

El descalabro del sentido.
Placer, juego y afectaciones en/desde las intervenciones de Liliana Maresca

Laura Gutiérrez¹

Resumen

En 1993, en relación a la puesta de Maresca se entrega todo destino, la artista argentina Liliana Maresca comentaba que: “estoy hablando del amor, del encuentro, de la amistad con otro” (Hasper; 2006: 47). Si bien se han realizado numerosos abordajes de este trabajo de Maresca, pocos se han detenido en la construcción de los vínculos afectivos y sus potencialidades a la hora de contribuir/construir una escena artística, aun cuando sea constantemente reiterado por quienes la conocieron y trabajaron junto a ella. Es desde este punto de partida que nos interesa profundizar el aspecto de la comunidad afectiva y sus relaciones con la práctica artística en su potencia creadora, capaz de hacer estallar, descalabrar, sentidos preexistentes.

A partir de una relectura de las intervenciones de la artista y de los discursos de diferentes amigxs, indagamos en la construcción de espacios, acciones y afectaciones como potencia de posibilidades creativas. Nos interesa indagar justamente en esas comunidades festivas, de celebraciones amorosas, no sólo como un modo de confluencia artística de estilos y personas diversas -como pudieron ser La Kermesse (1986) o La Conquista (1992)-, sino también como posibilidad de construcción colectiva que pone en juego un modo diferente de ser/estar juntxs, es decir, un modo diferente de subjetivación, un modo diferente de vida.

¹ María Laura Gutiérrez es becaria doctoral en Ciencias Sociales (CONICET-IIGG-UBA) e integrante investigadora del grupo de investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte argentino contemporáneo. El cuerpo como soporte de insubordinación poética y política (FBA-UNLP) dirigido por Fernando Davis. Sus trabajos abordan el cruce de la práctica artística contemporánea y los estudios culturales y visuales feministas.

El descalabro del sentido.

Placer, juego y afectaciones en/desde las intervenciones de Liliana Maresca

*Pido un mundo compartible*²
L. Maresca

Un mundo compartible donde las individualidades se nublaran en lo común sin dejar de serlo, un mundo compartible donde fluyamos con lxs otrxs, siempre acercándonos y alejándonos para volver a unirnos en diferentes proyectos. Compartir y construir lo común. Es esa acción de construir espacios, donde emerge una nueva potencia creadora que hace confluír proyectos creativos colectivos fundados, en su mayoría, en la risa, el placer y la experimentación corporal, uno de los puntos que más nos interesa pensar en este ensayo alrededor de la obra y las acciones de la artista argentina Liliana Maresca (1951-1994).

A lo largo de una década, Maresca llevó adelante numerosos proyectos compartidos. En este breve ensayo pondremos en relación 3 de esos proyectos como fueron *Una bufanda para Buenos Aires* (1985), *Lavarte* (1985) y *La Kermesse. El paraíso de las bestias* (1986)³, para pensar brevemente algunos de los intersticios que suspendieron la nostalgia del desencanto a partir de la ocupación afectiva.

No nos detendremos en las particularidades formales de cada acción⁴ ni tampoco tratamos de encasillar a la artista en una especie de individualidad que eclipse las potencias colectivas. Traer a Maresca como potencia vinculante en los proyectos donde intervino, no es un retrato paralizante hacia lo que hubiera hecho de seguir destellando vida, ni mucho menos una exaltación de su particularidad, sino, más bien, un modo de recuperar las huellas de su cuerpo y sus afectos a través de la potencia con que tejía mosaicos de proyectos. Reverberaciones cálidas que nos traen el sentido de las intermitencias de la risa y lo vivo en el presente⁵.

