

**UM CORPO DE MULHER E RESISTÊNCIA EM *SIN TÍTULO*.
*LILIANA MARESCA CON SU OBRA***

Mariana Watanabe Barbosa.¹
Cristiane Mesquita.²

Resumo: Neste artigo nos debruçaremos sobre a fotoperformance *Sin Título. Liliana Maresca con su obra* (1983), da artista argentina Liliana Maresca (1951 – 1994), de modo a propor um estudo a respeito do corpo de mulher enquanto dispositivo de resistência. Para tanto, articularemos as abordagens teóricas de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault e Judith Butler, e abordaremos a categoria gênero enquanto um dispositivo de controle dos corpos. Apontaremos também uma perspectiva histórica do período da ditadura militar argentina e de como as performances ganham espaço enquanto linguagem artística neste contexto. Por fim, articularemos questões disparadas pela obra de Maresca com o nosso campo teórico-conceitual delineado para problematizar dispositivos de controle e afirmar o corpo feminino enquanto dispositivo de resistência.

Palavras-chave: arte latino-americana; fotoperformance; corpo feminino; resistência; Liliana Maresca

**A WOMAN'S BODY AND RESISTANCE IN *SIN TÍTULO*.
*LILIANA MARESCA CON SU OBRA***

Abstract: In this article we will be focusing on the photoperformance *Sin Título. Liliana Maresca con su obra* (1983), by the Argentinian artist Liliana Maresca (1951 – 1994), in order to propose a study regarding the woman's body as a resistance device. We will articulate the theoretical approach of Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault and Judith Butler, and we will be discussing the gender category as a device of control of bodies. By a historical perspective, We will also be looking at the military dictatorship period in Argentina and focusing, more precisely, on how the artistic performances gain space as an artistic language in this context. Finally, we will articulate issues raised by Maresca's work to our theoretical-conceptual Field in order to problematize control devices and to affirm the female body as a resistance device.

Keywords: Latin american art; photoperformance; female body; resistance; Liliana Maresca

¹ Mestranda em Design, bolsista da CAPES – Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo-SP, Brasil – marianawatanabe.b@gmail.com

² Doutora em Psicologia – Docente do PPG Design – Universidade Anhembi Morumbi – São Paulo-SP, Brasil – cfmesquita@anhembi.br

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe articulações entre arte e filosofia, a partir da obra da artista argentina Liliana Maresca (1951- 1994) que nos trouxe reverberações da força política dos corpos de mulheres em articulações com as construções teóricas dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Michel Foucault, bem como do psicanalista francês Félix Guattari e da filósofa estadunidense Judith Butler.

Para tanto, nos apoiaremos nas propostas da cartografia, um modo de pesquisar baseado nas ideias de Deleuze e Guattari (2011) que entendem que os processos subjetivos podem ser mapeados, de maneira dinâmica, pois constituem-se como territórios em permanente processualidade e, na medida em que o pesquisador adentra o campo de pesquisa, é também por ele afetado.

Para que possamos realizar as articulações propostas, enfocaremos a obra *Sin Título. Liliana Maresca y su obra* (1983) de modo a pensá-la enquanto resistência. Iniciaremos o nosso percurso a partir de um contexto teórico sobre os corpos femininos, no contexto do neoliberalismo. Em seguida, abordaremos os corpos na arte e a produção artística no contexto da ditadura militar argentina. Por fim, apresentaremos Liliana Maresca e a sua produção artística de modo a articular nossas proposições.

CORPOS FEMININOS NO CONTEXTO DAS SOCIEDADES DE CONTROLE

Deleuze (1992), em *Post-Scriptum sobre as sociedades de controle*, aponta a abordagem de Michel Foucault (2014) sobre as sociedades disciplinares, aquelas que precisam de modos de confinamento para que as relações poder sobre os corpos possam se estabelecer. Em diálogo, refere-se a uma transição deste modelo para uma forma de controle que se exerce sobre os corpos que já não precisa mais do confinamento, pois os poderes dirigidos aos corpos são introjetados e as interdições e diretrizes baseiam-se primordialmente na auto-vigilância e no próprio desejo dos indivíduos de agir normativamente.

