

Infectedos por el Arte. Transgresión, cuerpos y memoria en el arte porteño de los años 80 y 90.

Un análisis de las trayectorias artísticas de Liliana Maresca y Batato Barea
Infecteds par l'art. Transgression, corps et mémoire dans l'art à Buenos Aires ; décennies 1980 et 1990. Analyse des parcours artistiques de Liliana Maresca et Batato Barea

À Buenos Aires, dans les premiers temps du retour à la démocratie, l'ouverture de nouveaux espaces de production artistique – en général précaire et improvisée – hors des espaces officiels, a favorisé le croisement entre des formes diverses d'expression. La possibilité de faire de nouvelles expériences dans l'espace public a aidé les artistes à s'associer. Dans le cadre de circuits constitués en marge des centres d'activité culturelle, on a assisté à la réalisation d'actions artistiques collectives alors que l'improvisation a marqué le théâtre, et que la peinture a cessé d'être objet pour devenir événement. Le corps est devenu objet d'art et la sexualité un champ où il était possible de contester les règles de la dictature. Sur la ligne tenue qui délimite ces éléments et à la fois les met en contact, se situent Batato Barea et Liliana Maresca. Nous considérons que l'analyse de leurs parcours constitue une approche de ce moment expérimental où l'on rencontre, d'une part, l'expérience de l'autoritarisme, imposant l'ordre aux corps eux-mêmes et, d'autre part, l'émergence du SIDA. Cette maladie qui a affecté les deux artistes se trouve associée aux pratiques sexuelles considérées comme libertines, et sa prévention a servi à masquer la répression, au prétexte d'une « hygiène » à apporter à des populations à risques. Aussi bien Batato Barea que Liliana Maresca ont eu à affronter ce pouvoir imposant la discipline. Leurs actions artistiques, tant collectives qu'individuelles, portaient sur un tissu social frappé par ce traumatisme ; nous considérons qu'elles représentent un premier pas dans la récupération des processus de la mémoire et de la justice. Dès lors que les mémoires souterraines sont parvenues à gagner l'espace public, de multiples revendications se sont trouvées accouplées aux disputes sur la mémoire, débouchant aujourd'hui sur d'importantes avancées dans le champ des droits de l'Homme en Argentine.

Resumen

En Buenos Aires, hacia principios de la democracia, la apertura de espacios de producción –en general precarios e improvisados– por fuera de los espacios oficiales, favoreció cruces entre diferentes formas de expresión artística. La posibilidad de volver a experimentar el espacio público asistió a las asociaciones entre artistas. Dentro de los circuitos no centrales del campo cultural se realizaban acciones artísticas colectivas y la improvisación guió al teatro, la pintura dejó de ser objeto y pasó a ser acontecimiento. El cuerpo fue objeto de arte y la sexualidad un campo posible para el cuestionamiento de la normativa dictatorial. En la delgada línea que delimita y, al mismo tiempo, pone en contacto a estos elementos, se puede ubicar a Batato Barea y Liliana Maresca. Consideramos que el análisis de sus trayectorias resulta una aproximación a este momento experimental, atravesado por experiencia del autoritarismo, la imposición de un orden de los cuerpos y la emergencia del SIDA. Esta enfermedad que afectó a ambos, fue asociada con las prácticas sexuales consideradas libertinas, y su prevención actuó enmascarando la represión, con el propósito de «higienizar» a las poblaciones de riesgo. Tanto Barea como Maresca se enfrentaron activamente contra este poder disciplinador. Sus acciones artísticas, tanto colectivas como individuales, actuaron sobre un tejido social dañado por el trauma y consideramos que representan un primer paso en la recuperación de los procesos de memoria y justicia. Una vez que las memorias subterráneas lograron invadir el espacio público, reivindicaciones múltiples se acoplaron a las disputas de la memoria, con importantes conquistas hoy en el campo de los Derechos Humanos en Argentina.

