

La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista.

Victoria Noelia Cabral.

Cita:

Victoria Noelia Cabral (2017). *La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/86>

EJE 1: Cultura, significación, comunicación.

MESA 35: Sociología y Diseño: Repensar la cultura material

La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista.

Lic. Victoria Cabral (FADU-UBA, UNDAV)

vickycabral17@gmail.com

Resumen

En marzo de 1989 en el Centro Cultural Recoleta y alrededores, tuvo lugar la Primera Bienal de Arte Joven, siendo uno de los eventos más relevantes de la época debido a la gran multitud de artistas y disciplinas reunidas en un mismo espacio. La Subsecretaria de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires decidió organizar la Bienal a fin de difundir las experiencias artísticas y dinamizar la cultura iberoamericana. Su objetivo principal era potenciar a los jóvenes menores de 30 años y facilitar su acceso a los circuitos comerciales, convirtiendo al evento en un lugar favorable para el encuentro, el intercambio y la reflexión en disciplinas como teatro, música, danza, diseño de vestimenta, cine, literatura, entre otros.

En este trabajo, la Bienal es considerada como un prisma para analizar el vínculo entre las experiencias estéticas y el proceso de transición democrática. Se indagó en los sentidos que el cuerpo adquiere al “regresar” al espacio público focalizando en la indumentaria como elemento sensible y práctica social contextualizada. La estrategia metodológica consistió en el análisis de fotografías de la Bienal y la realización de entrevistas a informantes clave.

Palabras claves: Cuerpo, indumentaria, transición democrática, espacio público, Primera Bienal de Arte Joven.

Introducción

El presente trabajo contiene los principales hallazgos de una investigación realizada en el marco del posgrado de Especialización en Sociología del Diseño, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

La sistematización que aquí se presenta analiza el vínculo entre arte, cuerpo y espacio público en un contexto de transición democrática tomando en cuenta la realización de la Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires en 1989. Para ello se empleó un enfoque cualitativo. Los datos se construyeron a partir de la realización de entrevistas en profundidad a artistas que participaron de la Bienal y a dos de las organizadoras, quienes facilitaron fotografías, el proyecto del evento y material gráfico.

La ponencia se estructura de la siguiente manera: en primer lugar se presentan las características de la Primera Bienal de Arte Joven, destacando el lugar que ocupa la cultura en las políticas públicas durante el gobierno de Raúl Alfonsín. En segundo lugar, se caracteriza el vínculo entre cuerpo y arte en la década del '80, a fin de arribar a las características de los artistas de la época, sus prácticas y territorialidades construidas como parte de una cultura underground. En tercer lugar, se incluye la importancia de los cuerpos situados en el espacio público, tanto para los artistas como para los asistentes al evento. Estas consideraciones constituyen las claves para comprender desde una mirada sociológica el diseño de indumentaria en la Bienal, aspectos que se presentan en el cuarto punto. Finalmente, a modo de cierre se esbozan las conclusiones del trabajo.

1. La *Primera Bienal de Arte Joven*: una política pública para refundar la sociedad civil.

El retorno a la democracia en Argentina para el año 1983, tuvo lugar en una coyuntura económica y social desfavorable luego de un periodo de dictadura militar. Durante la década del '80, el gobierno fijó pautas salariales de manera centralizada y unilateral, recayendo el costo de la política antiinflacionaria sobre los trabajadores informales¹, siendo la antesala a la década neoliberal y de recesión económica que acrecentaría los procesos de vulnerabilidad social.

Por lo que respecta a las políticas culturales, para el año 1984 bajo la presidencia de Raúl Alfonsín comenzaron a fomentarse actividades artísticas a escala barrial con el objetivo de impulsar la

¹ Cimillo, Elsa. "Empleo e ingresos en el sector informal de una economía abierta: el caso argentino" En: Carpio, J y otros (comp). *Empleo y exclusión social*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 175-198.

creatividad y la autonomía cultural. En un contexto signado por la persecución y censura de la dictadura militar, surgía la necesidad de crear nuevos espacios de expresión y vincular las prácticas culturales con el espacio público, para que las mismas lleguen a un conjunto más amplio de la sociedad, por medio de la ocupación de calles y plazas. Una de las primeras acciones del gobierno radical fue el Programa Cultural en Barrios, el cual apuntaba a recuperar el lazo social en las instituciones barriales como clubes, bibliotecas y sociedades de fomento. También se desarrollaron programas destinados a la tercera edad, con foco en la historia oral y otros destinados a los jóvenes por medio del rock.

