

Verónica Piera Joly

Becaria CONICET IIGG

Maestranda Sociología de la Cultura y Análisis Cultural IDAES UNSAM

Docente UBA

vpjoly@hotmail.com

Producciones y consumos culturales. Arte. Estética

Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80

Introducción

En el año 2003 la Fundación PROA exhibe en la muestra “Moda. Fotografía + diseño” un conjunto de trabajos de la generación de jóvenes diseñadores surgidos de la Primera Bienal de Arte Joven¹ con la curaduría de Andrea Saltzman, docente de la Universidad de Buenos Aires vinculada a la formación del campo de Diseño de Indumentaria y Textil a través de la enseñanza en los talleres de diseño de la carrera. La muestra dedica una sala a la presentación de las piezas de aquellos primeros diseñadores que inician el relato del campo profesional en una sucesión que recorre sintéticamente la producción de fines de los 80, la década del 90 y los primeros 2000. Pero ¿Quiénes eran esos jóvenes artistas ahora consagrados por la institución arte? ¿Qué representaciones supone la Bienal en el imaginario de los actores ligados al campo del Diseño de Indumentaria y Textil a principio de los años 2000?



En el mes de marzo de 1989, el Centro Cultural Recoleta exponía una multiplicidad de trabajos de jóvenes menores de 30² seleccionados por jurados de diferentes áreas. Las presentaciones de artes plásticas, danza, música, teatro, video, diseño gráfico y moda entre otros, atraen a cientos de observadores a la tradicional plaza donde el centro cultural había

¹ Primera Bienal Iberoamericana de Arte Joven Buenos Aires 89 (La Nación 11-3-1989).

² Clarín 15-12-1991

implementado un puente alentando la circulación y recepción del talento artístico emergente.

Con el tiempo, el paso por la Bienal consagrará a muchos de estos artistas a través del discurso de la crítica y los especialistas, que en la década siguiente recuerdan la espontaneidad e ingenio de aquellos actos apelando una vez más al uso del concepto *vanguardia*³. Sin embargo, más allá del cálido recuerdo presente en los testimonios de los actores⁴ (artistas, comentaristas y espectadores) que han protagonizado la escena de la muestra, la bienal apenas ha sido mencionada por especialistas y algunos periodistas del mundo de la moda que en esos días buceaban en la simbólica del *under* porteño a la búsqueda de nuevas rarezas. Sin embargo, más allá de las razones de la escasa difusión y análisis, cabe reconocer que en la escena, los últimos ecos de la renovación cultural y artística de la *primavera democrática* nacida en el 83 languidecían ante la crisis de legitimidad que afrontaba el gobierno radical, la fuerte oposición de gran parte del empresariado y de los actores sindicales acentuando la creciente inestabilidad económica y financiera de la Argentina. En tal sentido Suriano recuerda que “Tal vez la gran paradoja de las dos últimas décadas es que mientras la legitimidad democrática, con todos sus defectos y limitaciones, tendió a consolidarse, tuvo lugar paralelamente la emergencia de la fractura social más portentosa de nuestra historia, que es, a la vez, una de las principales amenazas de la democracia. La aparición de una impresionante franja de pobreza se vio acompañada por la retirada del Estado y la consecuente destrucción de la capacidad de éste para intervenir de una manera relativamente equitativa” (Suriano: 2005, 29-30).

Pese a las contradicciones de este proceso, la puesta a punto de la democracia participativa en los barrios, la constante promoción de la cultura y de la libertad de expresión en el espacio público, la invitación de las autoridades del campo político a los jóvenes para llevar

³ No discutiremos aquí la pertinencia del concepto sino el gesto a través del cual se les confiere tal significado a las prácticas de estos artistas desde el campo académico. Creemos que tal operación simbólica ha contribuido a la autonomización e institucionalización de la disciplina generando un relato acerca del origen que opera, como explica Williams, seleccionando determinados elementos de la tradición.

⁴ Refiere a los testimonios recogidos en el trabajo de campo efectuado entre 2007 y 2009 en que han sido entrevistados entre otros: los artistas y diseñadores Andrés Baño, Gabriel Grippo, Sergio de Loof y Mónica Van asperen. El diseñador gráfico, Sebastian Orgambide responsable de la cobertura de video de la Bienal. La socióloga Susana Saulquin, Jefa de Cátedra de la asignatura Sociología en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, FADU, UBA, miembro de la comisión encargada de creación de la carrera de DIyT en la FADU UBA y directora de la misma en dos oportunidades. La arquitecta Andrea Saltzman. Las periodistas Victoria Lescano y Felisa Pinto, también vinculada en los inicios al campo académico.

adelante el programa cultural de la UCR y el diálogo sostenido entre la dirigencia política y diversos intelectuales y artistas que alentaba las esperanzas de cambio desde 1983; todos estos aspectos, característicos de la renovación democrática de entonces, permiten comprender, por ejemplo, el espíritu de recambio que también se experimentaba en instituciones como la Facultad de Arquitectura donde se incorporaban desde 1985 las carreras de Diseño Industrial y Diseño Gráfico exponentes de la modernización cultural de aquellos días en el seno de la ahora FADU (Devalle, 2009). Cuatro años después, aquellos mismos vientos del recambio cultural acompañarían la constitución del DIyT y del DIyS.