Introducción

1Transcurrían los años ochenta en Buenos Aires. La dictadura había terminado, pero su impronta había moldeado el concepto de lo posible (o de lo imposible), de lo colectivo y de lo creativo, había sembrado el miedo y desaparecido muchas mentes brillantes. Los años del horror habían implantado la disciplina de los cuerpos mediante el uso de la violencia, y educado a los individuos para impedir que se congregaran y conformaran una comunidad de ideas. Durante los años de dictadura (1976-1983), las acciones artísticas y culturales mermaron. Muchos artistas y actores culturales fueron desaparecidos o debieron partir al

exilio; aunque algunos continuaron produciendo, adoptando una postura contestataria respecto del régimen, buscando los intersticios de expresión, los puntos ciegos del régimen dictatorial para manifestar su disconformidad. No obstante, la democracia habilitó la posibilidad de volver a experimentar el espacio público, reunirse y retornar al país para aquellos numerosos artistas que se habían exiliado. En este contexto, los jóvenes artistas volvieron a encontrarse y producir de manera colectiva abiertamente. La improvisación guió al teatro, la pintura devino acontecimiento y el cuerpo soporte artístico. La democracia permitió también la apertura de espacios que fueron escenario de acciones artísticas colectivas. En la delgada línea que delimita y, al mismo tiempo, pone en contacto estos campos, se puede ubicar las producciones de Batato Barea y Liliana Maresca. Este trabajo resulta un primer acercamiento a sus trayectorias, para aproximarnos a los puntos de encuentro entre el trabajo colectivo y entre diferentes disciplinas artísticas, el cuerpo sexuado, el SIDA y las (micro)políticas, en los recorridos de estos dos jóvenes artistas. La hipótesis que orienta este trabajo es que Batato Barea y Liliana Maresca fueron parte de esta contracultura –entendida en oposición a la cultura dominante– que corrompió las lógicas del campo artístico e implicó una toma de posición (micro)política desde los mismos cuerpos.

El cuerpo como dispositivo artístico-político en el contexto de la emergencia del SIDA

²En 1988, Néstor Perlongher escribía «Un fantasma recorre los lechos, los flirts, los callejeos: el fantasma del SIDA. La sola mención de la fatídica sigla [...] basta para provocar una mezcla morbosa de curiosidad y miedo» (Perlongher, 1988: 9). Así anunciaba las injerencias de esta enfermedad en torno de la cual se ponía al servicio toda una regulación discursiva de la sexualidad, volviendo a instalar una otredad peligrosa. La aparición del SIDA encajó en un generalizado giro a la derecha en Occidente, la enfermedad encarnó un carnaval del conservadurismo, generando una política de ordenamiento de los cuerpos, represiva de las prácticas sexuales consideradas perversas, sin una política clara respecto de las formas de contagio y prevención (Perlongher, *ibid.*). Retomando a Michel Foucault, en toda relación de poder el cuerpo ocupa un lugar central, las técnicas de sujeción y normalización de las que surge el individuo moderno se aplican primordialmente a éste. Tanto la salud como la higiene y la sexualidad constituyen a los sujetos y definen su grado de «normalidad». El cuerpo como instancia del ser viviente del hombre es materia política y en tanto sede del individuo disciplinado, se vuelve campo posible de experimentación. La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de normalización sobre los cuerpos. Cualquiera que escapase a las normas y valores autoritarios impuestos sería categorizado en la serie de significantes anormalidad-enfermedad-peligro. En este contexto, la emergencia del SIDA fue el detonante de estigmatización de la homosexualidad y las prácticas sexuales disidentes. Se culpabilizaba así a las víctimas que, por otro lado, resultaban potencialmente peligrosas. Pero si la crisis del SIDA expresó cómo el poder penetra en los cuerpos mismos, produciéndolos, ordenándolos, en contraposición, el cuerpo sexuado aparece en Buenos Aires durante los años ochenta, cuestionando, desde la praxis, al poder ordenador heterosexual. Dado que las técnicas de sujeción y normalización se aplican a los cuerpos, ellos mismos son materia política. Dicho de otro modo, las desobediencias sexuales constituyen una plataforma desde donde se ataca el «orden sexopolítico» activando nuevos procesos de subjetivación por y a través del cuerpo (Carvajal, 2014). En efecto, las técnicas de sujeción y normalización de las que surge el individuo moderno se aplican primordialmente al cuerpo. Sin embargo, éste, como instancia del hombre es materia política y en tanto sede del individuo disciplinado, resulta campo posible de experimentación y cuestionamiento. La última dictadura militar desplegó diversas técnicas de disciplinamiento y de normalización; en este contexto, las nuevas experiencias estéticas contestatarias de Batato Barea y Liliana Maresca, implican al cuerpo vital y sexuado (y por lo tanto fuera de la norma), y son abordadas en este trabajo como formas de resistencia frente al poder disciplinador. Asimismo, la dictadura militar también apuntó programáticamente a aislar a los sujetos y licuar las identidades colectivas mediante la prohibición de reuniones sociales, advirtiendo sobre la peligrosidad de que las ideas se potencien colectivamente. Es por esto que las reuniones protagonizadas por los artistas en cuestión representaban, en este contexto, mucho más que meros encuentros. En efecto, como advirtió Nestor Perlongher (1988), envueltos en una red de encuentros sociales, los cuerpos producen intensidades que no resultan funcionales a los gobiernos conservadores.

