñez frente a los tiempos del cosmos.

Juan Astica comenzó pintando una serie de obras con la intención de elaborar paisajes "orientales", pero en los viajes creativos lo único seguro es el punto de par-

tida. La llegada o incluso el rumbo son aleatorios. Así, Astica, en el transcurso de su trabajo vio aparecer paisajes diferentes a los esperados. En medio de colores y tradiciones orientales, también apareció el Nuevo Mundo.

Diego Fontanet presenta un mural de seis metros, tramado de signos y alusiones simbólicas, sobre el que coloca mapas de plomo. En la antigüedad, los mapas significaban el modo más preciso para demarcación de las posesiones coloniales: el dominio colonial instaura años de plomo.

Eduardo Iglesias Brickles, Jorge Pistocchi y María Inés Tapia Vera convierten su espacio en una sala para la proyección de videos aportados por videastas convocados a través del centro Canal Zero. Por medio de este centro dedicado al video, se compilan cintas basadas en el tema de la conquista de América y sus consecuencias y prolongaciones actuales.

José Luis Gestro y Salvador Quintero para rescatar el Carnaval muestran bocetos, fotografías y trajes de fantasía de la comparsa Mari-Mari (*buen día* en mapuche), la más importante de Gualeguaychú, creada en 1980, y que participa, desde entonces, en todos los carnavales de esa ciudad entrerriana.

Las fotografías de Marcos López recorren las facciones morochas, mestizas, oscuras o blanqueadas de las poblaciones latinoamericanas de hoy, a través de la serie "muchachos latinoamericanos", con la que busca una suerte de "realismo mágico latinoamericano".

Las fotos que exhibe Alejandro Kuropatwa, con un mecanismo de selección que puede encontrarse en los *souvenirs* turísticos, son el resultado de un *tour* por el norte argentino. El fotógrafo no busca a las personas, que cambian, sino al paisaje, que lo hace de un modo apenas perceptible.

La ciencia y la tecnología eran la marca del desplazamiento y la expansión territorial, así como estaban en la base del esfuerzo por dominar la naturaleza. Jorge Abecasis condena esa asociación entre las aventuras de los viajes y los descubrimientos de la ciencia con una instalación cuyo núcleo es la luz.

Jorge Gumier Maier presenta cuadros que toman algo de las artes "menores" latinoamericanas y fuera de toda pauta cronológica: tanto da la tejeduría o la alfarería prehispánicas como la artesanía colonial criolla y mestiza. Entre lo precolombino y lo post, hay diferencias y semejanzas que Gumier retoma como un flujo que atraviesa la historia.

En la obra que exhibe Omar Schiliro hay una doble evocación. Por un lado tiene parentesco con las baratijas que venden en los lugares públicos los expulsados de la economía oficial. Por otro lado hay un falso refinamiento, mezcla de *bijouterie* y *bricolage*, con el que el artista disfraza piedras, piedras, plásticos y cárieles, en

puntas de flecha o en objetos fetiche. Los fabricantes de joyas y de objetos suntuosos ignoran con impecable claridad el tipo de apropiaciones a que serán sometidos sus finos diseños en manos de la inventiva popular.

Martín Kovensky presenta una instalación gráfica que consiste en quinientas fotocopias de quinientos diseños diferentes. Desde 1492 a 1992, Kovensky numera sus falsas efemérides ilustradas como si se tratara de un calendario virtual.

La instalación que presenta Marcelo Pombo pone sobre la mesa los cortocircuitos, las apropiaciones o el provecho que resulta de la relación compleja entre el arte y el mercado. Y, podría agregarse, el supermercado. El artista "cede" su espacio para la instalación de un *stand* comercial de arroz, montado por el departamento publicitario de la empresa, cuyo nombre apela —vaciado de significado— a la barbarie. El arroz no es un cultivo de origen americano, sino que proviene de Oriente; la ironía se complica si se tiene en cuenta que fueron los jesuitas los que introdujeron el alimento en América.

En la instalación que presenta Gabriel González Suárez se cuenta un momento: el de la idea de la llegada. Para cada mundo una manera de contarlo. El artista construye una obra en la que se enfrentan —entre otras cosas— dos modos de vivir el territorio. En uno, el americano, donde el hombre es parte del territorio y casi una consecuencia; en otro, el europeo, la naturaleza es el objeto de dominio y el hombre la transforma y la posee.

Las tres enormes telas de Duilio Pierri están basadas en poemas de los bardos célticos del siglo IV a.C. Los celtas fueron los que invadieron España, entre otros territorios. Pierri muestra que, antes de una conquista, hubo otra.

Los seres transfigurados que se pueden ver en el trabajo escultórico y de ambientación de Varinia Gruner, son producto de la hibridación entre los conquistadores y la naturaleza de su conquista: hombres-caballo, hombres-pez y hombres-pájaro, entre otras criaturas.

Participa también, como artista invitado, el escultor Alberto Heredia.

La muestra está curada por los propios artistas.

Y TODO A MEDIA LUZ

Por Marcelo Panozzo

El señor de la taza de café recorre los pasillos a una velocidad insólita. De tanto en tanto se detiene un instante para sorber y, tonificado, reanudar la marcha. Son las siete de la tarde del lunes 16 y en el Centro Cultural Recoleta la luz está corta-

da. Algunos pasillo, entonces, guardan algo de la luz mientras que en otros es poco y nada lo que se ve; al señor de la taza no le importa demasiado y sigue recorriendo metros y metros de galerías en las que aún no hay obras pero sí reclamos. "Kuropatwa dice que necesita dos cuarzos y no los va a pagar", vocifera alguien. "Los de Paseos Públicos nos ponen carteles a cambio de unas latas de pinturas", alguien más. "¿Nada más que trescientas invitaciones?", otro. "¿Por qué mierda no dan luz?", uno más.

Las siete de la tarde del lunes 16 significaba 48 horas antes de la inauguración de la muestra colectiva *La Conquista*, cuarenta artistas que con sus obras ocupan desde ayer la totalidad del Centro Cultural Recoleta y estarán allí hasta el 15 de marzo. A las siete de la tarde del lunes 16 en su feroz recorrida, el hombre de la taza, Miguel Briante, director del Centro, se encontró con un panorama desalentador: apenas una sala terminada, siete u ocho en marcha, más de treinta por hacer y dos muestras íntegras por desmontar. Todo por la luz que seguía cortada.

Martín Kovensky llevaba pegados decenas y decenas de dibujos de su serie *500 años rotos de Conquista*. Había comenzado por el dibujo que lucía el número 1492 y las palabras *El Fin* y ya iba por el 1754. Kovensky hizo 500 dibujos en total. 1755. Gastó ciento cincuenta dólares en fotocopias. 1756. Le quedan más de 200 años por pegar. 1757.

Liliana Maresca lidiaba con su "Dorado" y Marcia Schvartz, al menos, tenía sus cosas dentro de la sala correspondiente: entre varios artistas habían hecho una vaca para pagar el flete.

Oscar Smoje, tras horas y horas de sol en la cara, detuvo un momento la disposición de su Cultura Maldonásica Palermitana y se desmoronó. Y quedó dormido en el lugar en que cayó.

Cada uno de los artistas que toma parte de *La Conquista* corrió con gastos y Briante explica la génesis de la muestra: "La idea surgió hace un año y medio de parte de un grupo de artistas reunidos alrededor de Beatriz Velásquez, encabezados después por Liliana Maresca y Marcia Schvartz. Son, se dicen, un grupo de artistas fuera del mercado, que forman parte del arte periférico y que tenían ese proyecto en carpeta pero no encontraban eco, en tanto del lado oficial ya había demasiadas actividades relacionadas con el Quinto Centenario. Cuando asumí la dirección del Centro le ofrecí el lugar y ellos se comprometieron a montar la muestra por su cuenta. Si promediamos dos mil dólares de gasto por muestra caemos en la cuenta de que ésa es una exposición global de ochenta mil dólares que al Estado no le sale más que mantener el Centro abierto".

Briante da también pistas sobre el nombre de la muestra: "*La Conquista* es un

nombre que se opone a la denominación oficial que pivotea sobre el término 'descubrimiento'. El descubrimiento de un nuevo territorio en esa época llevaba necesariamente aparejado el concepto de conquista; pero más allá de las cuestiones puntuales que terminaban por dirimirse entre si se podía o no hablar de 1492 como un encuentro de culturas, es importante que, por fin, 1992 lo sea. Un encuentro en que intervengan los artistas, los intelectuales, no puede eludir la discusión, la confrontación de ideas, el balance".

Publicado el jueves 19 de diciembre de 1991, en *Página 12*

1991
El Dorado

"Ese hombre de bronce que viste, es el sacerdote que sacrifica y es sacrificado y escupe su propia carne y a él le ha sido concedido el poder sobre esta agua y sobre aquellos que son castigados".

Después que vi claramente esto, volví a despertarme y me dije a mí mismo: ¿Cuál es la causa de esta visión? ¿Esta agua hirviente, blanca y amarilla es entonces lo divino? Y descubrí que mi conocimiento iba creciendo en perfección y dije: es bello hablar y bello oír, bello dar y bello tomar, bello ser pobre y bello ser rico. ¿Cómo enseña la naturaleza a dar y tomar? Da el hombre de bronce y recibe la piedra áurea; da el metal y recibe la planta; dan las estrellas y reciben las flores; da el cielo y recibe la tierra; da el tronar del fuego restallante y todas las cosas se entremezclan; y todas las cosas vuelven a separarse y todas las cosas se mezclan entre sí; y todas las cosas se combinan y todas las cosas vuelven a disociarse. Y todas las cosas han de mojarse y volverán a secarse y todo florece y se marchita sobre el altar que tiene forma de cuenca, pues toda cosa sucede con método y en medida determinada, en un exacto equilibrio de los cuatro elementos. El entremezclamiento de todas las cosas y toda unión en general no puede ocurrir sin método. El método es naturalmente inspirante y expirante, y han de guardarse sus ordenaciones sujetas a leyes; trae el aumento y la disminución. Resumiendo: todas las cosas coinciden en el tipo de apartamiento y de reunión, sin que se descuide en lo mas mínimo el método: así se manifiesta la naturaleza. Pues la naturaleza cuando se aplica a sí misma, se transforma. La complicada estructura y articulación del cosmos todo.

Visiones de Zosimo de Panápoles
Alquimista y gnóstico del Siglo III.

Texto del catálogo de "El Dorado". Características de la obra: Esfera & Pirámide Truncada. Acrílico y aglomerado. 80 x 80 x 80 y 3 x 4 x 2,70. Esfera, cubo, pirámide truncada, sillón de época, computadora con impresora. Crédito de fotos: Adriana Miranda & Carlos Caputo.

Ficha técnica de *La Conquista* (muestra multimedia en la que se exhibió "El Dorado"), y que estuvo dedicada a Batato Barea:
Artistas participantes: Jorge Abecasis, Nicólas Arévalo, Juan Astica, Elsa Bairón, Sergio Bazán, Anahí Cáceres, Omar Estela, Guadalupe Fernández, Roberto Fernández, Diego Fontanet, Luis Freisztav, Daniel Garcia, José Garófalo, José Luis Gestro, Norberto Gómez, Gabriel Gonzalez Suárez, Mariela Govea, Varinia Grüner, Jorge Gumier Maier, Alberto Heredia, Eduardo Iglesias Brickles, Martín Kovensky, Alejandro Kuropatwa, Pilar Larghi, Juan Manuel Lima, Marcos López, Liliana Maresca, Adriana Miranda, Daniel Ontiveros, Pablo Páez, Beby Pereyra Gez, Dulio Pierri, Jorge Pistocchi, Marcelo Pombo, Alfredo Portillos, Salvador Quintero, Juan Pablo Renzi, Raúl Res, Tulio de Sagastizábal, Omar Schiliro, Marcia Schvartz, Oscar Smoje, Eduardo Stupía, María Inés Tapia Vera, Humberto Tortonese, Helena Tritek, Alejandro Urdapilleta, Cristina Villamayor.
Música: Hermética; Luis Lagos; Figuras Sorpresas
Video: Jorge Pistocchi; Asperges; Marcos López; Adriana Miranda; Res
Música y Danza: Connjunto Kaymillajtay (Perú), Director Simon Medrano.
Amerindia (Bolivia): Director Orlando Rojas; Ballet Floklórico Geo - Chile (Chile), Director Juan Padilla; América Morena (Bolivia): Director Félix Cárdenas. Folias (Brasil): Director Evon Correia; Grupo México Citlati (México): Directores María del Valle Amuchástegui y David Armendariz.
Teatro: *Colón, el desvío*. Idea y realización de Nicolás Arévalo y Vanina Grüner.
Talcuátl. Guión y selección de textos de Beby Pereyra Gez y Alberto Labezzari; escenografía de Pilar Larghi y dirección de Beby Pereyra Gez.
Actividades Indianistas: Charlas audiovisuales. Fundación del Aborigen Argentino, Asociación Indígena de la República Argentina y Consejo Mundial de Los Pueblos Indígenas.
Comparsas: Marí- Marí (Gualeguaychú, Entre Ríos).
Murgas: Los Mocosos de Liniers (Capital Federal).
Fiestas: El Nómade Club al Centro; Beto Botta con el dj Dr. Trincado; la actuación de Cumbia Tronic y los Tres Chanchitos.
Performances: *Reino Guarani. Anahí* ; Ambientación de Cristina Villamayor y dirección de Helena Tritek; Asperges; Olga Nagy
Foto de prensa de artistas participantes: Marcos López & Raúl Res

1991

Cómo conquistarte

Por Fabián Lebenglik (en *Página 12*)

El miércoles de la semana próxima, el 18 de diciembre, se inaugura en el Centro Cultural Recoleta la megamuestra La Conquista, *una reflexión del arte sobre el descubrimiento —o cubrimiento— de América. Cuarenta artistas, a los que se les sumaron músicos, gente de teatro, bailarines y hasta una comparsa de setenta integrantes, se adelantan a todos los eventos alusivos al Quinto Centenario que se vienen durante 1992.*

La piedra fundamental de *La Conquista* la pusieron la escultora Liliana Maresca, la pintora Marcia Schvartz y la grabadora Elba Bairon, en una reunión en el bar Bolivia, a mediados de 1989. En sucesivos encuentros a los que se fueron sumando más artistas y amigos, surgió la idea de una proyecto alrededor de la conquista de América, considerado un tema polémico y abierto. Durante todo el año siguiente, el motor de los encuentros fue la —por entonces— productora Beatriz Velásquez. El proyecto fue creciendo, con incorporaciones y defecciones, y se sumaron todos los artistas que venían trabajando sobre el tema. Varias veces, desde diferentes lugares, recibieron la promesa de financiamiento para llevar a cabo lo que ya se había convertido en una mega-muestra, pero finalmente tuvieron que arreglárselas solos, con el empecinamiento de seguir adelante con la idea. Como el proyecto se generó de abajo hacia arriba, surgió con toda la libertad de lo genuino. Y el "aparato" (crítico y organizativo) fue posterior. Desde el vamos, esta no es una movida forzada, ni hecha a dedo.

La convocatoria terminó reuniendo a cuarenta artistas de diferentes generaciones

y procedencias, donde confluyen maestros y discípulos, consagrados y nuevos, artistas de extensa trayectoria y reconocimiento internacional, con otros de menos antecedentes. Habrá pintura, escultura, dibujo, video, fotografía, instalaciones, ambientaciones, grabados, teatro, comparsas, música, danza, conferencias, mesas redondas.

Desde el vasto campo de las ciencias sociales se suele describir, establecer y explicar aquel proceso histórico, pero se tiene un objetivo general casi inaccesible: remontarse al origen del conflicto y restaurarlo a través de la palabra.

La mega-muestra sobre *La Conquista* es una aproximación que parte de una nueva lógica, para abordar el centro mismo del proceso desde el arte y la imaginación. Rondan las ideas de apropiación, codicia y fascinación que despertó América sobre los conquistadores.

Habrá un espacio único para el despliegue: el Centro Cultural Recoleta, en Junín 1930, donde el acercamiento hacia el tema no se producirá por la comprensión progresiva del espectador, siguiendo la linealidad de la palabra, sino que sucederá, como un modo posible de conocimiento, por el impacto múltiple y simultáneo de una muestra / espectáculo.

La propuesta no soslaya los acercamientos políticos, históricos, sociales, o verbales en general; sino que los excede, porque no es unívoca ni obvia en referencia al tema que le sirvió de estímulo. Es oblicua en sus reflexiones pero también es, a un tiempo, sutil e irónica, porque intenta pasar a ser sujeto de la conquista.

La inauguración será el miércoles 18 de diciembre, a las 19:30hs, en el Centro Recoleta. A las 21 llegará especialmente desde Gualeguaychú, Entre Ríos, la comparsa Mari-Mari (que significa buen día en mapuche) con sus setenta integrantes, para actuar en la puerta del Centro, en la Plaza Intendente Alvear. Todo con entrada libre y gratuita, salvo la fiesta del mismo jueves, a las 22, en el Patio de los Tilos del Centro Recoleta, organizada por el Nómade Club de Beto Botta.

Publicado el martes 10 de diciembre de 1991, en *Página 12*.

El destino de los libros

(Por F.L.) Cuenta el trompetista Dizzy Gillespie que uno de los modos en que recuerda al genial saxo alto Charlie Parker es leyendo. Pero más allá de que Parker fuera un gran lector, lo curioso es que leía mucho en los autos —que lo transportaban hacia giras interminables—, acodado en la ventanilla, munido de varios libros, y arrojando al viento cada página leída. Era fácil saber qué libros habían pasado por las manos de Bird, porque de ellos quedaban sólo las tapas.

En un gesto similar, pero con una (literal) vuelta de tuerca, la escultora Liliana Maresca fue desarmando, página por página, los libros leídos de su biblioteca. Y con esa montaña de papel impreso construyó una enorme serpiente, de veintiséis metros cuadrados, que se muerde la cola, y que lleva por nombre "Ouroboros", tomado del médico y alquimista Paracelso.

El destino de los libros es el fuego, o la mugre, o los gusanos. Pero la artista, invitada a participar de una muestra de escultura en la Facultad de Filosofía y Letras, pensó en sacarse de la cabeza todos esos libros y ponerlos a funcionar de otra manera. Así fue que, solita, surgió la tentación de la serpiente, un círculo recursivo hasta el infinito hecho de libros (especialmente de libros que explican teorías) sobre libros.

En la obra que la escultura fabricó para Filosofía y Letras, se leé una imagen ciertamente corrosiva de las filosofías y las letras, y de la institución universitaria a la que ve como un recinto que se cierne sobre los libros para hacer un círculo y velar por él, como se (no)vela por los muertos. Esta es una de las probables causas por las que el "Ouroboros" no pasó inadvertido en la citada casa de estudios. Incomoda a ciertos dirigentes estudiantiles que lo miran torcido y a estudiantes que ya lo destruyeron parcialmente y se sienten agredidos por la rotura de tantos libros (hay varios textos de lectura obligatoria en las materias de grado, explican). Algunos hacen cuentas y aseguran que hay más libros sobre una disciplina que sobre otra. Otros la piensan insultante, o arrancan las páginas pertenecientes a un mismo libro en un intento vano de que la suma de las partes conduzca al todo; muchos la ven como un obstáculo con el cual se tropiezan al atravesar el Patio Seco de la Facultad.

"Ouroboros", de Liliana Maresca. Una serpiente de libros.

La consumación del "Ouroboros" será, lógicamente, el fuego. No una quema pública de libros (L.M. odia la brutalidad), sino que, en privada ceremonia, Maresca cumplirá con el destino efímero de su escultura, recordando el fuego colosal que Paracelso hizo con los libros académicos, para explicar en un idioma nuevo y accesible toda su ciencia nómade.

