

Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar

Synthesize the boundless.
A possible dialogue between the artists
Liliana Maresca and Soledad Dahbar



Cecilia Casablanca

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de San Martín
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio
Buenos Aires, Argentina
ccasablanca@unsam.edu.ar

Recibido: 28/02/2022 - Aceptado con modificaciones: 17/06/2022



DOI: <https://doi.org/10.55443/artilugio.n8.2022.38660>



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/5qf4tficx>

Resumen

El actual colapso ambiental se manifiesta de diversas formas de acuerdo con las particularidades históricas y territoriales de cada lugar. La larga historia de destrucción y saqueo de bienes naturales en América Latina constituye una clave de lectura posible para la comprensión de los procesos de mercantilización de la naturaleza mediante las dinámicas extractivistas y neoextractivistas.

En este marco, las producciones visuales recuperan muchos de los elementos críticos a partir de repertorios propios que señalan, advierten o denuncian narrativas establecidas. El presente artículo tiene como objetivo reconstruir los lazos históricos y materiales de las producciones de las artistas

Palabras clave

Extractivismo,
Antropoceno, Herencia
colonial, Eco-poéticas

Artilugio, número 8, 2022 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



contemporáneas Liliana Maresca y Soledad Dahbar en torno de la cuestión extractiva, proponiendo posibles diálogos formales y simbólicos entre las respuestas implementadas.

En sintonía con los señalamientos de Moore (2020), sobre la necesidad de incorporar a los análisis sobre el Antropoceno una temporalidad de largo aliento, el aporte remite a pensar las continuidades históricas y materiales en la configuración actual de respuestas visuales críticas, relevantes a la hora de disputar los modos de formular el problema para desde allí construir alternativas creativas que superen la impotencia ante tanta destrucción.

Abstract

The current environmental collapse manifests itself in various ways according to the historical and territorial particularities of each place. The long history of destruction and looting of natural assets in Latin America constitutes a possible reading key for understanding the processes of commodification of nature through extractivist and neo-extractivist dynamics.

In this framework, visual productions recover many of the critical elements from their own repertoires that point out, warn or denounce established narratives. This article aims to reconstruct the historical and material ties of the productions of contemporary artists Liliana Maresca and Soledad Dahbar around the extractive issue, proposing possible formal and symbolic dialogues between the responses implemented.

On tune with Jason Moore's (2020) remarks about the need to incorporate a long-term temporality into the analysis of the Anthropocene, the contribution refers to think about the historical and material continuities in the current configuration of critical visual responses, relevant when it comes to dispute the ways of formulating the problem in order to build creative alternatives from there that overcome impotence in the face of so much destruction.

Key words

Extractivism, Anthropocene, Colonial heritage, Eco-poetics

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, el concepto de *Antropoceno* se encuentra fuertemente cuestionado por las narrativas críticas latinoamericanas vinculadas con la conflictividad ambiental causada por los largos procesos de colonización y neocolonización en nuestros territorios. En ese marco, la necesidad de un análisis que incluya las variables relacionadas con las estructuras sociales desiguales y los modelos de acumulación vigentes (Ulloa, 2017) dialoga con la perspectiva del historiador medioambiental y economista Moore (2020), quien discute no solo el término *Antropoceno*, sino su periodización. Entiende que ese concepto solo evidencia las consecuencias de la Revolución Industrial y no las causas ligadas a la acumulación del capital originario, constituido a partir de la apropiación de los recursos generados por la expansión de la frontera de mercancías durante el período colonial. El autor señala la ausencia de la perspectiva relacional y de los motivos de la reconfiguración en la relación entre humanidad y naturaleza, causada por una crisis del capitalismo centrada en el límite que impone el fin de la *naturaleza barata* acontecida a partir del drenaje, el agotamiento y el envenenamiento de gran parte de la tierra. De este modo, los procesos extractivos coloniales no solo fueron el inicio de la exportación de enormes cantidades de metales como oro, plata y cobre, sino que instituyeron una matriz y una lógica extractiva que se reedita hasta la actualidad.