En este sentido, pretendemos señalar ciertas tendencias y procesos del campo cultural y el universo artístico local que han servido de marco a la problemática de emergencia del campo disciplinar del DIyT y en este caso, aportan la densidad de lo estético al cuadro de situación histórica. En la complejidad de aquél escenario de fines de los 80, cabe preguntarnos ¿qué tradiciones rescatan los jóvenes artistas de la Bienal? ¿qué lenguajes, formas y materiales se reactualizan? ¿qué relación con el público plantean sus experiencias? Como veremos en el primer punto, el arte en la calle no era una novedad, la recuperación de aquellas prácticas artísticas procedía de la tradición de los happenings de los 60 y las performances de los primeros 70, lo cual nos conduce a explorar los rasgos más destacados del campo artístico anterior al golpe de 1976. Luego, abordaremos los principales rasgos del arte de los 80 visibles en las manifestaciones culturales de la época. Los puntos 3, 4 y 5 analizan el *retorno a la calle*, los principales ámbitos de encuentro de la juventud, los actores y discursos emergentes de la renovación cultural que transitan el circuito *under* y finalmente la reconstrucción de la Bienal a partir de los debates que la toman por objeto desde la prensa y la crítica de arte y el sentido que le otorgan los testimonios de actores que protagonizaron la muestra (especialmente la sección diseño de vestimenta) y la academia en la antesala de la Indumentaria.

1. El campo artístico argentino en la tradición previa a 1976. Moda, vanguardia y experimentación

Recordando algunas de las características que impregnaban el arte argentino en los 60 y el punto de inflexión que marcaría la experiencia del Di Tella, Herrera (1999) analiza el proceso que desemboca en los 80 como una ambigua vivencia que se desarrolla *entre la*

utopía, el silencio y la reconstrucción. Su análisis permite aquí apuntar los rasgos del arte en los 70 y 80 que a fin de situar la emergencia de la Bienal en las condiciones específicas que ofrece el campo artístico de la época, las prácticas que legitiman a sus actores, los lenguajes y recursos utilizados, la relación con la dirigencia política y el vínculo con el espectador y el mercado. De este modo podría pensarse que la tradición de las décadas anteriores pone a disposición de los artistas del retorno a la democracia, un repertorio de recursos expresivos ya conocidos que se actualizan en el nuevo escenario histórico.

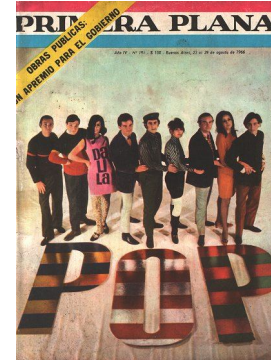
Los 60 se distinguen a nivel internacional por una tendencia a la experimentación, la utilización de la tecnología y la incorporación de los medios masivos de comunicación dentro de las propuestas estéticas (Herrera: 1999, 121). Las prácticas conceptuales se ligan a la hegemonía de los paradigmas de la ciencia de la comunicación, la semiótica y el estructuralismo evidenciando cierto desplazamiento *de lo perceptual a lo conceptual*. Los principales tópicos del *arte pop* buscan reflexionar en torno a la sociedad de consumo y las condiciones del arte en su seno. Particular atención reviste en el paisaje local el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella dirigido por Romero Brest que se transformará en uno de los lugares emblemáticos de la modernización cultural de los 60. Retomando el precepto clásico de todos los movimientos de vanguardia, dicha agrupación genera en esos años “un arte disuelto en la realidad social” (Herrera: 1999,123) y un proceso de aceleración de la ruptura con la institución arte, buscando la consagración vía exhibición en espacios alternativos como la calle o las vidrieras donde tienen lugar las principales acciones de estos artistas. En adelante, la *calle* se configurará en el acervo de las generaciones futuras, como el espacio simbólico por excelencia a recuperar de la tradición artística previa fundamentalmente resignificado con la llegada de la democracia. De la escena del Di Tella y el Instituto de Artes Visuales interesan especialmente a una retrospectiva del diseño de indumentaria, las trayectorias de los artistas Delia Puzzovio (Dalila), Delia Cancela y Pablo Mesejean⁵.

⁵ En sus trabajos, la moda y la vanguardia estrechan vínculos. Los mismos circulaban por diversos espacios como la Galería del Este o la Galería Lirolay, entre otras e incluían en ocasiones los espacios del consumo masivo como lo reflejaba la Revista Primera Plana. Puzzovio se consagraría con el diseño de unas plataformas exhibidas y comercializadas más tarde por una de las zapaterías más tradicionales de Buenos Aires. En cuanto a Cancela y Mesejean fusionan las artes plásticas con el diseño de moda en singulares experiencias que los catapultan del Di Tella a Europa.



En sintonía con los postulados del internacionalismo, “En noviembre de 1962 la revista Primera Plana informaba, en su primer número, qué era un *happening*: ‘se trata de breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social’. La bohemia, la ironía y la diversión eran necesarias para una ciudad “bien constituida” como Nueva York. Eran estas nuevas formas del arte, ‘combinación de teatro

expresionista y charada surrealista’, las que permitían aquella cuota de ‘locura’ imprescindible para no enloquecer en el ritmo creciente del progreso y la eficacia. Los nuevos protagonistas de esta forma de ‘terapia urbana’ eran los jóvenes ... estas nuevas formas expresivas se ubicaban dentro de lo que en los circuitos internacionales se denominaba *pop* : una estética de lo urbano, marcada por la mezcla, la cursilería y el cuestionamiento del tradicional objeto artístico pintado o esculpido” (Giunta: 1999, 91-92). Aquellas experiencias se nutrían principalmente de las imágenes de la cultura urbana y el consumo producidas por la televisión, el cine y la publicidad.



Los 70 asisten al cierre del Di Tella y al surgimiento del CAYC dirigido por Jorge Glusberg que continúa con las tendencias no convencionales del arte en la calle y las acciones estético-políticas. Aquellos *environment* que integraban tecnología, arte y entorno social, pronto serían objeto de decretos de censura por parte del gobierno dictatorial. Las *performances* y *ambientaciones* aparecen como otros de los géneros recurrentes de los primeros años 70 acentuando la práctica participativa del público en plazas, clubes y fábricas hasta 1973, año en que el panorama político va colocando a los artistas nuevamente en las instituciones a medida que en el espacio público recrudece la violencia y la calle deja de ser un sitio con posibilidades de alojar las intervenciones estético-políticas (Giunta: año, 113).

