

## **Liliana Maresca y la dimensión política de su obra desde el regreso de la democracia**

**María Laura Ayala Lencina\* y Malena San Juan\*\***

Liliana Maresca fue una artista visual contemporánea clave del período de la vuelta a la democracia. En tanto salió a recuperar la calle y los espacios públicos cercenados durante la última dictadura, se configuró como una artista articuladora del *underground* favoreciendo las acciones colectivas. Además renovó las posibilidades expresivas, explorando y reutilizando novedosamente múltiples estrategias del arte conceptual.

Nos proponemos abordar su producción desde perspectivas poco analizadas, tales como la dimensión política de su práctica artística y el contenido políticamente comprometido de gran parte de sus obras. Las temáticas que ha trabajado la artista van desde la denuncia de los vínculos del poder político y religioso hasta la pobreza en ascenso que nuestro país arrastra desde el golpe militar de 1976. También la guerra de Malvinas, y los vínculos entre las construcciones de los roles femeninos y masculinos se encuentran entre las problemáticas que acusan sus obras.

Si bien Maresca nunca se autoproclamó una artista feminista, consideramos al analizar su trabajo que ha reflexionado concientemente sobre los temas que se desprenden de esta problemática, es por esta razón que abordaremos su obra desde la perspectiva de género, en tanto esta implica una posición política en si misma.

### **¿Por qué Liliana Maresca?**

La elección de la artista Liliana Maresca<sup>2</sup>, se debe a que a pesar de su formación artística mayormente tradicional<sup>3</sup> supo irrumpir en otras formas de hacer arte - como la fotoperformance, instalación, arte colectivo - utilizando estrategias neo conceptuales y neo dadaístas. Estas dieron lugar a la renovación de la escena local tanto desde lo estético como

---

\*Profesora y Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, [piccolina38@yahoo.com](mailto:piccolina38@yahoo.com).

\*\* Profesora y Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, [malenasj@yahoo.com.ar](mailto:malenasj@yahoo.com.ar).

<sup>2</sup> Avellaneda, Prov. de Bs As 1951- Bs As 1994.

<sup>3</sup> Transitó la Escuela Nacional de Cerámica, realizó clases de pintura con Renato Benedetti, de dibujo con Miguel Ángel Bengochea y de escultura con Emilio Renart.

desde el trabajo colectivo, considerándosela por lo tanto como una artista clave de la vuelta de la democracia.

Examinando detenidamente la bibliografía actual sobre la obra de la artista acusamos el hecho de que se ha priorizado y analizado su obra desde el interés de la artista por la alquimia. Si bien investiga en muchos de sus trabajos este aspecto, lo alquímico no es el único discurso que entrecruza sus obras, también se presentan fuertemente otros temas. Tales como la crítica a las instituciones artísticas y el mercado del arte, la construcción del rol de la mujer, el poder político y la violencia social, también están presentes el humor y lo lúdico. Estos ejes o temáticas no deben pensarse de forma unilateral, dado que se articulan otorgando a sus obras una complejidad discursiva. A los fines de este trabajo nos focalizaremos en reponer una serie de obras donde Liliana Maresca denota un uso político tanto en las formas de hacer arte como en el contenido de las mismas.

### **Lo político como práctica artística**

El periodo en el cual trabaja esta artista se delimita entre principio de los años 80 hasta mediados de los años 90 en la ciudad de Buenos Aires. En este momento fue muy activa y supo destacarse tanto por sus características estilísticas como por sus modos de pensar y actuar en la escena local. Maresca ha sido reconocida por sus contemporáneos como una articuladora social, la cual no solo colaboró en recuperar espacios públicos en el proceso post-dictatorial, sino que dio cuenta desde sus acciones que el arte debía construirse en términos colectivos e interdisciplinarios. Su casa era un espacio abierto a diferentes artistas a parte oficiaba a muchos de pensión. Allí, en las paredes, sus obras se encontraban expuestas, pero no por ello inertes y fosilizadas como en los museos. La fotoperformance que realiza en 1983 en su casa con sus objetos da cuenta de ello. Sus obras de carácter neo dadaísta continúan despertando reflexiones en tanto ella interactúa desnuda con las mismas a través del registro fotográfico de Marcos López. Pero su vínculo en esa fotoperformance no es solo con sus obras sino también con el espectador, en tanto nos interpela con su mirada, obligándonos a participar en la observación activamente (Img. 1).