Como señala Virginia Haurie² para esta época los servicios culturales estaban concentrados en unas pocas cuadras del centro de la ciudad, como Lavalle, Corrientes y las galerías de Recoleta, mientras que en los barrios reinaba una ausencia de actividades estatales de tipo cultural. Por ello, la gestión alfonsinista decidió trabajar en los barrios más alejados del centro de la ciudad. Por su parte, Luis Gregorich³ quien en 1988 se desempeñaba como Subsecretario de Cultura, al reflexionar sobre el vínculo entre cultura y democracia, recuerda que en el diseño de la plataforma política de Raúl Alfonsín por primera vez se separa la cultura de la política educativa, ganando un lugar propio. Además, la democratización de la cultura implicaba un proceso de descentralización y federalización cultural donde toda política cultural debía interactuar con la educación, los avances tecnológicos y los medios masivos de comunicación. El posicionamiento de los funcionarios de cultura, tomaba como punto de partida el ejercicio irrestricto de las libertades individuales de pensamiento y expresión vinculadas a la libertad de acceso a los bienes culturales y la igualdad de oportunidades en el ámbito educativo. Lejos de toda censura y discriminación.

La Primera Bienal de Arte Joven fue parte de las políticas culturales de la época, entendiendo que la coyuntura artística limitaba el desarrollo personal de los jóvenes, provocando en ellos un escepticismo ante la falta de alternativas que permitiesen desarrollar las capacidades creativas en vistas a una realización personal. Con el auspicio de teatros, centros y salas de exposición la Bienal tenía como lema el slogan “Buenos Aires, Bien Alto!” reflejando, como menciona en su proyecto, el entusiasmo

² Haurie, Victoria. *El oficio de la pasión. El programa cultural en barrios*. Buenos Aires, Sudamericana.

³ Gregorich Luis. “Cultura y políticas: Antecedentes y testimonio sobre la etapa que se inicia en 1983”. En: *Revista APORTES para el Estado y la Administración Gubernamental* N°23, p.27.

por este homenaje a la expresión joven, que tenía justamente como fin “potenciar a los jóvenes creadores”.

Tal como se expresa en el documento del proyecto de la Bienal, y sus folletos publicitarios, entre sus objetivos aspiraba a:

- Potenciar a los jóvenes creadores menores de 30 años y facilitar su acceso a los circuitos comerciales.
- Convertir a este espacio en un lugar propicio para el encuentro, el intercambio y la reflexión.
- Crear una dinámica joven iberoamericana.
- Lograr canales estables de intercambio cultural con países iberoamericanos.
- Lograr el reconocimiento público de los jóvenes creadores.
- Fortalecer la imagen de la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Este evento tomaba como referencia la Bienal de Barcelona realizada en 1987 por la Secretaría de la Juventud del Ayuntamiento de Barcelona, que asesoró y apoyó la iniciativa en Buenos Aires. Partió de la premisa de que a pesar de la gran cantidad de expresiones artísticas locales, aún no se había ofrecido hasta el momento (1989) la posibilidad de que los jóvenes creadores expusieran su arte en un evento pluridisciplinario para el gran público.

Las áreas de participación fueron las siguientes: teatro, música (rock, popular, clásica), danza, diseño de vestimenta, cine/video, literatura (poesía, cuento, novela), historieta, artes plásticas (escultura, pintura), fotografía y diseño (gráfico, industrial). Se estima que la Bienal reunió alrededor de 500 jóvenes creadores y más de 100 invitados especiales.