2. Los años 80 y la vuelta a la representación del sujeto en el campo artístico

El arte argentino de los 80, en contrapunto con la experiencia de la década anterior, se enmarca en una formación cultural signada por la reconstrucción social política e institucional que se inicia en 1983, como vimos anteriormente, a la vez que dialoga con la

mirada *posmoderna*. Como veremos es en este movimiento ambiguo donde converge el optimismo por la reapertura democrática y simultáneamente cierta ausencia de ideología política en las performances de los nuevos artistas. En las acciones estéticas de las generaciones surgidas en el clima cultural de los 80 – visibles incluso en la Bienal de Arte Joven –, la narrativa de la identidad y de las nuevas individualidades antes reprimidas por la dictadura, emergen relevando a la política y las ideologías clásicas. A la radicalización de los 60 y mediados de los 70, le sigue el marcado apoliticismo de los planteos de los 80 y el proyecto de empezar a *memorizar* como afirma Usuviaga (2002) lo ocurrido años atrás. Por otra parte, además de estas tendencias generales, visibles en las representaciones artísticas de la época, cabe considerar especialmente la emergencia, tras la experiencia del proceso, de ciertas problemáticas que en los años de la represión se ausentaban de la representación. Centralmente se trata de la reaparición de la imagen del cuerpo, la puesta en tela de la figura humana, es decir, el retorno del sujeto a lo visual como analiza Usuviaga⁶ en relación a las *imágenes argentinas en la postdictadura*.



Así, algunas de las temáticas y tópicos más recurrentes en las exhibiciones artísticas de la época están ligadas fundamentalmente a la representación del sujeto. Las mismas buscan dar cuenta de la vivencia traumática de los años de la dictadura mediante el horror diluido en el lenguaje humorístico, los cuerpos sumidos en el infierno, la ausencia y la muerte como puede observarse en las experiencias “El Siluetazo” y “Ex-presiones 83”.

Esta cuestión nos interesa especialmente pues, el retorno a la representación del sujeto, su cuerpo, su subjetividad, en medio del trauma de la rememoración, creemos que permite interpretar profundamente el surgimiento del planteo de la indumentaria, nexos entre el cuerpo y el entorno, estética de la tensión entre individualidad e indiferenciación, vehículo del ingreso del cuerpo en el mundo público. El retorno a la representación del sujeto y el cuerpo individual bien puede visualizarse por ejemplo en la conformación de las nuevas

⁶ Viviana, Usuviaga (2002) *Imágenes argentinas en la postdictadura. El poder memorizar*. Revista Ramona N°23.

identidades juveniles a través de la moda en un clima de estimulación de la libertad y la expresión en oposición a la simbología homogeneizante del uniforme. Así, “Juventud que había sido sinónimo de subversión hasta ese entonces muta con un valor agregado para los nuevos tiempos. Los artistas jóvenes ahora son llamados a ocupar espacios antes vedados. Y así lo hicieron” (Usuviaga: 2002, 20). Esto último también resulta clave para el análisis que sigue en donde cultura, juventud y renovación entretejen un cuerpo de significados en las vivencias de contemporaneidad de los artistas en la ciudad y en diversas acciones como performances y muestras colectivas que evidencian el regreso del arte al espacio público.

3. El retorno a la calle. El campo cultural de los 80 y la reconstrucción del espacio público. La política cultural de la UCR, los centros culturales en los barrios.

En adelante, analizaremos cómo se transforma la vida cultural de aquellos días, el modo en que el radicalismo dialoga con artistas e intelectuales y reabre el espacio público a las diversas manifestaciones culturales de la sociedad civil. Particular relevancia tiene aquí la promoción de la juventud que de cara a los nuevos tiempos, realiza Alfonsín a través de la gestión cultural de la municipalidad porteña. Bajo la dirección de Facundo Suárez Lastra este organismo lleva adelante la implementación de las casas barriales de la cultura. Asimismo, la Subsecretaría de la Juventud dependiente de la Secretaría de Cultura de la ciudad constituye otro de los agentes centrales de la convocatoria dirigida a los jóvenes para reapropiarse del espacio público a través de su participación y libre expresión.

Por otra parte, vinculado al carácter de esta profunda mutación sociocultural, puede plantearse el interrogante de si acaso la *primavera* local no está dialogando con el intercambio generado a través del corredor iberoamericano que a partir de diversas acciones oficiales en algunos casos y espontáneas en otras, pone en contacto a los artistas argentinos con la movida cultural española posfranquista a la que refieren varios de los artistas entrevistados. La vuelta a la calle, a los lugares de reunión y de encuentro, a los sitios de participación e intercambio traduce la apuesta hegemónica que consolida a la cultura como el principal terreno de refundación de la sociedad civil.

Los primeros años de la democracia alfonsinista recogen un conjunto de metáforas del acervo simbólico de aquellos años asociados a la *primavera*, la *fiesta* y la acción esperanzada de reconstruir el arte, la universidad, la escuela, los centros culturales y demás

espacios creativos de la sociedad civil. Esto último permite redimensionar el gesto simbólico y político de la Bienal entendiéndola en el contexto de las manifestaciones culturales de la época, de la *cultura en los barrios* y de los *barrios en la cultura*. Se trata de un espacio dispuesto para la participación mediante diversas iniciativas oficiales conducentes a ampliar los circuitos de producción, circulación y recepción de la creatividad juvenil. El término *movida* comenzaría a aplicarse en alusión al resurgir de la participación colectiva y especialmente asociado a las prácticas culturales de la juventud en las principales ciudades.