Para compreender melhor a forma como as sociedades de controle se estabelecem, vale retomar as proposições de Félix Guattari (2012) sobre as subjetividades: elas são produzidas de forma processual, através de “instâncias individuais, coletivas e institucionais” (GUATTARI, 2012, p. 11). Este é um processo do Capitalismo Mundial Integrado e funciona a partir de uma articulação entre mercado, instâncias de controle social e instâncias psíquicas, de modo que se estabelece uma escala planetária de produção de subjetividades. O autor propõe a existência de um modo capitalístico de subjetivação e uma máquina produtora de subjetividades, que se instala mais fortemente a partir da segunda metade do século XX, colaborando com o contexto da sociedade de controle.

Para Guattari e Rolnik (2013), a partir deste processo de construção de subjetividades estabelecem-se estratégias de controle sobre os corpos, efetuadas através de ferramentas do capitalismo e que produzem e fortalecem valores, modos de vida e esquemas de sensibilidade, ou seja, variáveis de repressão e contenção dos corpos. As palavras de ordem de cada período histórico atravessam os corpos estabelecendo de formas conscientes e inconscientes os modos de vida e a produção de relações. É possível fazer esta proposta dialogar com as de Foucault, a respeito de como se constituem as relações de poder e, em especial, sobre o poder que se exerce sobre corpos e sobre a vida: o biopoder.

No conjunto de sua obra, Michel Foucault dedica-se a estudar os mecanismos de disciplina e de controle. No primeiro volume de sua *História da Sexualidade*, Foucault constrói uma perspectiva de poder que existe de maneira difusa e “está em toda parte; não porque englobe tudo, mas porque vem

de todos os lugares” (FOUCAULT, 1988, p. 103). O poder não está localizado em uma unidade detentora, mas numa espécie de relação de forças desiguais que induzem à sua produção e complexa extensão no contexto social. A partir deste diagrama de forças, se produzem as relações de poder e os dispositivos que visam diferentes formas de controle das populações, através de mecanismos nos quais certas forças tornam-se hegemônicas.

Neste contexto, o corpo ganha um lugar privilegiado por ganhar preponderância como variável de construção subjetiva. Entendido deste modo, pode ser considerado um constructo sócio-histórico-cultural dotado de forma e de visualidade, que carrega e expressa os valores de uma época, de uma sociedade, de uma cultura e, portanto, de suas normas.

Dentre os valores e normas que incidem sobre o corpo estaria a categoria de gênero, entendida neste artigo enquanto um dos dispositivos de controle dos corpos ou do biopoder. As normativas são transmitidas e defendidas por instituições sociais como a escola, a família e as mídias (SCOTT, 2006) e atravessam os corpos determinando que o gênero deve ser entendido e exercido a partir do binarismo que nos separa entre homens/mulheres, masculino/feminino, por meio de características anatômicas biológicas que impactam a construção daquilo que seriam consideradas “coisas de homem” e “coisas de mulher”.

Assim, os corpos divididos entre masculino e feminino são construídos também em suas possibilidades performativas, a partir de diferentes técnicas de composição das aparências, por meio das quais objetiva-se a manutenção e a naturalização de valores do masculino ou do feminino (BUTLER, 2003). À feminilidade, neste contexto, cabe uma sexualidade contida, discreta, doce, passiva. Cria-se uma forte rejeição a mulheres “vulgares”, em outras palavras, aquelas que não sabem conter seus instintos sexuais e que assumem um papel ativo em relação à sua sexualidade (BOURDIEU, 2012).

CORPO E CRIAÇÃO NO CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA: PERFORMANCE E QUESTÕES DE GÊNERO

Até meados dos anos 1950, a arte ainda era entendida primordialmente como produções que derivavam de pintura, desenho e escultura. Ainda que as vanguardas européias do início do século XX tivessem problematizado as visões hegemônicas a respeito da produção artística, estas práticas ainda eram predominantes como linguagem (ARCHER, 2001). No entanto, desde os anos 1950, estes formatos começam a encontrar uma série de derivações e, na década de 1960, os princípios daquilo que será chamado de *arte conceitual* começam a ganhar força, na medida em que também ganham mais espaço as problematizações das produções majoritárias da arte e das relações entre obra e espectador.