Los discursos de quienes crearon, trabajaron y vivieron junto a ella, nos sirven como un primer indicio de imaginar y leer modos de generar espacios, reciclar existencias para armar proyectos comunes que no pueden ser pensados fuera de esa construcción

² “Pido un mundo compartible”, dice Liliana Maresca en una de las múltiples intervenciones que tuvo en el proyecto colectivo organizado por Monique Altschul en torno a la práctica e indagación de diferentes artistas sobre sus obras. Un libro que, justamente, la autora llamó *Transformaciones. Diario de una aventura creativa*. La transformación en la creación.

³ He decidido no abordar en este trabajo un proyecto colectivo de gran resonancia como fue *La Conquista* (1991) sólo por cuestiones de tiempos y espacios. Pero muchos de los planteos pueden leerse también para esa muestra colectiva que se inauguró el 18 de diciembre de 1991 en el Centro Cultural Recoleta y donde participaron artistas como Jorge Abecasis, Juan Astica, Elba Bairon, Sergio Bazán, Anahí Cáceres, Omar Estela, Guadalupe Fernández, Roberto Fernández, Luis Freisztav, Diego Fontanet, Daniel García, José Garófalo, José Luis Gestro, Norberto Gómez, Gabriel González Suárez, Mariela Govea, Varinia Grüner, Jorge Gumier Maier, Alberto Heredia, Eduardo Iglesias Brickles, Martín Kovensky, Alejandro Kuropatwa, Juan Manuel Lima, Marcos López, Liliana Maresca, Adriana Miranda, Daniel Ontiveros, Pablo Páez, Duilio Pierri, Jorge Pistocchi, Marcelo Pombo, Alfredo Portillos, Salvador Quintero, Osvaldo Quintero Fraixede, Juan Pablo Renzi, Tulio de Sagastizábal, Omar Schiliro, Marcia Schwartz, Oscar Smoje, Eduardo Stupía y María Inés Tapia Vera.

⁴ Para un abordaje que se detenga en otros aspectos formales y creativos de la obra de Maresca remitimos particularmente a los exhaustivos trabajos de Graciela Hasper (2006) y el catálogo de la muestra *Trasmutaciones* (2008) cuya curaduría y escritura estuvo a cargo de Adriana Lauría.

⁵ Roberto Jacoby (Cf. Gainza 2006) destaca de Maresca dos cualidades importantes: el salto al abismo y la colaboración basada en la risa.

colectiva; aunque Maresca haya sido, una y otra vez, una de las impulsoras de las mismas. Revitalizando aquella idea de entregarse a todo destino⁶ que tanto le gustaba llevar adelante; entregarse a todo lo que se tenga para dar: “la vida/ algo/ lo que sea/ lo que soy / entera” (Maresca, 2006: 43). No se trata de una entrega cristiana en absoluto, sino de una entrega con y juntos a otros, produciendo la reinención de la vida⁷.

Su departamento de “Estados Unidos”, en San Telmo, se transformó rápidamente en un lugar de encuentro. El encontrarse en caricias de acciones colectivas, encuentros fugaces y vitales que recordaban la sensación de estar vivo en la resaca violenta y zombie de la dictadura. Como escribe Adriana Miranda “los límites entre su vida y su obra no eran visibles. Consecuencia de esta actitud era que la construcción de cada obra fuera una experiencia comunitaria, con todos sus aditivos, conflictos, violencia, encuentros y desencuentros apasionados” (Miranda, 2007).

No se trata entonces de recuperar las nostalgias⁸ como un modo paralizante de la vitalidad de aquellos años (modos del decir que configuran muchos relatos del presente de esa época) sino de pensar la apertura del abismo como modos de arriesgarnos a sentir allí donde la nostalgia nos clausura. Recuperar las pasiones de una ausencia como punto de partida de imaginaciones presentes y futuras de otros modos de creación y acción poética-política del instante. Lugar de experimentación donde cada uno “se dedique, por si acaso a vivir más su propia vida” como impresiones de luz que sólo se forman en la estela compartida⁹.

In(ter)venções “sin sentido”. Construcciones colectivas de espacios habitables.