En 1985 la artista conforma con Ezequiel Furguieles el grupo HAGA. En el marco de la inauguración de la galería de Adriana Indik en Viamonte y Florida, el grupo HAGA le realizan *Una bufanda para la ciudad* (Img. 2). Esa obra consistió de una acción performática colectiva que se iniciaba con una trama de telas y materiales de descarte la cual colgaba de una ventana que daba a la vereda. Los transeúntes estaban invitados a tejer y continuar esa nueva trama, metáfora intensa del trabajo que la sociedad argentina debía encarar ante su pasado reciente en el cual los vínculos sociales se habían dinamitado. Esta experiencia fue bien recibida en tanto la bufanda colectiva llegó a extenderse más de 100 metros. Sobre este grupo Maresca en su video documental Frenesí manifestó:

“El 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, 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”. (LAURÍA, 2008: 154)

Otra de las acciones colectivas de ese año de las cuales participo la artista fue *Lavarte* (Img. 3), la misma también se convocó desde el grupo HAGA. Para esta instalación colectiva y performática se convoca además Martín Kovensky, Alejandro Dardik, Marcos López, Claudia Char, Mario Malher, Olga Nagy y los hermanos Clavel. La propuesta se planteó bajo el precepto “Algo está pasando... andá a Lavarte”. En la misma se intervenía con estrategias neo dadaístas y neo conceptuales un lavadero automático. Así los usuarios se encontraban en una acción cotidiana, el lavar su ropa, rodeados e invadidos por acciones artísticas, principalmente lúdicas.

A su vez, a fines de 1985, Maresca participó de la V Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo, donde convergen diferentes artistas para realizar acciones estéticas. Diego Fontanet en una entrevista realizada por Natalia March en 2007 repone sobre la acción de la artista:

“En esa marcha confluimos con Liliana, está el objeto que Liliana quemó, que era como una cruz, se invitó a distintos artistas, en aquel momento no todo el mundo estaba con el arte político o hacía arte relacionado con lo político. Liliana estaba cercana sin ser militante ni tener una visión política cerrada, pero a simple vista leías algo así, algo había en su obra, era una activista artística” (LAURÍA, 2008: 154)

De este periodo es también *La Kermesse* (Imgs. 4 y 5), una muestra colectiva motorizada por Maresca cuyo objetivo era reapropiarse de un espacio cultural, el entonces Centro Cultural de la Ciudad, actualmente nominado Centro Cultural Recoleta. No solo el vínculo de los artistas con sus obras, principalmente de creación colaborativa - y de producción con materiales de descarte- sino también la participación del público, la performance demandaba una participación activa, lúdica. Esto se hacía explícito en las invitaciones a la muestra y las entrevistas que Maresca dio para la inauguración. En las mismas manifiesta:

“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 movimiento la obra y que el público sea parte de todo”. (LAURÍA, 2008: 139)

Estos procesos de creación colectivos y colaborativos en este primer periodo de la vuelta a la democracia era de un ida y vuelta en la escena local del *underground*. La artista se vinculaba desde la producción de escenografías para las obras de teatro que se realizaban en *Cemento* mientras que Batato Barea participaba en acciones performáticas, en las inauguraciones de Liliana Maresca, como es el caso de la inauguración de la instalación *Lo que el viento se llevo* de 1989.

En torno a estas participaciones grupales, en 1985 Monique Altschul convoca a la artista a participar en un proyecto sobre los grupos humanos, el mismo se llamó *Transformaciones*. Uno de los últimos grupos fue en el que se convocó a mujeres, entre ellas Maresca. De los cuestionamientos y reflexiones de esa experiencia nace *Mitominas I* en 1986, muestra colectiva que se propuso reflexionar sobre los mitos construidos entorno a las mujeres, en la cual no solo un amplio grupo de artistas mujeres expusieron obras en lo

que hoy es el Centro Cultural Recoleta, sino que además se realizaban conferencias, mesas redondas donde se reflexionaba sobre estos mitos y construcciones sociales. Si bien en *Mitominas I* Maresca no participo con obras propias, en 1988 esta experiencia colectiva se repite. En *Mitominas II*, se propone trabajar sobre los mitos de la sangre y allí la artista participa con una polémica obra, el *Cristo de la autotransfusión de sangre* (Img. 6), que casi cuesta el cierre de la exposición. (ROSA, 2009)

En la muestra colectiva *La Conquista* (Imgs. 7 y 8), de 1991 vuelve a hacerse presente la sangre humana. La Conquista 500 años 40 artistas fue una exposición colectiva que se articuló en torno al 500° aniversario de la Conquista de América, para el mismo se “invadió” todo el Centro Cultural Recoleta para cuestionar el denominado “encuentro de culturas”.