É neste contexto que a performance ganha corpo enquanto prática artística que problematiza os sistemas de legitimação da arte, promovendo rupturas estéticas. Como linguagem artística, coloca enquanto território central o corpo do artista em ação (FORTES, 2008), e trabalha com ações transitórias e críticas às instituições tradicionais de arte, além de promover aberturas para a produção que abarca conteúdos políticos e ideológicos.

Enquanto referência da ação performativa, o Grupo Fluxus ³é considerado de suma importância. Criado em 1961, integrado por artistas de diferentes partes do mundo, trouxe uma produção baseada

³ Movimento artístico libertário que teve o seu auge durante as décadas de 1960 e 1970. Criado por George Maciunas, na Alemanha, era composto por artistas de diferentes partes do mundo, como França, Japão e Estados Unidos. Trazia diferentes linguagens, passando pelas performances e pela música. Tinha como uma de suas propostas principais a aproximação da arte do cotidiano, da natureza. (AGUIAR, PECCININI, s.d.)

em valores que se opunham às produções hegemônicas da arte e às galerias, buscando explorar as fronteiras entre linguagens como a música, o cinema e a dança, escolhendo como linguagens artísticas as performances, os *happenings*⁴ e as instalações. Os conteúdos destas performances, em geral, estavam relacionados à inserção da arte no cotidiano, atravessando aspectos da função política e social do artista.

É possível também entender a performance no contexto de uma derivação da arte conceitual, denominada “arte processual”⁵, que questiona os fazeres tradicionais, a partir do confronto sobre a materialidade deter-se no objeto final, de forma quase indissolúvel (TELLES, 2009). As proposições processuais valorizam os processos, sem dependência do resultado enquanto objeto e, deste modo, se alinham à perda da “aura”. Como aponta Labra (2006), a arte processual promove reflexões acerca dos modos de fazer da arte e seus meios de legitimação. Soma-se à performance nos questionamentos formais sobre a noção de autoria, a de-subjetivação do artista, a experiência espaço-temporal da arte e também sobre os limites entre arte e vida.

Para o *performer* Renato Cohen (2002), o trabalho da performance tem uma natureza humanista e transgressora, na medida em que, a partir de experimentações radicais, se pode resistir às normas e repressões sociais. Podemos relacionar esta noção ao conceito de ato de resistência, de Deleuze (2016). Para o filósofo, a criação implica necessariamente questões sobre os valores estabelecidos, possibilitando rupturas, linhas de fuga e afirmações de outras possibilidades de vida. Assim, considera que a criação pode trazer consigo um exercício de resistência.

Diante deste cenário, quando a performance utiliza o corpo como meio para a sua realização, ela possibilita a emergência de conteúdos que compõem modos de vida, especialmente no que se referem às normas e convenções. Neste sentido, é possível perceber as questões de gênero aparecendo em diversas produções artísticas que tocam a corporalidade, como em *Rose Sélavy*, o alter-ego feminino do artista francês Marcel Duchamp, que aborda as ambiguidades e contradições sobre a identidade corporal (LEENHARDT, 2007).

Apontamos, ainda, a obra *Rolo Interior* (1975), da artista feminista norte-americana Carolee Schneemann, na qual a artista pinta os contornos de seu corpo nu e assume poses de modelo ao ler trechos de um antigo livro, posteriormente, arremessando-o para longe. Schneemann começa a ler um outro texto que retira de sua vagina, enquanto assume poses que remetem às representações clássicas sobre a mulher, como numa aula tradicional de desenho do corpo humano, problematizando as palavras de ordem que circundam um corpo de mulher (DINIZ, 2009).