El tejer lo colectivo, la trama de redes de afinidades poéticas-políticas, parece ser un destello constante de los proyectos donde intervenía Maresca. Como bien define Gumier Maier, nada se sabía (o mejor aún, “se entendía”) cuando Liliana comenzaba a imaginar un proyecto; “todo sonaba a mamarracho, no a un mamarracho estético, pero a un mamarracho de sentido, un descalabro del sentido” (en Hasper, 2006: 70). Esa pérdida del respeto a las lógicas del sentido, ese andar mamarracheando los espacios, y la propia individualidad, es lo que fuga en abril de 1985 cuando el dúo Maresca- Furguieles comenzó sus recorridos por la ciudad de Buenos Aires intentando conseguir una galería donde llevar adelante sus proyectos. Con la intempestiva propuesta de “hacer una poncho” para la ciudad de Buenos Aires se dirigieron a la galería Adriana Indik. La idea de abrigo post dictadura podría ser un primer sentido de la acción. Sin embargo, la modificación del proyecto, por falta de tiempo para llegar a realizarla el día de la

⁶ En 1993 Maresca realiza junto a Alejandro Kuropatwa una fotoperformance donde el erotismo es el cruce central del placer de ese juego fotográfico. Fue publicada en la revista *El Libertino* nº8 de la ciudad de Buenos Aires.

⁷ Dice Martín Kovensky, amigo de sus primeros años, 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” (Gainza, en Hasper, 2006: 32)

⁸ Como recuerda Enrique Symms “hoy, cuando comprobamos que perdimos la guerra de la intensidad, quizá nos sintamos injustamente proclives a arrepentirnos de haber intentado vivir en llamas” (Gainza, en Hasper, 2006: 23). Creemos que de lo que se trata es de hacer reverberar esas llamas en la condición de lo posible y lo sensible hoy. De ahí que estas líneas sean, nuevamente, antes que para clausurar relatos en tiempos y espacios, abrirlo a uno tiempo que sea la pura posibilidad del presente.

⁹ Marta Dillon (2006) trae a colación el poema de Maresca que citamos: “Que la pequeña luz deje de brillar no cambia nada / Todo va a seguir igual / El alimento se desvanecerá / Alguna lágrima resbalará / En el surco de alguna mejilla / Y cada uno se dedicará por si acaso / A vivir más su propia vida”. Lo interesante, insistimos, no es el rescate de individualidad, como una primera impresión podría sostener, sino el gesto de Maresca como un rastro que deja huellas cosidas en las tramas colectivas.

inauguración del nuevo local de la galería, da un giro al abrigo y se transforma más bien en una convocatoria del tramar colectivamente una bufanda. Una tela que nos rodea el cuello, evitando el ahogo personal y sosteniendo las soledades colectivas.

Así el 9 de abril de 1985 en la esquina de Florida y Viamonte de Capital Federal el grupo Haga¹⁰, tiró por las ventanas de la galería un principio de bufanda hacia las veredas de Florida con el fin de que fuera de a poco tejida, con materiales de toda índole, por las intervenciones de los caminantes¹¹. El inicio del tejido colectivo se organizó con los retazos que los comerciantes de Once tiraban en las calles. Así con la construcción de residuos textiles fueron convocando y sumando los retazos colectivos. Vómitos de la dictadura, residuos de la democracia, precariedades del deseo y del abrigo colectivo.

Una telaraña que abrigaba las soledades del microcentro fue creciendo hasta estar a más de 100 metros de su punto inicial, estirándose sobre avenida Córdoba como si fuera una red del afecto. Una ruptura de lo esperable en el tumulto de ciudadanxs consumidorxs-trabajadorxs que son interpelados por un reptil absurdo en el medio de su andar cotidiano. La interpelación del “hacer porque sí”, sin sentidos más que la construcción de la trama colectiva, irrumpe el espacio-tiempo en una construcción trama a trama, lenta y conjunta de una acción “sin sentido” (sentido en términos de una subjetividad productiva-capitalista). Un juego que también descoloca los sentidos del arte-útil y proclama la invención conjunta con “todos los objetos que la imaginación acierte a incorporarle”. Recuperar objetos tirados, solicitar apropiaciones torcidas de los “elementos que no sirven” es una manera de poner en suspenso las utilidades del arte y el arte como utilidad, donde una de las cosas que moviliza es la confabulación de entrelazar juntxs los deseos en el espacio en el que se respira¹².