La muestra, organizada por el Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano y la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de Filosofía y Letras de la UBA, se llama "Opciones en tres dimensiones" y cuenta además con la participación de Claudia Aranovich, Danilo Danziger, Bastón Díaz, Patricia Landen, Margarita Paksa y Mariana Schapiro. *(Patio Seco de la Facultad de Filosofía y Letras, Puán 480, hasta el 20 de octubre.)*

Fabían Lebenglik, "El destino de los libros", *Página 12,* octubre 1991.

LILIANA MARESCA: "El pla

"La creación del mundo es inútil. Y esta inutilidad se revela en el carácter corrosivo de la realidad. La literatura es la envoltura de ese mundo vacío. Mediante ella se puede alcanzar un estado de complaciente embeleso y refinada imbecilidad. La vida nada tiene que ver con la literatura".

ALDO PELLEGRINI

¿Cómo surgió la exposición que hiciste con ataúdes?

En la época de la guerra del golfo que es como una muerte colectiva, y la cultura de la muerte que significa vivir en esta ciudad llena de smog, mierda, mala onda... paralelo a eso se muere una pariente y realizo un seguimiento de esta persona de la enfermedad al hospital, hasta que muere y la creman en un cementerio parque de Berazategui. Y en esa cosa tan ridícula de la cremación, que te entregan una urnita, esperás las cenicitas, camino por ese parque maravilloso y me encuentro con un montón de cajones apilados al aire libre. Me pareció que eso estaba listo como para trasladar a una galería. Así que tramito para llevarme estas carcazas de zinc, que es de donde se quema el fiambre y pido un espacio en la Recoleta en la sala de SITUACION.

Lo fantástico de esta muestra es que coincidió mi inauguración con un evento que se realizaba en el salón de al lado, sobre arquitectura y privatización de espacios públicos. Estaban invitados del intendente para abajo, todos los funcionarios públicos y todos los arquitectos ond conchet.

Justamante se trataba de un ágape con comida. Yo sabía que los cajones iban a tener olor a muerto. Imaginate que después de 80 años el olor es muy poderoso. No se bancaron mucho la película esta, me llaman por teléfono para preguntar qué iba a hacer con el olor. Dije:bueno voy a llevar un aerosol. Finalmente me clausuraron la muestra, porque venía Grosso y parecía a propósito.

Creo que ya había tanto olor a muerto entre ellos, que era demasiado claro mi olor a muerto puesto ahí al lado de su ensalada Waldorf.

¿Qué pasó con el olor de los cajones?

Tuve que pasarme una semana limpiándolos con 10 litros de lavandina. Metida ahí adentro con botas y guantes sacando los pedazos de mortaja. Cuestión que fue una experiencia superinteresante, porque hasta ahí me lo había tomado medio en chiste, medio en serio. Pero al tener que meterme tan adentro de la muerte te puedo decir que la sentí.

¿Los expusiste al fin, a los cajones?

Bueno, después llovió y tuve que esperar que se secaran, hasta que los quemé con kerosene y pude inaugurar.

¿Se habló de eso?

No. Nadie me sacó ninguna nota ni nada en ningún medio. Mis amigos particularmente me odiaron. Porque cómo era posible que tuviese que insistir con ese tema que a todos les toca y prefieren ignorar. Pero expuse y tenía que ir los viernes, sábados y domingos al velorio. Yo creo que mi misión en la vida es molestar. Hacer cosas que sean una patada en los huevos.

¿Y la gente?

A los chicos les encantaba. Y también se sacaban fotos ahí adentro de los cajones. Les atraía. Y a la gente así como más careta no lo soportaba. Un poco de olor por suerte quedó.

¿Tiene que ver esta muestra con otra?

Sí, está enganchada con la de los carritos de basura. Que es como una cosa de intervenir en la realidad. Al menos esta parte de mi trabajo (después hay otra parte de escultura tradicional). Yo empecé a ver en la calle todo el tiempo carritos de cartonero. Entonces fui al Warnes, me puse a hablar con los muchachos y les pedí un carrito prestado, les compré una carga de basura y lo instalé con el propio olor a mierda. Y después trabajé con la transformación. Paralelo a ese carrito tal cual era, preparé otro muy prolijo y super Cool todo sopleteado con blanco. Y en los carritos estaban todos los símbolos de lo que ya se fue. Porque yo creo que tanto esta muestra, como la de los cajones tiene que ver con LA MUERTE DE LA CULTURA. La cultura de la ideología. Bueno, e hice también carritos de basura con fundición de bronce, bañado en plata, y por último, uno bañado en oro, que era como llegar al otro extremo. Porque en realidad todos somos refinados en la Argentina.

Gente muy europea que queremos que todo sea escéptico y aséptico.

¿Ycon qué se relaciona ese proceso de transformación?

Con la alquimia. que es la transformación de una cosa en otra y viceversa. Es la historia del hombre por querer dejar de ser el gusano incierto que somos. El alquimista une el cielo con la tierra "todas las cosas se entremezclan y todas

cer de romper libros"

las cosas se vuelven a separar para mezclarse nuevamente entre sí, se combinan y se disocian. Todo sucede con método y en medida determinada". Quiero decir que cuando la naturaleza se aplica a sí misma se transforma.

Y ahora ¿que estás haciendo?

Me invitaron a hacer algo en la facultad de Filosofía y Letras, o sea a exponer esculturas. Y cuando voy ahí, me encuentro a todos esos chicos lánguidos, con el fetichismo de las ideas, de los libros, y del culo en la silla. ¡Y yo no iba a llevar una escultura ahí! ¿qué iba a poner, otro fetiche entre los fetiches? Así que se me ocurrió exponer libros y quemarlos. Trabajé haciendo un diseño que es como una víbora que se come la cola. Es un círculo, una cinta de mohebius que es el símbolo de lo infinito. Una cosa que se devora a sí misma, la filosofía. Ese acto asqueroso de tragar, escupir y cagar teorías, comiéndonos a nosotros mismos.

Así que hice este monstruo con una estructura de caño, y vacié mi biblioteca desde Shakespeare a Freud. El PLACER de ROMPER LIBROS.

¿Sólo tus libros?

No. Yo invité a los estudiantes de esta facultad a que colaboren y pongan todo el material que amen o que odien. Vamos a ver si se animan porque inmediatamente se rayaron. No podían aceptar que hubiese roto libros. Y te cuento que no faltaba aquel que se acercaba a preguntar si no me sobraba algún librito. Es más, me rompieron algunas partes para sacar 3 ó 4 libros, y esto de puro fetichistas. Porque están rotos y no los van a poder leer, y bueno la idea final es quemarlos. Va a ser precioso.

Es además del odio a la literatura, la necesidad de purificar las palabras. Salir del HARTAZGO. Somos chorizos de palabras.

¿Esos son tus últimos trabajos?

Sí. Pero también estoy preparando con relación al cumplimiento de 500 años de la conquista, una movida en grupo y vamos a tener toda la recoleta en diciembre y enero treinta plásticos y cada uno tiene un proyecto. Yo en esto estoy con una compañera que se llama Helena y es directora de teatro y vamos a presentar una opereta, que trata sobre la leyenda del dorado, que es la utopía de lo que nunca existió. Habla sobre todas las codicias y el acopio. Habrá quien cuántas más minas se coge, mejor. Quien quiera ganarse el cielo, quien quiera bañarse en cocaína...

Volviendo al método, ¿Cómo te gusta que te chupen la concha?

Mi vida sexual es bastante en 5º plano. Digamos que me han chupado mucho la concha y he encontrado mucho placer en eso. Pero ahora ha perdido el encanto. Por ahí porque viví todas las posibilidades de sexualidad. Polimorfa y perversa como es ella. Probé de todo. Menos matar, que en una época andaba con una pistola para ver si se me presentaba la oportunidad.

Contame...

Estaba que quería probar todo y lo único que me faltaba era matar. Entonces por seguridad conseguí un revólver. Salía a caminar por la villa tipo tres de la mañana. Yo pensaba:ahí me encuentro con alguien que me quiere violar y LO MATO. Dormía con todas las ventanas abiertas, la puerta abierta. Nada, NO PUDE MATAR A NADIE. Apenas atropellé a una persona con el coche.

¿Fue a propósito?

No, fue sin querer. El señor venía mirando para el otro lado, y yo venía de ver los pajaritos y de fumarme un porro. Pero ni siquiera me denunció.

En cierto modo viviste lo que querías porque en el momento debió haber sido un flash.

Sí, casi siempre me llega lo que deseo. Ahora necesito cosas que me destruyan. Uno tiene que ser paranoico. Hay que hacerse un YO para hacerlo MIERDA. Yo no quiero nada. No puedo dormir con nadie. Busco la vacuidad que es la antítesis del concepto. BUSCO UNA FISURA HACIA OTRA REALIDAD... Porque esta se agota rápidamente.

GISELA ROTA

Gisela Rota, "El placer de romper libros", entrevista a Liliana Maresca: Revista *Cerdos y Peces*, 1991.

1991

Ouroboros

Opciones en tres direcciones

No es escultura, es objeto; es efímero, no es bello; pretende y requiere la colaboración de alumnos y profesores de la Facultad para que conviertan las hojas de los libros que más amen y más odien en escamas del Ouroboros. Es una serpiente que se devora a sí misma. Símbolo al químico de la eternidad.

Comentario a tres frases de autores célebres

Buenos días, señora (1) Jorge Luis Borges.

Cuando los dos gases mencionados previamente se mezclan en presencia de un filamento de platino, forman ácido sulfúrico (2) T. S. Eliot.

¡Pamplinas, muchacho! (3) William Faulkner.

(2) Esta frase nos sorprende por su mirada sibilina. En la lenta amplitud de su desarrollo revela el proceso de la creación del cosmos con extraordinaria riqueza simbólica. Explica cómo nace la materia y adquiere al instante su siniestra cualidad corrosiva (ácido sulfúrico) de una presencia casi inexistente (filamento de platino); diríamos de una presencia sin presencia. En esta presencia sin presencia existe ya todo, pero inevitablemente vacío. La creación del mundo es inútil y esta inutilidad se revela en el carácter corrosivo (ácido sulfúrico) de la realidad. A la realidad quemante y destructora el poeta opone un universo originario hueco y desierto. El simbolismo del filamento de platino es aun más concreto: representaría el sol

hueco, la idea metafísica de la existencia vacía frente a la vida peligrosa y ardiente: ¿Qué es, entonces, en última instancia, la creación del mundo? Es la creación del vacío. En el chisporroteante orgullo de la materia circula una sangre de vacío. El hombre es hueco y el mundo desierto. Sólo la literatura lo domina todo, eterna, inextinguible. La literatura es la envoltura de ese mundo vacío: un vacío que envuelve al vacío.

Dios creó el mundo en siete días. Fue una tarea un poco apresurada. El mundo no es perfecto. Al literato no le cuesta trabajo vaciarlo. Dios creó la vida, y la literatura recubre de vacío esa creación vergonzosa. La naturaleza que nos rodea es peligrosa y agresiva (ácido sulfúrico), la literatura la vuelve inocua. La vida nada tiene que ver con la literatura; la literatura tiene que ver con el vacío. Cuando el poeta cumple rigurosamente con esta función de la literatura, cuando devuelve el universo y la vida al vacío, entonces recibe solemnemente el Premio Novel de Literatura.

Conclusión

Del análisis de las frases de estos escritores célebres se desprende el incalculable poder de la literatura. Mediante ella los hombres pueden alcanzar un estado de complaciente embeleso y refinada imbecilidad que de generalizarse, puede llegar a la supresión de las guerras y al aniquilamiento total del sufrimiento. Tal es el objeto de la llamada cultura del siglo XX. Gracias al poder de tales escritores, la vida misma puede desaparecer asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias. Desgraciadamente, las masas, brutalmente vitales, sienten repulsión por la cultura; rechazan el vacío y prefieren, por encima de todo, simplemente vivir.

Pellegrini, Aldo, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Leviatan, 1987. *(Aparecido en A partir de O N°3 (segunda época), Septiembre de 1956, Buenos Aires).*

Ouroboros

No es escultura, es un objeto; es efímero, no es bello; pretende y requiere la colaboración de alumnos y profesores de la Facultad para que conviertan las hojas de los libros que más amen y más odien en escamas del Ouroboros. Es una serpiente que se devora a sí misma. Símbolo alquímico de la eternidad. "Destruir un obje-

to feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad". (Aldo Pellegrini).

Maresca construyó su *Ouroboros* mediante la destrucción de libros, de fetiches de papel. Libros: ¿Una antigüedad frente a la computadora, o un lujo frente a la fotocopiadora? Libros: ¿Soporte material del conocimiento o de la estulticia del hombre? Libros: ¿Cuántos leídos y olvidados, cuántos recordados? Libros: Testimonios de una cultura que se resiste a eliminar el peso de su propio pasado.

"Dios creó la vida, y la literatura recubre de vacío esa creación vergonzosa. La vida nada tiene que ver con la literatura, la literatura tiene que ver con el vacío. Cuando el poeta cumple rigurosamente con esta función de la literatura, cuando devuelve el universo y la vida al vacío, entonces recibe solemnemente el Premio Nobel de Literatura". (Aldo Pellegrini)

Libros: subproductos de la nada. Liliana Maresca nació en Buenos Aires en 1951. Expone desde 1980. Se especializa en instalaciones y puestas no tradicionales. En 1990 expuso en el Centro Cultural Recoleta carritos de cartonero (modelo real, en yeso y en bronce), en 1991 trabajó el tema de la muerte y la transformación mediante una instalación con carcasas de ataúdes sobre una alfombra persa, en un recinto pintado de dorado.

Julio Sánchez

Textos correspondientes al catálogo de la instalación *Ouroboros*, curada por Julio Sánchez, expuesta durante septiembre y octubre de 1991 en la Plaza Seca de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Auspició *Página 12*. Ficha técnica de la obra: papel, cola, barniz, alambre de construcción, metal desplegable, libros. 26 metros cuadrados. Crédito de fotos, Adriana Miranda.

1991

Wotan – Vulcano[1]

Por Eduardo Shaw

Hace pocos meses Liliana Maresca desconcertó al público del Centro Cultural Recoleta con una instalación que destacaba una actividad totalmente marginal. Expuso un auténtico carrito de ciruja repleto de descartes. Lo duplicó en tamaño real, lo pintó de blanco y lo transformó en dos pequeñas y delicadas esculturas de bronce, una bañada en oro y la otra en plata. De un elemento banal y degradante logró un resultado exaltante y mágico. Obrando de alquimista, Maresca mutó el objeto antiestético en uno de belleza, no solo material, sino colmado de una recuperada esperanza, convirtió lo negativo en positivo.

Vuelve al Centro con otra propuesta inquietante. Una que traza el proceso alquímico en símbolos no tradicionales. Si su muestra anterior fue dedicada a trasmigrar los desechos de la producción del hombre, esta propuesta se desarrolla sobre el cambio que experimenta aquella parte del individuo que es trascendente. Maresca se queda pegada a la impresión que le causa encontrar en el cementerio una serie de carcasas de zinc, únicos sobrevivientes del fuego del crematorio. Se da cuenta que esta visión se relaciona con el proceso alquímico.

Maresca arma su sala para poner en relieve esta contraposición de imágenes. A primera vista puede parecer macabra su instalación, sobre todo la selección de los materiales con los cuales ambienta su búsqueda para transmitirnos sus reflexiones sobre la eventual salvación del alma del hombre. El dorado con el que reviste los confines del espacio representa el oro, el metal más puro, meta final en el proceso

[1] Dioses de la mitología Celta y Greco-latina de la guerra y el fuego respectivamente.

de la purificación por el fuego, símbolo de la liberación del espíritu que se separa de todo lo que no resiste el abrazo de las llamas. El rojo es aquello susceptible de transformación, la "prima materia" del *opus* alquímico.

Maresca pretende lograr una profunda poética a través de elementos que nos motivan incomodidad, hasta rechazo. No es su intención el efectismo, el golpe bajo, el impacto rebuscado. No quiere escandalizarnos, sino forzarnos a darnos cuenta de las profundas verdades que hay detrás de las superficies materiales, no importa qué tan inquietantes sean. Su mensaje surge de la esencia, del eterno proceso de las transformaciones inherentes a cualquier tratamiento de los residuos, desde lo más pragmático y profano hasta lo más profundo y sagrado, y del poder purificador del fuego, proceso que da el temple a la materia más noble.

Cada día nos acercamos un paso más al nuevo milenio, y cada día los artistas más atentos a ésta aproximación están encontrando entre los descartes de una sociedad exageradamente materialista las semillas de una renovada espiritualidad. Sin las investiduras de ninguna institución religiosa, sin el proselitismo de las sectas, la de Maresca es la investigación de un artista solitario, acercándose a su interpretación individual intuitiva de la verdad universal del poder creativo divino.

Hay que mirar la obra de Maresca en términos de la transfiguración del ave fénix, como símbolo de que en la destrucción de la carne, está implícito el impulso del renacimiento de aquel elemento del individuo que sea redimible de su resurrección, en un plano en el cual todavía no tenemos herramientas científicas para medir, sólo certezas que sentimos a través de nuestra fe. Sin fe la obra de Maresca carece de sentido.

Texto del catálogo de la instalación *Wotan – Vulcano*, expuesta en la Sala de Situación del Centro Cultural Recoleta, del 9 al 28 de abril 1991.

Ficha técnica de la obra: Ocho carcasas de zinc. Alfombra Persa, pintura dorada, farol a querosene. 3 x 3 m. Crédito de fotos, Adriana Miranda. Agradecimientos: Director General de Cementerios Sr. Carlos Albarellos. Director de Crematorios de Chacarita Sr. Espósito y los empleados del mismo quienes colaboraron en la realización de esta muestra.

CENTRO "RICARDO ROJAS"

MAYO 1991

Abierta la inscripción para talleres de:

- **ESCULTURA y OBJETO**
  (Materiales y técnicas tradicionales y no tradicionales a cargo de LILIANA MARESCA)
- **DIBUJO y COLOR**
  (a cargo de MARCIA SCHVARTZ)
- **IMAGEN FOTOGRAFICA**
  (a cargo de ALBERTO GOLDENSTEIN)
- **VISION FOTOGRAFICA**
  (a cargo de ALICIA SEGAL)

Informes e inscripción:

2do. piso - De 11.00 a 19.30 hs.

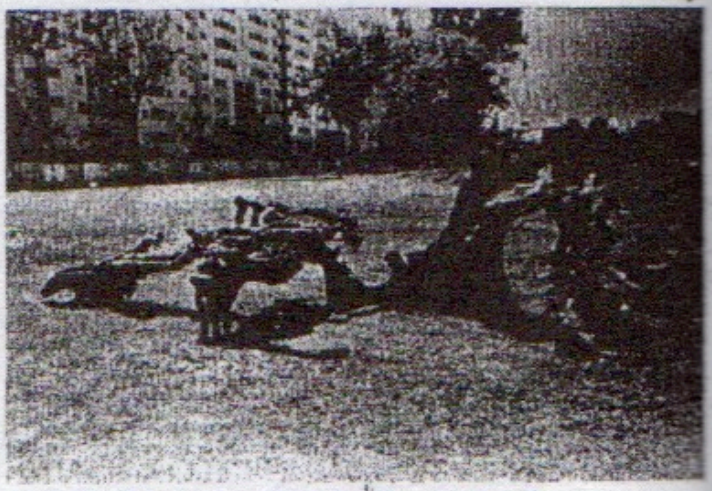
Universidad de Buenos Aires
Secretaría de Extensión Universitaria Dirección de Cultura
Centro Cultural "Rector Ricardo Rojas"
Corrientes 2038

Afiche de "Escultura y objeto", Taller de escultura por Liliana Maresca, mayo 1991, CCRRojas.