El cuerpo como soporte. Liliana Maresca, su vida y su obra

Liliana Maresca no cree en nada salvo en el arte, su única certeza, que es una infección. Y desde ese lugar cree brutalmente y a toda costa.
Video-catálogo de la exhibición *Frenesí* (1994)

1 Según sus declaraciones, la cercanía a Dios era pensada por la artista como una experiencia límite.

2 Archivos del CeDIP del Centro Cultural Recoleta. Disponible en: [http://centroculturalrecoleta.org/c \(...\)](http://centroculturalrecoleta.org/c (...))

3 Liliana Maresca nació en 1951 en el partido de Avellaneda. Durante los años '70 vivió en Villa Gesell y retornó a Buenos Aires en el mismo momento en que Batato Barea comenzaba con sus puestas en escena, y proliferaban los espacios del campo artístico. En 1986, la artista llevó a cabo la gran muestra grupal *La Kermesse, El paraíso de las bestias* en el Centro Cultural Recoleta junto a Daniel Riga. *La Kermesse* fue una obra colectiva, mucho más vinculada a una fiesta del pueblo que a la solemnidad de la galería de arte. No faltaron el juego del sapo, el tren fantasma, el tiro al blanco, la gran rueda de la fortuna. Maresca se disfrazó de monja; refiriéndose a Dios con la familiaridad y la cercanía de un amigo¹. Marcia Schvartz junto con su hermana, Luis Freiszstav y Bebero presentaron «El camión de Don Tacho». La instalación consistía en un camión que los artistas transportaron y acondicionaron con una parafernalia muy particular para el evento. Los participantes se sentaban junto al chofer a escuchar tangos mientras alrededor del camión circulaba un hombre en zancos con un dispositivo de felpa que podía ser interpretado como un órgano sexual masculino, hecho que provocó la intervención de la policía que, tras comprobar que era una cosa «inocente», se retiró. Paralelamente, Diego Fontanet y Fernando Noy realizaron un stand con sus revistas y Batato Barea vestido de señora recitaba poemas de Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, José Hernández y Rubén Darío².

3 Fuente: Archivos del CeDip, Centro Cultural Recoleta.

4 En el mismo lugar, en noviembre de 1988, Maresca participa de la exposición colectiva *Mitominas 2. Los mitos de la sangre*, muestra dirigida por Monique Altschul (directora ejecutiva de la organización Mujeres en Igualdad). La iniciativa buscaba deconstruir las formas en que las mujeres han sido reflejadas a través de mitos, poderosos portadores de estereotipos de género, para poder repensar formas de existencia colectiva en torno a esta problemática. En ocasión de *Mitominas 2*, los temas abordados fueron: la sangre en relación con la herencia, la enfermedad (VIH), la violencia, la mujer y el demonio. Maresca presentó «Cristo», una imagen de Cristo, que tenía una herida en el pecho, de la que iban saliendo gotitas de sangre que volvían a canalizarse en un tubito, representando una transfusión de la sangre. Expuesta en el Centro Cultural Recoleta, noviembre de 1988³, la obra desató la furia de un grupo católico que solicitó que se clausurara la muestra; sin embargo en vez de acceder a la demanda la obra fue colocada en un lugar de menor circulación, lo que no impidió que los visitantes llegaran a ella.

5 En otra sintonía, en 1989 la muestra *Lo que el viento se llevó. La Cochambre* inauguró la gestión de Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Para esta muestra, Maresca presentó una serie de objetos desgastados por el tiempo que había encontrado en El Galeón de oro, un parque de recreo, en El Tigre. Esta instalación efímera compuesta por mesas y sillas corroídas, sombrillas rotas y elementos de otro tiempo pasado, cristalizaba la idea de deterioro y destrucción. Probablemente refiriera a la reciente experiencia de la dictadura pero también a la desgastante y arrasadora experiencia del SIDA. De algún modo esta enfermedad se relaciona de manera directa con el irrefrenable deseo de liberación que prosiguió después de tantos años de represión de la dictadura o, más bien, con el aplastamiento de este deseo. Puede pensarse como la enfermedad que vino a censurar y a detener un fuerte impulso de acción y de recuperación de la libertad.