Es el inicio del placer del juego que Maresca construirá a lo largo de la mayoría de sus trabajos colectivos: la irrupción de la intensidad del gesto, la vieja recuperación de hacer de cada acción de vida, una acción artística, y viceversa. De alguna manera, y recuperando algunos de los pensamientos del filósofo francés Jean François Lyotard (Cf. 1998), podríamos pensar el lugar de la acción y la energía del grupo Haga en la idea del desamparo (individual y colectivo) como aquella posibilidad del deseo que anuncia y promete lo posible. Como escribirá años después en sus versos Maresca, “sentir estas ansias, esta melancolía, es estar viva”. La ansiedad del sentimiento en la construcción de la vida habitable, en los gestos de la acción poético-política, en el justo

¹⁰ Según la propia Maresca, el grupo Haga producía cosas “fuera de contexto, fuera de lugar”. Es ese “no lugar” el que en realidad nos interesa como experiencias de lo posible, en estas obras que analizaremos a lo largo del ensayo. El no lugar, no como la nada misma sino, por el contrario, como se desprenden de estas acciones, como la posibilidad de construir a la intemperie.

¹¹ Dice Furgieule: “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. Vino la policía, vino la televisión. Por primera vez alguien nos daba pelota.” (Gainza; en Hasper; 2006: 27). El dar pelota es a la vez constitutivo de esa individualidad que pareciera reducirse a la del reconocimiento del/la artista, pero que sin embargo es impensable sin el proceso de acción colectiva. De alguna manera, la presencia de lxs otrxs es lo que constituye la visibilidad de lo común en el espacio de la ciudad.

¹² Si bien no es una acción de y hacia los cuerpos, podríamos pensar que este modo de tejer juntxs instaura cierto corrimiento sobre el cuerpo propio, el tejer el lazo que hace vivenciar una experiencia en la rutina del espacio colectivo y cotidiano. De alguna manera reverberan las palabras de Judith Butler cuando plantea que “el hecho de que el cuerpo propio, nunca sea plenamente propio, circunscrito y autorreferencial, es la condición del encuentro apasionado, del deseo, de la añoranza de esos modos de abordar y ser abordados de los que depende el sentimiento de estar vivos” (Butler, J., 2010: 85).

instante en que imagina otros devenires subjetivos posibles, otros espacios de acciones comunes.

Con la intensidad que produjo esa acción colectiva el grupo decide ampliarse y llevar otra acción con materiales de desechos en un Laverap del barrio de Once. “Algo está pasando...andá a lavarte” fue el slogan que el colectivo eligió para dar publicidad a la acción en un espacio donde pasaban unas 4000 personas por mes. Invitación a lavar las intervenciones artísticas en el microcosmos de la interrupción de las acciones domésticas cotidianas. Crear “espacios de arte” recuperando la capacidad de asombro allí donde algo está fuera de su sentido habitual. Furgiuele y Maresca interviene con esculturas, Martín Kovensky y Alejandro Dardik esparcen trazos de pinturas y Marcos López capta los instantes del encuentro a través del lente de la cámara. Participan también Claudia Char, Mario Malher y Olga Nagy musicalizando la jornada.

La idea de Multimedia en Arte, con la que dieron nombre a la acción se pretendió como un espacio para construir con la basura, las esculturas abyectas rodeadas de retratos. Redimensionar los espacios para infectarlo con humor y alegría, con la opacidad de la ocupación del tiempo muerto en un espacio-tiempo que constituye un paréntesis en la uniformidad del lugar “donde lavamos monótonamente las suciedades de nuestros cuerpos mortales”. La construcción de un tiempo-otro, en la acción por el simple placer de ocupar las vueltas de un tambor enjabonado, intentando recuperar el placer del acto mismo de mirar, el placer, como el punto básico de la vida, dirá Furgiuele.