Durante diez días tuvo lugar un evento único, donde los jóvenes realmente ocupaban un lugar preponderante no solo desde su participación como artistas sino desde la propia organización de la Bienal. En palabras de una de las organizadoras: *“Muchos salvo los referentes teníamos no más de 30 años, todos eran muy jóvenes yo no conozco otras ocasiones salvo las espontáneas donde se haya podido mezclar gente militante o de la política y que se pusiera a organizar cuestiones y que no sea puramente del rock como en los eventos así masivos, que hubiera esa voluntad además de brindar infraestructura, que las cosas estén organizadas, que hubiera una división, una selección, un*

*seguimiento y que ellos estuvieran ahí. Ellos también estaban haciendo algo así por primera vez. Todos lo hacíamos por primera vez”.*⁴

Si bien se destacaron disciplinas que rompieron con los modos tradicionales, las resistencias internas a los mismos se dieron tanto a nivel organizativo como por parte de la prensa. Las rupturas eran aceptadas pero definidas desde una postura desacreditadora. En un artículo periodístico, un jurado de la disciplina literatura alega que muchos de estos jóvenes creadores ya no basaban sus producciones respecto al consumo de libros sino que se vinculan con el cine, la historieta y las horas pasadas frente a un televisor. La prensa caracterizó la producción audiovisual como una nueva e inesperada vanguardia que oscilaba entre lo clásico y lo fantástico.

Otras críticas como las de Daniel Kon y Ernesto Schóo⁵ caracterizaron a la Bienal como un espacio sin antecedentes, con originalidad y desparpajos. Los dos rescatan el espacio de libertad cedido a los jóvenes por parte del gobierno, anteriormente censurados y reprimidos por el autoritarismo militar. No obstante señalan la ausencia de contenido político y critican los adjetivos con que la sociedad caracterizaba a los jóvenes por aquellos años, “los tontitos, los hijos del proceso, los cabezas huecas”. Sugiriendo además, mayor rigurosidad en las próximas selecciones de artistas, alegando que las presentaciones en moda y diseño gráfico fueron lamentables.

A pesar de las críticas, la producción de indumentaria, categorizada en la Bienal como *moda*, significó la antesala del nuevo rumbo que tomaría la indumentaria en la década del '90 con la apertura de la carrera de Diseño de indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires.

2. Cuerpos, arte y postdictadura.

Las políticas sobre los cuerpos llevada adelante por la dictadura tuvo, como señala Adrián Scribano⁶ tres ejes básicos: represión, silenciamiento y tortura. Señala a la represión como un acto de violencia simbólica que se territorializa en las corporeidades, las clasifica dividiéndolas entre buenos y malos, regula sus sensaciones y las envuelve en el miedo. Al mismo tiempo, la tortura se apropia de los cuerpos imponiendo un orden y colonizándolos. Por medio de actos de silenciamiento como el tachar,

⁴ Relato de Claudia, productora de la Bienal. Comunicación personal, mayo de 2016.

⁵ Kon, D y Ernesto Schóo. “2 opiniones sobre la Primera Bienal de Arte Joven” En: *Asuntos culturales*, 1989.

⁶ Scribano, Adrián. “Estados represivos: Políticas de los cuerpos y prácticas del sentir”. En: *RBSE* 9 (25): 98-140 Abril de 2010.

borrar y señalar los cuerpos, el terror condujo a una “disfonía social” que impedía a los agentes sociales expresarse y ser escuchados.

En relación al arte de la época, a grandes rasgos, se ha caracterizado a los '80 como una década despolitizada, donde ya no hay un artista intelectual comprometido y un arte denuncia, sino formas más individuales e introspectivas de producción artística⁷. Barriando con esta concepción, en los últimos años se han investigado los modos de resistencia frente al control social en las prácticas artísticas de la década del '80 en el circuito underground de la ciudad de Buenos Aires. Estos estudios como los de Daniela Lucena⁸ y la Red Conceptualismos del Sur⁹, consideran que frente a los cuerpos atemorizados y torturados, se desplegó por estos años una *estrategia de la alegría*, entendida como “el intento de recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música, hacer de ellas una forma de la resistencia molecular y generar una territorialidad propia, intermitente y difusa”.¹⁰ Esta estrategia implicó que la fiesta, juego, baile y humor favorezcan gestos emancipatorios.

A pesar del accionar militar basado en la represión, silenciamiento y tortura, operaba en este contexto y en forma simultánea, toda una cultura underground que por medio de prácticas artísticas le permitían a los cuerpos poder expresarse. Gran cantidad de los artistas presentes en la Primera Bienal de Arte Joven venían desarrollando su actividad artística en este circuito, de manera autogestionada y cooperativa.