Fue una época en que después de tanto tiempo de represión uno quería salir a devorarse el mundo, a devorarse la vida. Lo pienso y automáticamente pienso en el SIDA. Parece que

hubiera una explosión y de repente algo se ocupa de ir a poner límites, pero justamente en esa tamaña necesidad de libertad hubo también mucha falta de información, mucha falta de cuidado, mucha gente joven que quedó ahí en el camino (Entrevista personal a Guillermo Angelelli, agosto de 2016).

6La imagen en ambos casos es la de la tragedia y la del deterioro. Sin embargo, la obra también habilitaba a pensar en lo que se descompone dando lugar a nueva vida, de ahí su potencial reconstrucción. La muestra terminó en un clima festivo donde Batato Barea recitó el poema «Sombra de Conchas» de su amigo Alejandro Urdapilleta, vestido con un traje de declamadora, con voz en tono escolar, de a momentos patriótico y de a momentos exaltado, que dejó al público atónito.

7En 1991, año en que inicia la Guerra del Golfo y en pleno auge neoliberal, Maresca presentó la muestra *Wotan Vulcan*, en el Centro Cultural Recoleta. La misma coincidió con una exposición en la sala contigua, cuya temática era la privatización de espacios públicos. Para realizarla, Maresca fue al cementerio de La Chacarita y pidió ataúdes. El municipio se los entregó sucios por lo que la artista debió limpiarlos. Según los testimonios, el olor que emanaban esas carcasas de ataúd era nauseabundo y, con humor, la artista comparó el olor a muerto de su material con el de las personas que estaban llevando adelante un acto político privatista, en la sala contigua. Jorge Gumier Maier cuenta:

Liliana para esa muestra se marchitó [...] pasó tres días limpiando con la lavandina y querosene y prendiéndolos fuego en una especie de ritual, hizo de ese acontecimiento una performance en sí, independiente de la muestra que le siguió (Entrevista a Gumier Maier disponible en: «Liliana Maresca, Documentos». (Hasper, 2006)

8Este evento no fue indiferente a Maresca, que vivió la muerte como un inevitable presagio, de la misma manera que no se puede pensar en esta obra sin pensar en cómo la muerte delimita las fronteras de la vida, configurándola. Retomando el testimonio de Gumier Maier «una persona que en 1991 tiene SIDA y se pasa tres días limpiando cajones, que próximamente serán su morada, no se puede pasar por alto [...] yo creo que el arte existe porque nos vamos a morir [...] es el que te lleva a hacer arte para comprender algo» (*ibid.*).

9La *Conquista*, inaugurada el 18 de diciembre de 1991, estuvo dedicada a Batato Barea, que había muerto el 6 de diciembre. La misma reunió a muchos de los artistas de *La Kermesse* y Maresca presentó «El dorado». La obra hizo referencia al famoso mito de El Dorado que atrajo a cientos de conquistadores a tierras latinoamericanas en busca de un supuesto tesoro vinculado a una ceremonia indígena ancestral. Su búsqueda terminó en la destrucción y matanza de cientos de comunidades. La instalación consistió en una sala atravesada por una alfombra roja que conducía a un trono de rey, una pirámide trunca de 5,60 metros de base, que refiere a un lingote de oro. Sobre ella colocó una esfera y un cuadrado dorado. A su lado se instaló una computadora que imprimía las estadísticas de la cantidad de oro, en kilos, en relación a los litros de sangre india derramada durante la conquista. La temática de la obra giraba en torno al tema de la sangre y el uso de un supuesto conocimiento para legitimar la matanza de millones de indígenas. Mientras tanto, como parte de la muestra, la banda de metal Hermética tocaba en el patio un tema compuesto para la ocasión llamado: «La revancha de América» y se entrevistaba a indígenas y mestizos de diferentes comunidades del país.

10En diciembre de 1992, la artista expuso «Espacio disponible» en el Casal de Cataluña. La instalación consistió en tres carteles blancos con letras negras (similares a los que se coloca cuando un inmueble está a la venta o en alquiler). En el primero, al frente, se leía: «Espacio Disponible apto todo destino Liliana Maresca 23-5457», número que correspondía al teléfono de la artista. A ambos lados del cartel principal se exhibían dos más: uno consignaba «Disponible» y el otro «Espacio disponible». Unos meses después, Maresca aparece en la revista erótica *El Libertino* en diferentes posiciones, desnuda, con un calzoncillo de hombre y un osito; con la leyenda: «Maresca se entrega. Todo destino "23-5457"». En estas instalaciones que funcionan juntas, Maresca problematiza la relación del mercado y sus espacios. Un mercado que, especialmente durante los gobiernos autoritarios tiene excesiva libertad, y cuya lógica implica la negociación de las propias ideas y finalmente del propio cuerpo. Se puede pensar que esta obra pone al descubierto el cuerpo vivo, el que goza, desea y es deseado, frente a la muerte frívola.