Según el cronista del diario Clarín de la época (Cf. Hasper, 2006), necesitado de encasillar acciones y representaciones en sus descripciones, podía verse una “mujer” con cabeza de jarrón, cuerpo de hierro, brazos de pala y caños en una de las esculturas que se observaban. Canaletas, contactos eléctricos, cables, teléfonos “y un sinfín de cosas más que representan figuras femeninas, animales y otras formas indefinidas (...) que contrastan con el realismo de las fotografías de Marcos López” (en Hasper, 2006: 160) son las otras cosas que le llaman la atención al periodista.

La indefinición de la representación de la feminidad y la animalidad nos resulta aquí una línea de fuga que abre posibilidades que serán retomadas en la acción posterior de *La Kermesse*. Una frágil unión que poco o nada se adapta al cuerpo esperable para ser visto. A simple vista, podría ser, un reinvento del ready made, pero también permitiría la fuga del cuerpo que va, una y otra vez, a lavarse sus propias máscaras, sus propios límites de humanidad, sus suciedades abyectas. Un cuerpo construido de retazos, a través de la fragilidad de la identidad quitándose la ropa de piel, generando bifurcaciones como posibles pliegues que desautoricen las identidades rígidas de la definición de lo humano.

Feminidad y animalidad unidas en la indefinición de un cuerpo que, sin embargo, conforma un sentido que escapa a la clasificación de lo humano o lo femenino, que imagina otras maneras posibles en esa propia imposibilidad de apresar los sentidos¹³. En un mundo donde la manía productivista le busca sentido a todo y encorseta las posibilidad subjetivas y afectivas en neuróticas relaciones útiles (y de producción),

¹³ Dice Julia Kristeva en relación a pensar los cuerpos que se nos escapan al sentido único de la identidad y que tiene más que ver con procesos de abyección que de subjetivación definitiva, que “lo sublime y lo abyecto son las dos caras de una misma moneda, las dos formas de un mismo proceso que suspende al sujeto, que lo desborda, al mismo tiempo que rebasa el orden simbólico” (Kristeva, 2004: 125).

como un oráculo tintineante, el grupo planteaba ya ciertas fisuras contra nuestra propia capacidad de autodestrucción, dejando el tiempo del sentido en suspenso¹⁴.

Haciendo resonar de nuevo a Lyotard podríamos imaginar estos intersticios como la modificación de la imaginación radical a través del arte, como aquello que deja de lado “el tema”, o el “*qué sucede*” (es decir, *qué* está pasando), para abrirse paso al sentimiento del “sucede” (algo *está* pasando). Acciones que se abren como faros entre ese “aun no” del futuro y el “ya no del pasado” y pueden ser pensadas y experimentado como un nuevo lugar de unión-relación de los cuerpos.

Un año después, y contra la melancolía porteña surge la idea de realizar una gran muestra colectiva que finalmente se llamó *La Kermesse. El paraíso de las bestias*¹⁵. “Una alegría pobre, entre circo criollo y megamuestra de cartón”, en palabras de lxs artistas. Íconos populares, líderes políticos, héroes de dibujitos infantiles y colores kitsch se enredaban con juegos que recordaban infancias pasadas que intentaban “desacralizar la historia de que la escultura es sólo para colgar en una galería y que no pase nada. Queríamos dotar de movimiento la obra y que el público sea parte de todo” (en Hasper, 2006: 164)

Nuevamente el proyecto multimedial del colectivo buscaba romper las normas de la especificidad y la individualidades artísticas proponiendo el juego, la diversión y la construcción del goce colectivo en esa misma puesta, pero también a las bestias que habitaban el espacio, resignificando una institución pública como el Centro Cultural Buenos Aires (hoy Recoleta). La rueda de la fortuna, el juego del sapo, los flippers, el palo enjabonado o el tren fantasma o del amor, entre otros, invitaban “a un espacio de encuentro, de juego, lúdico, de interrelación”¹⁶. En cierto sentido, a la conformación de un territorio donde lo pasado (la infancia) y el futuro (la muerte) entran en resonancias experimentando-se y formando constelaciones simultáneas de existencias.