Cómo jugarse por el arte y que luego se convierta en noticia

En el hall de **Página/12** *expone Ana Eckell. En Recoleta, Norberto Gómez y la escultora Liliana Maresca.*

Gustavo Sala



Norberto Gómez; parte del ciclo "Una escultura".

(Por Fabián Lebenglik) A partir del viernes 7 de diciembre el hall de **Página/12**, en Belgrano 671, funcionará como un nuevo lugar para mostrar arte. Una manera de jugarse por la plástica que se suma a los auspicios que este diario viene dándoles a las artes plásticas en otros espacios.

La experiencia se inicia con Ana Eckell, artista que toma el dibujo como punto de partida para toda su obra. El carácter dibujístico es también el motor de sus pinturas, de las que el purismo académico recela, a causa de la "desconexión" entre figura y fondo. Recelo paleolítico. Aunque hay otras desconexiones de las que no se la puede acusar, ya que en sus trabajos entran transfigurados los sucesos de la "realidad".

La serie de dibujos que presenta Eckell abarca ocho años y conforma una antología de sus obras sobre papel, a través de las cuales se exhibe una inequívoca continuidad, no lógica sino de estilo. En cada obra se verifican las puntadas de su autora: en la multiplicación de las cabezas, la animalización de las facciones, los dientes que se muestran aunque no muerdan, los corrillos de personajes atraídos por algo que los convoca.

El trazo inconfundible de Ana Eckell, que de algún modo convierte la propia firma en un exceso, descubre unas líneas de la historia del dibujo, o al revés.

En el Centro Cultural Recoleta con el ciclo "Una escultura", auspiciado por este diario, se trata de que los escultores contemporáneos más relevantes de la Argentina se jueguen a una sola obra, en una sala. Comenzó Pablo Larreta y siguió Norberto Gómez. Con su habitual obsesión por el detalle, Gómez fabricó los restos de un enorme animal, que yace sobre la tierra como vestigio del paso descarnado del tiempo. El tópico vuelve de manera siempre sorprendente a las obras del escultor, quien, fiel a la causa, les dedica todo su tiempo.

Por último, auspiciada por el diario, hoy se inaugura la instalación de la escultora Liliana Maresca, que toma como símbolo argentino el carrito de los cartoneros.

La artista somete ese medio de carga a diversas y corrosivas transformaciones. Elige manejarse, como los cirujas, con los restos (de la cultura), en busca de un nuevo orden, o un nuevo caos. Pero como de arte se trata, todo es muy estilizado y adecuado al gusto de los visitantes del recoleto paseo.

Frente a la tecnología de punta que en otras latitudes recicla la basura, Maresca señala al ciruja y su carrito, de tracción a sangre, como la versión degradada de ese proceso. El objeto que construye la escultora es obviamente uno de los más acabados símbolos nacionales, y sus modelos a escala son perfectos souvenirs. En esos carritos viaja el cosmos, el ordenamiento riguroso de los desperdicios y las gracias por la basura recibida, que diariamente entonan en sus plegarias los populosos ejércitos crepusculares de cartoneros en aumento. *(Junín 1930, hasta el 16 de diciembre.)*

Fabián Lebenglik, "Como jugarse por el arte y que luego se convierta en noticia", *Página 12*, diciembre 1990.

1990

Recolecta

Por Fabián Lebenglik

Tiemblan los propietarios por la proliferación incontenible del cirujeo. Pero este lumpen en ascenso es el protagonista de la nueva Argentina. Las últimas categorizaciones teóricas que hablan con devoción del fragmento y del reciclaje, no hacen otra cosa que aludir al populoso ejército crepuscular de cartoneros que se ocupa de darle destino económico a las quince mil toneladas diarias de basura que desecha el conjunto de los hogares nacionales.

Quisiera Liliana Maresca cambiar el patriótico gorro frigio por otro no menos patriótico carrito, de tracción a sangre, como los que usan los cirujas urbanos. Pero es una artista y trabaja con el artificio.

El objeto que fabrica la escultora es obviamente el más acabado símbolo argentino. Y sus modelos a escala, espléndidos *souvenirs*.

El carrito es también fuente de deseos y ruegos al dios privado de los cartoneros. Un gigantesco exvoto para agradecer la basura recibida y pedir que nunca se acabe.

Luego vendría la crítica de arte para decir que los artistas trabajan siempre con desperdicios, con los restos (de la cultura), que no hacen más que buscar un nuevo orden, o un nuevo caos.

Precisamente, aquí viene Maresca a cumplir con los deberes del arte. Los cirujas también se hacen cargo de la basura de los otros, de su clasificación, de la pulcra taxonomía. En el carro que transportan viaja el cosmos, el orden riguroso de los restos, los cartones, las maderas, los fierritos y las latas, las botellas y alambres, las revistas. Nada de comida llevan en su carro, por que de ella ya dieron cuenta en la bacanal familiar que precede al acto profesional mismo que es el momento de la recolección.

—¿Arte conceptual?

—No señor. La culminación del realismo.

Texto del catálogo de la instalación *Recolecta*, expuesta del 27 de noviembre al 16 de diciembre de 1990 en la sala 11 del Centro Cultural Recoleta. A continuación del texto figura un CV de la artista. Auspició *Pagina 12*. Cóctel de inauguración gentileza "El Sanjuanino comidas regionales". Asistente técnico: Demián Borgarini. Diseño: Gumier Maier. Foto: Gabriel Levinas. Creditos de fotos: Adriana Miranda. Ficha técnica de la obra: Carro Cartonero. Desechos varios. 2,70 x 2,50 x 2,30 / Carro de cartonero sopleteado con Loxon blanco. 3 x 2,70 x 2,50 / Fundición de bronce dorado. Granito negro. 23 x 20 x 30 / Fundición de bronce plateado. Granito negro. 23 x 20 x 30.

1990

ESCULTURAS / OBJETOS

VA DE CAMUS

"La creación es la más eficaz de todas las escuelas de paciencia y lucidez. Es también el testimonio trastornador de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la mesura y la fuerza. Constituye una ascesis. Todo eso 'para nada', para patalear y repetir. Pero quizá la gran obra de arte tiene menos importancia en sí misma que en la prueba que exige a un hombre y la ocasión que le proporciona de vencer a sus fantasmas y acercarse un poco más a su realidad desnuda."

Texto del catálogo de la muestra que se exhibió en Galería Centoira, del 18 de abril al 5 de mayo de 1990. A continuación del texto se publica el CV de la artista.

1989

Lo que el viento se llevó

La Cochambre
Por Jorge Gumier Maier

"... encontré estas sillas en un recreo del Tigre, El Galeón de Oro, construido en los sesenta, con toda una mezcla de modernismo progre y *kitsch* —contaba Liliana Maresca en una carta—. Fue intervenido por la dictadura siendo descuidado y saqueado... Estas sillas, como muchas otras cosas, al ser descuidadas, se mojaron, inundaron, les llegó el tiempo de la descomposición. Cuando las vi me hicieron sentir un deterioro universal, una cosa de la soledad frente a otros, un mirarme en un espejo y ver nada más que mi cara... Una sudestada de aquellas y baja (o sube) la camalotada con víboras y todo, y al otro día de todo ese vendaval quedamos así, esqueleto solo, sin pintura, sin ropa. Una caricatura..."

"... Hace poco leí un catálogo de Gropius para la Bauhaus y esto de las sillas cochambrosas me parece la anti-Bauhaus. Está en las antípodas del concepto de 'progreso, arte y tecnología, humanización de la producción en serie de objetos de uso, educación integral del hombre', etc., etc... Desolación, devastación, la sombrilla no repara del sol, la silla no tiene apoya-culo. Una caricatura del confort del cuerpo, del alma, y de la cabeza...".

***

Rodeada de una naturaleza en exhuberancia, en El Galeón de Oro —¿es posible un nombre que atesore más?—, Maresca repite la poética del hallazgo, del "encuentro fortuito" entre su mirada y un paisaje.

Lo que se llevó —el viento, convengamos— es ahora traído a los ojos. A la diversidad polifónica y bulliciosa que nos viene en mente, le ha sucedido una serialidad opaca, de rumores, una insistencia de esqueleto.

La imagen lo satura todo, encandila la mirada; como una mística en el desierto, o un monje frente a la arena rastrillada, Maresca tuvo su visión. Apasionada, ha transportado y conservado estos restos que ahora —sin embadurne ni modificación *estética* alguna— exhibe ritualmente.

Texto del catálogo de la instalación *Lo que el viento se llevó*, con la que se inauguró la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas en Julio 1989. En esa ocasión tuvo lugar una *performance* a cargo de Batato Barea.

Bronces que brillan de la Maresca

Liliana Maresca exhibe un conjunto de piezas de bronce de notable refinamiento y seducción, lejos ya de la iconografía raída, brutal y cursi que montara en los últimos años con materiales de deshecho.

Su obra se ve ahora más disciplinada, despojada y precisa, mediando el azar con el cálculo, el hallazgo con el trabajo artesanal, como cuando despierta y dibuja los espacios y elementos de un sueño como un dictado a cumplir. Así explica una magnífica –diría– escena: "Y acá yo vi que navegaba en esto que ves" (*Barco navegando proa al sol en un mar tormentoso*).

Piezas siempre hijas de alguna necesidad: aún la doméstica como al tener que reparar un macetero en forma de pato. (*Pato y serpiente*).

Y hay otras veces en que la imposición viene de la fascinación que le produce un objeto encontrado. Es cerca del agua que ella recoge ramas de extrañas antropomorfías, como estatuillas arcaicas o pictografías rupestres, como seres primarios, larvados. Rama que engarza en el bronce brillante y pulido que gobierna toda la muestra.

Sin *kitsch* a la vista, tampoco se ha convertido a cualquiera de las variedades neo - expresionistas, coaguladas hoy en sus gestos. Le han recomendado patinar su bronce, de verdinegra pomada, de *pathos*; pero a Maresca no se surge el pintarles un grito a sus figuras: su enigmático y ambiguo *Ete* (una especie de mamut flaco que avanza y brama) tiene una corneta a modo de boca.

Podría haber montado una presentación más especulativa, surcada de barquitos dejando estelas que hiciesen escuela, pero esta especie de retórica de la melancolía, en cambio, tan honesta, la confirma como una de las escultoras más genuinas y menos previsibles

La muestra se llama *No todo lo que brilla es oro*, y se la goza en sus fulgores en Adriana Indik, Viamonte 611 1° D.

Jorge Gumier Maier

Gumier Maier, "Bronces que brillan de la Maresca", *diario Sur*, viernes 5 de mayo de 1989.

MARESCA-APHALO

Tierras del juego y la memoria

(Por Fabián Lebenglik) En los objetos y esculturas de concepción reflexiva y delicada de Liliana Maresca (1951), se nota una artista que construye sus obras al mismo tiempo que una teoría sobre los fundamentos del arte y del "buen gusto". Por diferentes caminos y con materiales distintos, todos sus objetos poseen un toque final que apunta a demoler desde adentro la estética del living hogareño a través de un exagerado refinamiento o por medio de detalles corrosivos.

En la pareja de extraterrestres, ramas donde se multiplican miembros rematados con capuchones de metal, hay un juego con lo masculino y lo femenino sutilmente perverso.

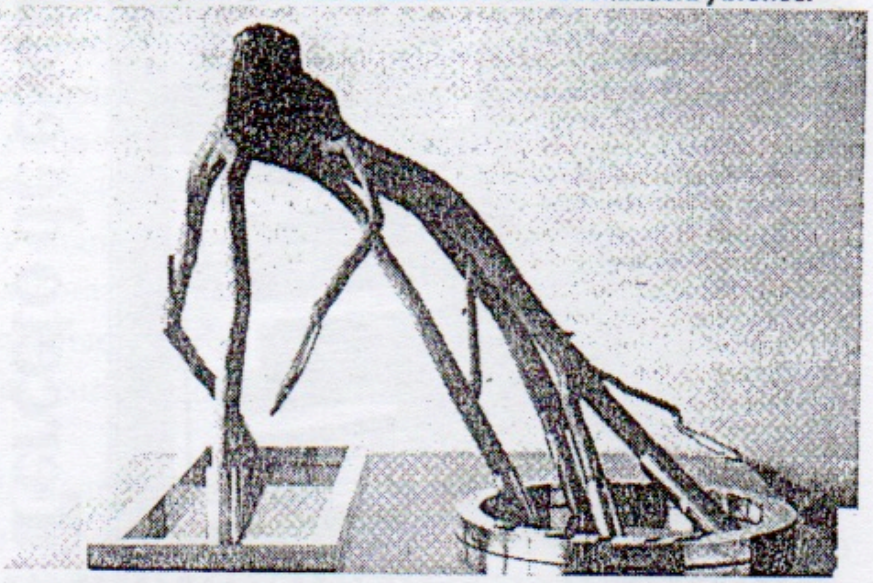
No todo lo que brilla es oro se presenta también como un juego, pero de esos que marcan un destino o deciden la suerte de los participantes. Varias piezas y una bola, estáticas, estimulan al espectador para que haga mentalmente todas las combinaciones posibles, pero sin tocar, porque eso violaría el halo del arte.

En *Rebrote* se define en pequeña escala uno de los funcionamientos posibles de la muestra: numerosas raíces divergentes parten de un único tronco que en el centro atesora un fruto. *(Galería Centoira, Montevideo 1780, hasta el 5 de mayo.)*

En el Centro Cultural Recoleta, Daniela Aphalo (1962) exhibe sus pinturas que, como la novela inconclusa de Felisberto Hernández, podrían reunirse con el título "Tierras de la memoria".

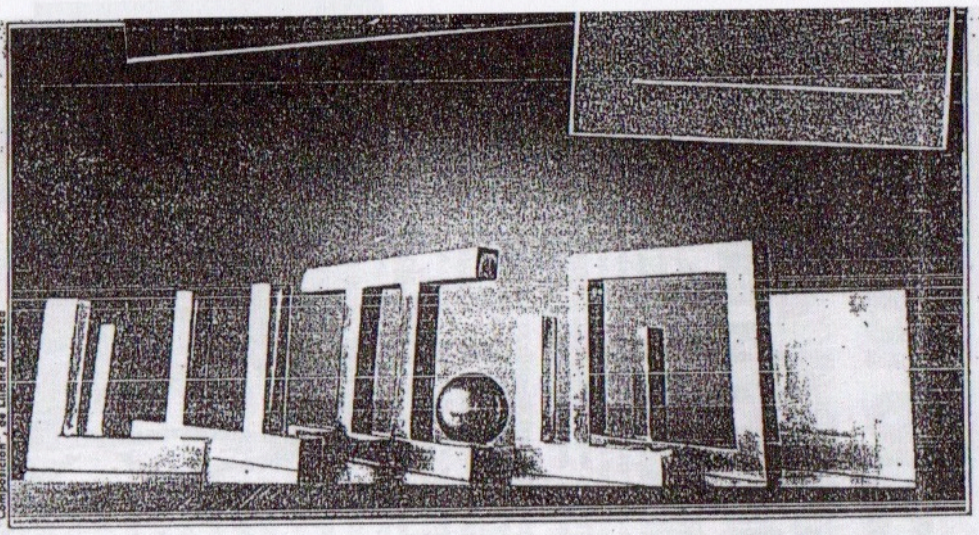
La noche, la niñez, la luz difusa de un muelle y otros paisajes, están tratados a partir de los recuerdos, con todas las imágenes que sucesivamente se acumulan. Brumas, grafismos, chorreaduras, frases completas que se inscriben en la memoria, están inevitablemente asociadas a ciertos lugares. Las telas maduras de Daniela Aphalo recuperan los recuerdos junto con todo lo que se pone en juego cuando se los convoca. *(Junín 1930, Sala 13 bis, hasta el 29 de abril.)*

Extraterrestre", escultura de Liliana Maresca. 1989. Madera y bronce.



Página/16

Fabián Lebenglik , "Tierras del juego y la memoria", *Página 12.*



Composición de Liliana Maresca

Terceto de escultoras por demás notables

Quien ande a la pesca de buenas esculturas, claro que de índoles y de estilos diferentes, recibirá en las líneas que siguen, tres sugerencias entre las cuales podrá elegir, aunque lo más sano y lo más sensato sería que no se perdiese a ninguna de las tres. Comencemos por una artista joven, llena de talento creador, muy original en sus inéditos trabajos, Liliana Maresca, cuyas piezas, muy llamativas, pueden verse en la galería Adriana Indick —creo que todavía están allí— en Viamonte 611, primer piso, y que constituyen toda una irrupción de vida nueva, con lo de convincente y de arrollador que esto a su vez abarca, pero eludiendo saludablemente siquiera la insinuación del caos. Piezas metálicas muchas de ellas, aprovechando las plurales opciones que el espacio les ofrece, al que conquistan sin la menor disonancia. Y mucha imaginación, cuando de aprovechar las posibilidades de algo tomado tal cual —una rama de árbol, por ejemplo— se trata. Nada de heterogeneidad dentro del mismo trabajo, sino lo opuesto: unir y coordinar armoniosamente aquello con lo cual se está labrando, o modelando, lo que fuere. Aquí y allá, el conmovedor aporte de la madera, y siempre un espíritu de juego, de estar experimentando y probando formas y colores, con el mejor, con el más reparador y alentador de los resultados. Habrá que seguir sus próximos pasos muy estrechamente, ya que no poco, y muy bueno, habrá de ser el resultado de ellos.

Otra mujer (llegado a este punto, entiendo que las tres artistas comentadas en estas líneas pertenecen a ese sexo, lo cual no quiere decir diferencia alguna, lo que cuenta es lo que hacen), en las simpáticas salas de Amicitia (Florida 937), que por lo que encierran le hacen amplio honor a su nombre. También esculturas, en este caso de Nélida Pampillon, muy dulces, muy rítmicas, muy armoniosas, de superficies pulidas, antes que nada, por el amor, y por una entrega —en lo técnico, en lo que de sanamente artesanal tiene a su vez la escultura— hecha, singularmente, de esa misma e impalpable materia prima, aquí corporizada —y nunca más exacto el término, ya que no son abstracciones ni nada que se les parezca— con un tinte afectuoso que mucho la beneficia. Obras netamente musicales en el juego de sus curvas, cierto inconfundible y bienvenido sabor clásico, y la comprobación de que hay, en Nélida Pampillon, una artista no sólo con afortunada fe en lo que va esculpiendo, sino dotada del raro privilegio de saber transmitirla.

Mudo, instantáneamente, de admiración, quedé tardes pasadas en la galería Soudan (Arenales 964), que significativamente ha ampliado sus luminosas, sus acogedoras instalaciones, delante de las otra vez esculturas de Raquel Fliess, una visita que recomiendo más que calurosamente, por lo inesperado de su rango y la jerarquía, extraordinaria, de su nivel estético. Creo que es la primera vez que esta creadora tan inspirada las expone. Piedra o mármol, tendiendo a un rigor ejemplar, que se detiene a pocos pasos, y con prudencia, de la abstracción, a veces muy sutiles bajorrelieves, otras "assemblages", de parte sabiamente combinadas, y siempre la luz, prodigiosamente, y casi como en un milagro visual, jugueteando sobre las pulidas superficies, o echándose a volar a partir de ellas, o reposando serenamente allí. El color, el natural de los elementos utilizados, es otro importante elemento de las composiciones de Raquel Fliess, quien asimismo transforma a las vetas, levísimas, en grafías de una poesía misteriosa y más que elocuente en su deliberada pero no distante parquedad. Realmente, un encuentro, y de los más altos, con el arte en una de sus manifestaciones más tradicionales, la tridimensional, pero evocada en lenguaje contemporáneo, colmado de sugestiones, hermosísimo en sus manifestaciones palpables, y tanto más empinado en cuanto a su significación espiritual. Algo único, lo aseguro. Y que por nada de este mundo hay que perderse. Un lento y subyugante jardín de sortilegios vivos, y también una rara, una apaciguante sensación de la más pura felicidad.