En ese sentido, comenzar a analizar las formas sensibles que ha despertado nuestra historia ambiental posibilita sistematizar y relacionar un conjunto de obras y experiencias creativas, muchas veces vistas de manera fragmentada o aislada.

El presente artículo se inscribe en el marco de la investigación en curso para mi tesis doctoral y es una referencia dentro de un corpus más extenso producido por artistas que abordan o se vinculan con diversas problemáticas socioambientales en la Argentina, donde el problema del extractivismo y neoextractivismo tiene una especial relevancia¹. Aquí trabajaré en torno a pensar algunos diálogos posibles entre una obra particular de la reconocida Liliana Maresca y algunas producciones de la artista salteña Soledad Dahbar.

En diciembre de 1991, Liliana Maresca, Elba Bairon y Marcia Schvartz fueron las organizadoras de la muestra *La Conquista. 500 años*, inaugurada en el Centro Cultural Recoleta. Curada

1 Becaria interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en el marco del proyecto "Producciones artísticas en torno al Antropoceno. Poéticas y activismos desde 1990" (Resolución 2021-154-APN 15/01/2021). Dentro del proyecto general, abordé el problema del extractivismo y neoextractivismo a partir de los trabajos de Liliana Maresca, Soledad Dahbar, Diana Dowek, Dana Prieto, Marcela Magno y Cristina Piffer, entre otras. Metodológicamente, las obras se estudian en su materialidad, así como mediante el relevamiento documental para el análisis de sus contextos expositivos y la realización de entrevistas a artistas, curadores, y personas apoderadas de las obras o archivos involucrados.

por Miguel Briante, contó con la participación de cuarenta artistas visuales, a quienes se sumaron personas del campo de la música, el teatro y la danza. De acuerdo con las organizadoras, el proyecto había sido pensado como una excusa para abolir la soledad de los artistas y hacer algo en conjunto, buscando el impacto múltiple y simultáneo a partir de un espectáculo multimedia que incluyera los distintos lenguajes artísticos (Feinsilber, 1991).

Allí, Liliana Maresca² participó con la instalación *El Dorado* (1991), basada en el planteamiento de una serie de relaciones geométricas y estadísticas sobre la historia de la conquista y el mito que refiere a las regiones auríferas y diamantíferas de América como proveedoras inagotables de riqueza (Rolf Art, 2021).

La obra estaba compuesta por dos volúmenes antagónicos, una esfera y un cubo dorados, que remitían a las dos concepciones existentes sobre la forma de la tierra, apoyados sobre una pirámide trunca laqueada en rojo. Frente a los cuerpos geométricos, se extendía un camino negro pintado en el piso sobre el que se ubicaba un trono que representaba el poder europeo. En el lateral derecho, una computadora imprimía

datos y estadísticas precisas sobre las muertes indígenas y los robos ancestrales. Los registros de la artista indican que las estimaciones se realizaban sobre la base de proyecciones retrospectivas de tasas de crecimiento indígena, productividad agrícola, nutrición, patologías y otros datos relevados de documentaciones fiscales, administrativas y religiosas (Maresca, et al., 1991).

De acuerdo con Lebenglik (1991), autor de los textos críticos que acompañaban la muestra, estos cuerpos geométricos representaban una ecuación clara, donde el dorado de las piezas superiores aludía al oro extraído por los españoles, mientras que la base encarnaba un lingote de sangre indígena como tributo al saqueo y la ambición.

En el emblemático libro *Las venas abiertas de América latina*, Galeano (2017) dice que en 1581, cuando ya un tercio de los indios había sido aniquilado y los que vivían estaban obligados a pagar tributo también por los muertos, muchas madres preferían matar a sus hijos antes que someterlos al tormento de las minas.