⁴ Linguagem artística caracterizada por uma expressão cênica com elementos de improvisação, abrangendo a participação do público. Difere-se das performances, pois estas não necessariamente envolvem o público, nem a imprevisibilidade. (ENCICLOPÉDIA, 2018)

⁵ No contexto específico deste artigo, entendemos a importância da referência ao trabalho de Sulzbacher (2009), que aponta a arte processual enquanto um ato de resistência no contexto da ditadura militar brasileira, possibilitando a abordagem de temáticas políticas junto ao público. Neste período histórico, as repressões provocadas pelo regime militar geraram uma diversidade de ações artísticas questionadoras. Os *happenings* e as performances tornaram-se importantes ferramentas neste contexto.

O CORPO NA PRODUÇÃO DE ARTE NO CONTEXTO DA DITATURA MILITAR ARGENTINA

Durante os anos de ditadura militar⁶, a produção artística argentina sofreu diversos impactos: artistas exilados, desaparecidos, obras censuradas, livros destruídos ou proibidos, entre outros horrores, são reconhecidos enquanto formas de ruptura à efervescência artística experimental que vinha acontecendo no país desde os anos 1960. Enquanto isso, o regime militar estimulava uma produção cultural voltada para o entretenimento (ROSA, 2016).

Para Cristina Freire (2006), os anos que coincidem com os regimes militares na América Latina são frutíferos para a produção no campo da arte conceitual, uma vez que esta toma um caráter de ativismo político. Porém, devido à forte censura ao que era produzido na época, os arquivos tornam-se primordiais para que se possa ter acesso a estes artistas e a estas produções.

No contexto da forte repressão do regime ditatorial militar, é possível perceber um grande desenvolvimento artístico e cultural "clandestino" (ROSA, 2016, p. 2). Na década de 1960, por exemplo, a arte postal desenvolve-se como uma forma de fazer com que a produção saísse do país e pudesse ser conhecida em outros contextos. Há também um grande desenvolvimento das fotografias e das fotoperformances, enquanto maneira de registrar as criações que ocorriam no país, em um período de fechamento político e repressão. (FREIRE in FREIRE, LONGONI, 2009).

A partir do ano de 1981, com a proximidade de uma abertura política, uma diversidade de artistas argentinos independentes passa a se reunir e explorar as fronteiras entre as diferentes linguagens com as quais trabalhavam, entre elas artes plásticas, teatro e música. Isto começa a acontecer principalmente porque, ao se reunirem para falar das repressões, do governo ou da polícia militar, passam a usar as suas ferramentas artísticas como forma política e alegre de resistir aos horrores da ditadura. Multiplicam-se os espaços alternativos de desenvolvimento artístico e nasce um circuito *underground*, composto por casas noturnas, sótãos e discotecas, gerando um território para além dos espaços institucionalizados como museus ou galerias de arte. Neste contexto, existe uma atenção especial às ações coletivas, especialmente das que trazem linguagens teatrais e performances, principalmente, pela possibilidade de abordar temáticas como a censura, as torturas, os massacres, os desaparecimentos, os exílios, entre outras problemáticas que atravessavam o Regime Militar por meio do corpo.

Na medida em que a força da violência era exercida pelos poderes ditatoriais, os artistas do referido circuito criam uma produção que de força equivalente à da repressão encontrando ressonância e alegria performativa. Em outras palavras “o enfrentamento a um corpo sofrido e martirizado pela ditadura deveria se dar por um corpo insubordinado, dançante e travestido” (CÁMARA, 2015, p.3).⁷

Dentre as temáticas abordadas pelos artistas deste circuito, estavam as questões de controle sobre as sexualidades: a ordem heteronormativa, a despatologização da homossexualidade, a luta por liberdades sexuais, a epidemia da AIDS e as questões relativas à construção social do feminino (ROSA, 2016).

6 O regime militar argentino ocorreu no período entre os anos de 1976 e 1983. Pode-se considerá-lo o mais sanguinário e violento regime militar latino-americano. (SALATIEL, 2012, s.p)

7 Tradução livre de: “a un cuerpo un cuerpo sufriente y martirizado por la dictadura se le debía enfrentar un cuerpo insubordinado, danzante, travestido” (CÁMARA, 2015, p.3)”

LILIANA MARESCA: ARTE ERÓTICA E ATO DE RESISTÊNCIA

A artista Liliana Maresca (1951 – 1994) nasceu em Avallaneda, uma província de Buenos Aires e estudou na Escuela Nacional de Cerâmica, onde fez aulas de desenho, escultura e pintura. Foi docente do curso de Design Gráfico, na Universidad de Buenos Aires (UBA), e ministrou aulas de escultura no Centro Cultural de Rojas, também da UBA.