César Magrini

César Magrini, "Terceto de esculturas por demás notables", *El Cronista*, 1 de junio de 1989.

1989

No todo lo que brilla es oro

A la búsqueda del *object trouvé*

Por Jorge Gumier Maier

Una primera manera podría ser imaginarnos una mujer, ligera, que camina ensimismada por la playa. El diseño que confeccionan el agua que llega y la que se retira, ayudan al efecto. En algún momento, la mujer —una escultora— queda atrapada, su ojo y su alma, en unos volúmenes, se fija en lo retorcido, los alza como se toman los bichos extraños del mar. Como bichos larvados, así son las ramas, como personitas arrojadas y estancas, caprichos (curiosidades) de la naturaleza.

[Se asemeja aquí a las señoras y niñas ociosas —¡nunca un bañero!— que se entretienen y suspenden encantadas en las figuras que descubren, o le endilgan, a piedras y conchillas lamidas, curiosidades (caprichos) de un tiempo extenso, sin fin...].

Son como la minucia de alguna historia, una cifra también.

Nuestra escultora, ya de regreso al hogar, ha dejado su rescate apoyado sobre un mueble como un objeto de adorno. La rama capturada entre *souvenir* y ser escultora.

Pero, ¿por qué habría de tomarse semejante trabajo esta frágil mujer?

Otro modo: lo revelado

También podemos verla, a la mujer escultora, tendida y lánguida, sus pelos acomodados en sinuosas ondas sobre sábanas. Sueña que navega hacia cardinales riberas más luminosas pero —¡cómo ignorarlo!— la mar está procelosa. Un *rictus* de

tenue sonrisa casi parece agrietarse en precaución; la película de fino sudor es ambigua en su naturaleza.

Pronto despierta y, a la manera bíblica ya convencida y peinada su lacia cabellera, pondrá manos a la obra. Con la urgencia y tenacidad propias de un mandato, de una resolución irrevocable y salvadora, sin titubeos ni ensayos, boceta la imagen entrevista en sueños, calcula las medidas, corta las partes, suelda. Como una arquitecta de travesías, labora la maqueta alegórica: *Barco navegando proa al sol en un mar tormentoso*, una de sus piezas más bellas y sugestivas.

El bronce

El bronce es el modo en que la historia se mete entre los cuerpos. El todo bronce de Maresca estampa de una monumentalidad que se excede de los gestos (Algo me hizo recordar, cuando vi sus trabajos, mi primera visita al Museo de Ciencias Naturales de La Plata, sus salas de paleontogía, y también esos recuerdos de los safaris por África, la pata de hipopótamo que sirve de cenicero de pie.)

El bronce cuesta lo suyo: trabajo. Y rinde: memorabilidad y duración. Así es la fabricación de las reliquias... Hueso y metal, pelo y metal, una de misterio y una de adorno. Y cuando no lo es ampulosamente todo exhibido, el bronce se ofrece servil estaqueando los bichos de las ramas, soportando sus poses contorneadas; o se gratina burlón como colita en la cola o como bocina en la boca. Tal es el caso genial *Eté*, donde en la rama escogida, ahora muerto, iba creciendo el musguito, ha colocado una delgada lámina de bronce rugoso y con pliegues.

Encanto de lo símil, carcomido a lo táctil de la mirada gustosa.

(Hubo emblemáticos caballeros de La Expresión, que le sugirieron repletarse la vistà en lagañas coloreadas, en óxidos de cobertura profilactica. La llamaban pátina. O sea, doblegar sus consistencias y sus bordes.)

A su orden de la cosmética del *phatos*, para la Maresca les pulió: "el ánimo no es una Floritura". Todo lo que es bronce brilla.

La orfebre fantástica

Maresca trabaja por un deseo, un impulso de figurar. Con modales faustos hacer figuras que son ejemplares, rigurosas y aún punitivas (a saber, "La envidia", "El atravesado", "Perro ajusticiado", entre sus títulos.)

Representaciones en la forma de una galería de conjuntos, talismanes y ex-votos. (Hay pedacitos de coral a veces. Morbosos y repugnantes, coral, cosa de superchería; color sangre aguada de piedra, dura lengüita rosa de rigor *mortis*.)

Ascética por opción, minimalista por ética, se restringe a cierta imprescindible gobernabilidad, la de una orfebre fantástica.

Maresca no escarba, holla ni eviscera las formas. Entre los fulgores de una épica melancólica, halla. Engarza, pule, aquilata.

Texto del catálogo de la muestra de esculturas *No todo lo que brilla es oro*, expuesta en la galería de arte Adriana Indik, del 25 de Abril al 13 de Mayo de 1989. Créditos de fotos: Facundo de Zubiría.

El presupuesto da para todo

Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la Comuna.

¡Buenos Aires da para todo! (y el presupuesto municipal también), pensó más de uno después de ver en plena Recoleta, en el **Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires,** un conjunto de obras construidas con tachos de pintura, metales, plásticos y alambres, además de grupos musicales y teatrales. La muestra, englobada bajo el nombre de **La Kermesse,** funcionó desde el 19 al 29 de diciembre de 1986 y fue visitada por 10.000 personas. En 18 *stands*, 15 plásticos presentaron sus obras y 11 grupos musicales hicieron escuchar su música: *blues*, ritmos folklóricos, *funk*, *tecno* y *punk*. Los grupos teatrales presentaron obras *underground* y nuclearon cerca de 30 actores. La idea de la muestra fue de Liliana Maresca y Daniel Riga, con la coordinación de Gustavo Canaveri. Lema: **El paraíso de las bestias.** La primera vista del interior no podía ser menos delirante: *punks*, *metaleros*, señoras paquetas, chicas muy bien vestidas y otras apenas vestidas se mezclaban con curiosos que intentaban escapar de un gigantesco muñeco que corría a la gente al tiempo que se masturbaba. Otro personaje, enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano, tiraba cohetes y caminaba imitando el andar de un robot. También estaba el exhibicionista que con la cara pintada de payaso no dudaba en mostrar sus calzoncillos rosa a cuadros a todos. El público reaccionaba con agrado o desagrado pero nunca con indiferencia. *"Esto es un espacio que tiene que ver con la fiesta totémica tratando de rescatar la alegría y poner el cuerpo en democracia,* dijo a SOMOS Gustavo Canaveri (coordinador). Liliana Maresca afirmó: *"Nosotros queremos desacralizar toda esa historia de que la escultura es sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimientos la obra y que el público sea parte de todo"*. Esta experiencia, apoyada por la Municipalidad de Buenos Aires, le costó al fisco 1.800 australes, sin contar que el **Centro Cultural** también es mantenido con dinero público.

Walter Sequeira, "El presupuesto da para todo", *Revista Gente*.

1987

Una escultura underground desgrana el espíritu PUNK

Por Alejandro Dahia (en *La Razón*)

Liliana Maresca fue responsable de La Kermesse *que se hizo recientemente en el Centro Cultural de la Recoleta. El arte marginal y el ortodoxo.*

UNDERGROUND – Contracultura. Paracultural. Tres rótulos posibles para un mismo fenómeno expandido por el mundo occidental con los últimos aires de los años setenta e ineludible paradigma de la década actual. Llegarse hasta la génesis de estos grupos marginales implica recorrer los cimientos sobre los cuales se asienta el movimiento *Punk*, emergente de los grandes conglomerados urbanos europeos allá por 1976 / 77. Contestatarios, irreverentes al sistema de consumo, desafiados por la avanzada nuclear, los jóvenes se propusieron devolverle a la sociedad esa misma imagen decadente que ellos percibían de la realidad. Aspecto agresivo, cabello rapado a lo mohicano o teñido por mechones, ropas caídas, cadenas y hojas de afeitar colgantes se complementaron con un maquillaje extravagante, dramático.

Y es ese estereotipo del "*punk* medio" el que se difundía a todas luces por le mundo, empobrecido y hasta viciado de su significado primigenio. "Pero ser marginal es mucho más que ese disfraz" explica Liliana Maresca, una escultora de 35 años que hace ya unos diez decidió decirle "no va más" a lo que ella (de...) el arte oficial y lanzarse a la aventura de realizar obras nada ortodoxas, para algunos estrambóticas, para otros fascinantes. Fue ella una de los responsables de la *kermesse* posmoderna que se erigió en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires hacia fines del mes pasa-

do, y en la que participaron artistas porteños provenientes de distintas disciplinas.

—Ahora bien, ¿qué es ser un artista marginal?

—El término marginal significa lo que está al borde de algo; y en nuestra sociedad todos lo estamos un poco. Hombres y mujeres se marginan mutuamente, los grandes marginan a los chicos y los políticos lo hacen por sectores. En el campo artístico ocurre exactamente lo mismo en la medida en que te atenés o no a las normas establecidas. Desde el momento en que pensás de una manera distinta al resto de los artistas te estás marginando.

—¿Cuáles son esas diferencias con otros artistas?

—Tienen que ver con la libertad expresiva. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, 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. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguientes, con la función de modificarlo.

—¿Rescata, entonces, el rol social del artista?

—Sí. Es algo que está implícito en trabajos como el mío que hacen sólo por amor y necesidad personal, ya que el éxito y el dinero, que podrían ser móviles del artista, en este tipo de manifestaciones no existe.

—Eso quiere decir que los suyos no son productos rentables, vendibles, ¿por qué?

—Porque muestran una decadencia que no se quiere aceptar y porque, además, intrínsecamente, queremos escapar de los engranajes del consumo.

—Intentando una prospectiva, ¿cómo imagina al fenómeno paracultural dentro de unos veinte años? ¿Continuará estando fuera del sistema?

—No. Va a ser finalmente asimilado, porque si el sistema permite la existencia de algo que se escapa de él, es para inocularlo luego. Actúa como una vacuna. Esto que hoy parece delirante, no convencional, va a ser aceptado y dejará la marginalidad. Pero entonces habrá otra generación que se propondrá modificar las cosas y encontrará para ello nuevos canales. No puedo decir que carecemos de nihilismo. Leer el diario enfrenta con una actualidad que no ofrece otras alternativas. Pero existe además otra tendencia en nuestro arte, que es la exaltación de la sexualidad (que algunos interpretan equivocadamente como pornografía) y eso no es nihilista en absolu-

to. Más bien es un grito de vida, o sea que en lo nuestro se combinan los opuestos.

—El *shock* que producen trabajos plásticos de este tipo (monstruos, figuras amorfas) hace que puedan ser considerados como "violentos".

—Nosotros estamos instrumentando y reflejando lo que percibimos. Si en algún momento nuestros trabajos produjeron violencia es porque ella está en la realidad. En los dibujos animados, en los noticieros, en la calle. Lo único que hacemos es ponerla en evidencia.

—Hay quienes consideran que esta corriente es una importación más.

—La Argentina es un país sin identidad, pero es lógico que sea así. Somos la segunda o tercera generación de inmigrantes. Yo creo que la famosa identidad nacional hoy no puede existir. Es posible que se vislumbre en unos cincuenta años. Por otra parte, no niego que haya grupos *after-punk* importados. Esos que pasan tres horas en la peluquería para ir después a bailar al boliche de moda. Pero no todos son así. Heredia, por ejemplo, es un artista plástico de setenta años cuya obra es realmente *punk*. Sin embargo, es un tipo porteñísimo que no importó su estilo de Londres. Es *punk* en cuanto muestra la realidad desnuda para incitar al cambio.

—¿Utopía, tal vez?

—Es que el arte mismo es una utopía.

La Kermesse

Hace apenas unos días, del 19 al 29 de diciembre pasado, el Centro Cultural de Buenos Aires emplazado en la Recoleta fue sede de un curioso espectáculo de multimedios del que Liliana Maresca fue responsable junto con otro escultor, Daniel Riga.

Se instaló allí una auténtica *kermesse* post-moderna subtitulada como "El paraíso de las bestias", que mancomunó a gran parte de los artistas del *underground* porteño.

Puestos de tiro al blanco, espectáculos musicales y hasta las infaltables predicciones de una vidente se hicieron presentes cada noche en el singular *revival* pueblerino.

El evento costó a la Municipalidad 1800 Australes. Participaron en él 200 artistas de teatro, 20 plásticos que no ganaron un centavo y 11 grupos de músicos integrados por cinco personas como promedio.

Publicado el 12 de enero de 1987, en *La Razón*.

1986

La *Kermesse*

Nos dirigimos a Ud. a fin de informarle de la realización de una muestra que se presentará en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en el mes de octubre del corriente año.

Dicha muestra aglutinará a artistas plásticos, actores, músicos, sonidistas, vestuaristas, escenógrafos, directores, etc; que presentarán un evento denominado: *La Kermesse.*

La intención es rescatar y potenciar la imagen de aquellas tradicionales *kermesses* de barrio con todos los elementos de juego y diversión que le son propios. Tomando a la *kermesse* en sí misma como un espacio de encuentro, de participación, lúdico de interrelación.

Es por ello que se incluye una propuesta de Multimedios en el Arte, logrando de este modo romper el mito de la individualidad del artista y se propone de esta manera un trabajo colectivo con amplia interacción entre las diversas áreas del arte.

Como tal *La Kermesse* será trabajada en diversos puestos o *stands* con la participación del público asistente y funcionando cada uno de ellos como una escultura en sí mismos. A modo de ejemplo: La Gran Rueda de la Fortuna coordinaría junto con un maestro de ceremonias la entrada a un mundo mágico, de fantasía, de imágenes, sonidos donde lo lúdico, el juego en definitiva, serán los elementos fundamentales, que junto con la participación del público darán cuenta de este evento.

Los asistentes podrán intervenir gratuitamente en los distintos juegos, tales como: el juego del sapo, varios *flippers*, palo enjabonado, *stand* de Afrodita, Rueda de la Fortuna, la hamaca-carril, el túnel del amor, el tren fantasma, tiro al blanco y otros entretenimientos.

Todo esto acompañado por una banda sonora permanente, donde se pasarán

los mayores éxitos de las últimas 30 décadas, más conjuntos musicales en vivo.

Nuestra intención es, además de aglutinar a distintas áreas del quehacer artístico, lograr un lugar de encuentro, de participación en el marco de un espectáculo plástico completo.

Sin más y deseando contar con su presencia y su colaboración saludamos a Ud. muy atte.

Por *La Kermesse*

Texto del catálogo de la muestra multimedia *La Kermesse*, realizada en el Centro Cultural Recoleta 19 al 29 de diciembre de 1986. Idea y producción: Maresca & Riga & Furguiele. Participaron: Elba Bairon, Alberto Jaime, Alejandro de Irzarbe, Ezequiel Furguiele, Daniel Riga, Pablo Negri, Jorge Mingo, Diego Fontanet, Gustavo Marrone, Marcia Schvartz, Liliana Maresca, Luis Freisztav, Martin Kovensky, Gustavo Marrone, Jose Garófalo, Pablo Brion, Billy Azulay, Patricio Azulay, Marcos López, Gustavo Canavelli, Miguel Navarro, Bebeto, El Paraíso de las Bestias, Fontova y sus sobrinos, Claudia Puyó, Comida China, San Pedro Telmo, El Clú del Claun, Noy-Tetrabrik, Todos Tus Muertos, Agrupación Parisi, Omar Viola, La Forma, Memphis la Blusera, Los Twist, Maestro de ceremonias: Pipo Cipollati. El Esfuerzo del destino: Vivi Tellas, Olkar Ramirez, Helena Tritek. El Pez de Oro, La sin Fin, La Pipila de Emetero Cerro, Olga Nagy, Mimocla, El pasajero, Batato Barea. Poemas: Fontova y la Foca, Symms Mahler, Comida China, Rubén Carrasco, Vulcano, Patricia Polak, Dos saxos II, 120 secretos de Máximo Salas, Rubén Carrasco, Claudia Puyó. Crédito de fotos: Juan Castagnola.
Ficha técnica: obra Colectiva / La rueda de la fortuna, ensamble, Maresca &Furgiuele / Mazinger Z, ensable. 2 x 2 x 0,60 / FlipperElba, ensamble de Elba Bairon, 2,30 x 1,40 x 0,40 / Tiro al blanco, ensamble, Maresca & Bairon, 2,30 x 1,40 x 0,40. / La mano en la lata, ensamble de Ezequiel Furgiuele, 1,30 x 1,40. / Diablo, collage de Ezequiel Furgiele. 0,80 x 0,70 / Zoo, Maresca & Furgiuele & Bairon / La Reina de los bagres, cartapesta y materiales varios, Maresca & Bairon. 2,40 x 1,40 x 0,70. / Máquina injercitatriche, ensamble, Maresca & Furgiuele. 1, 70 x 0,80 x 1,50 / El sapo, Daniel Riga, cartapesta y varios. 4 x 2 x 2 x 2,30.

CREATIVIDAD Y ROPA SUCIA

Muestra artística en una lavandería

El local, más largo que ancho, flanqueado por numerosas máquinas secadoras y lavadoras. La atmósfera, abrumada de perfumes a jabón y a suavizador de ropa. Los clientes habituales, gente con bultos y changuitos llenos de prendas sucias. **Un típico lavadero automático de Buenos Aires.** Pero si al ingresar, una persona descubre un **inodoro** muy cerca de una fotografía de **Mirtha Legrand y Bruno Gelber**, no solamente se sorprende sino que se da cuenta que **"algo está pasando"**.

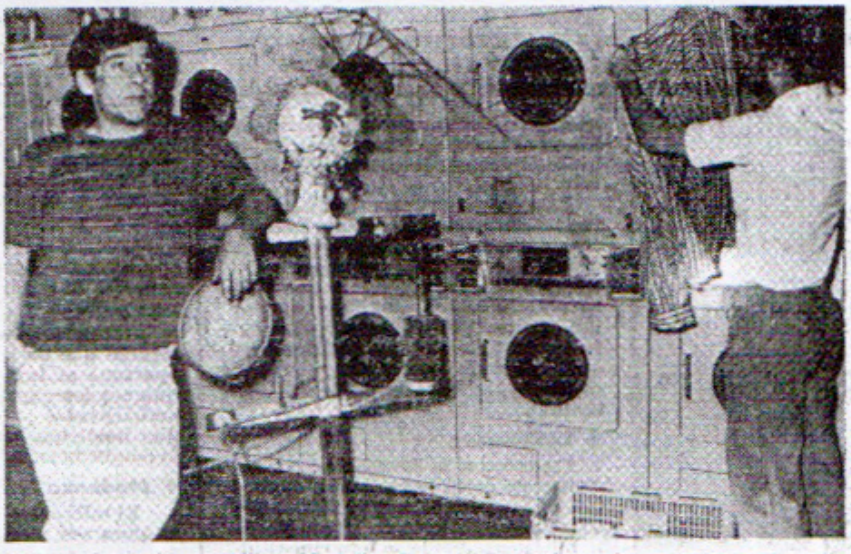
Esto es lo que sucede en el lavadero de Bartolomé Mitre 1239: **una exposición de esculturas, pinturas y fotografías convive con lavarropas y secarropas atiborrados.**

Liliana Maresca y **Ezequiel Furgiuele** —escultores—, **Martín Kovensky** y **Alejandro Dardik** —pintores— y **Marcos López** —fotógrafo—, intentan **"estar con gente que no puede o no quiere ir a una galería de arte"**.