Los grandes desplazamientos de población, que el funcionamiento extractivo exigía, desarticulaban las unidades agrícolas comunitarias y definían la orientación exportadora de América Latina (Stein y Stein, 1970). El limitado volumen de importaciones a precios exagerados contrastaba con el inmenso volumen de oro y plata deliberadamente subvalorado, y se inauguraba, así, el largo ciclo de las naturalezas baratas, que no solo fue la base del posterior desarrollo del capitalismo, sino que constituyó el modo en que este

2 Liliana Maresca (Avellaneda, Buenos Aires, 1951 - Buenos Aires, 1994) fue una artista clave en la escena artística porteña desde comienzos de los años ochenta hasta el momento de su fallecimiento. Produjo una obra única y ecléctica que supo poner en diálogo las dimensiones políticas y místicas, íntimas y colectivas, conceptuales y artesanales. Propició espacios de encuentro festivos, evidenció las consecuencias sociales del neoliberalismo y fue alquimista de materiales como el oro y la madera. De acuerdo con la investigadora Lauría (2008), se trata de una figura de inflexión que inicia y desarrolla muchas de las líneas que luego caracterizarán el arte de la década siguiente: la fuerza vital y el erotismo, el deterioro y la caducidad, así como la sangre, la muerte y las fórmulas de la transmutación material y espiritual.

organizó la naturaleza, incluyendo la humana (Moore, 2020).

El contexto en el que se desarrolló la muestra *La Conquista. 500 años* dio comienzo a las innumerables actividades que se llevarían a cabo durante todo el año por la conmemoración de los 500 años de la colonización³. De acuerdo con Azcuy Ameghino (2014), el año 1992 parecía poco propicio para una valoración crítica de la conquista, ya que los juicios que hacíamos sobre los hechos del pasado nos interpelaban en relación a las nuevas formas de dominación neocolonial. Lo que estaba en juego, a propósito de las conmemoraciones, era el hecho de saber si determinados estados tienen o no el derecho de sojuzgar a los pueblos considerados periféricos.

En ese contexto, las voces de los pueblos originarios pugnaban por visibilizar sus demandas, al tiempo que se presentaba la imperiosa necesidad de construir un contra-relato frente a los discursos oficiales de celebración. De este modo, las múltiples iniciativas se repitieron en diversos ámbitos culturales de todo el país, donde numerosos artistas produjeron obras, ocuparon el espacio público y formaron parte de narrativas que expresaban los contra-festejos, al tiempo que denunciaban las continuidades históricas del genocidio originario.

3 En diciembre de 2020, en conmemoración a los treinta años de esta exposición, la galería Rolf Art inauguró la apertura de una muestra homónima, a cargo de Marcos López, RES y Adriana Miranda con materiales del archivo personal de Liliana Maresca. Desde una interpelación presente, la exhibición busca revisitar a través de fotografías, videos y documentos la acción colectiva de estos artistas, concebida como una respuesta irónica al quinto centenario de la colonización. Recuperado el 04/07/2022 de: <https://rolfart.com.ar/exhibition/la-conquista-xxi-rolf-art/>.

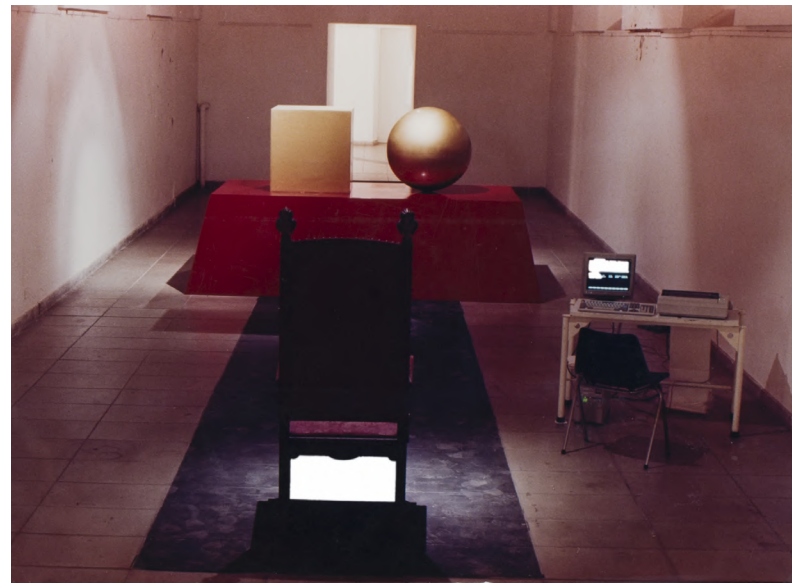


Imagen 1: Maresca, L. (1991). *El Dorado* [instalación]. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. Fotografía de A. Miranda.