En esa línea Liliana Maresca realiza una instalación *Ecuación El Dorado* (Img. 9) en la cual en el espacio central de la sala se hallaba un gran lingote rojo, en el cual se apoyaban una esfera y un cubo dorados<sup>4</sup>, al cual se los encontraba frente a un sillón estilo colonial conectados mediante una alfombra, al costado de estos elementos se ubicaba una computadora con una impresora en la cual se emitían las cifras de la conquista: cuanto oro se saqueó y cuanta sangre se derramó.

En estas dos últimas obras que mencionamos donde se asocia el cristianismo y la sangre, debe reponerse un dato fundamental. Liliana Maresca habla de la sangre desde un lugar particular, en tanto la misma es una de las vías de contagio del VIH enfermedad que padecía la artista desde 1987 y que da lugar a su prematura muerte en 1994.

### **En el contenido político de sus obras**

Si nos enfocamos solo en el contenido de tipo político que circula a lo largo de toda la producción de Maresca, es interesante destacar las obras *Malvina* y *Wotan Vulcano* entorno a las guerras. De 1982 es *Malvina* (Img. 10), la cual puede ser leída en dos sentidos. Por un lado encontramos una clara referencia a la violencia de la guerra de las Islas Malvinas que tenía lugar en ese momento. El cabello de Malvina, mujer retratada en la pintura, se tiñe de rojo haciendo alusión directa a la sangre derramada en combate. Por otro lado la sangre se resignifica y cobra otra connotación cuando pensamos que esa *Malvina* es una mujer, de esta manera la asociación nos lleva a entender a el fluido corporal, el cual permite la vida a través del ciclo menstrual.

El tema de la guerra se vuelve a hacer presente en *Wotan Vulcano* (Img. 11) una instalación realizada en el año 1991 en una sala en del Centro Cultural Recoleta en la cual se hace referencia a la guerra del Golfo Pérsico. La instalación se basa en unos cajones fúnebres apilados junto a una lámpara y una alfombra persa, alude a la muerte en la guerra pero también se hace autorreferencial siendo que la artista muere un año después a causa de su enfermedad. Es significativa y premonitoria una fotografía de la instalación en donde su

---

<sup>4</sup> Para una interpretación de esta obra en torno al carácter alquímico se recomienda Lauría, 2008: 145

figura se refleja en el vidrio trasero de la instalación. A su vez, es interesante destacar que la artista debió limpiar personalmente los ataúdes, experiencia de la cual ella rescata haberse comprometido tanto con esa tarea hasta llegar al punto de haber sentido a la muerte. (LAURÍA, 2008: 144)

Maresca supo denunciar desde diferentes obras, los alcances del neoliberalismo, y el proceso de marginación creciente de la sociedad, para ello no dudó en transitar estos espacios marginales que se manifestaban en la ciudad, tales como el edificio Marconetti y el ex albergue Warnes.

En 1984 realiza una fotoperformance en el edificio abandonado Marconetti (Imgs. 12 y 13), un viejo hotel ocupado por gente sin techo, un hecho emblemático si tenemos en cuenta el difícil período que le toca vivir a una Argentina devastada por una reciente y cruenta dictadura militar y la llegada tímida de la democracia. Esta serie fue tomada por el fotógrafo Marcos López quien capta imágenes en blanco y negro de la artista en el edificio vacío con cierto tinte de desarraigo y melancolía. Una vez más el cuerpo de la artista expresa, su cuerpo flaco, desgarrado, pálido y una mirada triste se acentúa con la ropa que elige para vestirse un buzo negro y una pollera blanca rotos. De este modo Maresca presenta una importante porción del contexto socioeconómico del momento y nos lleva a reflexionar sobre los procesos de exclusión social.