"En este espacio no tradicional —explica **Furgiuele**— pasan unas **4.000 personas por mes**, mientras que en las galerías no se llega a **300 personas. La idea es que la gente se detenga y mire, se sorprenda, recupere la capacidad de asombro.**"

Los autores han denominado a esta línea de trabajo **Multimedios en Arte** ya que, por ejemplo, las esculturas están hechas con materiales poco comunes: **canaletas, contactos eléctricos, cables, teléfonos, sillones de hierro y un sinfín de cosas más**, que representan figuras femeninas, animales y otras formas **indefinidas.**

"Todo el material que usamos **lo encontramos en la calle** —afirma el escultor—, **tanto por interés ideológico como por cuestiones económicas.** Ideológico porque no trabajamos solamente por la cosa estética sino que el arte tiene que ser más ético. Además, en esto hay un deseo de salvaguardar **el humor, la alegría, la cosa lúdica.** La idea es desterrar el miedo al placer, **porque el placer, es el punto básico de la vida.**"



Un joven lava su ropa mientras el escultor Ezequiel Furgiuele muestra una de sus obras: una mujer con cabeza de jarrón, cuerpo de hierro, brazos de pala y caños.

♦ **Las esculturas**

Una de las esculturas representa a una mujer desnuda y cada parte de su cuerpo es un elemento particular. Esto contrasta con el realismo de las fotografías que expresan, según Marcos López, "un lenguaje más directo para el público común que la escultura o la pintura. **Además, no me interesan las imagenes rebuscadas sino los retratos ambientados".**

Por su parte, los pintores aclararon que eligieron un lavadero automático **"porque es un lugar alternativo distinto y por la curiosidad de ver cómo recibe otro público nuestro trabajo. Además por la convicción de que todos los espacios son aprovechables artísticamente. Es meter el arte en lo cotidiano, sin anular otras cosas".**

En general las obras de **Kovensky** tratan el tema sexual **"porque el sexo marca la década del 80 y va de lo vitalista a una sensación de la época".** Además muestran parejas que miran televisión; **"con esto tiendo un puente temático entre un cuadro que tiene un televisor y este espacio, con los lavarropas"**, asegura el pintor.

Estos artistas coinciden en que la reacción del público, concentrado en sus quehaceres, **fue en general indiferente,** si bien algunos, en especial los jóvenes, observaron con detenimiento las obras y, en ciertos casos, con "asombro".

Stella, una señora que cargaba con un changuito repleto de ropa, afirmó **que no vio la exposición:** "Me di cuenta que estaba pero no me acerqué, aunque de lejos pude observar algunas cosas que mucho no entendí. **Me parece muy bien** —aclaró enseguida— **que se hagan estas cosas acá".**

Un joven que hurgaba dentro de uno de los secarropas afirmó sorprendido: **"No me di cuenta de la exposición; no la vi"**, y comenzó a mirar los cuadros. "En realidad de pintura yo no entiendo nada, hablame de fierros, eso sí".

"¡Qué bueno! —exclamó Daniela al ingresar al local— Me encanta que se hagan conocer estas cosas a las amas de casa. Es raro ver estas obras acá, además, hay algunas que me gustan mucho".

El encargado del lavadero, **Guillermo Loiácono,** explicó que la idea de hacer la exposición en el lugar fue para "unificar el aspecto comercial del negocio con el aspecto cultural. **No es la primera vez que se hace sino que cada quince o veinte días se cambia de artistas, de estilos, para que el usuario, que se pasa acá unas dos horas, tenga algo más".**

Los lavarropas seguían trabajando y trazaban figuras y formas extrañas con cada vuelta del tambor, cargado de ropa y agua jabonosa. Formas tan extrañas como las obras expuestas en un lavadero automático, que se puede visitar en caso de tener que lavar ropa sucia por pura curiosidad.

"Creatividad y ropa sucia, muestra artística en una lavandería", *Clarín*, sábado 2 de noviembre de 1985.

EL PORTEÑO

PLÁSTICA

La fiesta en el Laverap

Cuatro mil personas van cada mes al Laverap que está en Bartolomé Mitre 1239. Cumplen allí con el rito, monótono, quizá triste, de lavar las suciedades de nuestros cuerpos mortales y corruptos que dejan sobre la ropa.

Un grupo de artistas plásticos tomó contacto con los dueños del lavadero y nació la idea. Las instalaciones espaciosas, el tiempo en blanco que le queda a los clientes mientras sus pertenencias giran dentro de las máquinas, todo se confabuló para darle forma a una propuesta loca, divertida, audaz convertir al Laverap en Galería de Arte y al tiempo vacío en experiencia lúdica. El grupo de artistas que participan de esta experiencia está integrado por Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca que ambientarán y expondrán esculturas y objetos —además de ser los motores del proyecto—; Martín Kovensky y Alejo Dardik, que colgaran sus pinturas (extraña conversación de códigos fraternalmente antitéticos), Marcos López, cuyas fotografías indican siempre otra cosa. El día de la inauguración, el 25 de octubre, —desgraciadamente días antes de esta edición—, actuarán Los Hermanos Clavel, Claudia Char, Olga Nagy y Mario Mahler. Si la timorata moralina que invade Buenos Aires y atemoriza a todo negociante no resulta triunfante, quizá esta muestra dure y sean muchos los morales que puedan ir a Laverap. Para lavar sus impudicias. Para ganarle a la muerte. Para divertirse, que también vale la pena.

Daniel Molina

Daniel Molina, "La fiesta en el Laverap", *El Porteño*, noviembre 1985.

1985

ALGO ESTÁ PASANDO... ANDÁ A LAVARTE

"Sólo lo difícil es estimulante", decía Lezama Lima. Resulta difícil y, a la vez, estimulante aceptar el desafío de llevar las actividades típicamente clasificadas "para determinados lugares" y desarrollarlas en espacios no tradicionales.

Tal es la intención de Liliana Maresca, Ezequiel Furgiuele (escultores); Martín Kovensky, Alejandro Dardik (pintores) y Marcos López (fotógrafo).

Unir sus actividades en una lavandería automática donde mensualmente *pasan* 4 mil personas y presentar conjuntamente sus trabajos es *la forma* que han encontrado para resolver hoy este problema; *el espacio* para que pase *Lavarte* existe en el Laverap de Bartolomé Mitre 1239.

Partiendo de la idea y línea de trabajo que han denominado MULTIMEDIOS EN ARTES, han sumado a su trabajo el de los artistas Claudia Char y Mario Malher (teatro) y los ya reconocidos Hermanos Clavel (música).

La inauguración de la muestra LAVARTE se desarrollará el día 29 de Octubre, a las 19 horas, en Bartolomé Mitre 1239. Desde ya contamos con la presencia de otras sorpresas y la más grata será seguramente la asistencia de ustedes. Los artistas agradecemos la difusión de la presente.

Liliana Maresca, Ezequiel Furgiuele, Alejandro Dardik, Martín Kovensky, Marcos López.

PS: Cualquier otra información puede ser solicitada al TE:23-2457

Texto del catalogo de *Lavarte*, instalación colectiva y *performance*, que tuvo lugar el 29 de Octubre de 1985 a las 19hs en el Laverap de Bartolomé Mitre 1239. Gráfica: López-Riga.

Se viene lo nuevo

Al observar con cierto grado de atención las esculturas/objetos de Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele, exhibidas en la Galería Adriana Indik, Viamonte 611, 1° D, que aluden expresamente a los "Mitos del Plata", se nos ocurre que **algo está cambiando**. La toma del espacio por los jóvenes artistas está de acuerdo al modo en que la tradición y no-tradición del objeto se reunen a partir de premisas soportadas en el doble encuentro de materiales útiles e inútiles, sin descartar el desecho, elemento primordial del Arte Pobre. Esta manera de proceder, hace pensar que la búsqueda operada por los escultores-objetistas es trasladada a una especie de intervalo Ready-made.

Las esculturas-objetos que ponen el acento en los mitos de la banalidad cotidiana, lanzan sus cargas críticas y no menos irónicas en medio de una situación en la que la supervivencia del arte y el artista se han tornado más difíciles.

Maresca y Furgiuele, en contra de la censura cotidiana y desde la precariedad de los materiales empleados, restablecen el equilibrio entre el color y la oscuridad, el presente y el próximo, la tierra y el espacio, pero con la mirada puesta en las expectativas de la más grande aventura; el arte.

Carlos Espartaco

Carlos Espartaco, "Se viene lo nuevo", *El Porteño*, julio 1985.

1985

Mitos del Plata

Por Horacio Safons

Las cajas objetos de Liliana Maresca recorren un extravertido e irónico inventario del folklore femenino; una suerte de cuadros que componen, en la línea imaginaria de la sucesión del tiempo, la historieta desprejuiciada de lo cotidiano y lo veraz. Desde otra perspectiva, Ezequiel Furgiuele arma rigurosos objetos que se sitúan en un justo punto de ambigüedad y de ambivalencia; piezas que se asoman al carácter frontal del cuadro y que, sin embargo, no dejan de funcionar como cuerpos en el espacio; imagen que denota la realidad, pero la altera con un sensible y seguro dominio de la esencia en lo abstracto.

Ambos desquician el orden, lo subvierten en su significación y lo subliman como paradoja.

En el caso de Maresca, hay mucha relación con el sentido del *objet trouvé*, con la elección, quizás más intuitiva que inconsciente, de productos de desecho, utilizados para establecer relaciones entre lo real y las realidades, las apariencias y los mitos, las evocaciones, las cicatrices, los sueños y las pesadillas.

Furgiuele, pese a partir también de esa actitud, tiene una fuerza constructiva que de inmediato convierte al material y al objeto en una estructura de gran formalidad compositiva y estructural y hasta de pulcra realización y acabado.

Las obras creadas, en conjunto, evidencian una concepción abierta y un criterio reglado por la sensación, con saludables exaltaciones, exabruptos y compromiso. Sus animalejos transitan las verdes y amplias praderas del humor y de la gracia o se afirman, sin falsos pudores; en el sexo, la fuerza, la poesía y la rabia.

El toro, que Maresca y Furgiuele construyeron como demiurgos inconscientes, surge como una imponente prueba de la capacidad creativa residente en el instin-

to y en la estructura espiritual de estos dos jóvenes artistas: La precisión que muestra esta pieza, hecha con un conjunto de desechos que revela el ojo selectivo y poético de Maresca y Furgiuele, sólo es comparable con la vida y el desparpajo que trasunta la obra, con su sexo esplendoroso, sus costillares sudando color y sus patas plantadas con la fuerza de un tanque de carne. Un toro lorqueano, parido, no inventado, y si el bestiario convoca al grito y al gozo, sus disparatadas criaturas de largas y múltiples piernas, cabeza desubicada, torso vendado y piel *de* grafismos comerciales, tratan en sordina y con opción de depurada sensualidad, el secreto mundo de los murmullos y el atávico misterio de la carne.

Buenos Aires, mayo de 1985.

El arte no puede ser pactado. No puede ser calmante. No puede ser masturbatorio. El producto de una verdadera obra de arte debe ser resistido por los visitantes de las galerías, tiene que crear dificultades y rechazos. Si fuésemos una sociedad dispuesta al cambio esto no sería Argentina.

Por todo esto Maresca y Furgiuele son una buena apuesta y siguen buscando.

Gabriel Levinas.

Liliana Maresca nació el 8 de mayo de 1951 a las 10.30hs en Avellaneda, Provincia de Buenos Aires. Tiene una hija de 7 años. Actualmente vive en San Telmo en el 2do piso de la calle EE.UU. 834.

Ezequiel Furguiele nació el 10 de marzo de 1952. Con sexo masculino y sin señas particulares el número de su cedula de identidad es 6.578.173. Curso estudios primarios completos.

Texto del catálogo de la muestra *Mitos del Plata*, expuesta en la galería Adriana Indik, del 11 al 29 de junio 1985. Sonido: Alejandro Villena y Juan Degenaro / Fotografía: Pablo Ruiz / Diagramación: Eduardo Rey.

Tejiendo bufandas

El 9 de abril en la esquina de Florida y Viamonte, un grupo de artistas plásticos liderados por la escultora Liliana Maresca realizó una experiencia con participación de los transeúntes. Esa experiencia estaba ligada a la inauguración del nuevo local de la galería de arte **Adriana Indik** en Viamonte 611, 1° piso D. Desde las ventanas de la galería que dan a Florida se tendió el principio de una trama que fue creciendo con los aportes que le hizo la gente que pasaba desprevenidamente por el lugar. Esa bufanda para Buenos Aires —"ahora viene el frío y hay que cuidar la salud de la ciudad", decían Liliana Maresca y Ezequiel Fuguiele, motores del proyecto— llegó hasta la mitad de Viamonte hacia el bajo y luego se fue transformando en una telaraña que integró los negocios, kioskos, letreros, señalizaciones viales. Los más chicos jugaban a tirar los orillos de lana entre los huecos de la trama y generaban nuevas figuras. Mucha gente que al principio criticaba la actitud lúdica y sin sentido de la obra, se fue sumando a ese "hacer porque sí" que integraba las heterogeneidades de la calle en otra heterogeneidad más libre. Las preguntas, comentarios y actitudes de los paseantes es material que sólo podría ser registrado en el espacio de una enciclopedia. Durante un par de horas, una esquina de Buenos Aires tuvo su fiesta. Liliana Maresca promete que vendrán muchas más.

Marcos López

"Tejiendo Bufandas", Editorial revista *El Porteño,* mayo 1985.

Gran Inauguración Gran

La galería de arte "ADRANA INDIK", abre su nuevo local sito en la calle VIAMONTE 611, 1° piso "D", Capital Federal. El martes 9 de abril con una muestra de EDUARDO GIUSSIANO y CARLOS PEITEADO. El grupo "HAGA": LILIANA MARESCA, EZEQUIEL FUNGIUELE y otros, invitan a convertir este evento en una fiesta. En la esquina de Florida y Viamonte a las 19 hs. se emplazará un telar para tejerle un "poncho" a la Ciudad de Buenos Aires. Convocamos a artistas plásticos y público en general a participar en la construcción de su trama, la que admitirá cualquier objeto que la imaginación acierte a incorporarle.

"Gran inauguración gran", editorial *El Porteño*, abril 1985.

La Guía

Plástica

OSCAR SMOJE: Construye una tela que es un muro: el de su taller. En él se marcan las huellas de las sucesivas producciones. Una caligrafía occidental, un arco iris de Alba ascéptico y escéptico. Logrando, al fin, una espontaneidad elaborada.

Desde el 16 de Octubre en Arte Nuevo, Florida 939, 1° piso.

CARLOS ALVES DE LIMA: Esculturas generadas en un clima lúdico: copia en yeso sobre el o la modelo.

Desde el 30 de octubre al 23 de noviembre en Alberto Elía, Azcuénaga 1739.

JORGE PIROZZI: Rompecabezas, laberintos, tramas por donde circular. La destrucción-reconstrucción permanente.

En Adriana Indik.

NORBERTO GOMEZ: Para los griegos *liturgia* era una ceremonia de donación a puro gasto, sin cálculo, para todos. Estas esculturas rescatan ese gesto: religarnos a todos con todo: culto pagano.

En Arte Nuevo.

FERNANDO FAZZOLARI: Formas que se expanden hacia afuera de la tela en colores festivos. Gran vitalidad.

Desde el 31 de octubre en Adriana Indik, Rodríguez Peña 2067.

MAGDALENA BECCARINI: El tema es desmitificar. Personajes estáticos que se contradicen en el color: amarillos intensos, verdes, rojos, violetas.

En Atica, Paraguay 414.

BOB SINCLAIR: Exhibe 8 piezas del cubismo expresionista, en bronce. Realizadas durante los años '50. Para rescatar.

Desde el 24 de octubre al 15 de noviembre en Ruth Benzacar.

JOSE DEL MONTE: Reproducción arquitectónica de aristas y muros. Tono melancólico.

En Ruth Benzacar.

ILEANA VEGUEZZI: Una puesta en escena de la angustia, de la soledad. Derrumba los valores del mecanicismo a fuerza de sensibilidad.

Desde el 24 de octubre al 15 de noviembre en Ruth Benzacar, Florida 1000.

CON BUENAS ONDAS

MARGINALES Y SUBTERRANEOS

En el bar **El Fondo**, pasaje Bollini y Peña, exponen Jaime, Horvarth y José Nola. A partir del 23 de octubre.

En **La Zona**, Riobamba 959, Sergio Avello, José Garófalo, Gustavo Marrone, Martín Reyna, Miguel Harte y Alejandro de Ilzarbe. Obras de informalismo expresivo. Para ver y gozar.

Liliana Maresca

Medios

La mejor programación de l de los últimos tiempos

Por Carlos Marcucci

La primera huelga de locutores, operadores y empleados administrativos de las radios tuvo un efecto alarmante: no hubo argentino —por más despierto e informado que fuese— que no haya movido desesperadamente la perilla del dial para escuchar alguna voz. Las radios parecían haber entrado en cadena y las sombras del golpismo acechante hicieron latir apresuradamente muchos corazones. Claro está que la voz de Mentesana no volvió a reaparecer para anunciar la trágica cadena y tampoco surgió la marchita ni los cínicos discursos de tiempos olvidables.

La segunda huelga del personal radiofónico nos encontró más entrenados y muchos comenzamos a sentir cierto placer al escuchar cinco tangos cantados por Julio Sosa transmitidos sin interrupción, o varios conciertos sin solución de continuidad.

El tercer paro produjo ya una reacción más dinámica, mucha gente se deleitó escuchando música durante todo el día, ya que tenía a su disposición alrededor de una decena de emisoras transmitiendo la programación musical más variada y extensa de los últimos tiempos.

A partir de allí la harina leudante ya estaba en poder del público y no hubo forma de evitar que toda conversación sobre la problemática de los medios no fuese acompañada de una fuerte vocación crítica. La opinión generalizada fue que, pasado el susto del primer paro, disponer de una programación musical tan amplia, no sólo resultaba grato, sino que terminaba por transformarse en saludable. Si esto es así, si es verdad que el público está esperando con ansiedad una buena programación musical que contemple los diversos gustos de los radioescuchas ¿cuál es la razón para que ya ni las radios del Estado se preocupen por satisfacer con un buen servicio esta necesidad cultural?

Es probable que muchos se lo hayan contestado, es probable que se hayan esbozado varias hipótesis, pero, ya que tengo la posibilidad de transformar estas dos columnas en críticas concretas, voy a plantear mi presunción. Es obvio que el negocio discográfico y el de cintas grabadas es hoy tan importante como el de la industria editorial. Los sellos lanzan y relanzan autores, intérpretes, cantantes y compositores de todos los rangos, estilos y variedades posibles. La radio, en tanto medio de difusión masivo de bien público y de muy bajo costo para el usuario, crea mecanismos de consumo to-

talmente incon
grandes empres
discos y casse
sólo dos o tres
zaran y ordena
ción en torno a
sión musical, e
público bajaría
baciones al ver
cesidades a un
bajo, casi nulo
mente— produ
las ganancias
sas. La cosa es
tal vez vaya má
formativos, la
charlas sobre lo
dad", los debat
formaciones d
son, en esta épo
mas de penetra

El hombre a
bajo precio su
ta nueva y feroz
tación humana
libre como mer
dalidad que ap
table. Durante
vendemos nue
ductiva en ben
des corporacio
suficiente, nue
también es cor
esta razón el ti
do colonizado
nuevas técnica
gías, una de ell
antes nos trans
radioteatros de
dísima "Calle
buena música
Nacional, Mun
nos impregna
hace que nues
tual tenga qu
extra.