La obra de Liliana Maresca fue contundente y punzante en la medida en que logró sintetizar con su instalación el centro neurálgico de la conquista: la extracción de los metales preciosos y el costo en vidas humanas de ese despojo⁴.

Hacia finales de la siguiente década, como si se tratara de seguir las huellas para recuperar los vestigios de nuestra historia, la artista visual Soledad Dahbar⁵, en el año 2009, inicia una investigación por diversas minas abandonadas de la Puna salteña. En un trabajo casi arqueológico,

4 Para mayor contextualización y desarrollo de la obra de Liliana Maresca se sugieren los trabajos de larga data de Adriana Lauría, María Gainza, Graciela Hasper, Laura Hakel y Javier Villa, entre otros (Ver: Gainza, Hakel, Villa, 2016; Hasper, 2006; Lauría, 1997; 2008).

5 Soledad Dahbar (1976, Salta) es una artista visual que desarrolla su obra en los formatos de fotografía, video e instalación. Expuso en diversas ciudades de la Argentina y el extranjero; es becaria del FNA para las becas del interior; participó en diversos encuentros, clínicas y seminarios de arte. Recibió diversos premios y su obra forma parte de la Colección Castagnino-MACRO, Fundación OSDE y de la ReColección. Coordina exposiciones y realiza tareas de gestión independiente en diversos proyectos como La arte, plataforma de difusión, circulación y comercialización de producción artística salteña, al tiempo que es socia editora de la revista digital Obstáculos.

realiza un registro del espacio señalando lo que perdura como rastro de lo que ya no está. Resultado de los acercamientos a diversos territorios, elige una localidad emblemática y construye la obra *Paisajes negros* (2010), que consta de un video y diecinueve fotografías. La instalación se convierte en una hoja de ruta en la medida en que estos materiales serán el inicio de un conjunto de obras que desarrollará a lo largo de los próximos años.

Paisajes negros daba cuenta del campamento La Casualidad, ubicado a 518 km de la capital de la provincia de Salta. El lugar había sido la base de la mina de azufre a cielo abierto más grande e importante de Latinoamérica que suministraba la totalidad del azufre necesario para el abastecimiento nacional. La historia de La Casualidad está estrechamente ligada al desarrollo de la actividad minera de extracción de azufre en el cerro Estrella. En 1940, se creó la Compañía Azufrera Argentina S. A. para la explotación de los recursos de azufre existentes en la cordillera salteña; luego, la estatización efectuada durante el primer gobierno peronista incidió en el crecimiento de la actividad y la expansión de la localidad aledaña. De acuerdo con los registros de la artista, en la etapa de máximo esplendor la localidad llegó a contar con una población de alrededor de 3.000 habitantes, compuesta por los trabajadores de la explotación y sus familias, a los que se sumaban personas dedicadas al aprovisionamiento, el transporte y la prestación de servicios (Dahbar, 2020). Los registros existentes nada dicen de las condiciones de vida de sus ha-

bitantes ni de las secuelas físicas y ambientales de la labor minera.

La Casualidad comenzó su proceso de despoblamiento a partir del año 1977, cuando el entonces ministro de Economía de la última dictadura cívico militar, Alfredo Martínez de Hoz, decretó la clausura de la mina. Como la prueba más precisa de la continuidad del modelo aperturista, el cierre definitivo se produjo en 1991, en el marco del vaciamiento del Estado y la privatización del patrimonio natural y cultural, que tuvo como consecuencia el cierre de fuentes laborales y la desaparición de numerosos pueblos y localidades (Basualdo, 2018).