Para Lemus (2017), a vida de Liliana Maresca foi impactada por dois momentos: primeiramente, o rompimento de seu casamento, quando deixa um modelo familiar tradicional burguês, após estar muito impactada pelo período ditatorial. Com esta escolha, ela “radicaliza” seus modos de vida, como mulher e como artista, tornando-se uma figura de liderança na cena artística *underground*, iniciada no período final da ditadura militar argentina. Muito crítica às instituições de arte, fez de sua residência uma comunidade, um ponto de encontro e convivência entre artistas que produziam juntos, expunham as suas obras, dentre outras atividades.

O segundo momento teria ocorrido, em 1987, quando Maresca descobre ter contraído o vírus do HIV. Após este acontecimento, a artista intensifica a sua produção como se infectasse pelas suas experiências com a doença, com os discursos médicos, com a temporalidade da vida (LEMUS, 2017).

O período produtivo de Maresca foi curto, mas diverso e transitou por radicalidades. Em quatorze anos, é possível encontrar diversas linguagens em sua obra: escultura, performance, instalações, desenhos, fotoperformances. Questionamentos sociais de diferentes naturezas são abordados em seus trabalhos, como as desigualdades de classe, as questões de gênero, a prática sexual libertária, o corpo feminino, o vírus do HIV e as fronteiras entre vida e morte. Além disso, existe em sua produção uma crítica à noção de autoria por incentivar criações coletivas em sua comunidade e em suas obras.

A partir de imagens e objetos que são repletos de significados conhecidos e difundidos, Maresca traz a proposta de romper com os sentidos culturalmente construídos para uma diversidade de elementos visuais. (VINDEL, 2014). Podemos encontrar estas propostas de ruptura em diversas ações, como *Recolecta* (1991), uma instalação em que a plataforma para a criação são quatro carrinhos de catadores de materiais recicláveis, nos quais as interferências realizadas por Maresca problematizam o lugar social destes profissionais, responsáveis pelo lixo. Fazem parte desta obra um carrinho real de catador, um carrinho pintado de branco e pequenas esculturas de carrinhos em bronze, prata e ouro. Em um texto sobre a obra publicado no jornal argentino *Clarín* com autoria da jornalista Matilde Sanchez (2017), problematiza a arte conceitual a partir desta obra, pois o que estaria em jogo não são conceitos, mas a própria realidade.

Na especificidade deste trabalho, vale a retomada da fotoperformance *Maresca se entrega todo destino* (1993), na qual a artista performa sensualmente em uma sequência de fotos, publicada na *Libertino*, uma revista erótica voltada para o público masculino. Junto às fotografias, estava um número de telefone, cujas ligações realizadas pelo público eram atendidas pela artista, que chega a entrevistar algumas dessas pessoas. Assim, realiza uma interferência em um modo hegemônico de funcionamento de uma revista masculina, veículos no qual os corpos femininos são colocados como produtos consumíveis. Com esta obra, Maresca rompe com esquema dos anúncios de prostituição comuns em revistas eróticas. Ao atender os telefonemas, e conversar com estes homens, cria um deslocamento, tornando-se uma mulher que não é um produto de consumo, mas um sujeito ativo nesta relação.

Figura 1. Maresca se entrega todo destino (1993)



Fonte <http://www.vivodito.org.ar/node/33/documentos>

Em uma entrevista sobre esta produção, a artista coloca: “eu, com minha obra, estou falando do amor, do encontro, da amizade com o outro. Estou resgatando a possibilidade de desfrutar do meu corpo que não foi feito para sofrer, mas para gozar” (MARESCA apud CÁMARA, 2015, p.6). Especialmente em suas fotoperformances, Maresca provoca rupturas num tipo de erotismo explorador e objetificador do corpo feminino, criando ações trazem à tona a sua sexualidade e potência política.