“Ya en 1984, con el nuevo presidente electo, Raúl Alfonsín, la municipalidad de Buenos Aires emprendió lo que se conoció como el Programa Cultural en Barrios. Desarrollado en los centros culturales barriales, el Programa, tuvo por objetivo ‘fomentar el desarrollo de la capacidad creadora y la autonomía cultural’ en una ‘expresión comprometida con la actualidad’. La iniciativa institucional mostró ser un estímulo importante; el nuevo gobierno democrático entendió que, desde su propia acción, y a partir de pequeñas células de la organización social, los barrios, debía incentivarse una reapropiación de valores depredados y despreciados durante la dictadura, como la imaginación y la creatividad” (Herrera, 155). Precisamente el análisis de Herrera, menciona como uno de los principales centros de la *movida joven* al Centro Cultural Recoleta en épocas de la gestión del Arquitecto Osvaldo Giesso (1983-1989) en que tendrá lugar la Bienal de Arte Joven. Orgánica al proyecto participativo que enuncia el radicalismo, la gestión de Giesso en el CCR “se propuso crear, inspirado en el Centro de Arte Moderno Georges Pompidou de París, un lugar para las artes, activo y participativo, atractivo para los jóvenes, donde se presentaran las nuevas tendencias sin pasar por la legitimación de los museos o galerías. Una dinámica distinta para una sociedad urgida por recobrar el apego a lo comunitario y la conciencia de grupo. El centro extendió sus actividades a los parques y plazas vecinas, recuperados lugares de reunión donde volvía a instalarse la tradicional feria de artesanos” (Herrera: 1999, 156). Una vez más el arte se corría de los tradicionales sitios de consagración acercándose a la calle reactualizando la vieja retórica vanguardista. La participación y la acción de la juventud constituían las metáforas por antonomasia del cambio lo que brindaba un lugar propicio a la expresión de múltiples identidades. Como sugiere Herrera, “Ciertas tendencias marginadas bajo la dictadura salieron a la luz en estos

primeros años de la democracia signados por una apertura más atenta al *hacer* que al *juzgar*, actitud necesaria luego de una cultura pauperizada por la censura. Ya llegaría el tiempo de decantar y criticar, por el momento había que estimular. Esta pareció ser la consigna explícita de los funcionarios de la época” (Herrera: 1999, 156).

4. Algunos lugares de encuentro de la cultura juvenil porteña en los 80. Actores, discursos y escenarios.

La ciudad, metáfora de cambio y modernización, ofrecía una vasta trama de recorridos a través de diversos sitios donde la cultura urbana se hacía eco de la reapertura democrática. Múltiples centros de reunión, bares, discos y centros culturales receptionan la movida joven disponiendo su espacio a un público sumamente heterogéneo. Siguiendo a Urresti y Margulis (1997), puede decirse que diferentes prácticas culturales emergen de la censura de años, el rock y el teatro independiente protagonizan la escena nocturna además de las discotecas y otros lugares de encuentro emblemáticos de la sociabilidad joven en la noche de fines de los 80. La topografía de aquel universo del *under* juvenil conforma distintos circuitos por los que transitan los géneros del punk, el rock, el reggae y el ska entre otros. Ámbitos como el Centro Cultural Recoleta (CCR), el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), el enigmático Centro Parakultural, la disco Cemento, el Bar Einstein o el Bar Bolivia conforman algunos de los sitios de encuentro del *under* cultural porteño. Los nuevos códigos estéticos del universo joven de cara a la democracia se reconocen en la emergencia de identidades que en tiempos militares se hallaban fuertemente censuradas. En esta escena la moda desempeñaba un papel no menor con su capacidad simbólica de construir personajes que transgreden los modelos tradicionales de género, conforman actitudes y estéticas modernas, en oposición a la tradición de la elegancia y el buen gusto (Bourdieu: 1990). Composiciones novedosas se abren camino en los encuentros juveniles que despuntan un repertorio de formas múltiples e inusitadas, lúdicas y plenas de ironía cercanas al género del show y el espectáculo. Los nuevos *freaks* salen del anonimato al calor de una *movida* que convoca al actor juventud a relocalizarse en la calle. Sin embargo, es el espectáculo y no la política lo que mueve intervenciones como los desfiles de la Bienal, del Garaje Argentino, del ICI o de la Fundación Banco Patricios. El apoliticismo es

una constante de estos grupos donde la estetización toma el lugar de la ideología, tendencia que se agudiza en los 90.

De este cuadro *contracultural*, emergen las trayectorias del grupo de Las Gambas al Ajillo entre otros artistas que circulaban por el Parakultural de Omar Chabán. Alejandro Urdapilleta alude a la función liberadora que el teatro ejercía en los 80 al decir que “creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los



cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el verdadero desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el

ejercicio de la libertad” (Gabín: 2001, 5). El libro que prologa Urdapilleta describe los 80 desde la cultura del espectáculo vernáculo, a través de la trayectoria de *las gambas* que en sentido autobiográfico evoca las imágenes de aquella escena donde las *hijas del proceso* hacían uso del desenfado y el desencanto. Personajes a los que la crítica concebía como “marginales” y que allí protagonizaban la representación, son recordados continuamente en las entrevistas realizadas. Como en los casos de Batato Barea con sus personajes kistch y de



Humberto Tortonese, trío que integraban junto a Alejandro Urdapilleta en el Parakultural.

Asimismo, el público del Parakultural frecuentaba otros puntos no menos emblemáticos del *under* de la época.

Entre ellos, el Bar Bolivia que Sergio de Loof abre en 1989 en las proximidades del Parakultural ambientado con piezas de desarmadero y collages con recortes de vogue, como recuerda Lescano (2004) es el primero de una serie



de bares nocturnos donde se reúnen entre otros los seguidores de “la moda de la pobreza” como eran definidas las producciones de Sergio de Loof, Gabriel Grippo, Andrés Baño, Gaby Bunader y Kelo Romero por los comentaristas de entonces. Los “genios pobres” emergen de la experiencia de la Bienal, como veremos pronto y conforman otro de los

circuitos cuyo epicentro era el Bar Bolivia en el barrio de San Telmo. Este ámbito reviste particular interés para nuestro tema puesto que reúne a gran parte de los artistas jóvenes que en esos días integraban a través de diversas experiencias estéticas el lenguaje de la moda y el de la indumentaria con el arte. Propuestas creativas que cuestionaban los parámetros del buen gusto y la distinción como así también los del género, a través de las que se afirmaban, en mayor medida, identidades divergentes. Así la moda disponía su repertorio inagotable de sentidos recogidos eclécticamente en los desfiles del Bar Bolivia, el *Garage Argentino* o en la experiencia del *puesto en el Mercado de Retiro*⁷.