Los registros fotográficos en color de Dahbar muestran las ruinas del abandono, señalando los rastros dejados por el hombre en el paisaje. En la erosión de los materiales por efectos climáticos y temporales, se observa el cemento, la madera, la pintura corroída de los espacios antes habitados, al mismo tiempo que elementos de una vida cotidiana del pasado como guantes de trabajo, latas y plásticos. La luz penetra en los objetos y permite distinguir materialidades, texturas y funciones obsoletas. Las fotos frontales de galpones derruidos, viviendas y una capilla vaciada rodeados por el agua estancada contrastan con un cielo celeste y brillante que se muestra como el único elemento del presente.

Pero la obra se completa con un video, donde el paisaje es acompañado por explosiones recurrentes que recuerdan la actividad extractiva. La pólvora introducida en América por los conquistadores, determinante en la dominación de



Imágenes 2, 3 y 4: Dahbar, S. (2010). *Paisajes negros* [investigación audiovisual y fotográfica]. La Casualidad, Salta, Argentina.

los pueblos originarios, era fácilmente renovable en la medida en que se iban encontrando dos de sus elementos constitutivos: los yacimientos de azufre y salitre.

Casi una década después de aquellas investigaciones audiovisuales sobre las minas abandonadas, Soledad Dhabar inaugura en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta, bajo la curaduría de Guillermina Mongan, la muestra *Problemas irresueltos* (2019). En un diálogo que comenta, continúa y a la vez actualiza el título que Lola Mora puso a su investigación en 1926 sobre combustibles fósiles⁶, Soledad trae al presente a la artista para repensar juntas una realidad que requiere nuevas formas de estar y participar en el mundo, construyendo su propia contribución a la ampliación de sentidos sobre un territorio con la intención de volverlo más habitable. En palabras de Dahbar (2020), se trata

de proponer un “recorrido de prospección, un espacio para la búsqueda de minerales preciosos, donde cada pieza constituye un hallazgo” (p. 4).

La muestra *Problemas irresueltos* condensó y exhibió las diversas formas en que, a lo largo de la década, Dahbar recurrió a la montaña a partir de diversas estrategias comunicativas y despliegues materiales. Desde la ironía en la obra *Oro, plata y pobre* (2019), en clara referencia a los costos sociales del extractivismo, hasta la pieza audiovisual *Represa en el valle* –un video que la artista filmó en Angastaco, una localidad de los Valles Calchaquíes en la provincia de Salta– muestra la transformación del paisaje por la explotación minera y lo grotescas que resultan las propuestas oficiales de convertir esos espacios en paseos temáticos. Pero fundamentalmente, y lo que aquí interesa en especial, es la forma de crear a partir de la materialidad de la montaña o en función de ella; es decir, la creación que se origina en virtud de la relación entre la artista y la naturaleza.

La presencia de la mica o la obsidiana se encuentra en una diversidad de obras mediante diferentes tratamientos, como el pulido, el tallado o la integración de las rocas y minerales con

6 En 1926 Lola Mora publica *Combustibles: Problemas Resueltos*, un folleto de 52 páginas en el que expone la posibilidad de autoabastecimiento a partir de combustibles fósiles. De acuerdo con Alonso (2018), además de sus preocupaciones técnicas y económicas, allí plantea la necesidad de una política energética nacional que considere la producción de hidrocarburos a partir de los esquistos bituminosos tratados mediante los hornos, en lugar de realizar costosos y profundos pozos con todo lo que significan las perforaciones y las extracciones, así como la conducción, el almacenaje, la destilación y el transporte a los centros de consumo.

el papel u otros soportes. Obras como *Pedraje* (2019), que presenta una serie de libros-objeto hechos en cuero pleno, papel y obsidiana grabada, o la serie *Simbiosis* (2020), realizada en mica sobre papel pintado, son algunas de ellas.



Imagen 5: Dahbar, S. (2020). *Simbiosis tres* [mica sobre papel pintado 30 x 24 cm]. Salta, Argentina.