Além da produção nas artes visuais, a artista escreve textos poéticos que foram publicados com o nome de *El Amor, Lo Sagrado, El Arte* (2006). Ali, Maresca fala da produção de arte, problematiza os museus locais que retiram das obras de arte sua potência viva: "Olhando para estas obras de arte que estão no museu/ me fica claro que elas são cadáveres, belos cadáveres, esqueletos desenraizados da terra nutriente/ que já se passaram o tempo e o porquê dos corações/ que os fizeram para transgredir" (MARESCA, 2006) .⁸ Seus textos abordam as temáticas do amor, da liberdade sexual e da brevidade da vida, tal como suas obras performáticas e visuais.

Liliana Maresca falece no ano de 1994, em decorrência de complicações da AIDS. Apesar de uma vida breve, o conjunto de sua obra carrega uma singular potência. No próximo tópico nos dedicaremos a conectar os conceitos introduzidos neste artigo com a sua primeira fotoperformance, chamada *Sin título. Serie Liliana Maresca con su obra* (1983).

SIN TÍTULO. SERIE LILIANA MARESCA CON SU OBRA.

Sin título. Serie Liliana Maresca con su obra é a primeira fotoperformance realizada por Liliana Maresca, em conjunto com o fotógrafo Marcos López no ano de 1983. A série é composta por

⁸ *Viendo estas obras de arte metidas en museos/ se me hace claro que son cadáveres, bellos cadáveres, esqueletos desarraigados de la tierra nutriente/ que fue su tiempo y su por qué; de los corazones/ de los que hicieron para transgredir.* Tradução nossa.

quatorze fotografias nas quais a artista posa junto a algumas de suas esculturas, construídas a partir de materiais encontrados em lixeiras na cidade de Buenos Aires. Compõem a obra dois procedimentos muito presentes na produção de Maresca: o uso do erotismo e de objetos encontrados no lixo e transformados em esculturas.

Os objetos podem "ser pensados enquanto coisas marcadas pelo tempo, abandonadas, em processo de esquecimento ou deterioração"⁹ (CÂMARA, 2015, p.5). Em documentário realizado para uma mostra da obra da artista, o curador Jorge Gumier Maier fala de como Maresca trazia consigo uma relação sensível com o mundo, na qual ela se colocava atenta para o mundo e as suas questões tomavam forma nos objetos em que encontrava a cada momento.

Em todas as imagens da série, o corpo da artista está nu, colocado de um modo usual que o sustenta em um lugar ativo, compondo uma unidade com os objetos com os quais se relaciona (ROSA, 2016). A partir das poses da performance, é possível perceber diversas temáticas sociais e dos estudos da arte, desde a violência realizada contra os corpos femininos nos períodos da ditadura, passando pela relação entre artista e obra, pela construção social das mulheres até o erotismo.

Devido à extensão deste trabalho, enfocaremos apenas quatro das quatorze imagens que compõem esta série. Na primeira delas (Fig. 2), Liliana aparece posando, com o olhar voltado para cima, por trás de um objeto construído a partir de pedaços de manequim e metais, criando uma unidade com a sua silhueta, delineando seus seios e cintura, brincando com uma possibilidade de velar e revelar suavemente seus genitais com uma mola.

Figura 2. Sin Titulo. Serie Liliana Maresca con su obra.



Fonte: <https://www.artsy.net/artist/liliana-maresca>

⁹ "Los objetos encontrados por Maresca, en este sentido, deben pensarse como cosas marcadas por el tiempo, abandonadas, en proceso de olvido o deterioro". Tradução nossa.

Na segunda imagem (Fig. 3), Maresca aparece de perfil, com o rosto coberto por uma máscara de papel machê, desenhando-se um outro rosto que não o dela, num cenário com diversas de suas esculturas.

Figura 3: Sin Titulo. Serie Liliana Maresca con su obra.