Espacio constelativo (remembrando a Walter Benjamin), gasto improductivo¹⁷, cuerpos y goce deseante, erotismo, placer infantil cuasi polimorfo, exaltación de la sexualidad, monstruos, figuras amorfas que se aúnan y dan lugar a la Kermesse construyendo un territorio de afecto y experiencia artística que podríamos entenderlos como “esos estallidos extraordinarios, sus infinitas repercusiones, y esa profusión de formas inútiles, brillantes o monstruosas [que] no son solamente juegos en el deslumbramiento de la mente: son objetivamente juegos, en la medida en que no tienen finalidad, ni razón. Nada los justifica salvo la necesidad del juego” (Bataille, 2001: 186). O como lo expresó la propia Maresca, como un grito de vida.

¹⁴ Como afirma Lyotard “si se quiere controlar un proceso, el mejor medio de hacerlo es subordinar el presente a lo que se llama (todavía) ‘el futuro’, porque en esas condiciones éste quedará completamente predeterminado y el presente mismo dejará de abrirse hacia un “después” incierto y contingente” (Lyotard; 1998: 72).

¹⁵ La muestra se inauguró el 19 de diciembre de 1986 y se llevó a cabo a lo largo de 10 días en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Contó con la participación muchxs artistas plásticos, fotógrafos o videoartistas como Elba Bairon, Alberto Jaime, Ezequiel Furgiuele, Daniel Riga, Marcia Schwartz, Luis Freisztav, Martín Kovensky, Diego Fontanet, Carlos Moreira, Laura Sivak, Gustavo Marrone, Pablo Castagnola, Billy y Patricio Azulay y Marcos López, Alejandro Villena y Marcelo Franco, Carlos Trilnick, Jacqueline Lustib y Alfredo Oliveri; actores y directorxs como Emeterio Cerro, Vivi Tellas, Olga Nagy, Helena Triteck y Rubens Correa, Fernando Noy y Batato Barea; bandas de música como Fontova y sus sobrinos, San Pedro Telmo, Memphis La Blusera, Todos tus muertos y Noy tetra brick.

¹⁶ Así lo expresaban lxs artistas en la propia invitación al evento (Cf. Hasper; 2006).

¹⁷ Dice la revista Gente en una nota titulada “El presupuesto da para todo” que “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” (Sequeria, W. en Hasper, 2006: 164).

Es un jugar seriamente, sosteniéndose en el abordaje lúdico como posibilitador de enfrentamiento del propio vacío y la propia angustia de la muerte, el juego como una profanación de lo sagrado, haciéndose sagrado, como acto caprichoso de libertad frente a los cuerpos docilizados, sometidos a la necesidad y la producción capitalista (o capitalística en término deleuziano) y lo serio de la cultura. Un placer donde “convertir en un movimiento de juego lo que una actividad de necesidad hace depender de la sucesión calculada (en la medida en que es posible, sobre seguro) de causas y efectos, de conocimientos técnicos y de trabajo. Pero volver a los movimientos del juego es igualar lo que tiene un fin con lo que no lo tiene, con lo que no tiene sentido de ninguna manera” (Bataille, 2006: 194). Destellos, efervescencias de construcciones colectivas que desafían desde el sin sentido alegre, la seriedad del supuesto sentido mismo del arte y del cotidiano día a día. De la vida misma¹⁸.