Por su parte, la referencia al oro, la plata y el cobre es recurrente y asume diferentes propuestas como en la *Joya Max* (2019), objeto performativo realizado en base a estos metales que, usado sobre el propio cuerpo, impide el habla. La alusión a la imposición del silencio a partir de una joya, objeto que podría también ser de tortura, da cuenta de una historia profundamente silenciada. Tal vez por eso, en su obra *Manifestación* (2019) la artista retoma las mismas figuras simples –el círculo, el triángulo y el cuadrado– para efectuar un señalamiento artístico que en un juego en el espacio proponga el paso de una voz subjetiva a una colectiva frente a un acontecimiento que es público.

De este modo, las exploraciones desde la materialidad son múltiples y variadas; todas ellas invitan a mirar los procedimientos como un lugar donde se evidencian no solo los fines, sino, y fundamentalmente, los recorridos de la materia, al tiempo que transforman el espacio en un lugar de nuevas resignificaciones. Para Dahbar, el arte resulta una forma de conocimiento, pero sobre todo una práctica de intercambio social y un dispositivo que multiplica imágenes y significantes, generando una apertura a la idea de continuidad del espacio y el tiempo a través de la obra.



Imagen 6: Dahbar, S. (2019). *Manifestación* [MDF pintado con barniz poliuretano, purpurina y madera. Medidas variables]. Museo de Arte Contemporáneo. Salta, Argentina.

CONCLUSIONES

En las obras aquí presentadas, los distintos momentos del pasado se entretajan y configuran algunas de las bases sobre las que se asienta y se explica el actual colapso ambiental. En ese marco, la continuidad histórica sostenida en la obra de Liliana Maresca dialoga y se completa con la huella material establecida en la producción de Soledad Dahbar. En ambas artistas, parece hacerse presente el problema de la historia y su relación con la memoria, en tanto esta complementa y discute la objetividad de los registros y los relatos oficiales, al tiempo que, como señala Escobar (2020), actúa como un factor de litigio político en torno de la selección, la edición y el destino de los recuerdos. En tal sentido, Maresca realiza su obra dentro de un marco colectivo que busca contraponer a las narrativas oficiales de la época relatos visuales que pongan de manifiesto los costos ambientales y humanos que la conquista instituyó, la colonia continuó y el Estado argentino legitimó.

De esta manera, tal como lo señala Escobar, una obra no es un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino una reserva de experiencias colectivas que se reactivan a través del recuerdo, remitiéndonos a una escena dinámica donde lo sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración vinculado con la construcción del presente y del futuro.

Posiblemente por eso, la conmemoración que, en diciembre de 2020, realizó la galería Rolf

Art por los treinta años de la histórica exposición *La Conquista. 500 años*, nos interpela desde un presente que puede brindar nuevas connotaciones relacionadas con el crítico contexto ecológico, donde la instalación *El Dorado* de Liliana Maresca, podría posicionarse como una pieza inaugural en la construcción de un relato necesario que pueda enlazar la problemática ambiental con la herencia colonial.

Por su parte, la búsqueda de las huellas humanas, el registro de los desechos y las marcas de lo que queda luego del despojo en *Paisajes negros* de Dahbar, se presenta como una recurrencia en diversas obras contemporáneas que abordan sus producciones desde una metodología cercana a la arqueológica: la acumulación de indicios, el señalamiento de espacios abandonados y los vestigios de una sociedad que ya no existe. En ese punto, el uso de materiales provenientes de la montaña –ya sea metales como oro, plata y cobre o los colores que remiten simbólicamente a ellos, así como las rocas, las gemas o la arcilla–, a partir de múltiples tratamientos, genera una relación de tipo indicial, donde las piezas parecen constituir prolongaciones de los sitios de origen, trayendo al presente algo que ya no existe pero que sin embargo está ahí.