Fonte: <https://www.artsy.net/artist/liliana-maresca>

Em uma das fotografias mais emblemáticas da série (Fig. 4), a artista posa, como uma mãe que segura um bebê, com uma escultura em seus braços, para a qual olha como se velasse seu sono. A escultura é um caroço de pêssego, construído pela artista em 1982. Rosa (2016), analisa esta imagem reforçando a semelhança da figura do caroço com a imagem de uma vulva (Fig. 5).

Figura 4 Sin Titulo. Serie Liliana Maresca con su obra.



Fonte <https://feminismoymedios.wordpress.com/2017/07/12/liliana-maresca-poner-el-cuerpo-para-cuestionar-al-poder/>

Figura 5 Carozo de Durazno (1982)



Fonte: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/04_cat_1982c.php

Na última imagem com a qual trabalharemos neste artigo, Maresca posa contra uma parede, cobrindo o rosto com os seus cabelos. Segura, em frente à região genital, um objeto que traz um furo redondo, coberto por papel alumínio.

Figura 6 Sin Titulo. Serie Liliana Maresca con su obra.



Fonte 1 <http://www.artsy.net/artist/liliana-maresca>

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A QUE RESISTE A OBRA DE LILIANA MARESCA?

Como podemos dizer que a fotoperformance *Sin Título. Série Liliana Maresca con su obra* é um ato de resistência? Como é possível resistir à força das palavras de ordem de uma ditadura e das condições de gênero? Deleuze (2016) nos convoca a pensar a criação como resistência, emergindo no próprio contexto das forças controladoras e das normas: se por um lado, é possível investir a força em modos de controle sobre os corpos, as forças de libertação são aquelas que surgem neste mesmo campo, através de desvios nas forças dominantes, as quais o autor chama de “linhas de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Através deste movimento, somos convidados por algumas produções artísticas a questionar os modos atuais de mundo.

Ao colocar o corpo feminino nu em primeiro plano, Maresca movimenta a hegemonia da sexualidade feminina condicionada a ser retraída, velada, passiva (BOURDIEU, 2012). Para a artista, o feminino coloca-se em lugar ativo. No contexto deste trabalho, após o fim da ditadura militar argentina, os corpos ainda traziam consigo os impactos das forças repressoras, capazes de promover violentas torturas aos corpos femininos, assim, as obras aqui apresentadas abordam o corpo feminino enquanto dispositivo político. A partir da sua relação ativa com os objetos, este corpo resiste às violências e às opressões vividas. Em algumas das imagens da série, a artista posa com objetos que estão machucados, rompidos, violados, tais como os corpos femininos torturados durante o período ditatorial. Destacamos esta questão especialmente na Figura 5.

Utilizando-se da própria ferramenta performativa e que constrói estereótipos de gênero, a partir de uma série de práticas, podemos dizer que Maresca cria pequenas reverberações nos estereótipos do erotismo feminino nas imagens que compõem a série. O seu corpo aparece, aqui, em poses cotidianas, deitada na cama, sentada como mãe que nina um bebê, em pé, em casa. Apresenta aqui uma crítica inicial às ideias do corpo feminino como objeto a ser consumido, tão abordada e trazida pelo erotismo, com poses sensuais e uma mulher que está para o homem que a consome. A artista, como já apresentamos, abordará novamente esta temática dez anos mais tarde na série *Maresca se entrega todo destino* (1993).

Como aponta Rosa (2016), a artista aborda a e aposta na força fértil do corpo feminino, ao embalar em seus braços um pêssego que é parecido com uma vagina, ressignifica a relação feminina com a sua sexualidade. Para Adriana Lauría (2008), curadora de arte que realizou algumas mostras da obra da artista, ao colocar-se numa relação de zelo com um objeto de arte construído por si, nesta imagem, ela coloca o objeto de arte como criado e parido, como um bebê.

Outra linha que podemos identificar no trabalho de Maresca é a criação de outras silhuetas de mulher, quando se conecta com objetos que se unem a ela criando uma só relação. Além disso, nas imagens em que aparece portando uma máscara, cria para si um outro rosto.