11 En mayo de 1993, Liliana Maresca realiza la instalación «Imagen pública - Altas esferas» en la sala 12 del Centro Cultural Recoleta. Al finalizar desmontó los paneles y los trasladó a la Reserva Ecológica de Costanera Sur, ubicándolos a orillas del Río de la Plata para realizar una fotoperformance cuestionadora del establishment. Allí expuso el exhibicionismo propio de los medios de comunicación de masas, con gigantografías de rostros conocidos provenientes de distintos ámbitos, en particular de políticos.

12 Sólo nueve días después de la inauguración de su muestra retrospectiva: *Frenesí*, en el Centro Cultural Recoleta, Liliana Maresca fallece en Buenos Aires el 4 de noviembre de 1994.

Batato Barea y su trayectoria

4 Evidenciando la colaboración entre disciplinas artísticas, el músico Charly García compuso el maxi- (...)

13 Walter Barea nació en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1961. Comienza su formación de actor en Buenos Aires en 1979. En 1980, a su pesar, realiza el servicio militar obligatorio y al año siguiente, se suicida su hermano Ariel, quien se había declarado gay desde muy temprana edad. Este suceso marcará toda su vida y se verá reflejado en su obra. En 1984, Barea estudia clown con Cristina Moreira, quien tiene una influencia determinante en su concepción teatral. Durante ese año colabora en la obra *Terapia intensiva* de Antonio Gasalla, quien le ofrece conectarse con el teatro comercial y la televisión⁴. En este período comienza a utilizar definitivamente el nombre Batato, luego de un encuentro con María Elena Walsh autora de la canción infantil: «La Reina Batata».

14 En abril de 1984, el artista actúa por primera vez con Los Peinados Yoli, agrupación que renueva la estética teatral a través del varieté y los monólogos. Sus miembros se autodefinen como clowns decididos a transmitir alegría, mezclando danza, teatro, mimo y números musicales de base rockera. También en 1984, conforma El Clú del Claun junto a aquellos que asistían a los cursos de Cristina Moreira: Carlos Lipsic, Hernán Gené, Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé, Cristina Martí, Horacio Gabín, Gerardo Baamonde y Osvaldo Pinco. Trabajan juntos, en equipos improvisados, en distintas salas o espacios abiertos: el grupo experimentaba con componentes del clown y del teatro realizando puestas en escena en la vía pública con la experiencia de la dictadura militar y la larga prohibición de realizar cualquier tipo de expresión en la calle. En ese contexto, sus acciones artísticas fueron sumamente convocantes y transgresoras. El Clú del Claun fue así progresivamente ganando popularidad.

Primero fue en el Rojas y en la calle, pero después el Clú del Claun fue siendo reconocido, del Rojas fuimos de la plaza San Isidro, de la plaza Dorrego y de la plaza Recoleta, al centro cultural Ricardo Rojas, y terminamos en el [Teatro Nacional] Cervantes [...] También representamos a Argentina en Cuba y en distintos festivales de teatro [...] el de Cádiz, el Festival de Canale y después nos recorrimos toda España con *Escuela de payasos*. (Entrevista personal a Cristina Martí, julio del 2011)

5 Fueron tres representantes de la Iglesia, abiertamente simpatizantes de la dictadura militar. En re (...)

15 Los espectáculos más recordados del grupo son: *Arturo* (1985), *Escuela de Payasos* (1986), *¡Esta me la vas a pagar!* (1986), *El burlador de Sevilla* (1988), *La historia del teharto* (1989). Paralelamente, en 1985, comienza a desarrollar una estética propia y a trabajar con Humberto Tortonesi, Fernando Noy y Alejandro Urdapilleta. Sus obras mezclan el humor con la poesía de Pizarnik, Perlongher, Noy, Storni y Laiseca, incorporando además la realidad de la calle, lo bajo y lo marginal. *Los perros comen huesos* es su primer espectáculo sobre textos de Alejandra Pizarnik que se estrena en el Centro Cultural San Martín. Sin embargo, muy pronto se lo intentó censurar debido a la controversia que se planteaba en el pasaje en el cual Batato intentaba tragarse una hostia enorme, en cuyo revés estaba la frase: «Enemigos del pueblo: Monseñor Plaza, Zaffaroni y Aramburu»⁵. Y, mientras desataba una caja de pizza, repetía: «enemigos de la patria, enemigos de la patria», la gente aplaudía desconcertada o se iba furiosa. Batato jugaba con el desconcierto como elemento desestabilizador del sentido común, sembrando en el público la inquietud por aquel presente. Sin embargo, el

episodio de censura dio comienzo al vínculo de Batato con Hebe de Bonafini y las Madres de Plaza de Mayo, que se organizaron y presionaron hasta que Batato fue reincorporado en la obra.