Las intervenciones de este grupo⁸ y su concepción novedosa de la moda alejada del universo simbólico de la Alta Costura y del habitus tradicional de la elegancia y el lujo burgués, que en Argentina remitían a la tradición de los grandes modistos como Bogani, Dorian o Jamandreu entre otros; serán reconocidas por la moderna visión de lo cultural (que recorre también los intersticios de la arquitectura en la UBA generando intensas discusiones) en tiempos de consolidación de la democracia enfatizando la creatividad de las nuevas generaciones.

5. La Primera Bienal de Arte Joven en el Centro Cultural Recoleta: Arte, democracia y participación a fines de la era alfonsinista. La *performance* del diseño de vestimenta. Actores y testimonios

La Primera Bienal de Arte Joven se lleva a cabo en el Centro Cultural Recoleta del 10 al 20 de marzo de 1989 en el marco institucional de la Subsecretaría de la Juventud de



⁷ Como recuerdan Saulquin, Saltzman y Lescano, el primero es un espacio alquilado por los artistas en el Barrio de Palermo donde se realizaban desfiles con las producciones y diseños de Sergio De Loof, Gabriel Grippo y Gaby Bunader entre otros. El segundo es un puesto en el Mercado de Retiro donde Gabriel Grippo exhibe y comercializa su obra en medio de las reses, el pescado y la verdura.

⁸ Gabriel Grippo, Andrés Baño, Gaby Bunader y Sergio De Loof se conocen a partir de la Bienal, es decir, la crítica les otorga entidad simbólica de vanguardia con su discurso y la experiencia de los tres primeros como finalistas los reúne con De Loof, espectador de la muestra, que por entonces se iniciaba como productor de modas, pero cabe destacar que no conforman un grupo hasta ese momento. El vínculo con Kelo Romero también es posterior, en la Bienal expone como músico y más tarde ingresa al universo de la experimentación con la indumentaria.

la Municipalidad de Buenos Aires dirigida por Juan José Pi de la Serra durante la intendencia de Facundo Suárez Lastra. Los participantes de entre 15 y 30 años⁹ habían sido convocados a fines de 1988 por ese mismo organismo y los trabajos habían sido seleccionados por diversos jurados de cada área. Las secciones exhibidas en el CCR abarcaban un amplio abanico de expresiones artísticas como recuerda Daniel Kon¹⁰: “miles de chicos y chicas, artistas plásticos, diseñadores de moda, fotógrafos, historietistas, actores y directores, realizadores de cine y video, músicos y compositores, bailarines y coreógrafos le dieron vida a la Bienal hasta transformarla en un verdadero muestrario, con sus aciertos y errores, de las manifestaciones artísticas y culturales de una generación” (Kon: 1989, 55). Allí la *moda* será presentada como *diseño* al igual que los trabajos de diseño gráfico e industrial.

En una lectura a 20 años de la Bienal interesa el gesto político e institucional como profundización del proyecto democrático de afirmación de la participación colectiva que signó la política cultural de los 80; sentido que intentará retomarse en los 90 en las versiones posteriores de la Bienal realizadas en los todavía antiguos galpones de Puerto Madero. Sin embargo, esta lectura no resulta tan evidente en el momento y da lugar a distintas interpretaciones. La prensa cotidiana no dedica mayores comentarios a la muestra aunque reconoce la “originalidad y desparpajo” de aquellas intervenciones juveniles a modo descriptivo y la cálida recepción del público que visita la muestra. Por su parte, la institución arte recibe las críticas de Daniel Kon y Ernesto Schóo a través de la Revista Asuntos Culturales¹¹ en el artículo “2 opiniones sobre la primera Bienal de Arte Joven” publicado un mes después de la muestra.

Resulta revelador observar que éstos artículos conforman la totalidad del corpus encontrado en relación a la bienal emitido por voces de larga trayectoria en el campo de la crítica de arte que aquí construyen la visión oficial del evento en el sentido con que Bourdieu (1988) concibe el poder simbólico de los discursos emitidos por el Estado (en este caso mediante la Cancillería) portador de la visión legítima del espacio social. En los textos de Kon y

⁹ Al respecto las fuentes son confusas. La prensa habla de éste límite de edad y algunas voces de la crítica la extienden entre 18 a 35.

¹⁰ Kon, Daniel; Schoo, Ernesto (1989) Dos opiniones sobre la Primera Bienal de Arte Joven. Asuntos Culturales N°5. Buenos Aires: Patricio J. Loizaga

¹¹ Director Mario Sábato. Publicación mensual auspiciada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina.