Para comprender las formas de trabajo artístico que tuvieron lugar desde mediados de la década del '70 y los primeros años de la década del '90, es pertinente retomar los aportes teóricos de Howard Becker. El concepto que recorre su obra es el de *cooperación*. Es por medio de este proceso que las obras existen y perduran, ya que crea patrones de actividad colectiva. Cada mundo comprende redes de cooperación, entrelazadas con otro. Para toda actividad existe un vínculo cooperativo y es esta característica la que los define: “Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros,

⁷ Fressoli, María Guillermina. “Extrañamiento Despolitización y memoria social en el arte argentino de inicio de los 80” En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* N°37. 2013.

⁸ Lucena, Daniela. “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años '80”. En: *Estudios Avanzados*. N°18, dic 20, pp.35-46. 2012

Lucena, Daniela “Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires”. En revista *Arte y Sociedad*, N° 4, Universidad de Málaga, España, abril de 2013.

⁹ Red Conceptualismos del Sur. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta Latinoamericanos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2013.

¹⁰ Jacoby, R. (2000) “La alegría como estrategia”. En: *Zona Erógena*, Buenos Aires, N° 43.

definen como arte”¹¹. Es la colaboración reiterada y en muchos casos hasta rutinaria la que permite pensar al mundo del arte como una red de vínculos cooperativos entre los participantes.

Es en los modos de producción artística, agrupamiento y autogestión donde se encuentran las resistencias al disciplinamiento operado por el terrorismo de Estado. Espacios como “Cemento” y “Parakultural” albergaban gran cantidad de artistas donde sus prácticas no implicaban una intención de denuncia o acciones contestatarias. La dimensión política de las mismas se encuentra en la generación de un espacio propio. Una suerte de micropolítica de la resistencia donde poder expresarse con actos de libertad que implicaban transformar el propio cuerpo, llevándolo hasta sus límites. Quienes formaban parte de estos espacios generaban a través de sus prácticas artísticas una ruptura con el sentido común, perforándolo e imprimiendo nuevos sentidos que daban cuenta de un desplazamiento por fuera de la norma, un nuevo modo de subjetivación.

Aquí los cuerpos no se encuentran desaparecidos ni ausentes, sino presentes y se expresan por medio del arte. Sin embargo, no operan a modo de eje o plataforma desde donde se erigen las prácticas artísticas sino que el cuerpo como un todo es en sí mismo una obra de arte. Al salir a la luz en un evento multitudinario como la Bienal, esos cuerpos se resignifican a partir de su presencia en el espacio público, inmersos en una coyuntura en la cual institucionalmente se promovía un “regreso a la calle”¹² no solo para los espectadores sino también para los artistas.

3. Poner el cuerpo en el espacio público.

Al analizar el cuerpo y su vínculo con el arte y el proceso de transición democrática, es preciso señalar que durante este periodo, venían sucediendo una serie de intervenciones artísticas y manifestaciones de organizaciones por los derechos humanos que tenían como centro la corporalidad, situadas en el espacio público.

Una de las intervenciones más significativas fue El Siluetazo en el año 1983, que desde lo simbólico hizo “presente” la figura ausente del desaparecido por medio de siluetas de personas trasladadas al

¹¹ Becker, Howard. *Los mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp.54. 2008

¹² Joly, Verónica. “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”. En: *V Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. 2009.

papel y adheridas en paredes del centro de la ciudad de Buenos Aires. Otra de ellas fueron las performances en espacios públicos por parte del grupo de teatro “La Organización Negra”. Tomándola en cuenta como objeto de estudio, María Laura González considera a *la ciudad* como el componente estético y político de las prácticas artísticas del grupo, ya que al adoptar la ciudad como escenario se barre con lo que se espera de la misma en cuanto a comportamientos y usos del espacio público. Además rompe con los modos tradicionales de hacer teatro, irrumpiendo en la cotidianeidad de los transeúntes, “desplegando cotidianeidades ambiguas para la realidad del espectador”¹³