Otras obras de fuerte contenido político-social son *Recolecta* (Imgs. 14 y 15), y la serie titulada *Imagen Pública-Altas esferas* (Imgs. 16, 17 y 18), a su vez, en estas producciones juega con los límites del arte.

Para *Recolecta* de 1990, se dirigió al ex albergue Warnes, allí le compró un cartonero su carro con todo lo que había dentro del mismo. Con ese carro se dispuso a realizar tres reproducciones del mismo, uno del mismo tamaño pero que pintó íntegramente de blanco, y dos a escala muy pequeños, los cuales era de color plata y oro. Ella eligió partir del carro del cartonero para hablar de la miseria que atravesaba el país. En la charla que sostiene en su video documental con León Ferrari dice sobre esta obra:

“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 de cartonero era el símbolo de nuestro país.[...] 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 alquilmia, 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 un símbolo nacional” (HASPER, 2006:101)

Hoy esta forma de “ganarse la vida” continúa tan presente y quizás más naturalizado que en aquel entonces, es por esta razón que esta obra cobra más vigencia hoy más que nunca.

La serie *Imagen Pública-Altas esferas* de 1993, se trata de una obra en varias etapas. Principalmente se realizó la instalación, conformada por gigantografías de imágenes extraídas del archivo de *Página 12* donde personajes políticos, empresarios y militares, se agrupan e invaden el espacio de la sala. En el centro de la sala se encontraba una pirámide

escalonada con una salivadera en la cual cae una gota de tinta de forma constante, y una escenografía sonora de Daniel Curto. La imagen pública de estos personajes de las altas esferas del poder dialoga y son cuestionados en su instalación. Es fundamental observar como la obra se resignifica en el catálogo, dado que para el mismo Maresca posa desnuda sobre estas imágenes, pone el cuerpo y se expone sin máscaras ante los medios y el poder político, con su mirada y su cuerpo interpela al espectador. Finalmente realiza una *performance* registrada por Adriana Miranda en la Reserva Ecológica de Buenos Aires. Junto al río la obra vuelve a cobrar un significado diverso, la cual emerge la vinculación con la última dictadura militar y los vuelos de la muerte, las imágenes en ese entonces, de los actuales presidentes de Estados Unidos y Argentina genera una genealogía en este punto, una continuidad política.

En torno a las instituciones ya había reflexionado en la series de fotoperformance que realiza frente al Museo Nacional de Bellas Artes (Imgs. 19 y 20) y la Casa Rosada (Img. 21) en 1984, nuevamente vuelve a poner su cuerpo en frente de dos edificios muy significativos de la ciudad de Buenos Aires. Así la artista juega a ser personajes típicos contextualizados de cada espacio. En la primera, se encuentra parada frente a la casa de gobierno la artista se viste con guantes blancos, boina y tapado negro cual señora distinguida de clase alta que camina por estas veredas llena de significado político - social. La mirada interpela una vez más al espectador ¿Qué ocurre cuando la mujer mira al espectador? Este es el caso de muchas de las *fotoperformance* de Liliana Maresca, según Patricia Mayayo (2003, 208: 209) en una sociedad patriarcal que la mujer mire hay algo de transgresor o peligroso. La mujer que mira analiza, y al usurpar la mirada representa una amenaza para todo el sistema de representación. Esta es una mirada que la des - objetualiza, que afirma su subjetividad, una mirada activa. En las *fotoperformance* de la artista esta mirada activa es una estrategia de resistencia, ya que interpela al espectador situándolo también en una actitud activa, como sujeto cuestionado y cuestionador. Contrariamente en la fotoperformance del Museo Nacional de Bellas Artes la artista se coloca diferentes máscaras frente a este edificio clave del arte argentino. Una de esas máscaras es transparente y genera la sensación de ahogo frente a la institución, la otra máscara al contrario es opaca, nos niega la mirada. Se presenta, interpela, pero a su vez está ausente, sin un rostro humano. Sin duda en estas fotoperformance Maresca nos transporta a una reflexión sobre el rol de las instituciones y la importancia de cuestionarnos como ciudadanos constantemente su rol y accionar.