Schoo a propósito de la Bienal, emergen una serie de discusiones ligadas al rol de la política y el Estado en la promoción de estos espacios de expresión, el vínculo de las instituciones culturales de la época con el actor juventud, el rasgo de apertura de este tipo de empresas culturales que focalizan en la participación tradicionalmente negada por los gobiernos de facto, y la crítica a las lecturas demasiado “asépticas” de la prensa, es decir, el papel de los medios de prensa que reflejaron el evento en el CCR. “Prolijas en la descripción, de cada una de las áreas de exposición, profesionales en la evaluación y juzgamiento de las obras. Pero lamentables en su asepsia”. Así se inicia el artículo de Kon tomando partido por un enfoque que rescate “el enorme valor y la importancia de un espacio de libertad semejante” (Kon: 1989, 54). Desde su mirada, aquello a destacar era precisamente el espacio de libertad concedido por la democracia y allí, la gestación de una nueva mirada sobre la juventud que aún sufría las taras del autoritarismo. “¿De dónde salieron los miles y miles de artistas jóvenes que poblaron la Bienal? ¿No eran estos chicos “los tontitos”, los “hijos del proceso”, los “cabezas huecas”? Con frases por el estilo se ha juzgado, de unos años a esta parte, el comportamiento de la nueva generación... Muchos “viejos” de poco más de 30, todavía inflamados de furor setentista, ven a los nuevos como el producto de un cuidado lavado cerebral diseñado por la dictadura. Se les reclama “compromiso social” y “fuerza testimonial”. Y si responden desde sus propias formas culturales se los descalifica groseramente” (Kon: 1989,55).

El cierre de su artículo es contundente, en él la nueva generación de jóvenes haciendo uso de la libre expresión contribuye a dejar en el pasado el autoritarismo, la censura y la represión que aún se percibían cercanas y dolorosas; y a reconocer en la Bienal un fenómeno sin antecedentes. La opinión de Schoo, comparte en gran medida los lineamientos anteriores al decir “No se me escapó la intención política de la Bienal, y no la juzgué perversa, ni mucho menos. Al contrario... Fue, por sobre todo, una mirada afectuosa del Estado que suele mostrar un sueño adusto hacia la juventud, es decir, hacia el futuro del país. Por una vez, no se puso el acento únicamente en el problema de la droga, ni se trató de vender nada a los jóvenes... Se les abrió un espacio de libertad, rasgo fundamental – y conmovedor, por lo insólito en la Argentina – de un gobierno al que se le ha enjuiciado ferozmente por sus fallas, y no se le ha otorgado suficiente crédito por la inédita aventura de libertad, en todos los órdenes, que propuso desde su asunción” (Schoo: 1989, 57) y

concluyendo se pregunta en relación al espacio de libertad ofrecido: “¿vale la pena desaprovecharlo en reiterar lo hecho por los predecesores?... si la sociedad argentina ha sido implacable con sus jóvenes y los ha sometido a códigos viejos, no es menos cierto que la juventud es también implacable y cruel, en la aplicación de sus propios códigos de admisión y rechazo. Pasará tiempo antes de que chicas y muchachos argentinos puedan expresarse libremente y naturalmente, sin agresión innecesaria y sin perceptivas ajenas” (Schoo: 1989, 59)

La sección dedicada al “diseño de vestimenta” en la Bienal, comprendía principalmente las áreas de la moda, el diseño textil y el diseño teatral y exhibía la producción de los finalistas premiados¹² por el jurado que conformaban “el modisto Manuel Lamarca, la periodista especializada Isabel Robertson Lavalle y la productora Dolores Elortondo” (La Nación, 11/3/89)¹³. ¿Qué posición ocupaban dichos actores en el universo de la moda de la época?

Podría decirse que la elección de estos referentes también estaba signada por un gesto modernizador. Tal parece ser la actitud que da lugar a un creador que no seguía las tendencias europeas ni las del mercado, también convocado en 1988 por la FADU para integrar la comisión de creación de la carrera de DIyT, la frescura de una periodista iniciada en la crítica de moda y la juventud de una productora cercana al universo *freak*.



Existe un consenso entre los artistas entrevistados, analistas y periodistas que dedicaron unas palabras a la muestra respecto del lugar protagónico que la moda ocupó en las exposiciones del CCR por esos días. En tal sentido, las diversas evocaciones refieren con especial atención al espectáculo de la moda, la *niña mimada de la Bienal*, dejando entrever la singularidad de una experiencia en que el lenguaje de la indumentaria se apropiaba de los recursos performáticos del arte convocando al público tal vez más activamente que en otros

¹² Según recuerda Susana Saulquin (1998:267), el grupo de los finalistas de diseño de vestimenta en la Bienal estaba compuesto por Mónica Van Asperen, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Gaby Bunader, Martiniano López Crocet, Pedro Zambrana, Ioana Menéndez, Gustavo Vasco y Ana Sariago. Sus desfiles pudieron verse los días 11, 12, 17, 18, 19 y 20 de marzo de 1989 en la plaza San Martín de Tours y en las salas nacionales de Exposición (ex Palais de Glace) a fines de la tarde (La Nación, 11-3-89)

¹³ Otro de los actores centrales en ese proceso fue Jorge Pastoriza, fotógrafo oficial de la muestra

rubros de la muestra. Estas *performances* cercanas a la estética del *show* salían al encuentro de una recepción que las ovacionaba, retraduciendo el carácter participativo y colectivo del evento. Sin embargo, estas experiencias no eran nuevas como indica la tradición experimental de los 60 y 70 a la que referimos anteriormente. Lo que sí resultaba inusitado, después de la censura, era el gesto auspiciante de libertad con que el Estado invitaba a los jóvenes a expresarse en ese espacio como recuerda Gabriel Grippo en una entrevista: “Fuimos los primeros en mostrar moda después de la represión, y nuestros desfiles fueron una mezcla de moda, arte y teatro” (Lescano: 2004, 38). En relación a Andrés Baño, Lescano recuerda que “Sus primeros diseños, unos vestidos de cuerina turquesa y amarilla que cosió a mano con total desconocimiento de los rigores de la moldería, lograron burlar al jurado de la Primera Bienal de Arte Joven por el desparpajo de los bocetos. Los usaron dos chicas que bebían ginebra y se besaban en la pasarela, y una travesti del cabaret Karim”... “Quise trasladar a la pasarela la sorpresa que me provocó mudarme de Lanús al centro, el espíritu callejero y el mundo de las discotecas que abrían todos los días de la semana, como Área.” (Lescano: 2004, 35). Lo último recuerda a Williams (1997) en su reflexión del modernismo respecto a las percepciones de la vanguardia sobre lo metropolitano que han forjado a nivel de mito universal diversas narrativas sobre la extranjería y la ajenidad visual y lingüística (Williams: 1997, 54). Durante la bienal y en algunos shows posteriores en el *Garage Argentino*, Baño compartió exhibiciones con los diseñadores Gaby Bunader, Gabriel Grippo, Kelo Romero y Sergio de Loof.