16Posteriormente realiza varias obras en el Centro Cultural Ricardo Rojas, y performances en discotecas y bares underground, como *Cemento*, y el Parakultural; mientras continúa trabajando esporádicamente en publicidades y desfiles.

17En medio de la crisis del SIDA, Batato se entera de que está enfermo pero es muy reservado, lo comparte únicamente con los amigos más íntimos. Hacia el final de su vida, Batato acentúa el componente travesti de su personalidad: luciendo con orgullo sus flamantes senos, estrena la obra *Todo menos natural*. Muere en 1991, días después de presentarse en el Festival Rioplatense de Nuevas Tendencias Teatroff de Montevideo.

6 Revista *Noticias*, fue fundada en 1989, cuenta con una tirada semanal y su contenido está orientado (...)

18Su última creación, *La carancho, una dama sin límites*, presentada en el Centro Cultural Ricardo Rojas, era una sátira referida a la funcionaria menemista María Julia Alzogaray, ejecutada junto a Urdapilleta y Tortonese. La misma tuvo una fuerte carga simbólica en relación a los discursos de la nacionalidad ya que poco tiempo antes la Secretaria de Medio ambiente de Menem, María Julia Alsogaray, se había fotografiado desnuda con un tapado de piel de zorro en la tapa de la revista *Noticias*⁶. «La Carancho» representaba la niñez y la vejez del personaje, musicalizado con el Himno Nacional. Si bien el humor de Batato no era intelectual, portaba una gran fuerza conceptual con la cual el actor supo lidiar. Corriendo los límites jugaba con ambivalencia intrínseca al clown que oscila entre la tragedia, y la risa. Cabría pensar también en una dialéctica entre las ruinas del derrumbe y el deseo de reconstrucción que al ser representada por el actor, hacía estallar la risa del público, sin importar la seriedad de lo representado.

19Una retrospectiva exhaustiva de las obras de Batato Barea siempre será incompleta, porque prácticamente no hay registro de ellas, prevaleciendo dispositivos de acción desmaterializada y espontánea. Pero además, lo ensayado le resultaba falso y aburrido: «La repetición en teatro es la muerte del teatro. Yo trato de no repetirme y de renovarme, y me he renovado, y lo hago por el teatro. Vivo de una misma manera arriba y abajo del escenario» (Mesa Redonda organizada por Vivi Tellas, abril 1991. En Irina Garbatzky, 2013: 243.). Luego de estas palabras se levantó la ropa y mostró al público atónito sus tetas nuevas. Para él no existía la separación entre el arte y la praxis vital; lo cual quedó asentado en 1989 cuando se autodenominó clown-travesti-literario en una pequeña autobiografía que solía adjuntar a su cv (Noy, 2001).

Algunas consideraciones y reflexiones conjuntas

20La década del ochenta fue testigo de un clima artístico-político definido por la propia imprecisión de sus límites. Batato Barea y Liliana Maresca fueron parte de este clima contracultural que corrompió las lógicas dominantes del campo artístico, al tiempo que pusieron en escena al cuerpo –presente y vital– que en tanto es atravesado por relaciones de poder, resulta material político. Esta amalgama creativa implicó la emergencia de un género artístico en sí mismo, en el que coexistían las reminiscencias de la tragedia y la exaltación de la alegría. A continuación retomamos algunos puntos que resulta necesario recuperar sobre estos artistas.

21Ambos artistas tomaron una postura crítica en relación al mercado y la profesionalización del arte. En el caso de Maresca esto se evidencia en los espacios en los que exponía: un lavadero, la costanera, etcétera. Pero también la materialidad de los objetos dejaba traslucir cierta verdad conceptual que su obra expresaba: objetos efímeros encontrados en sus viajes, ataúdes, insumos hospitalarios, entre otros. En el caso de Batato Barea esa característica se expresó en su posición herética respecto a la institución artística en tanto afirmaba que: «él no era artista, sólo hacía obras para divertir y divertirse» (Declaración extraída del documental: *La peli de Batato*. 2011. Dirigida por Goyo Anchou, Peter Pank). Tras ver lo que proponía Batato Barea el público parecía experimentar un fuerte (y frustrante) impulso por definirlo. Sin embargo, tanto su obra

como la de Maresca, inclasificable y en absoluto lineal ¿no amerita una categoría en sí misma?