En cuanto los trabajos que se vinculan con las relaciones de poder entre sexos y la construcción de los roles femeninos y masculinos es necesario destacar la obra *Pareja* (Img. 22) de 1985 donde se exalta la relación marital entre un hombre y una mujer. Un mueble con dos cajones abiertos muestra en su interior ropa íntima femenina y en el otro cajón ropa interior masculina, arriba del mueble dos eslabones oxidados de una cadena que pareciera imposible de cortarse por la fortaleza del hierro hacen eco de la frase “hasta que la muerte los separe”. Advertimos así un cuestionamiento a este tipo de alianza social y construcción entorno a los sexos. La obra de Maresca tiene vigencia en tanto su forma de presentar estos temas que le interesaban sacar a la luz, se polemizan hoy y se resignifica constantemente. Esta última obra mencionada al igual que tantas otras, se actualizan y pone en relieve la reciente Ley 26.618 de Casamiento Igualitario del año 2010 en nuestro país,

dando cuenta que los vínculos heterosexuales no son los únicos posibles y que todos deben ser contemplados por el Estado.

También construye un ensamble (Img. 23) de 1983 en que se destaca la problemática de la violencia de género. Dicha obra consta de un zapato femenino ensangrentado que rompe un retrato de una pareja encuadrado en un marco ovalado. Estas dos últimas obras mencionadas parecieran complementarse mutuamente y fundirse en una sola crítica hacia la institución familiar concebida desde el orden patriarca, dado que en esta última construcción social se naturalizan los vínculos de violencia hacia las mujeres.

Siguiendo esta misma línea de análisis dos imágenes de su fotoperformance de 1982 de Maresca con su obra son dignas de mencionar. En la primera la artista se presenta sentada desnuda en soledad tomando en su regazo a su obra *Carozo de durazno* (Imgs. 24 y 25) cual si fuera un niño que está siendo acunado por su madre. Esta imagen nos invita a reflexionar y cuestionar sobre la maternidad transferida principalmente a la mujer. La mujer es quien cuida del niño, quien lo educa, quien se entrega en cuerpo y alma al cuidando de la familia, una visión que nos lleva a pensar sobre la construcción del rol de la mujer desde la época victoriana, la mujer feliz entregada al bienestar de su familia, esposa fiel y madre cariñosa, una mujer “perfecta”. Sumergidas en una sociedad patriarcal numerosas artistas a lo largo del siglo XX, han criticado desde sus producciones los roles que se le adjudica a la mujer. Consideramos que Maresca puede enmarcarse con estas obras en esa línea de trabajo.

Por último en otra imagen de la fotoperformance que venimos mencionando la artista aparece sentada con su obra *Torso* detrás. En *Torso* (Imgs. 26 y 27) juega ambiguamente con la genitalidad femenina y masculina, dando lugar a reflexiones sobre el rol del hombre y de la mujer como construcciones que exceden lo genital. Una vez más, esta obra puede repensarse desde la actualidad de nuestro país a partir de la Ley 26.743 de Identidad de Género decretadas este año en Argentina, en la cual se ha identificado finalmente que la sexualidad se construye socialmente y por ende debe respetarse el género al cual uno desee inscribirse.

Si bien hoy se suele analizar los discursos de género por fuera de su carácter político, sostenemos que esto no es posible, en tanto los mismos se edificaron bajo la consigna del feminismo en la cual se denuncia que lo privado también es político.

### **A modo de conclusión**

Teniendo en cuenta que el periodo más prolífico de la producción de Liliana Maresca se desarrolla entre las décadas del 80 y 90 su trabajo aún se resignifica constantemente. Sin perder vigencia nos hace cuestionar y reflexionar sobre la complejidad de nuestra propia sociedad actual.

Si bien en esta ponencia intentamos analizar un corpus del total de la obra de la artista haciendo énfasis tanto en el contenido político como en sus formas de producir - en palabras de Diego Fontanet dentro de un activismo artístico - esta diferenciación es solo a

los fines del análisis; su producción se resiste a ser leída y vinculada en un solo sentido, es decir, tomando un solo eje temático. La obra de Liliana Maresca obra es indivisible y polisémica revelándose ante nosotros en un sin fin de lecturas posibles.