La utilización del espacio público es uno de los aspectos más significativos de la Bienal. Representa tanto para artistas como para espectadores un acto de libertad de expresión, una invitación a permanecer en él. Para la realización de este evento se construyó un puente peatonal que conectaba dos espacios, los escenarios de rock, moda y teatro con aquel destinado a la danza, cine y literatura. Como señala una de las entrevistadas: *“esta idea de cruzar la Avenida Alvear, es totalmente simbólico, la idea de puente, entre lo clásico, el Palais de Glace y el Centro Cultural que no tenía nada que ver con él. Esta idea de la unión de puente entre dos mundos. Esta Bienal no fue clásica, sino todo lo contrario. La idea era jugarnos en todas las disciplinas, jugarnos con la expresión más cabal del artista rebelde y comprometido”*¹⁴

A nivel de organización, las entrevistadas coinciden en que todo el evento demandó un gran esfuerzo. En los relatos se evidencia la noción de “poner el cuerpo” tanto en el trabajo de producción de un evento masivo como en las presentaciones artísticas: *“Tenías que estar, poner el cuerpo, llegar y estar con tu cuerpito gentil. Para todo, para organizar, conocerse, encontrarte, no había mail no había nada. Desde los ‘60 era poner el cuerpo, no es una cuestión de los ochenta desde La Menesunda¹⁵ que viene esta cuestión. Si no estabas, si no había presencia, no existían las cosas. Porque después era lo que te contaban no lo podías ver en ningún lado. No hay filmaciones. Si no ibas te lo perdías, no había manera. Yo me acuerdo que a Bolivia¹⁶ fui porque me hablaban tanto de él que fui a ver que era.*

¹³ González, María Laura “Buscando formas estéticas en pleno advenimiento democrático: teatro en espacios públicos”. pp.5, 2011

¹⁴ Relato de Claudia, productora de la Bienal. Comunicación personal, mayo de 2016.

¹⁵ “La Menesunda” fue una ambientación artística de Marta Minujín y Rubén Santantonín, llevada a cabo en 1965 en el Instituto Di Tella. Estaba compuesta por dieciséis ambientes que los asistentes debían recorrer, enfrentando diversas experiencias y sensaciones.

¹⁶ Bolivia era un bar creado por Sergio De Loof, frecuentado por artistas y diseñadores de la época y caracterizado por una estética que combinaba el trash con el rococó.

Cemento ya era otra cosa porque uno producía ahí en cambio en Bolivia no. En los otros era la vivencia de estar ahí adentro”¹⁷

No solo hay un uso del cuerpo en las artes escénicas, sino que los artistas del área de literatura también se expresaron desde el cuerpo en movimiento y su cruce con el espacio público al realizar recitales de poesía en lugares insólitos y desde arriba de los techos: *“necesitábamos eso, cargar el espacio, hacernos del afuera. No apropiarnos, sino hacernos con el espacio, cruzarnos con el afuera, salir de ese encierro”¹⁸*

La disposición de los cuerpos en el espacio público no implicaba solo a los artistas sino que los espectadores y público general asistían a un evento en el cual su presencia era clave, donde la experiencia artística también pasaba por sus cuerpos: *“había tal necesidad de salir, de expresarse, con el eje artístico dentro del jurado de artes escénicas, que estábamos mucho tiempo compartiendo juntos ,me acuerdo que hablamos por primera vez de la diferencia entre ‘me quiero expresar’ y el acto artístico, el tema ‘me quiero expresar’ era inaudito para lo que había sucedido antes y además, con los peinados, con la ropa, si ves las fotos de la Bienal es muy impresionante porque todo sucedía, pero no había un registro de lo que sucedía entonces la presencia del cuerpo era algo de una contundencia que no te quedaba ninguna duda, no existía el ‘saco una foto’ o ‘estoy afuera para ver esto’ todo estaba ahí, estaba al cien por ciento, sumamente intenso”¹⁹*

Los circuitos artísticos de la década del ‘80 eran gestionados por artistas y para artistas, con límites difusos entre ellos y el público ya que los espectadores eran unos pocos curiosos que se acercaban “a ver que sucedía”. Al realizarse la Bienal al aire libre, permitió una visibilización del trabajo de gran cantidad de artistas frente a un público mayor. Al tender un puente entre lo público y lo privado, conectó la cultura “canónica” del Palais de Glace con las propuestas trasgresoras que paulatinamente se habían incorporado al Centro Cultural Recoleta. Además, implicó que el público que asistió a la Bienal pase de la pasividad de espectador a una participación activa. Acuerpar, transitar y atravesar las experiencias artísticas requirió del movimiento y acción de los cuerpos en el espacio público, favoreciendo una transmutación de los temores que el régimen militar imprimió en la sociedad durante la dictadura.