Es ese abrir el espacio del juego lúdico que opera como una interrupción en los modos de ser y estar lo que produce la potencia de las intervenciones que venimos abordando. Un quiebre en lo esperable, un despliegue de lo absurdo en cada uno de los gestos y juegos de la Kermesse, que lejos de operar y reafirmar la individualidad producen sinuosidades en el camino, pequeños gestos de la resistencia a cosificarse en un pasado o en un modo predecible de activar el futuro. Un goce por el goce mismo de encontrarnos junta a otrxs. Redefiniendo las lógicas mismas de hacer y estar juntxs en acciones que no pueden estar nunca prefijadas de antemano, sino que se construyen en la producción misma de la acción.

Gritos de vida susurrando en las clausuras de las conclusiones

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

Es esa idea propia del deslizamiento que se observa en la acciones colectivas la que nos interesa profundizar en futras investigaciones. Deslizamiento en los vínculos¹⁹, que permite descalzar el arte de su sentido de representación y activarlo en sus lugares de funcionamiento, en sus lugares que confluyen y hacen reverberaciones comunes y colectivas en el encuentro del espacio mismo con otrxs, que no es más que la puesta en práctica de otros modos de experiencias vitales, subjetivas y artísticas. En cierto sentido, el “sucede”, podría ser pensado también como parte de los modos en que nos podemos

¹⁸ Brian Holmes escribió hace poco tiempo, en el Manifiesto afectivista, que “lo que hoy en día buscamos en el arte es una manera diferente de vivir, una oportunidad fresca de coexistencia. ¿Cómo es que esa oportunidad viene a darse? La expresión libera afecto, y el afecto es lo que mueve. La presencia, la gestualización y el habla transforman la cualidad del contacto entre las personas, crean tanto quiebres como juntas, y las técnicas expresivas del arte pueden multiplicar estos cambios inmediatos a lo largo de miles de caminos de la mente y los sentidos. Un evento artístico no requiere de un juez objetivo. Sabes que ha ocurrido cuando en su estela tú puedes traer algo más a la existencia” (Holmes, 2009).

¹⁹ Dice García sobre el trabajo de Maresca que es “esa manera que ella tiene de sostener la necesaria reciprocidad entre su obra individual y los proyectos colectivos que asaltan la escena pública no se basa sobre la idea de que la belleza, el bienestar y la alegría son derivados del solipsismo, ni que lo político es un recurso o un tema, sino sobre la necesidad de vincular lo desvinculado apuntando críticamente contra los procesos o tentativas de homogeneización” (García Navarro, 2007).

preguntar por el “cómo” de esas acciones e imágenes²⁰. El cómo que disloca las lógicas del modo de habitar los espacios y la propia identidad subjetiva y colectiva²¹.

De alguna manera, las prácticas colectivas que analizamos podrían pensarse como prácticas de la afección/afectación²², prácticas que no sólo buscaban indagar o expresar otros modos de hacer y crear arte sino que se transforman y transforman aquellos cuerpos y subjetividades a través de los cuales se producen. Formas de imaginar una nueva ética de lo sensorial, de construir espacios y relaciones que se alejen de los parámetros y modos de construcción subjetivas atravesados genéricamente por el heterocapitalismo y sus modos de proyectar existencias posibles y vivibles. De allí que repensar los espacios vitales y las sensibilidades como un tiempo donde sucede, sin más, ese encuentro, ese “durante” de la comunidad afectiva que se gesta, que se redimensiona y se evanesce en ese mismo gesto, puede confluír en iluminar destellos de existencias no productivistas. Acciones que con-mueven los cuerpos que las constituyen, los lastima, los moviliza en pos de otra afectación posible.