## Anexo de imágenes



Imagen 1

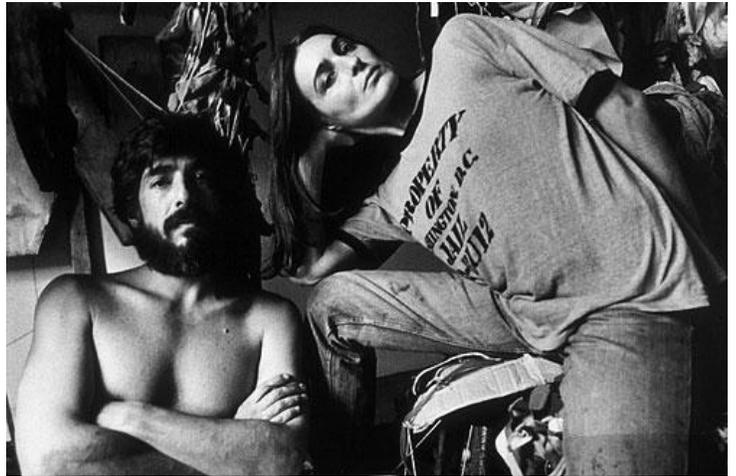


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

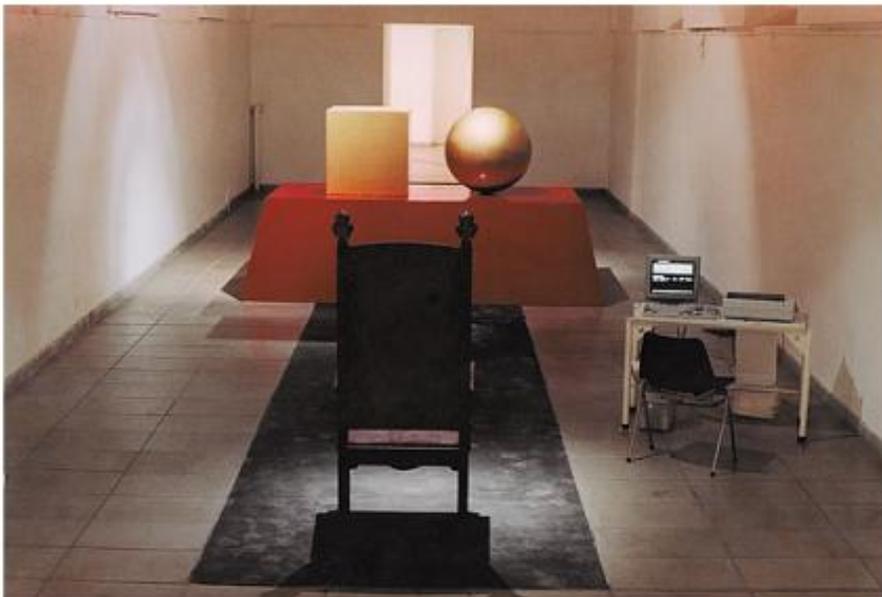


Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 24



Imagen 27

## **Bibliografía**

### ***Referencias bibliográficas***

- HASPER, Graciela 2006. *Liliana Maresca documentos*. (Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires)
- LAURIA, Adriana 2008. *Transmutaciones*. (Buenos Aires: MALBA-MACRO)
- LAURIA, Adriana y LLAMBÍAS, Enrique 2008. *Liliana Maresca*, Dossier virtual en [http://www.arteargentino.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/maresca/00\\_actmaresca.php?menu\\_id=15602](http://www.arteargentino.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/maresca/00_actmaresca.php?menu_id=15602)
- MARESCA, Liliana 2006. *El amor-Lo sagrado-El arte*. (Buenos Aires: Leviatán)
- MAYAYO, Patricia 2006 (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. (Madrid: Ensayos Arte Cátedra)
- ROSA, María Laura. 2009. El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitominas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires en *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia del arte* (Buenos Aires: MNBA)
- SERRANO DE HARO, Amparo 2000. *Mujeres en el arte, espejo y realidad*. (Barcelona: Plaza y Janés Editores, S.A.)
- SONTAG, Susan 2005 (1988). *El sida y sus metáforas*. (Buenos Aires: Taurus)

### ***Referencia del anexo de imágenes***

Img. 1: *Sin Título. Serie Liliana Maresca con su obra*. Fotografía Marcos López, 1983, fotoperformance, 39,5 x 39,5 cm. Propiedad de Marcos López.

Img. 2: Ezequiel Furgiuele y Liliana Maresca. Fotografía de promoción para la muestra-acción *Una bufanda para la ciudad*, realizada el 9 de abril de 1985. Archivo Marcos López.