¹⁷ Relato de Silvia, coordinadora del área de Danza en la Primera Bienal de Arte Joven. Comunicación personal, mayo de 2016.

¹⁸ Relato de Claudia, productora de la Bienal. Comunicación personal, mayo de 2016.

¹⁹ Relato de Silvia, coordinadora del área de Danza en la Primera Bienal de Arte Joven. Comunicación personal, mayo de 2016.

4. Estéticas disruptivas: el diseño de indumentaria en la Primera Bienal de Arte Joven.

Se considera en este trabajo al diseño de indumentaria como uno de los elementos sensibles que forman parte de la *estrategia de la alegría*. Para analizar el rol de la indumentaria y sus cruces con el arte en este evento, se señalan a continuación los principales aspectos teóricos que sustentan este abordaje.

4.1 La indumentaria en perspectiva sociológica.

En los últimos años, se han incrementado los abordajes sociológicos que tienen como objetivo problematizar el vestir más allá de las clásicas concepciones de Veblen²⁰ y Simmel²¹ que entienden la moda como indicador de clase social. Actualmente se incorporan al estudio los aspectos semiológicos y comunicativos del vestir²² y las implicancias sociales, considerando esta práctica como uno de los instrumentos más importantes en la culturalización del cuerpo.

Primordialmente, todo cuerpo se encuentra situado en un espacio y tiempo determinado, por ende toda vestimenta es contextualizada. Al vestir el cuerpo, se le asigna una serie de significados sociales, posicionándolo en una encrucijada entre las proyecciones de identidad, las representaciones culturales y las formas de poder.²³

Además, la indumentaria como expresión del contexto social, está ligada a aquellas partes del cuerpo que cada sociedad en un momento determinado considera relevantes, como las caderas, cintura, pelo, boca, entre otras. Por ejemplo, el uso del corsé durante la época victoriana implicó reafirmar y delimitar al máximo la cintura femenina. Como señala Joanne Entwistle²⁴ al retomar las consideraciones de David Kunzle, en esta prenda podemos encontrar un disciplinamiento del cuerpo o por el contrario, aspectos que hacen a las sensaciones corporales y el placer, a un empoderamiento femenino que puede ser utilizado en beneficio propio.

Desde aquí es posible pensar en las cuotas de resistencia que la indumentaria puede brindar al cuerpo que la porta en relación a los discursos dominantes. Es a partir de esta consideración que se analiza el diseño de indumentaria durante el periodo de transición democrática.

²⁰ Veblen, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid, Alianza Editorial. 2014. [ed.or.1899]

²¹ Simmel, Georg, *La Aventura*. Barcelona, Península, 1988

²² Volli, Ugo. “¿Semiótica de la moda, semiótica del vestuario?” en *De Signis* N°1, 2001.

²³ Ruggerone, Lucía. “Cuerpos de moda, cuerpos para la moda: vestidos entre la subjetividad y la representación”. En *Distinción social y moda* Glez, Ana Marta y Néstor, Alejandro, Coord., Eunsa. Navarra. 2007.

²⁴ Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Buenos Aires, Paidós. 2000

4.2 Nuevos modos de crear: entre el disfraz y la extravagancia.

En la Primera Bienal de Arte Joven, el diseño de indumentaria generó tensiones y rupturas en los modos clásicos de producción de prendas, en la distinción genérica de los modos de vestir femeninos y masculinos y en las formas de presentación en las pasarelas.