²⁰ En un texto de producción colectiva del grupo de investigación *Micropolíticas de la Desobediencia sexual en el arte contemporáneo* escribíamos en este sentido al pensar la mirada (y en este caso la escritura misma) como producciones que “no pasa justamente por la consigna de “mirar más”, “diversificar la mirada” o “mirar distinto”, sino interrogar continuamente las propias condiciones de posibilidad de la mirada y a su vez, el tipo de posibles que ésta facilita o sanciona. En esta interrogación constante de la(s) mirada(s) (donde la pregunta ya no es solamente “¿qué vemos?” sino “¿cómo lo vemos?” y “¿por qué vemos?”), no se trata solamente de amplificarla(s), sino, sobre todo, de tensar, discontinuar e interferir sus coordenadas y también abismarse al considerar el aquello que se produce en el “entre” miradas, posibles potencias generadas por el encuentro, la fricción, la articulación, el conflicto y las afinidades” (Micropolíticas, 2014; Inédito).

²¹ Dice Mauricio Lazzarato (2004) “experimentar lo que la mutación de la subjetividad implica, y crear los dispositivos, las instituciones, las condiciones capaces de desplegar estas nuevas posibilidades de vida”.

²² Existe toda una tradición del pensamiento filosófico, siguiendo a Baruch Spinoza, que ha abordado este tipo de prácticas y comunidad colectiva. Nos remitimos aquí solo al trabajo de Guattari y Rolnik (2006) y a los escritos de Rolnik en torno al trabajo de Ligya Clark (Cf. Rolnik 2006; 2007)

Bibliografía utilizada

- Altschul, Monique 1993. *Transformaciones. Diario de una aventura colectiva*. (Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano).
- Butler, Judith 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Buenos Aires: Paidós).
- Bataille, Georges 2001 (s/d) *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).
- Badawi, Halim y Davis, Fernando 2012 “Desobediencia sexual” en VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, (Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur).
- Davis, Fernando 2012 “Loca, devenir loca” en VV. AA. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, (Madrid, MNCARS y Red Conceptualismos del Sur).
- Dillon, Marta 2006 “Poemas cosidos en el borde” en *Página 12* (Extraído de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/26-2834-2006-08-18.html>) (Última consulta 22 de agosto de 2014).
- Guattari, Felix; Rolnik, Suely 2006 (1986) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. (Madrid: Traficantes de sueños).
- García Navarro, Santiago 2007 “Crítica a la política del campo”, en VV. AA. *Arte contemporáneo. Donaciones y adquisiciones*. (Buenos Aires: Malba).
- Filippo di, Marilé 2012 “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze” en *Aisthesis* (Santiago de Chile) N° 51.
- Hasper, Graciela (Comp.) 2006 *Liliana Maresca. Documentos*. (Buenos Aires: Libros del rojas).
- Holmes, Brian 2009 “Manifiesto afectivista” en *Des-bordes* n° 0. (Extraído de <http://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>) (Última consulta 22 de agosto de 2014)
- Kristeva, Julia 2004 (1980) *Poderes de la perversión* (México: Siglo XXI).
- Lauría, Adriana 2008 *Liliana. Maresca. Transmutaciones*. (Buenos Aires-Rosario: Cat. Exp. MACRO-MALBA).
- Lazzarato, Maurizio 2004 “La forma política de la coordinación” en *Brumaria* (Madrid) N° 7 *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*.
- Lyotard, Jean-Françoise 1998 *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. (Buenos Aires: Manantial).

- Maresca, Liliana 2006 *El amor, lo sagrado, el arte*. (Buenos Aires: Levitán).
- Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte contemporáneo. “¿Qué pueden hacerle las desobediencias sexuales a la historia del arte?”, 2014 (Inedito)
- Miranda, Adriana (2007) “Cronología de Maresca” en *Centro Cultural de Arte Argentino* (Online. Extraído de http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/maresca/04_anto_38a.php) (Última consulta 22 de agosto de 2014)
- Rolnik, Suely 2006 “Geopolítica del chuleo” en *Instituto europeo para políticas culturales progresivas* (extraído de <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es>) (Última consulta 22 de agosto de 2014)
- _____ 2007 “La memoria del cuerpo contamina el museo” en *Instituto europeo para políticas culturales progresivas* (Extraído de <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>) (Última consulta 22 de agosto de 2014).