Img. 3: Montaje para la muestra *Lavarte*, no se poseen sus dimensiones, 1985.

Img. 4: Afiche - catálogo de la exposición *La Kermesse*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, actual Recoleta, 1986.

Img. 5: Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele. *La rueda de la fortuna*, 1986, ensamble, desaparecido, *La Kermesse*, Fotografía de Juan Castagnola.

Img. 6: *Cristo de la autotransfusión de sangre*, 1988, obra desaparecida no se poseen sus dimensiones.

Img. 7: Tapa del catálogo de la muestra *La Conquista*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, del 18/12/1991 al 15/03/1992.

Img. 8: Fotografía de prensa para la muestra *La Conquista*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 1991.

Img. 9: *Ecuación - El Dorado*, 1991, instalación: madera, yeso, laca, esmaltes, sillón colonial, terminal de computadora e impresora, obra desaparecida no se poseen sus dimensiones, Fotografía de Adriana Miranda.

Img. 10: *Malvina*, 1982, técnica mixta, 70 x 50 cm. Desaparecida. Fotografía de Marcos López.

Img. 11: *Wotan Vulcano*, 1991, instalación con 8 carcasas de zinc para féretros, alfombra persa, pintura dorada y farol a kerosene, 9 m<sup>2</sup>. Destruída. Sala de Situación, Centro Cultural Recoleta. Fotografía de Adriana Miranda.

Img. 12: *Sin Título. Serie Liliana Maresca en el edificio Marconetti*. Fotografía Marcos López, 1984, fotoperformance, 14,6 x 21,5 cm. Propiedad de Marcos López.

Img. 13: *Sin Título. Serie Liliana Maresca en el edificio Marconetti*. Fotografía Marcos López, 1984, fotoperformance, 14,6 x 21,5 cm. Propiedad de Marcos López.

Img. 14: Liliana Maresca en su instalación *Recolecta*, 1990. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Fotografía de Adriana Miranda.

Img. 15: *Recolecta*, 1990, instalación, medidas variables. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Img. 16: Marcos López. *Liliana Maresca: Imagen pública - Altas esferas*, 1993, fotoperformance, tarjeta postal de la muestra, 12 x 18,3 cm.

Img. 17: *Imagen pública - Altas esferas*, 1993, instalación: gigantografías, tinta, salvadera, sonido, medidas variables, Escenografía sonora: Daniel Curto, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.  
Fotografía: Adrián Rocha Novoa.

Img. 18: *Imagen pública - Altas esferas*, Fotografía Adriana Miranda, 1993, fotoperformance en la Reserva ecológica, Costanera Sur, Buenos Aires.

Img. 19: *Sin Título. Serie Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires. Fotografía Marcos López, 1984, fotoperformance, 23 x 34,5 cm. Propiedad de Marcos López.

Img. 20: *Sin Título. Serie Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires. Fotografía Marcos López, 1984, fotoperformance, 23 x 34,5 cm. Propiedad de Marcos López.

Img. 21: *Sin Título. Serie Liliana Maresca frente a la Casa de Gobierno*, Buenos Aires. Fotografía Marcos López, 1984, fotoperformance, se desconocen las medidas. Propiedad de Marcos López.

Img. 22: *Pareja*, 1985, mueble, prendas íntimas y hierro, 60 x 40 x 50 cm. Desaparecida.  
Fotografía Marcos López.

Img. 23: *Sin título*, c. 1983, ensamble con objetos encontrados, obra desaparecida no se poseen sus dimensiones. Fotografía de Marcos López.

Img. 24: *Carozo de Durazno*, 1982, poliuretano expandido y madera, 40 x 26 x 20 cm. Destruída.  
Fotografía Marcos López.

Img. 25: *Sin Título. Serie Liliana Maresca con su obra*. 1983, fotoperformance, 48,5 x 39,5 cm.  
Fotografía Marcos López.

Img. 26: *Torso*, 1982, poliuretano expandido y metales varios, 93 x 58 x 30 cm. Propiedad de Marcia Schvartz. Fotografía: Adrián Rocha Novoa.

Img. 27: *Sin Título. Serie Liliana Maresca con su obra*. Fotografía Marcos López, 1983, fotoperformance, se desconocen las medidas. Propiedad de Marcos López.