Una encuest
de tiempo libre
trabaja en emp
ja un crecimien
en una década.
tiempo para e
cuestión de qu
para escuchar
a la reflexión, e
secuencias ine
—por ejemplo
revolucionari
reflexionar sob
mas en vez d
xionen por nos

Entre tanto,
aporte para la
nuestra ide
muchos charla
la cuentan car
noticieros, mo
reportajes, lec
diarios y entre
mientras las g
discográficas
mo, inevitable,
do hit. ¿Y el Est
¿Y el oyente? M

El Porteño, No

Liliana Maresca, Guía de muestras, *El Porteño*, noviembre 1984.

La Guía

Plástica

Nathan Saniewicz: El retorno a la pintura. Desaparece el sentido. Es el mismo pintor el que evoca a Matisse: "cuando pongo un verde, esto no quiere decir la hierba, cuando pongo un azul, esto no quiere decir el cielo".
Desde el 9 de octubre en **Alberto Elia**.

Guillermo Kuitka: Muestra en **Del Retiro**. Personajes taciturnos —como actores del sueño— en ambientes teatrales. Algunas telas líricas, otras de un ascetismo que desenmascara la tragedia humana. Una obra seria. Verdadera.

Antonio Saccopucci: Exhibe en **Christel K** una obra que incorpora un pasado de mucha "pintura"; al que rompe para hacer un presente fluido, de aerosol rojo. Un poema tierno y sensual, que traduce un estilo de vida, en forma y color.
Del 22 de octubre al 5 de noviembre.

No sé si se puede hablar de un realismo o de una esencialidad a la que **Miguel Bengochea** trata de llegar encarnizadamente. Con uñas y dientes. A través de la luz que cae sobre los personajes de sus obras —de miradas expectantes y sonrisas cínicas.
Naturalezas muertas cargadas de potencia. Todo aguarda la desintegración. Un máximo esfuerzo. Un grito inusual en su generación de intelectuales silenciosos.
Del 4 al 22 de setiembre en **Arte Nuevo**.

Carlos Gallardo: Expone, en **Alberto Elia**, junto a su experiencia gráfica, su obra plástica. El describe su propuesta: "La pintura y el diseño conviven en mí como identidad. Con esta expresión quiero mostrar esa unidad, proponer de algún modo la ruptura de esquemas clasificadores".
Del 11 de setiembre al 5 de octubre.

El Depósito: Bar-espacio-galería. Funciona de martes a domingo en Cochabamba 436. La ambientación es de Hugo Fortuny, quien además coordina la sala de exposiciones.
En octubre muestran **Fernando Bedoya** (pinturas y serigrafías) y **Roberto Elia** (objetos).

Museo Sívori: Confrontación de arte argentino. Con fines didácticos. Pintura de fines del siglo pasado y principios de éste. Antonio Alice. D'Aquino. Badi. Cordidiola. Lacámera. Malimberno. Petorutti. Quinquela Martín. Sívori. De Libian. De Quirós. Victorica. Spilimbergo. Y otros.
Desde el 9 de octubre.

Liliana Maresca y Daniel Molina

Medios

Las dos caretas de la verdad

Por Carlos Marcucci

Basta con encender un televisor y prestar atención a cualquiera de los actuales noticieros para constatar que éstos se están transformando en un género de comunicación totalmente desnaturalizado y ajeno a sus objetivos originales. Este nuevo fenómeno de la comunicación masiva comienza a vislumbrarse en todos los canales, pero en el 9 pronto estará en su apogeo. Sus reglas de juego serán totalmente nuevas y partirán de la siguiente premisa: a los televidentes ya no les tendrá que importar lo que digan los periodistas sino los gestos que compongan, el énfasis teatral, el papel que representan.

El eterno dilema entre periodismo y espectáculo estará formado por interpretes que entretendrán a quien pida armas con sus propias condiciones naturales. Y así como en el cine desfilan una serie de personajes maquillados, exagerados y empobrecidos por la sobreactuación, representando al fuerte, al débil, al canalla o al bueno, en estos noticieros podremos contemplar a sus émulos periodísticos encarnando al falso, al cruel, o al simpático, rivalizando en acartonamiento con los cachets y esforzándose más que por difundir la verdad, por trasuntar un estado de ánimo evidenciado por una eficaz actuación.

Olvidado entonces de la noticia veraz —la antigua protagonista— el público deberá explorar otros horizontes: más que la información, la deformación, más que la narración, la actuación, sin indignarse ante la transgresión del suceso, sino ante la alteración del papel o el incumplimiento de la actuación prometida.

El teleespectador enton-

...ces, se enfur...
...tá ausente d...
...del "angusti...
...recen de ale...
..."optimista".

Este nuev...
...propagador ...
...ra cumplir cr...
...metido, con...
...ciado, sea cu...
...ter de la notic...
...alegrar, disg...
...decepciona...
...hasta el fin ...
...esperan de é...
...tarán ausen...
...dos pero car...
...remos. El es...
...ces, elegirá a...
...predilecto (ta...
...decidirse po...
...una televove...
...la nueva ins...
...ca, los argu...
...la informaci...
...los mismos ...
...distintos por...
...terpretacion...
...ladores.

En resum...
...muerte, la p...
...serán revela...
...formativos ...
...identificació...
...de la interp...
...segmento c...
...encontrará a...
...actuación qu...
...ga. ¿O acaso...
...cuando Pére...
...niel Mendoz...
...noticia de un...
...muerte pare...
...no le hubies...
...malo?, como...
...co una señor...
...con una sonr...
...acaso la gue...
...nas no fue ...
...acabada act...
...periodistas ...
...plices del Pr...
...los tiene, seño...
...los recuerd...
...aquella épo...
...do otro país.

El Porteño, C...

Liliana Maresca y Daniel Molina, Guía de muestras, *El Porteño*, octubre 1984.

CASOS

Arte censurado

El escándalo estalló con la inauguración de la segunda muestra "Erotizarte" en el Centro Cultural Recoleta. En protesta por la discriminación contra tres artistas muertos de sida, una buena parte de las obras fueron retiradas u ocultas bajo sábanas. La muestra no pretendía centrarse en el sida.

Los autores que eligieron solidarizarse con los artistas muertos cuyas obras fueron relegadas lo expresaron en cartas y carteles.

En algunas salas, una explosión de formas, imágenes, sonidos y colores intenta recrear las variadas formas del erotismo. En otras, lo llamativo es lo que no se ve. A menos de una semana de la inauguración de la segunda exposición "Erotizarte" en el Centro Cultural Recoleta, muchos artistas retiraron sus obras de exhibición, dejando paredes y pedestales vacíos, y varios otros prefirieron cubrir por completo sus pinturas, collages y esculturas con ominosas sábanas blancas. En el último caso, de las sábanas cuelga la siguiente inscripción: "Obra retirada en repudio al maltrato a los artistas muertos de SIDA".

El conflicto, que enfrenta a buena parte de los artistas con los organizadores de la muestra, se origina en motivos todavía no aclarados. En principio, se había planeado que "Erotizarte" contara con un homenaje a tres artistas muertos de sida: los plásticos Liliana Maresca y Omar Schiriló, y el actor de teatro **under** Batato Barea. El homenaje consistiría en la exposición de obras de los dos primeros y de vestuario teatral del último. Por eso fueron convocadas Lucrecia Rojas y Jorge Gumier Maier, tutores de las piezas de Maresca y Schiriló respectivamente. De conseguir el material de Barea se encargarían los organizadores. También se proyectaban debates y mesas redondas sobre temas relacionados con el sida. "La idea de la gente del Centro –explica Lucrecia Rojas– era primero hacer una sala aparte con las obras de los tres homenajeados. Nosotros dijimos que no, porque nos parecía algo muy funebre. Preferíamos que las obras estuvieran integradas a la muestra como algo vital. Entonces –señala–, se decidió que la obra se distribuiría en las diferentes salas, y que en el catálogo se pondría el nombre de cada obra con los datos y fotos de los homenajeados".

La sorpresa

Pero cuando llegó el jueves 9, día de la inauguración, muchas ilusiones cayeron por la borda.

"El día de la inauguración –continúa Lucrecia– vine al Centro Cultural temprano y vi que la obra de Liliana no tenía cartel. En ese momento me di cuenta de que tampoco había nada de Batato, pero como las cosas estaban muy desordenadas pensé que pondrían todo más tarde. Cuando empezó a llegar la gente, vino a verme un tío de Liliana y me contó que como cartel había apenas un papelito. Entonces, Gumier Maier comprobó que con la obra de Schiliro pasaba lo mismo, discutió a los gritos con los curadores y se llevó las piezas. Yo esperé un poco y pensé que había sido un error. Pero cuando el viernes me trajeron el catálogo, me encontré con que, no solo no había una página con foto dedicada a cada uno de los homenajeados, como era la promesa, sino que ni siquiera estaban mencionados. Además, de todas las mesas redondas de que se había hablado no existía ni una sola."

Diego Ciardullo, organizador de la exposición, admite las fallas: "Nosotros llegamos a la inauguración con muchas cosas sin terminar. Concretamente, los diez días con los que nosotros pensábamos contar para montar y terminar piezas gráficas, catálogo, una serie de postales que pensábamos imprimir, etcétera, tuvimos que utilizarlos para organizar, porque en Recoleta, por un problema municipal, no había gente para montaje, iluminación, limpieza ni pintura, y tuvimos que hacernos cargo de todo".

"La cosa explotó en la inauguración –explica Diego–, cuando Gumier Maier, que estaba muy ligado emocionalmente a Omar Schiliro, decidió retirar su obra. Yo reconozco los errores y los atribuyo sobre todo a la falta de tiempo. Ahora, lo cierto es que no hubo una decisión verdaderamente determinante de corregir las fallas al día siguiente. Por eso varios artistas resolvieron retirar sus obras y otros, en cambio, las cubrieron a modo de homenaje a sus tres compañeros muertos. Yo adhiero a ese homenaje y lo respeto".

Los tres "exiliados"

Para Jorge Gumier Maier, sin embargo, no todos son errores casuales: "Yo creo que en el modo en que se llevó a cabo la muestra hubo una decisión política. Todo lo que tenía cierta relación con el sida quedó curiosamente afuera, y, de 80 artistas, los únicos que fueron omitidos en el catálogo fueron Maresca, Schiliro y Barea. Las obras de los dos últimos ni siquiera tenían un cartel, y de Batato, en realidad, al final no se expuso nada. Tampoco hubo mesas redondas ni películas sobre el sida. Lo único relativo al sida que había en la exposición era una bubia que durante la inauguración repartía preservativos en el stand de la Fundación Huésped. Y el resto de los días, ni siquiera la rubia".

"Mucha gente del Centro –cuenta Lucrecia– nos dijo que lo que pasaba era que nosotros estábamos muy mal porque son nuestros muertos. Pero no es así, porque no murieron atropellados por un auto. Murieron a causa de un mal que parece que no existiera para nuestra sociedad".

"Yo creo –reflexiona Gumier Maier–, que todo esto es un emergente del modelo de cultura vigente en el país, en el que lo único que importa es el marketing, la imagen. En cierto modo, la mayoría de las obras que están expuestas son superficiales, y me consta que muchas otras obras presentadas fueron rechazadas de plano por los organizadores. La misma Diana Saieh, directora del Centro Cultural Recoleta, nos dijo que la idea de la muestra era presentar obras positivas, y otra persona del Centro confió que el sida, para una exposición que cobra entrada, es anticomercial".

La entrada a "Erotizarte" cuesta 3 pesos. El destino de ese dinero también es un tema urticante:

"Yo pensaba –explica Lucrecia Rojas–, que, de cada entrada un peso iba para el club de amigos del Centro Cultural, otro para la Fundación Huésped y el último para la producción. Pero después supe por uno de los curadores, Julio Sánchez, que un 10 por ciento de lo recaudado era para el club de amigos, otro 10 por ciento para Huésped y el resto para la producción. Esto fue sentido por los artistas como una traición, porque lo ideal es que los recursos de una experiencia semejante fueran a hospitales o a alguna otra institución de ayuda a los enfermos de sida, como hubiera sido la intención de Liliana, Omar o Batato".

El programa original indica que la muestra seguirá hasta el 9 de abril, y tanto Lucrecia Rojas como Jorge Gumier Maier adelantaron que, después de tantas vueltas, no volverán a exponer las obras que retiraron. Por su parte, los artistas que transformaron sus piezas en fantasmas cubriéndolas de mantos blancos se niegan a volver atrás.

Gumier Maier afirma que los dirigentes del Recoleta estudian la posibilidad de cerrar la muestra antes de tiempo para evitar que se extienda el escándalo.

Pero todavía no hay ninguna decisión oficial. Quien visita la muestra enfrenta al violento contraste de ver alternarse representaciones libres de escenas sexuales con obras ocultas por elocuentes sábanas.

Martín E. Arias

El Secreto de mi Exito

Este verano sea protagonista de su propia historia, porque con el PLAN VERANO PARA PEQUEÑOS ANUNCIANTES el único secreto para llegar al éxito es llamar al

PLAN PARA PEQUEÑOS ANUNCIANTES LAS 24 HORAS
961-7267

MITRE AM 790

DE CUERPO PRESENTE

Hablando de la Maresca

CITA CON JOSEPH BEUYS

Maresca va al público

Cómo jugarse por el arte y que luego se convierta en noticia

PASO DE DOS

DOCU

PARA DESCIFRAR

El arte como laboratorio lúdico

Liliana Maresca se pone en venta

LA MAGA, miércoles 5 de diciembre de 1995

ARTES VISUALES / 15

Liliana Maresca recibe cinco llamados diarios

Una artista se ofreció "para todo destino" en una revista erótica

Algunos plásticos produjeron obras para publicaciones

ESCULTURA SOBRE JABÓN
PREMIO LLAURÓ
Por primera vez a nivel mundial

Llauró

Exposición de obras seleccionadas
en el Palais de Glace
Posadas 1725
Del 25 de noviembre al 26 de diciembre de 1995
Todos los días de 11 a 22 hs.

ZURBARAN
EL ARTE DE LOS ARGENTINOS

Llauró
113 Aniversario

LA MAGA en Centro / Tribunales
Lavalle Peluquería - Suipacha 1140 - Local 13

CASOS

El presupuesto da para todo

Insólita y a veces ofensiva muestra con apoyo de la Comuna.

¡Buenos Aires da para todo! (y el presupuesto municipal también), pensó más de uno después de ver en plena Recoleta, en el **Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires**, un conjunto de obras construidas con tachos de pintura, metales, plásticos y alambres, además de grupos musicales y teatrales. La muestra, englobada bajo el nombre de **La Kermesse**, funcionó desde el 19 al 29 de diciembre de 1986 y fue visitada por 10.000 personas. En 18 *stands*, 15 plásticos presentaron sus obras y 11 grupos musicales hicieron escuchar su música: *blues*, ritmos folklóricos, *funk*, *tecno* y *punk*. Los grupos teatrales presentaron obras *underground* y nuclearon cerca de 30 actores. La idea de la muestra fue de Liliana Maresca y Daniel Riga, con la coordinación de Gustavo Canaveri. Lema: **El paraíso de las bestias**. La primera vista del interior no podía ser menos delirante: *punks*, *metaleros*, señoras paquetas, chicas muy bien vestidas y otras apenas vestidas se mezclaban con curiosos que intentaban escapar de un gigantesco muñeco que corría a la gente al tiempo que se masturbaba. Otro personaje, enfundado en un impermeable negro con una cruz en la mano, tiraba cohetes y caminaba imitando el andar de un robot. También estaba el exhibicionista que con la cara pintada de payaso no dudaba en mostrar sus calzoncillos rosa a cuadros a todos. El público reaccionaba con agrado o desagrado pero nunca con indiferencia. *"Esto es un espacio que tiene que ver con la fiesta teatral tratando de rescatar la alegría y poner el cuerpo en democracia*, dijo a SOMOS Gustavo Canaveri (coordinador). Liliana Maresca afirmó: *"Nosotros queremos desacralizar toda esa historia de que la escultura es sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimientos la obra y que el público sea parte de todo"*. Esta experiencia, apoyada por la Municipalidad de Buenos Aires, le costó al fisco 1.800 australes, sin contar que el **Centro Cultural** también es mantenido con dinero público.

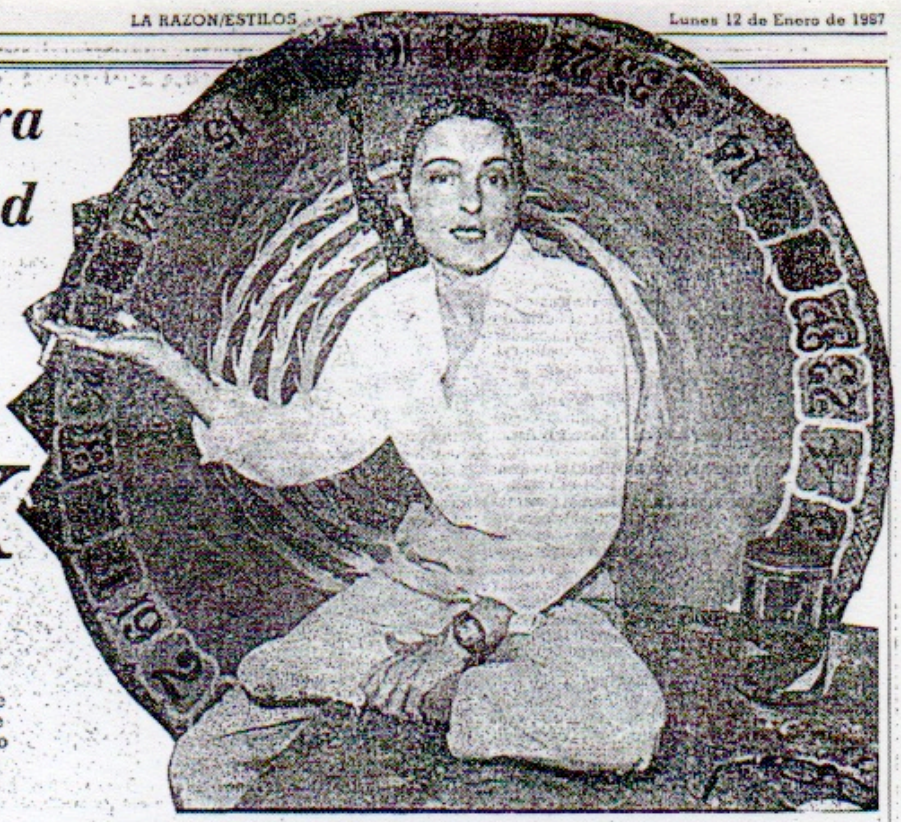
Walter Sequeira

Fotos: Hugo Ramos

TODO VALE EN LA KERMESSE
Desde el hombre robot que tira cohetes y lleva una cruz hasta el muñeco gigante que se masturba. Para el recuerdo: fotos instantáneas con las figuras de Alfonsín y Maradona. Los responsables de todo: Daniel Riga, Liliana Maresca y Gustavo Canaveri. Objetivo: *"Poner el cuerpo en democracia"*, dicen.

Una escultura Underground desgrana el espíritu PUNK

Por Alejandra Dahia
Exclusivo de La Razón



Liliana Maresca fue responsable de la kermesse posmoderna que se hizo recientemente en el Centro Cultural de la Recoleta. El arte marginal y el ortodoxo

UNDERGROUND. Contracultura. Paracultural. Tres rótulos posibles para un mismo fenómeno expandido por el mundo occidental con los últimos aires de los años setenta e ineludible paradigma de la década actual. Llegarse hasta la génesis de estos grupos marginales implica recorrer los cimientos sobre los cuales se asienta el movimiento Punk, emergente de los grandes conglomerados urbanos europeos allá por 1976/77. Contestatarios, irreverentes al sistema de consumo, desafiados por la avanzada nuclear, los jóvenes se propusieron devolverle a la sociedad esa misma imagen decadente que ellos percibían de la realidad. Aspecto agresivo, cabello rapado a lo mohicano o teñido por mechones, ropas raídas, cadenas y hojas de afeitar colgantes se complementaron con un maquillaje extravagante, dramático.