Las presentaciones de indumentaria por parte de los diseñadores Sergio de Loof, Martín Churba, Gabriel Grippo, Andrés Baño entre otros, se caracterizaban por costuras a mano, plástico, cueros y asimetrías que renovaban la moda con gestos freak y modernos. La elaboración de prendas en base a desechos textiles o materiales comúnmente considerados vulgares como frazadas (nuevas y usadas) y trapos de piso formó parte de una “moda de la pobreza” caracterizada así por Sergio de Loof y Gabriel Grippo. A mediados de los ´80, De Loff presentaba sus colecciones en las mesas del bar Bolivia, ambientado con piezas de desarmadero y recortes de revistas. Durante la década del ´90 abrió una tienda en San Telmo y en los 2000 volvió a impactar con colecciones hiperrealistas incluyendo happenings de moda en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Por su parte, Gabriel Grippo presentó en la Bienal una propuesta donde los cueros de vaca comúnmente usados como alfombras fueron utilizados en la elaboración de prendas. Además, uno de sus vestidos representaba un frasco de perfume, elaborado en plástico y acompañado de un sombrero a modo de tapa, el cual era un homenaje a Kouka, una de las modelos argentinas más famosas de la época. Ambas propuestas buscaban generar un llamado de atención a la identidad nacional.

La propuesta de Andrés Baño incluyó vestidos de cuero cosidos a mano, presentados en el desfile por una travesti y dos modelos que bebían ginebra y se besaban en la pasarela de la Bienal. La espontaneidad y libertad sin duda son las características de las presentaciones de moda, donde los participantes bailaban en las pasarelas, aparecían e improvisaban: *“Todo lo de moda era bastante desprolijo, no había nada ensayado. Si hay algo que pasaba con lo de moda era que no había una preparación, no era el típico desfile. Las chicas que desfilaban más que modelos aparentaban ser amigas, y a medida que iban pasando y tenían más gente ellas mismas hacían cosas en el escenario, de otra manera. Ya nadie decía que no. Sucedió y se te iba de las manos. ¿Quién iba a parar eso?”*²⁵

²⁵ Relato de Silvia, coordinadora del área de Danza en la Primera Bienal de Arte Joven. Comunicación personal, mayo de 2016.

Los participantes del área de moda, quebraron las estructuras formales del diseño, en especial se presenta un distanciamiento con alta costura: *“había libertad para crear. Todo tenía una belleza extraordinaria, las modelos, los materiales, los personajes que circulaban, ese mundo de libertad. Me acuerdo perfecto una de las grandes noches, que estaba lleno de autoridades porque se suponía que era la gran noche y en la pasarela que era como una lengua que entraba al público que era raro en los jardines del Palais de Glace, las modelos llegan a la punta, con una caminata y una gestualidad que era inusual para la alta costura. Esto no era alta costura, era otra cosa, y se dan un beso apasionado claramente lésbico en la punta del escenario. Vos imagínate lo que era la época, estamos hablando de posdictadura. A todo el mundo le pareció simpático, como que todo estaba bien.”*²⁶

De los relatos se desprende la ruptura no solo con las formas tradicionales de producción de indumentaria, principalmente con la alta costura, sino también con la presentación de la misma frente al público. En este sentido es en la puesta en escena donde se refuerza la condición artística del diseño. Al retomar los aportes de Svendsen²⁷ respecto al vínculo arte y moda, si bien en la relación arte-diseño se dota a la prenda de cualidades sensibles que hacen a la unicidad y originalidad de la misma, manteniendo en cierta medida el aspecto de *aura*, la experiencia estética es liberada a través del *shock*. En el caso de la Bienal, la indumentaria necesita de una puesta en escena que refuerce su incorporación dentro de un evento artístico, que legitime la moda como arte. En los desfiles los cuerpos son presentados como parte de una performance donde el juego con las identidades, los colores y materiales apuntan a una desestabilización no solo de la moda, sino de las miradas de los espectadores, autoridades y jurados de la disciplina.

Desde el diseño se puede observar no solo las nuevas estéticas que rompían con lo clásico y tradicional sino la puesta en el espacio público de identidades por fuera de la regla heteronormativa. Los desplazamientos del cuerpo respecto del disciplinamiento operado por la dictadura militar que imprimía en él una visión uniformada, venían dados por expresiones estéticas donde el color, la precariedad de los materiales y exuberancia permitían una total libertad de expresión. Ante el público desfilaron tanto hombres como mujeres, presentando estéticas puramente modernas: *“Había toda una libertad de género y no se sabía bien quien era varón quién era mujer por los cortes de pelo que eran raros. Eso*

²⁶ Relato de Claudia, productora de la Bienal. Comunicación personal, mayo de 2016.