22 Llevar adelante acciones artísticas contestatarias en un contexto en que la represión seguía imperando implicaba riesgos. Muchas instituciones culturales continuaban siendo dominadas por personalidades que habían estado involucradas con el gobierno dictatorial. La posibilidad de acción surgió del desconcierto de los directores de las instituciones culturales, que no era menor que el de los artistas. Los unos permitieron hacer sin saber exactamente qué sucedía y los otros se lanzaron hacia una vertiginosa producción. Batato Barea y Liliana Maresca desplegaron la capacidad de acción artística, su habilidad de reunir gente y crear colaborativamente en espacios abandonados o con muy poca actividad, llevando el arte a las calles, a los bares, a los parques. En suma, habilitaron la posibilidad de volver a experimentar espacios que habían estado vedados, dándoles vida.

23 En relación al SIDA, al enterarse de que habían contraído la enfermedad, ambos artistas se fueron volviendo más introspectivos en su vida personal, y establecieron rituales de cuidado del cuerpo. Es posible pensar que la clara demarcación de los límites de su vida resultara un factor influyente en sus producciones artísticas planteadas en sentidos tan abiertos y transgresores para su tiempo.

24 Nuestros artistas huían de las concepciones habituales del arte comprometido. En el teatro, Batato Barea utilizó el recurso de la risa y buscó desatar la alegría como forma de recuperar el estado de ánimo, mientras que Maresca lo hizo desde las acciones colaborativas (por ejemplo *La Kermesse* y *Lo que el Viento se llevó*) con artistas y actores de todos los campos artísticos, amateurs y profesionales. Gran gestora de estas acciones colectivas, favoreció la construcción de redes de colaboración entre artistas. Tanto para Batato Barea como para Maresca fue central la fiesta y el componente lúdico, y su fuerte componente reconstitutivo de los lazos sociales. La fiesta implicaba desatar una fuerza vital, una energía que se despliega creativamente. Era una manera de expresar la vida sobre la muerte, la alegría contra la desesperanza en un movimiento que va del uno al otro, en los cantos, en las risas, en el erotismo, y en la búsqueda de la exaltación del instante.

25 Aunque no se alineaban partidariamente, ambos artistas llevaron a escena temas políticos fundamentales. En obras como «Altas Esferas» (Liliana Maresca) o *Los perros comen huesos* (Batato Barea), los artistas cuestionaron las políticas neoliberales que comenzaban a imponerse a principios de los años noventa.

26 Muestras como «Lo que el viento se llevó, La cochambre», permiten poner en evidencia lo que es común a ambos artistas: la recuperación de una memoria colectiva. Performatividades que escandalizaban por romper con el sentido común (especialmente en la obra de Batato), la estetización de objetos no artísticos, recuperados de un pasado casi ridiculizado, traído a la escena desde otros tiempos (especialmente en la obra de Maresca). Por su parte, Batato apeló a la transgresión verbal y física, poniendo el cuerpo a lo que «no se podía decir», mientras Maresca ponía en escena imágenes deterioradas de una historia que se pretendía clausurar.

27 Son éstas prácticas del arte que, mediante el uso del cuerpo, comienzan a abrir espacios de disidencia sexual. Gracias a ellas, el campo artístico aparece como un espacio de iniciación, adelantándose a la academia y a la política y expresando en imágenes algo que la cultura del momento aún no podía poner en palabras. En efecto, nuestros artistas sentaron las bases para demandas como las que vehiculizó años más tarde el movimiento por la diversidad sexual LGTB.

Salir a la calle vestido de esa manera (travestirse), ir a la verdulería de la esquina a comprar bananas. Se pudo vivir así después de Batato y eso tendría que reconocérselo [...] Vivíamos en un país de libres diplomados, torturadores o violadores y el padre Lombardero dijo textualmente: «hay que matar a Batato Barea junto a todos los homosexuales». (Roberto Jauregui en Noy, 2013: 64)