Y es ese estereotipo del "punk medio" el que se difundió a todas luces por el mundo, empobrecido y hasta vaciado de su significado primigenio. "Pero ser marginal es mucho más que ese disfraz" explica Liliana Maresca, una escultora de 35 años que hace ya unos diez decidió decirle "no va más" a lo que ella denomina el arte oficial y lanzarse la aventura de realizar obras nada ortodoxas, para algunos estrambóticas, para otros fascinantes. Fue ella una de las responsables de la Kermesse posmoderna que se erigió en el Centro de la Ciudad de Buenos Aires hacia fines del mes pasado, y en la que participaron artistas porteños provenientes de distintas disciplinas.

—Ahora bien, ¿qué es ser un artista marginal?

—El término marginal significa lo que está al borde de algo; y en nuestra sociedad todos lo estamos un poco. Hombres y mujeres se marginan mutuamente, los grandes marginan a los chicos y los políticos lo hacen por sectores. En el campo artístico ocurre exactamente lo mismo en la medida en que te atenés o no a las normas establecidas. Desde el momento en que pensás de una manera distinta al resto de los artistas te estás marginando.

—¿Cuáles son esas diferencias con los otros artistas?

—Tienen que ver con la libertad expresiva. Si aceptás un cierto tipo de reglas enmarcadas en el buen gusto (determinado, por otra parte, 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 a 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. Porque cuando el arte sale de su contexto deja de hacer evidente lo real y deja de cumplir, por consiguiente, con la función de modificarlo.

—¿Rescata, entonces, el rol social del artista?

—Sí. Es algo que está implícito en trabajos como el mío que se hacen sólo por amor y necesidad personal, ya que el éxito y el dinero, que podrían ser móviles del artista, en este tipo de manifestaciones no existe.

—Eso quiere decir que los suyos no son productos rentables, vendibles, ¿por qué?

—Porque muestran una decadencia que no se quiere aceptar y porque además, intrínsecamente, queremos escapar de los engranajes del consumo.

—Intentando una prospectiva, ¿cómo imagina al fenómeno paracultural dentro de unos veinte años?, ¿continuará estando fuera del sistema?

—No. Va a ser finalmente asimilado, porque si el sistema permite la existencia de algo que se escapa de él, es para inocularlo luego. Actúa como una vacuna. Esto que hoy parece delirante, no convencional, va a ser aceptado y dejará la marginalidad.

Pero entonces habrá otra generación que se propondrá modificar las cosas y encontrará para ello nuevos canales. No puedo decir que carecemos de nihilismo. Leer el diario enfrenta con una actualidad que no ofrece otras alternativas. Pero existe además otra tendencia en nuestro arte, que es la exaltación de la sexualidad —que algunos interpretan equivocadamente como pornografía— y eso no es nihilista en absoluto. Más bien es un grito de vida, o sea que en lo nuestro se combinan los opuestos.

—El shock que producen trabajos plásticos de este tipo (monstruos, figuras amorfas) hace que puedan ser considerados como "violentos".

—Nosotros estamos instrumentando y reflejando lo que percibimos. Si en algún momento nuestros trabajos produjeron violencia es porque ella está en la realidad. En los dibujos animados, en los noticieros, en la calle. Lo único que hacemos es ponerla en evidencia.

Hay quienes consideran que esta corriente es una importación más.

—La Argentina es un país sin identidad, pero es lógico que sea así. Somos la segunda o tercera generación de inmigrantes. Yo creo que la famosa identidad nacional hoy no puede existir. Es posible que se vislumbre en unos cincuenta años. Por otra parte, no niego que haya grupos after punk importados. Esos que pasan tres horas en la peluquería para después ir a bailar al boliche de moda. Pero no todos son así. Heredia, por ejemplo, es un artista plástico de setenta años cuya obra es netamente punk. Sin embargo es un tipo portentísimo que no importó su estilo de Londres. Es punk en cuanto muestra la realidad desnuda para incitar al cambio.

—¿Utopía, tal vez?

—Es que el arte mismo es una utopía.

Adivinaderas con ruleros

La Kermesse

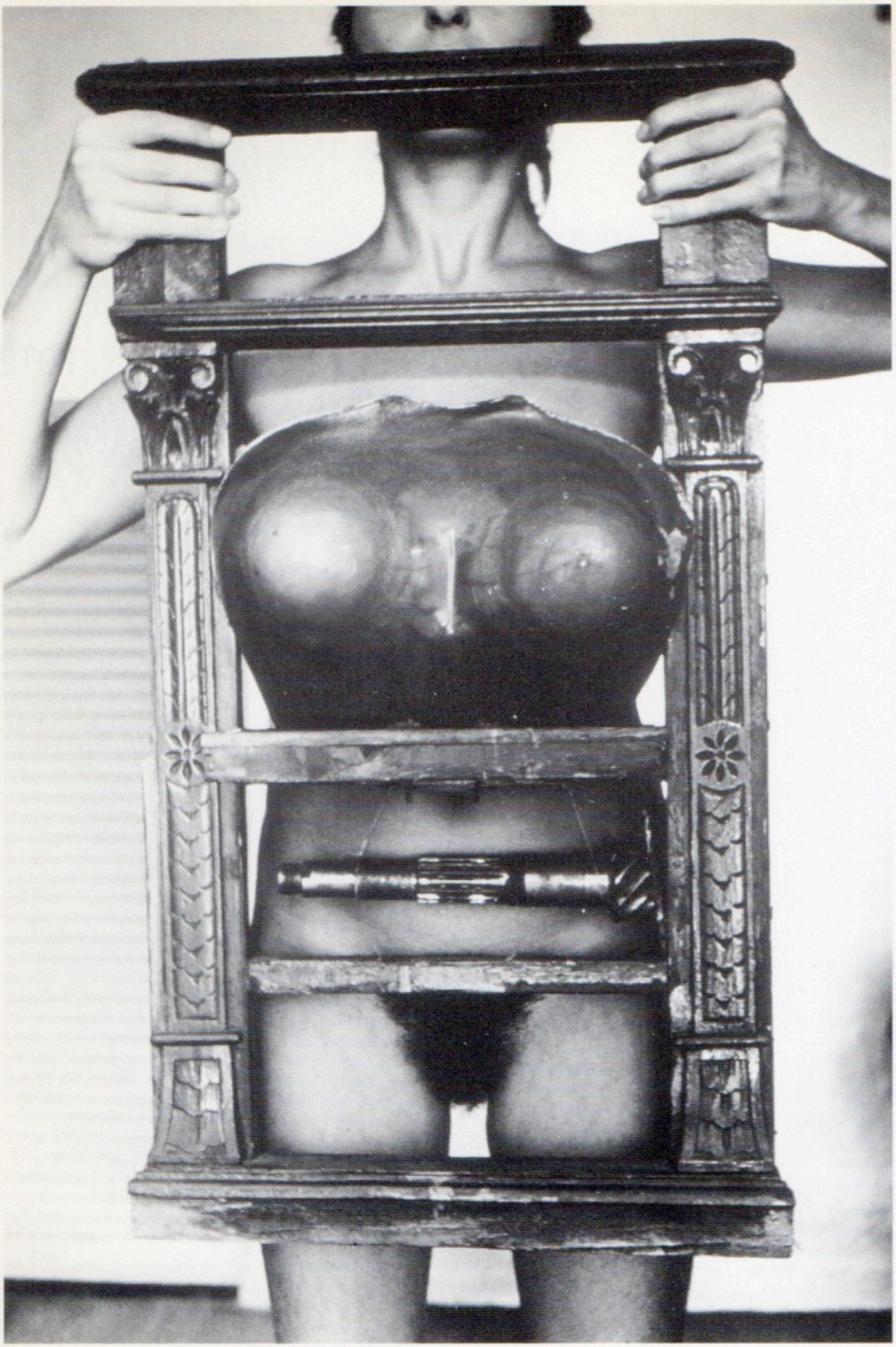
HACE apenas unos días, del 19 al 29 de diciembre pasado, el Centro Cultural de Buenos Aires emplazado en la Recoleta fue sede de un curioso espectáculo de multimedios del que Liliana Maresca fue responsable junto con otro escultor, Daniel Riza.

Se instaló allí una auténtica Kermesse post moderna, subtitulada como "El paraíso de las bestias", que mancomunó a gran parte de los artistas del underground porteño.

Puestos de tiro al blanco, espectáculos musicales y hasta las infaltables predicciones de una vidente se hicieron presentes cada noche en el sirguinal revival pueblerino.

El evento costó a la Municipalidad A 1.800. Participaron en él 200 artistas de teatro, 20 plásticos que no ganaron un centavo y 11 grupos de músicos integrados por cinco personas como promedio.