Como en un diálogo infinito, el universo geométrico de Soledad Dahbar podría ligarse con aquel creado por Liliana Maresca hace ya tres décadas, en la medida en que las formas geométricas se transforman en la síntesis de lo indecible y lo inabarcable, al tiempo que la referencia a los metales y minerales tradicional-

mente vinculados con el extractivismo establecen el símbolo de lo arrebatado. Sin embargo, en todo símbolo, la ambigüedad y la arbitrariedad son las características que permiten abrir el repertorio de interpretaciones y en ello radica su riqueza. En todas ellas, se trata de la búsqueda de un decir colectivo que no vuelva a hacer silencio frente al saqueo y la destrucción.

Cómo citar este artículo:

Casablanca, C. (2022). Sintetizar lo inabarcable. Un diálogo posible entre las artistas Liliana Maresca y Soledad Dahbar. *Artilugio Revista*, (8). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/38660>.

Referencias

- Alonso, R. (2018). *La visionaria y genial Lola Mora. Pionera, mujer en minería y petróleo*. Salta: Ed. Mundo.
- Azcuy Ameghino, E. (2014). El descubrimiento de la Conquista. En G. Gresores, *Reflexiones sobre historia social desde nuestra América*. Buenos Aires: Ed. Cienflores.
- Basualdo, E. (2018). *Endeudar y fugar. Un análisis de la historia económica argentina de Martínez de Hoz a Macri*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dahbar, S. (2019). *Dossier de obra*. La arte. Recuperado el 04/04/2022 de <https://laartecontemporanea.com/soledad-dahbar/>.
- Dahbar, S. (2020). *Paisajes negros* [ponencia]. III Jornadas de Estéticas y Políticas Nuestroamericanas Artes de la Visualidad. Encuentro II. Universidad Nacional de Avellaneda, Buenos Aires.
- Escobar, T. (2020). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Feinsilber, L. (1991, 28 de febrero). La Conquista vista por los plásticos. *Ámbito Financiero*, p. 18.
- Gainza, M., Hakel, L., Villa, J. (2016). *Liliana Maresca*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.
- Galeano, E. (2017). *Las venas abiertas de América latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hasper, G. (Comp.) (2006). *Liliana Maresca. Documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Lauría, A. (1997). Articulación entre arte, medios y discurso crítico en la obra de Liliana Maresca. *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 293-298). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores en Artes. Recuperado el 04/07/2022 de <http://www.caia.org.ar/docs/Laur%C3%ADa.pdf>
- Lauría, A. (2008). Muestra de Liliana Maresca en el Museo Castagnino. *Revista Ramona*. Recuperado el 04/07/2022 de <http://www.ramona.org.ar/node/19121>.
- Lebenglik, F. (1991). *Liliana Maresca. En La Conquista. 500 años, 40 artistas* [catálogo de exposición]. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina.
- Maresca, L. et al. (1991). *La Conquista. 500 años. 40 artistas*. [catálogo de exposición]. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Moore, J. (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación del capital*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños.
- Rolf Art (2021). *La Conquista 1991. Res, Marcos López, Adriana Miranda y Archivo de Liliana Maresca* [catálogo de exposición]. Recuperado el 04/07/2022 de <https://rolfart.com.ar/exhibition/la-conquista-xxi-rolf-art/>.
- Stein, S. J. y Stein, B. (1970). *La herencia colonial de América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ulloa, A. (2017, mayo-agosto). Dinámicas ambientales y extractivas en el siglo XXI: ¿es la época del antropoceno o del capitaloceno en América latina? *Desacatos*, 54. Recuperado el 04/07/2022 de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200058.

Agradecimientos

Almendra Vilela, por facilitarme el acceso a algunos de los documentos del archivo de Liliana Maresca; Soledad Dahbar, por la generosidad de compartir su trabajo; Marcela Vilela, por el asesoramiento histórico y Florencia Guzzetti, por las continuas traducciones.

Biografía

Cecilia Casablanca

AUTORA

Doctoranda en Historia en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Becaria CONICET, con dependencia en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. Investiga la problemática socioambiental en las producciones artísticas y los activismos en el arte contemporáneo en la Argentina.