¿Qué nociones del repertorio de la historia del arte contemporánea pueden reconocerse en estas acciones? Una vez más vale recordar que las *performances* constituyen una serie de experiencias estéticas que tienen como centro el potencial expresivo del cuerpo. Por su parte, la tendencia conceptual pondrá el acento en las ideas, renunciando al objeto y generando un arte que vive en las mentes de los artistas y su audiencia, muchas veces el propio cuerpo del artista y el lenguaje mismo constituyen el soporte que emparenta estas experiencias con la *performance*, el *body art* y el arte procesual (Stangos: 1986, 211).

Así, ciertos trabajos de Sergio De Loof, como sus *fashion happenings*, pueden asociarse a la *performance*, el conceptualismo y en ocasiones a la ambientación. Desde fines de los '80 éstos han intervenido espacios como el Instituto de la Cooperación Iberoamericana, el Centro Cultural Recoleta, el Museo de Arte Moderno o la Fundación Proa. Ahora bien ¿qué decir de la significación que la moda aporta en este escenario? ¿qué metáforas vehiculiza la moda en este paisaje a través de las vivencias de estos artistas? En la escena cultural urbana la moda es una de las principales metáforas de la modernización y el cambio. Como explica Simmel (1988), conforma un fenómeno dual que facilita al mismo tiempo la integración al colectivo y la diferenciación del conjunto resaltando la propia individualidad y estilo. En líneas generales estos testimonios también pueden analizarse considerando el poder evocativo que la moda tiene en relación al ideario moderno en sentido de ruptura con la costumbre y de la posibilidad que brinda de destacar la propia imagen en el anonimato urbano. Asimismo tiene una relevancia específica en el proceso de configuración de la identidad juvenil y de las nuevas subjetividades que transitan el paisaje cambiante de la ciudad. Aquí cobra sentido la óptica de Entwistle (2002) en diálogo con la Fashion Theory de los 80 cuyo principal referente es Valery Steele (1985)¹⁴ que concibe a la moda como *identidad corporalizada*. Práctica contextual por excelencia, la moda se sitúa históricamente de cara al cambio y la renovación cultural reflejando el juego continuo entre los agentes y la estructura. Precisamente, recomposición de la identidad y cambio social, dos de las tendencias observadas en el campo cultural de los 80. Por último, las palabras de Marcelo Marino (2009) arrojan luz en esta escena de individualización *posmoderna* forjada por la estilización de la moda si pensamos la potente significación del contrapunto *indumentaria civil – uniforme* de particular connotación en esos días¹⁵ en que la *dignidad*, el *prestigio*, la *autoridad* y la *disciplina* serán relevados por la estética democrática del desenfadado. La *primavera democrática* en que los jóvenes se exhiben desprejuiciados (aunque no exentos de las críticas del mundo adulto, como notan Kon y Schoo) reafirma la

¹⁴ Steele, Valery (1985) *Fashion and Eroticism: Ideals of Feminine Beauty from de Victorian Age to the Jazz Age*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁵ "...este extremo respeto por la convención provoca que el traje anule completamente la personalidad del que lo porta. Se pretende que el uniformado sea un igual entre los otros y cualquier proceso de distinción significaría escaparse de la convención. De otro modo el uniforme no sería eficaz en su esencia de ocultar y enmascarar el interior del que lo porta. Salirse del grupo mediante la diferencia implicaría cierta vulnerabilidad del individuo, al que el uniforme pretende mantener a resguardo" (Marino: 2009,1)

presencia de los cuerpos en la vida pública, de los sujetos y del derecho al reconocimiento de las diversas identidades que afloran, entre otros medios, a través del discurso de la vestimenta promoviendo la reflexión en torno a su creación, circulación y consumo. De este modo podría pensarse que la Bienal de Arte Joven ofreció un espacio público al ensayo del diseño de vestimenta, un gesto que se institucionalizaría meses después en la Universidad.



Como puede observarse, la mítica Bienal repone una de las piezas específicas del argumento que explica la creación de la carrera en las voces de Saulquin y Saltzman¹⁶ cuando aluden al grupo de jóvenes, que al calor de la primavera democrática, explotan artísticamente los recursos del código indumentario preanunciando algunas de las ideas que orientarían la creación de la carrera en el universo proyectual. De este modo, la retórica de aquellos desfiles implementados en uno de los principales bastiones de la cultura juvenil porteña de entonces, se retoma en el discurso de la universidad pública resaltando la *creatividad e identidad* de las propuestas y su filiación con el espacio *público* del que emergen estos artistas a diferencia del universo práctico y semántico de la alta costura y la tradición del modelismo atento a los valores de la *distinción*, el *buen gusto* y la *elegancia*



(Bourdieu: 1990), que colocaban al mercado interno de la moda argentina y la industria textil de cara a la importación y la copia de las tendencias metropolitanas. Con la emergencia del DIyT el circuito económico pareciera revertirse y al cabo de los años el diseño local evidencia un movimiento de desarrollo pese a la adversidad como explica Miguel (2005). A los *genios pobres* de los 80 suceden los *autores* de los 90 y los