28En conclusión, las experiencias originarias de estos artistas sientan un precedente para los movimientos de reivindicación de los derechos de las minorías que vinieron luego. Sus esfuerzos por subvertir sentidos comunes y enfatizar la adhesión al grupo contribuyeron a la formación de nuevos movimiento y conquistas sociales. Así, a partir de los años 90, varias organizaciones emergentes⁷, presentaron proyectos de ley de unión civil o matrimonio igualitario en el Congreso de la Nación. Aunque no tuvieron éxito en ese momento, su reclamo logró dar visibilidad a la demanda y, en 2002, bajo presión de organizaciones como la CHA, la Legislatura de Buenos Aires promulgó una ley que estableció uniones civiles para parejas del mismo sexo, representando un primer triunfo. Finalmente, en julio de 2010, se aprobó la Ley de matrimonio igualitario (Ley 26.618). Buenos Aires fue la primera ciudad en América Latina en legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo⁸. Por otro lado, también desde la CHA y otras organizaciones sociales, adquiere impulso la lucha contra el SIDA y el reclamo de la distribución gratuita de la medicación para personas viviendo con VIH. Aunque las conquistas en este campo fueron más intermitentes y demoraron en llegar (Ley de SIDA en Argentina fue sancionada en agosto de 1990), la fuerte organización de colectivos sociales en torno al tema, resultó fundamental para colocar al SIDA (como problema público), en la agenda política argentina.

29Postulamos que, desde su toma de posición estética/política, y poniendo el cuerpo en escena, los artistas llamaron la atención sobre la discriminación social hacia la homosexualidad y la ausencia de derechos para la población LGTB. Por otra parte, sus intervenciones tuvieron un alcance político desde la construcción de una memoria común sobre el pasado reciente que, de manera subyacente, prosiguió su trabajo hasta hoy. Una vez que las memorias subterráneas lograron invadir el espacio público, reivindicaciones múltiples se acoplaron a las disputas de la memoria, con importantes conquistas hoy en el campo de los derechos LGTB y de los Derechos Humanos en Argentina.

Haut de page

Bibliographie

AAVV, 2012, *Catálogo de exposición: Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Buenos Aires.

Carvajal, Fernanda, 2014, *Políticas de la Infección*, Bogotá, Errata # 12, p. 46-69.

Garbatzky, Irina, 2013, *Los ochenta recién vivos. Poesía y performer en el Río de la Plata*, Rosario, *Ensayos críticos*.

Halbwachs, Maurice, 1968, *La mémoire collective*, París, PUF.

Hasper, Graciela, 2006, *Liliana Maresca. Documentos*, Buenos Aires, Ed. Libros del Rojas.

Lauría, Adriana, 2008, *Liliana Maresca. Transmutaciones: itinerario de una exposición*, *Revista Transvisual*, Número 2, Buenos Aires.

Mignone, Emilio, 1986, *Iglesia y Dictadura. El papel de la Iglesia a la luz de sus relaciones con el régimen militar*, Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional.

Noy, Fernando, 2001, *Te lo juro Por Batato: Biografía oral de Batato Barea*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Perlongher, Néstor, 1988, *El fantasma del sida*, Buenos Aires, Puntosur.

—, 1996, *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.

Fuentes:

- Entrevista personal a Cristina Martí, julio de 2011.
- Entrevista personal a Marcia Schvartz, agosto de 2015.
- Entrevista personal a Guillermo Angelelli, agosto de 2016.
- Entrevista personal a Seedy Gonzalez Paz, mayo de 2016.

Haut de page

Notes

1 Según sus declaraciones, la cercanía a Dios era pensada por la artista como una experiencia límite.

2 Archivos del CeDIP del Centro Cultural Recoleta. Disponible en: <http://centroculturalrecoleta.org/ccr-sp/pdfes/tv-numero2-final.pdf> consultado el 2 de octubre del 2016.

Expuesta en el Centro Cultural Recoleta, noviembre de 1988. Fuente: Archivos del CeDip, Centro Cultural Recoleta.

3 Fuente: Archivos del CeDip, Centro Cultural Recoleta.

4 Evidenciando la colaboración entre disciplinas artísticas, el músico Charly García compuso el maxi-simple «Terapia Intensiva», especialmente para esta obra.

5 Fueron tres representantes de la Iglesia, abiertamente simpatizantes de la dictadura militar. En reiteradas oportunidades se expresaron abiertamente en contra de la homosexualidad, en violentas declaraciones públicas (Mignone, 1986).

6 Revista *Noticias*, fue fundada en 1989, cuenta con una tirada semanal y su contenido está orientado a temas políticos, de la farándula y de actualidad social.

7 Cabe señalar que la conformación CHA estuvo fuertemente vinculada al movimiento cultural del que Liliana Maresca, Batato Barea y otros artistas y personalidades del mundo de la cultura fueron parte, participación importante que ayudó a visibilizar y dar forma a esta nueva comunidad y sus reclamos.

8 identidadydiversid.org.ar consultada el 2 de noviembre de 2016.

Haut de page