²⁷ Svendsen, Lars “Arte a la moda” En: Croci, P y Vitale, A. *Los Cuerpos Dóviles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires, La Marca.2012.

en ese momento era interesante de ver y que suscite, que pueda estar sucediendo''²⁸. En este sentido, no solo se presentaron propuestas que escapaban a la división genérica de vestir sino que se visibilizaron identidades que escapaban a la regla heteronormativa.

En síntesis, en base a los testimonios relevados, complementados con los archivos fotográficos y el proyecto de la Bienal, el uso y sentidos del cuerpo en el área de moda implicó una provocación constante para con el público y las autoridades de la misma. La mayoría de los participantes eran jóvenes, hombres y mujeres presentando una confusión ante los espectadores, donde se desdibujaban los géneros femenino y masculino. Además, la presentación de cuerpos por fuera de los cánones de belleza establecidos, con prendas que se rebelaron en volumen, asimetrías y materiales fueron capturados por un lente que consideró necesario dejar un registro, una huella sobre aquello que sucedía y se robaba todas las miradas.

En las fotografías la actitud desafiante se encuentra presente en la mayoría de ellas, ya sea con gestos faciales como sacar la lengua o mirar fijo a cámara. Toda pose frontal, como señala Bourdieu²⁹, implica una búsqueda de objetivación de la propia imagen, donde el sujeto registrado hace frente y exige ser mirado de este modo. Toda actitud ante la fotografía remite al estilo de las relaciones sociales. En este caso, encontramos en las imágenes dos características de esas relaciones: libertad y transgresión, cualidades presentes en las estéticas reflejando un cambio de época, el fin de la primavera alfonsinista.

5. Conclusiones

Trabajar con la Primera Bienal de Arte Joven, entendiéndola como síntesis y emblema de toda una década de arte subterráneo, permitió identificar aquellos sentidos que adquirió el cuerpo al ser resignificado en base al período dictatorial. Durante toda la década del '80 tuvo lugar un *reparto de lo sensible*, de aquella distribución de los lugares e identidades de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra, volviendo visible aquello que no lo era. Este concepto de Rancière³⁰ resulta clave para pensar la dimensión política de las prácticas artísticas de la época que fueron reunidas en la Bienal e implicaron la visibilización de identidades disidentes, con prácticas que suspendieron y tensionaron la

²⁸ Relato de Claudia, productora de la Bienal. Comunicación personal, mayo de 2016.

²⁹ Bourdieu, Pierre. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.1998.

³⁰ Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual. 2011.

experiencia sensorial, implicando que los espectadores pasivos adquirieran roles activos en este regreso a la calle promovido por medio de una política cultural, motivando el propio cuerpo al atravesar las experiencias artísticas.

La disposición de los cuerpos en el espacio público implicó libertad de expresión pero también libertad de permanencia y disfrute del espacio para todos los ciudadanos, conectando lo público y lo privado por medio de puentes y rampas.

Por otro lado, el diseño de indumentaria desde una mirada sociológica permitió indagar en las relaciones sociales que la indumentaria contiene, dando cuenta que los soportes de las prendas (color, tipología y textura) están directamente ligados al contexto democrático que permitió crear a partir de características totalmente contrarias a la uniformidad que imponía el régimen militar. En este sentido, vestir implica corporizar las resistencias, las diferencias y rebeldías, permitiendo una comunicación de las mismas frente al gran público y dando lugar a nuevas formas de creación que se distancian de la alta cultura y se institucionalizan al crearse la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires. La ampliación del espacio de las prácticas artísticas, es decir, de los circuitos del underground a un uso del espacio público con apoyo gubernamental, simbólicamente sentó el fin de la vanguardia y la apertura a un período de consolidación de los artistas en los circuitos oficiales. No obstante, las prácticas siguieron teniendo las mismas características. Espontaneidad, fugacidad, improvisación y ridiculización de estereotipos permanecerían en la escena artística hasta los primeros años de la década del '90. Paulatinamente, los *mundos del arte*, comenzaron a mutar favoreciendo la consolidación de un mercado del arte contemporáneo y una ejecución de prácticas desde la lógica de los *campos*, es decir, como un sistema de producción restringida.

Anexo. Fotografías de la Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires (1989) Categoría moda.

Fuente: Archivo de la Secretaría de Cultura.