¹⁶ “Hacia 1988 se organizó por primera vez en Argentina una Bienal de Arte Joven que incorporó la moda como parte vital (...) A partir de entonces, los soportes del diseño se organizaron desde otra tónica, y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaban a tener un significado diferente. ¿Acaso el arte debía tener como guía la elegancia o impulsaba a jugar libremente con las ambivalencias? ¿Formaban parte de una vanguardia estos jóvenes diseñadores?” (Saulquin: 2006, 206-7). “Diseño de Indumentaria se inició en 1989. En el 88 empezamos a trabajar con los programas. Tuve la posibilidad de estar en el inicio, y a mí siempre me gustaron los bordes. Fue una experiencia muy interesante... interdisciplinaria y de bordes de algo que no existía... había que empezar a generar una cultura de diseño... Nosotros nos subimos al tren y nos vino muy bien que en ese momento se empezaran a dar movimientos de vanguardia, jóvenes, llamémoslos *under*, que se volcaron al tema de indumentaria. Fueron muy importantes porque tomaron el tema de la vestimenta como una posibilidad de expresión muy fuerte... y se dieron eventos muy potentes como la Primera Bienal de Arte Joven donde del té canasta del desfile se pasó a la plaza de la Recoleta y donde desfilaban personajes de verdad que rompían con el modelo” (Saltzman: 2004, 223)

diseñadores del 2000 como indica la tradición que el propio campo construye para explicar su origen en la muestra de PROA y que organiza el relato de la misma. De este modo, Gabriel Grippo, Andrés Baño, Sergio de Loof, Gabriela Bunader y Kelo Romero entre otros, con sus acciones espectaculares e *irreverentes*, sus montajes a base de escasos recursos y su capacidad de servirse de la moda para expresar el sentido de una identidad antes censurada; emergen en la superficie del relato germinal del DIyT ofreciendo un repertorio inicial de formas e ideas en torno a la vestimenta que la universidad recoge en el camino a la profesionalización.

Sin embargo, también hemos visto que la llegada al DIyT nos remite a una secuencia previa a los 80. En este caso, la tradición también permite explorar otros hitos de inflexión y movimientos¹⁷ que funden el caudal expresivo de la moda en los intersticios del arte aventurando el diseño

¹⁷ En este sentido, la emergencia de los “genios pobres de los 80” o “movimiento arte moda” (Saltzman: 2004), podría integrarse en la secuencia más amplia del *protodiseño* de indumentaria argentino donde podrían distinguirse por ejemplo las posiciones singulares en el campo de la moda de Fridl Loos en los 40; de Rosa Bailón, Dalila Puzzovio, Delia Cancela y Pablo Mesejean en los 60, Mary Tapia, Medora Manero y Manuel Lamarca a partir de los 70 y Varanassi en los 80 y 90 como se observa en los documentos de creación de la carrera en relación a los antecedentes. O previamente, los planteos del Constructivismo y la Bauhaus a principios del XX en Europa, en torno a la indumentaria y el textil recordados especialmente en la fundación de la carrera en la FADU UBA a fines de 1980.

Bibliografía

Altamirano, Carlos (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Bourdieu, Pierre (1967) “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI

Bourdieu, Pierre (1990) *Sociología de la cultura*. México: Grijalbo

Bourdieu, Pierre (1988) *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa

Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Bürger, Peter (1974) “Teoría de la vanguardia”. Barcelona: Península

Burucúa, José Emilio (1999) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Vol.II. Buenos Aires: Sudamericana

Devalle, Verónica (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)* Buenos Aires: Paidós.

Entwistle, Joanne (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós

Gabín, María José (2001) *Las indepilables del Parakultural*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

Kantis, Hugo y Drucaroff, Sergio (2008) *Nuevas empresas y emprendedores de moda en Buenos Aires: ¿Hacia un cluster de diseño?* Provincia de Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Lescano, Victoria (2004). *Followers of fashion*. Buenos Aires: Interzona

Miguel, Paula (2008) *Desarrollo en un contexto adverso. La conformación del campo de diseño de indumentaria en la Ciudad de Buenos Aires (2000-2005)*. Tesis de Maestría en sociología de la cultura y análisis cultural. Buenos Aires, IDAES UNSAM

Saltzman, Andrea (2004) *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.

Saulquin, Susana (1997) *La moda en Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Saulquin, Susana (2006) *Historia de la moda Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.

Simmel, Georg (1988) *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.

Stangos, Nikos (1986) *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma

Suriano, Juan (2005) *Nueva Historia Argentina. Dictadura y Democracia (1976-2001)*. Tomo 10. Buenos Aires: Sudamericana

Margulis, Mario; Urresti, Marcelo (1997) *La cultura de la noche: La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblos

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península

Williams, Raymond (1997) *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial

Imágenes

1. Foto: Revista Asuntos Culturales. Primera Bienal de Arte Joven. Marzo 1989
2. *Dalila doble plataforma*. Premio Internacional Di Tella 1967. Fundación PROA
3. Foto tapa Primera Plana N°191 agosto 1966. www.magicasruinas.com.ar
4. *Nadie olvida nada*. 1982, G. Kuitca
5. *Nadie olvida nada*. 1982, G. Kuitca
6. *Idea de una pasión*. 1984, G. Kuitca
7. *El Siluetazo*, muestra colectiva, 1983. www.macromuseo.com.ar
8. *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de las Gambas al Ajillo*. María José Gabín. Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires 2001.
9. Batato Barea
10. Genios pobres. Foto: Página 12
11. Desfile: *Latina Winter by Cotelengo Fashion*. Sergio De Loof, 1989. Foto: Página 12
12. Foto artículo “2 opiniones sobre la primera bienal de Arte Joven”, Revista Asuntos Culturales, 1989
13. Foto Auditorio San Martín de Tours. Primera Bienal de Arte Joven. CCR. Revista Contextos (FADU UBA) otoño 2004
14. *Museo De Loof*. Ambientación. Fundación Proa
15. Gabriel Grippo: Colección *Red-Star otoño 2003*. Fundación Proa
16. Sergio De Loof: *Piloto de lluvia super top*. Fundación Proa
17. Andrés Baño: *The leather totem girl and his boyfriend*. Fundación Proa