DOSSIER FOTOGRÁFICO

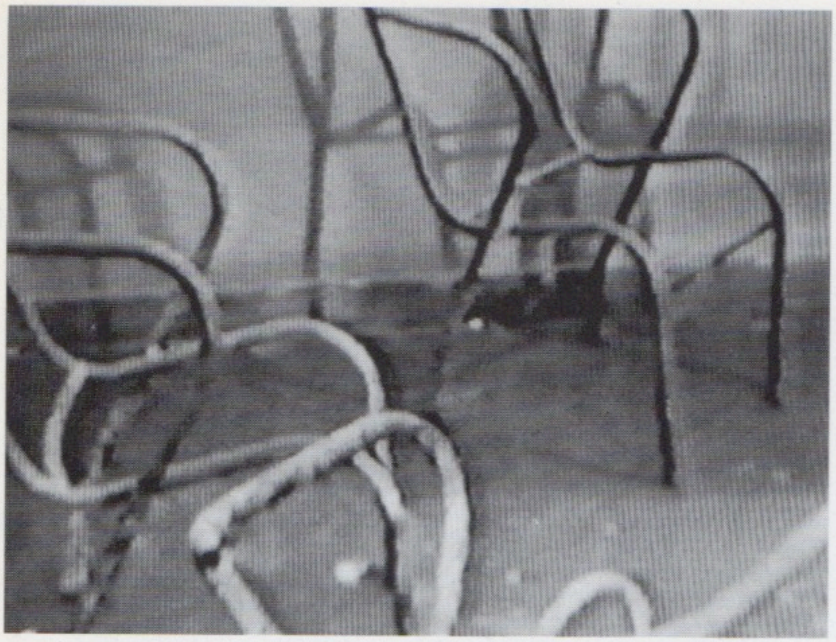


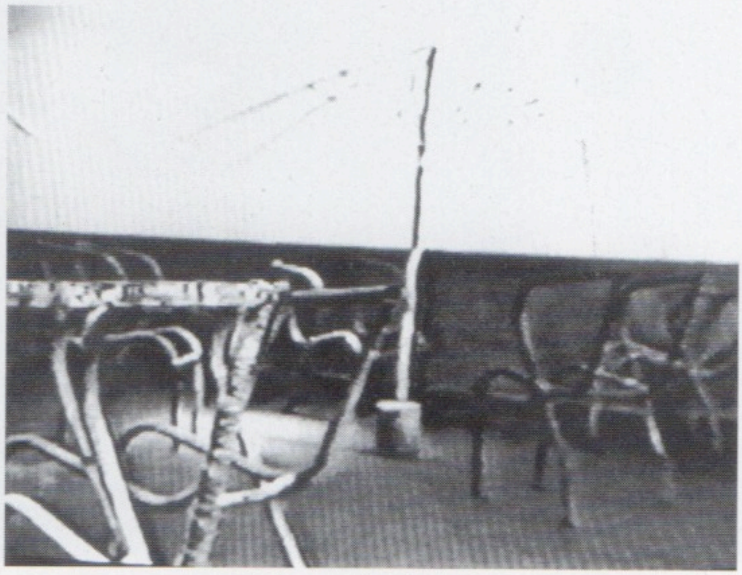
13

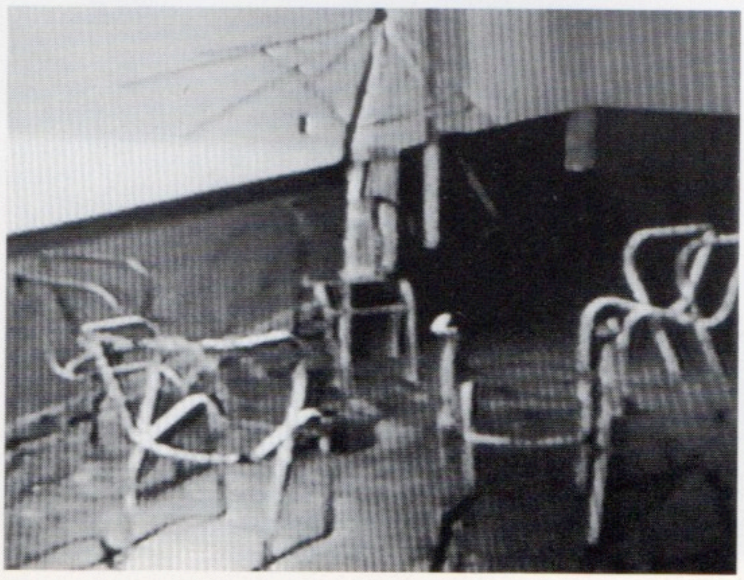
LAVARTE
Trivial

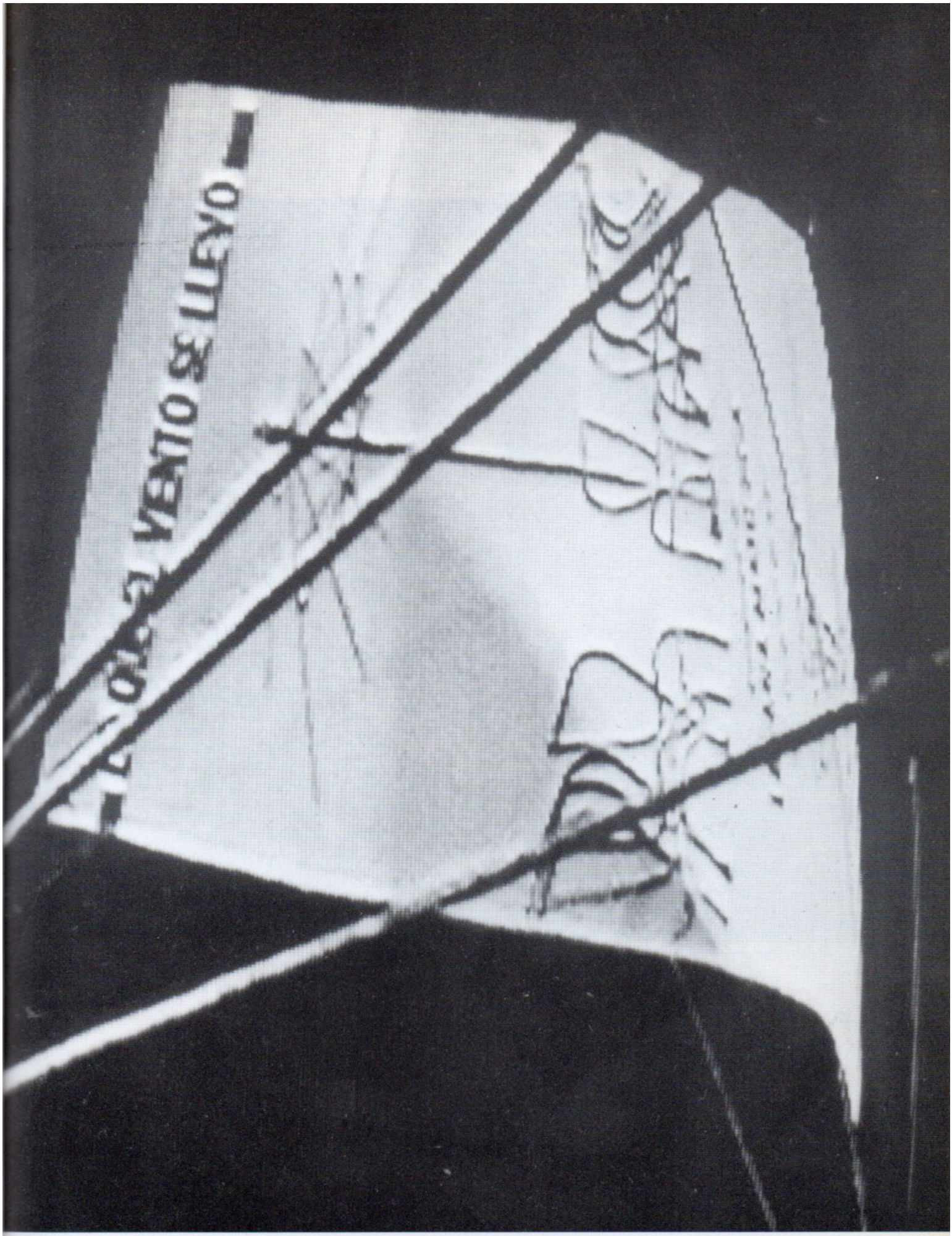
MAQUINA INYERTATRICHE

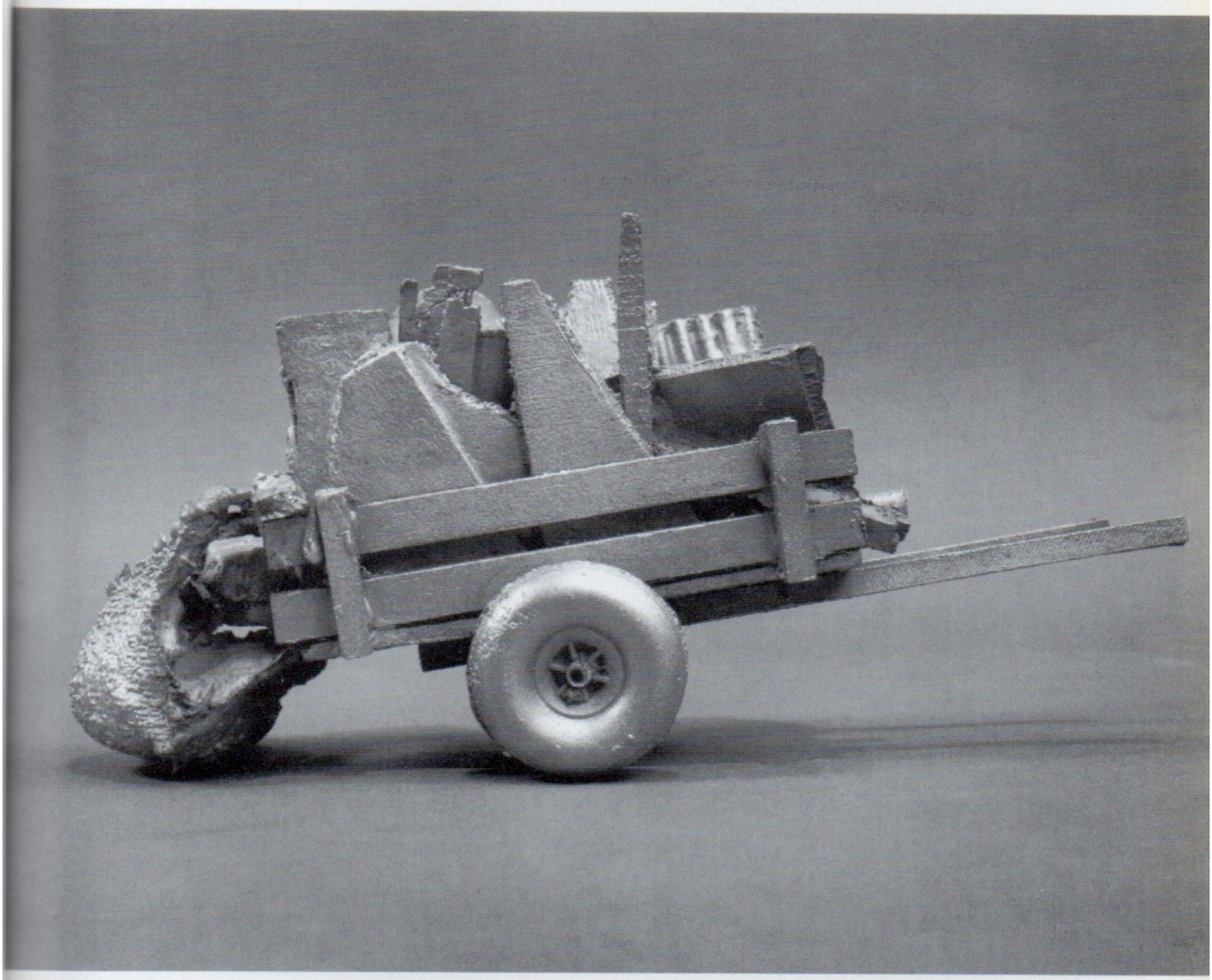
LA
MANO EN LA LATA
32

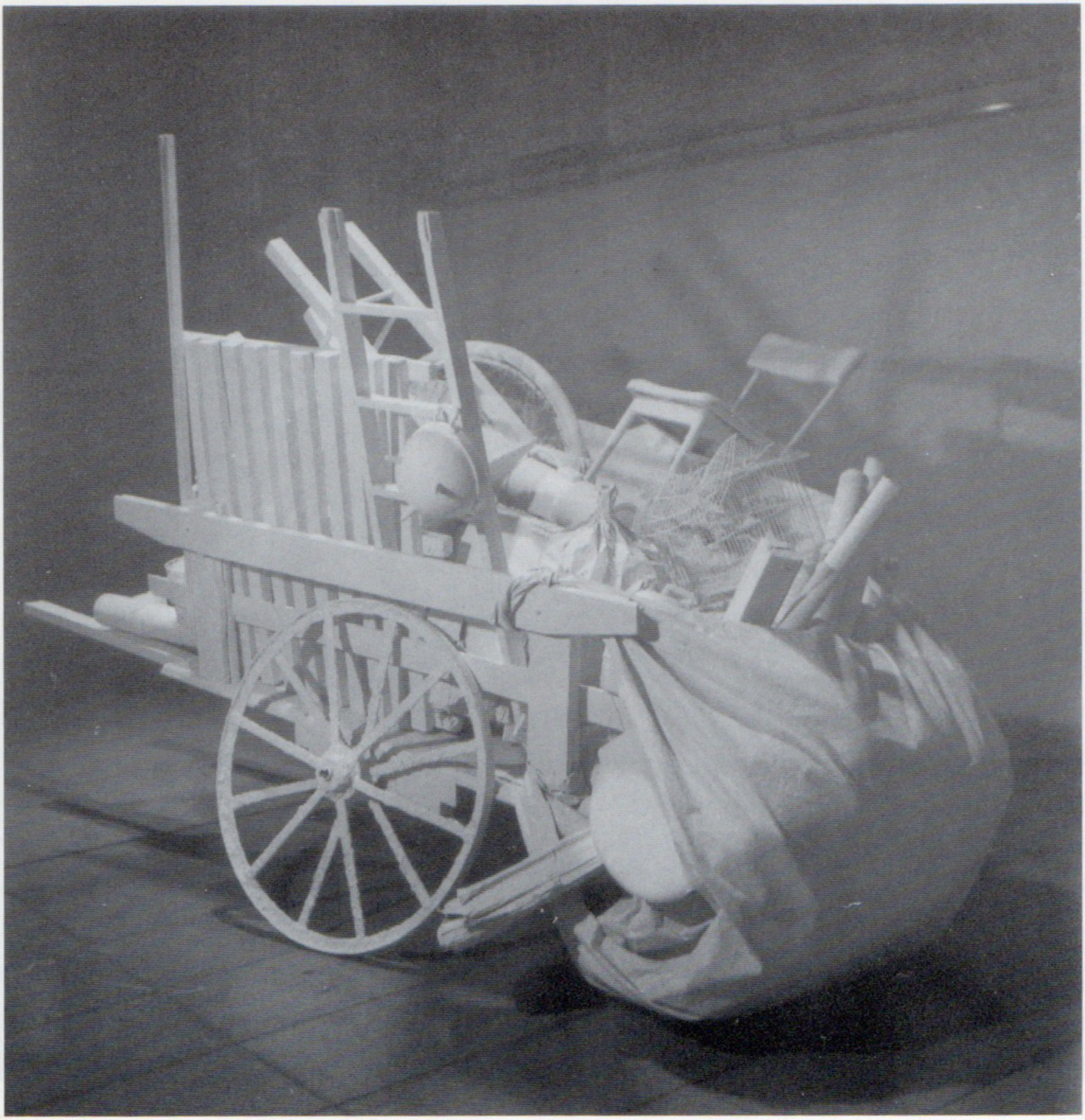




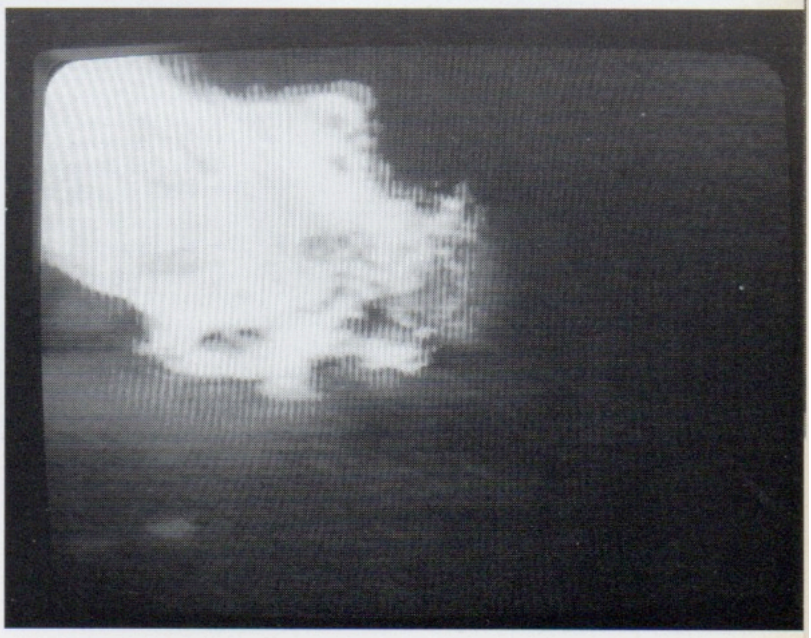


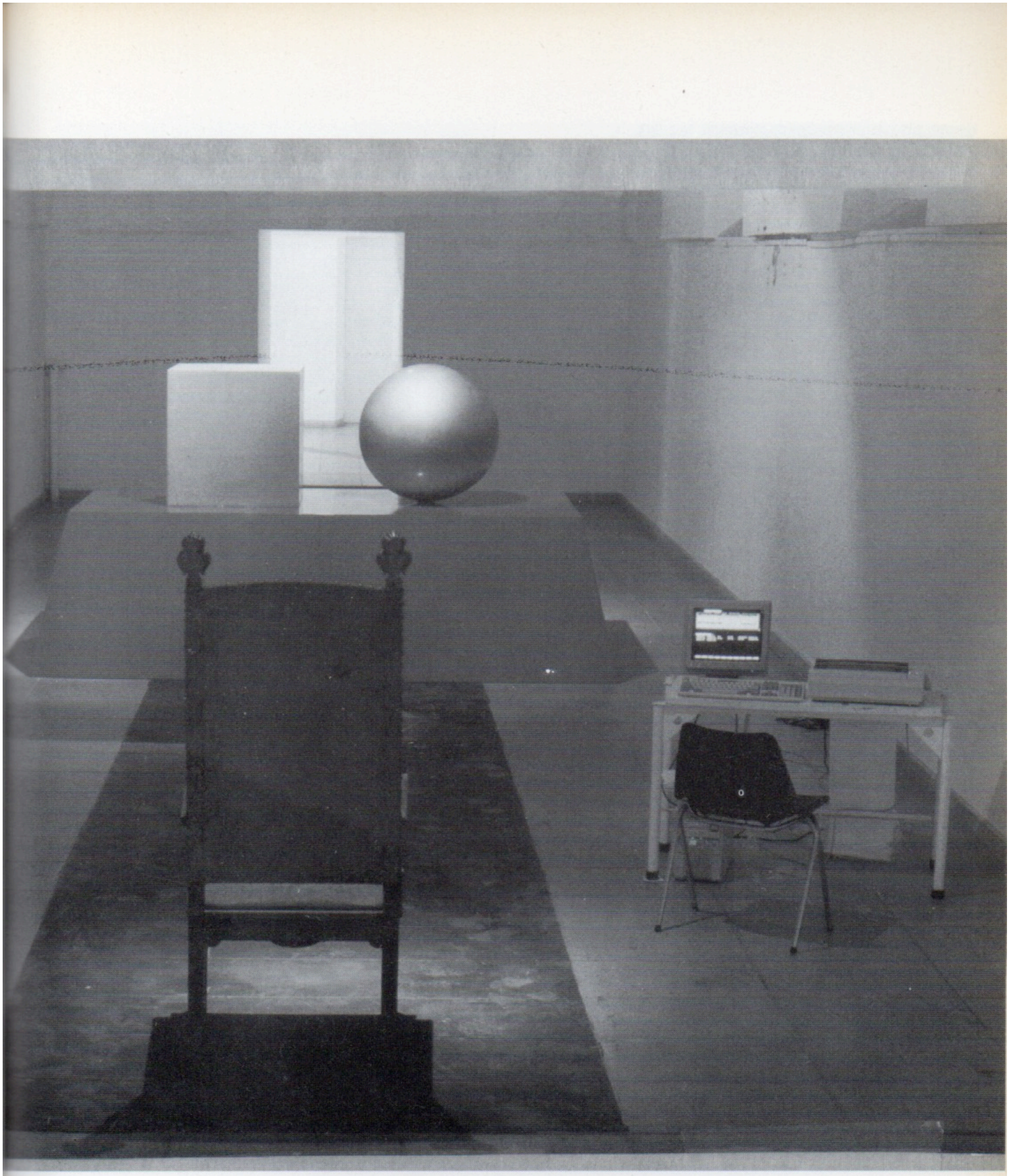

VIENTO & LLEVO

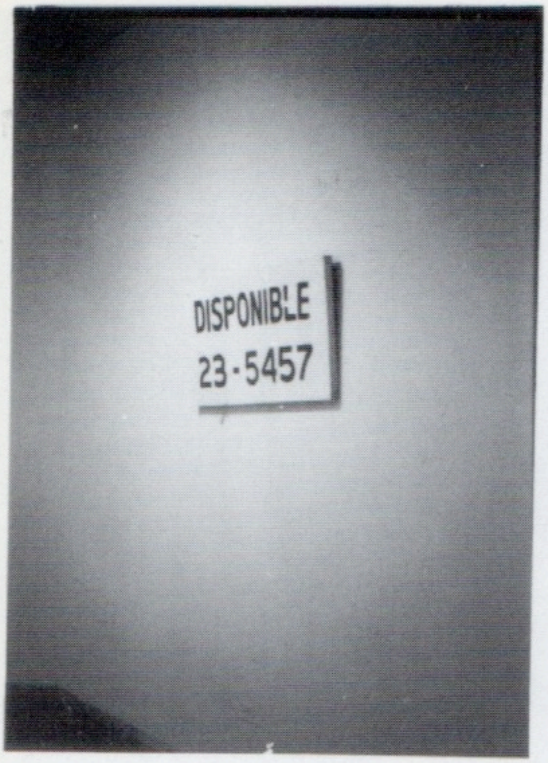




Marlboro






DISPONIBLE
23-5457

ESPACIO
DISPONIBLE

DISPONIBLE
23-5457
ESPACIO
DISPONIBLE
ESPACIO
DISPONIBLE
APTO TODO
DESTINO
LILIANA MARESCA
23-5457
DEL 3-12 AL
24-12-92

ILFORD HP5 PLUS
ILFORD HP5 PLUS
ILFORD HP5 PLUS

REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS

Págs. 186 y 187

Liliana Maresca con su obra. Serie sin título. Foto: Marcos López, 1983.

Pág. 188

Liliana Maresca en la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes. Serie sin título. Foto Marcos López, 1984.

Pág.189

Arriba: Liliana Maresca en Casa de Gobierno. Serie sin título. Foto: Marcos López, 1984.
Abajo: Liliana Maresca en la entrada del Museo Nacional de Bellas Artes. Serie sin título. Foto: Marcos López, 1984.

Pág. 190

Grupo Haga. Foto: Marcos López, 1985.

Pág. 191

Gráfica de *Andá a Lavarte*. Foto: Riga- López, 1985.

Págs. 192 y 193

La Kermesse. Foto: Juan Castagnola, 1986.

Págs. 194 a 197

Lo Que El Viento Se Llevó con Batato Barea.
Stills de video *Frenesí* de Adriana Miranda, 1989.

Págs. 199 a 201

Vistas de *Recolecta*. Fotos: Adriana Miranda, 1990.

Pág. 203

Vista de *Wotan-Vulcano*. Foto: Adriana Miranda, 1991.

Pág. 204

Vista de *Ouroboros*. Foto de Adriana Miranda, 1991.

Pág. 205

Destrucción de *Ouroboros. Stills* de video *Frenesí* de Adriana Miranda, 1991.

Pág. 207

Vista de *El Dorado*. Foto: Adriana Miranda & Carlos Caputo, 1991.

Págs. 208 y 209

Artistas de *La Conquista*. Fotos: Res y Marcos López, 1991.

Págs. 210 y 211

Vista de *Espacio Disponible*. Fotos: Adriana Miranda, 1992.

Págs. 212 y 213

Detalles de *Maresca se entrega - Todo destino*, producido por Fabulous Nobodies para el Nº8 de la revista *El Libertino*. Fotos: Alejandro Kuropatwa, 1993.

Págs. 214 y 215

Plancha de contactos y postal de *Imágen Pública- Altas Esferas*. Fotos: Marcos López, 1993.

Pág. 216

Imágen pública - Altas esferas en Costanera Sur. Serie sin título. Fotos: Adriana Miranda, 1993.

Índice

Pág.

Introducción

Por Graciela Hasper 5

Liliana Maresca. La leyenda dorada

Por María Gainza 11

Documentación

Liliana Maresca: Homenaje a 10 años de su muerte (2º encuentro) 55

Liliana Maresca: Homenaje a 10 años de su muerte (1º encuentro) 74

Arte censurado, por Martín E. Arias 86

La producción de Liliana Maresca habla del amor y de la angustia, por Julio Sánchez 90

Hablando de la Maresca, por Miguel Briante 94

Frenesí (Video-catálogo), por Adriana Miranda y Liliana Maresca 95

Frenesí que no frena, por Fabián Lebenglik 105

Maresca: condensación de sentido, por Gumier Maier 106

Poder entender la muerte, por Liliana Maresca 107

Una artista se ofreció para todo destino en una revista erótica, por Julio Sánchez 108

Maresca ya es pública, por Fabián Lebenglik 109

Imagen pública – altas esferas. La prensita del horror, por María Moreno 110

El arte político es para meter dedos en el culo de la gente, por Hernán Ameijeiras 113

Un debate sobre las características del supuesto "Arte *light*" 121

Maresca se pone en venta, por Fabián Lebenglik 125

Maresca se vende, por Fabián Lebenglik 126

500 x 40, por Julio Sapollnik 130
Una nueva conquista, por Fabián Lebenglik 131
Y todo a media luz, por Marcelo Panozzo 136
El Dorado. Visiones de Zoísmo de Panápoles, por Liliana Maresca 139
Cómo conquistarte, por Fabián Lebenglik 141
El destino de los libros, por Fabián Lebenglik 143
El placer de romper libros. Entrevista a Liliana Maresca, por Gisela Rota 144
Ouroboros. Comentario a tres frases de autores célebres, por Liliana Maresca 146
Ouroboros, por Julio Sánchez 147
Wotan – Vulcano, por Eduardo Shaw 149
Afiche "Escultura y objeto", taller a cargo de Liliana Maresca 151
Cómo jugarse por el arte y que luego se convierta en noticia, por Fabián Lebenglik 152
Recolecta, por Fabián Lebenglik 153
Esculturas / Objetos. Va de Camus, por Liliana Maresca 155
Lo que el viento se llevó. La cochambre, por Jorge Gumier Maier 156
Bronces que brillan de la Maresca, por Jorge Gumier Maier 158
Tierras del juego y la memoria, por Fabián Lebenglik 159
Terceto de escultoras por demás notables, por César Magrini 160
No todo lo que brilla es oro. A la búsqueda del *object trouvé*, por Jorge Gumier Maier 161
El presupuesto da para todo, por Walter Sequeira 164
Una escultora *underground* desgrana el espíritu punk, por Alejandro Dahia 165
La *Kermesse*, por La Kermesse 168
Muestra artística en una lavandería 170
La fiesta en el Laverap, por Daniel Molina 171
Algo está pasando... ANDÁ A LAVARTE, por grupo Andá a lavarte 172
Se viene lo nuevo, por Carlos Espartaco 173
Mitos del plata, por Horacio Safons 174
Tejiendo bufandas, editorial de *El Porteño* 176
Gran inauguración gran, editorial de *El Porteño* 177

Guía de muestras, por Liliana Maresca 178
Guía de muestras, por Liliana Maresca y Daniel Molina 179
Otros facsímiles 180

Dossier fotográfico 185

Referencias fotográficas 217

Se terminó de imprimir en Arte y Letras
info@arteyletras.com.ar
Ciudad de Buenos Aires - Argentina
Julio 2006

Libros del Rojas
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Vidas

Archivo Itelman
Textos de Ana Itelman
Selección y notas: Rubén Szuchmacher

Es rigurosamente cierto
Entrevistas a José Luis Mangieri
Hernán Casabella y Karina Barrozo

Te lo juro por Batato
Fernando Noy

Memorias

La mujer del Medio
Adriana Amado Suárez

Golpeando las puertas de la TV
Crónicas de la fama repentina
Julián Gorodischer

Contra la pared
Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas
Claudia Kozak

El cine que nos pertenece
Historias de espectadores
Mariana De Tomaso

ISBN 987-1075-67-7
9 789871 075676

Liliana Maresca (Buenos Aires, 1951-1994), nucleó a un sector de la comunidad artística porteña durante los ochenta y principio de los noventa. Además de su énfasis en el trabajo colectivo y su importancia como articuladora de varios proyectos artísticos claves de una década, Maresca desarrolló una obra ineludible en cualquier lectura del panorama nacional actual. Fue tanto espejo de su época como de tiempos por venir.

En el presente volumen se incluye el texto inédito: *Liliana Maresca. La Leyenda Dorada*, de María Gainza, así como las transcripciones de las mesas redondas realizadas en el 2004 en el CC Rojas y del video-catálogo Frenesí realizado por Adriana Miranda y Liliana Maresca en 1994. Además se reproducen los textos de catálogos de muestras individuales y una selección amplia de artículos de prensa.