Maresca coloca em movimento os modos hegemônicos de constituição de si através do corpo, constituições estéticas da sensualidade e da sexualidade feminina, apontando para a construção corporal de uma identidade de gênero. Assim, a sua obra configura um ato de resistência, ainda que muito pequeno, sutil e localizado num período histórico, pois cria rupturas e abre passagem para possamos refletir e ressignificar saberes relacionados aos exercícios de poder sobre os corpos e sobre as vidas. O corpo dela, em sua fotoperformance, nos convoca a pensar sobre modelos que eram tidos como certezas, como normas.

A obra de Maresca traz uma insistência na aposta da força revolucionária do corpo ativo, festivo e que possa viver a sua própria sexualidade, para além de opressões, forças e estereótipos, criando outros corpos possíveis para um ser mulher e, também, cria desvios para o erotismo: não falamos aqui

de uma sensualidade que serve ao mercado ou às fantasias masculinas construídas pela indústria da pornografia. Se fala de um corpo que foi feito para resistir, para escolher com o que quer se relacionar, que desbrava outras formas, outros territórios. Um corpo feminino, ativo e que goza.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, C; PECCININI, D. *Grupo Fluxus*. Disponível em [http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html] Acesso em: 26/03/2017
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Bertrand Brasil, 2012.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora Record, 2003.
- CÁMARA, M. *De aquel amor de música ligera*. Liliana Maresca y la escena de los ochenta en Buenos Aires. In: LASA - 2015
- COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de ex-perimentação*. Editora Perspectiva, 2002.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol 1 – 2. ed – São Paulo: Editora 34, 2011*
- DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975 – 1995) – São Paulo: Editora 34, 2016*.
- DINIZ, C. R. *Movimentos Feministas da Década de Sessenta e suas Manifestações na Arte Contemporânea*. In: *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*, 2009.
- HAPPENING . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 19 de Ago. 2018. Verbete da Enciclopédia.
- FORTES, H. *Performance: territórios conquistados e negociações de fronteiras*. Cultura Visual, n. 11, p. 125-142, 2008.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Leya, 2014.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- FREIRE, C. *Arte conceitual*. Zahar, 2006.
- FRENESI – Liliana Maresca – 1984 – 1994. Realização: Adriana Miranda. Buenos Aires, 1994
- GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo – 12.ed. - Petrópolis-RJ: Vozes, 2013*
- GUATTARI, F. *Caosmose: Um novo paradigma estético – 2 ed. - São Paulo: Editora 34, 2012*

- LABRA, D. *A arte processual em outra etapa*. **Revista Número**. V.9. 2006.
- LAURIA, A. *Liliana Maresca. Transmutaciones*. **Liliana Maresca. Transmutaciones**, 2008.
- LEENHARDT, J. *As ambivalências da identidade corporal*. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4. 2007
- LEMUS, F. Liliana Maresca: fotoperformance, registros y homenajes. [Disponível em: <http://revistaotraparte.com/semanal/arte/liliana-maresca-fotoperformance-registros-y-homenajes/> Acesso em 02 de dezembro de 2017]
- LONGONI, A; FREIRE, C. *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Anablume, 2009.
- MARESCA, Liliana. *El amor-lo sagrado-el arte*. Leviatán, 2006
- ROSA, ML. *Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura*, Artelogie [En línea], 8. 2016
- SALATIEL, JR. *Militarismo na América Latina: A ditadura militar na Argentina*. UOL EDUCAÇÃO. 2012. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/militarismo-na-america-latina-a-ditadura-militar-na-argentina.htm?cmpid=copiaecola> [Acesso em 19/08/18]
- SANCHEZ, M. *"Recolecta" de 1990. Inventario del primer carro para cosechar cartones*. Clarín. 2017. Disponível em: https://www.clarin.com/cultura/inventario-primer-carro-cosechar-cartones_0HywMgAiPZ.html [Acesso em 19/08/18]
- SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. 1989. New York, 2006.
- SULZBACHER, T. *Walter Zanini e a arte processual no Brasil dos anos 1970*. **marcelina| eu-você etc.**, p. 45, 2009.
- TELLES, M. *A experiência com a dança, a música, o cinema e a escrita na redefinição do conceito de escultura de Richard Serra*. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Salvador, 2009.