

## **Del *under* a la pasarela: los desfiles de la Primera Bienal de Arte Joven**

**From the underground scene to the runaway: the fashion shows from the *Primera Bienal de Arte Joven* (First Young Art Biennial)**

### **Resumen**

La *Primera Bienal de Arte Joven* se desarrolló en Buenos Aires entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 en el actual *Centro Cultural Recoleta*, en el *Palais de Glace* y en el anfiteatro *San Martín de Tours*. A partir de entrevistas en profundidad y notas publicadas en la prensa masiva el artículo reconstruye y analiza las particularidades del evento, focalizando especialmente en el enorme éxito de los desfiles de moda. La hipótesis de trabajo propuesta plantea que la Bienal puede ser leída como un acontecimiento bisagra que recoge y amplifica poéticas y modos de hacer propios del *under* de los 80, al mismo tiempo que anticipa experiencias entre el arte, la moda y el diseño que serán cruciales durante las décadas siguientes.

**Palabras clave:** Arte, Moda, Contracultura

### **Abstract**

The *Primera Bienal de Arte Joven* was held in Buenos Aires between March 10 and 20, 1989, at the current *Centro Cultural Recoleta*, at the *Palais de Glace* and the *San Martín de Tours* amphitheater. Using in-depht interviews and notes published in the massive press, this paper examines the particularities of the event, specially the enormous success of the fashion shows. My working hypothesis suggests that the Bienal can be read as a hinged event that collects and amplifies poetics and ways of the Buenos Aires counterculture of the 80s, while anticipating experiences between art, fashion and design that will be crucial over the following decades.

**Keywords:** Art, Fashion, Counterculture.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2021

## **Del *under* a la pasarela: los desfiles de la Primera Bienal de Arte Joven<sup>1</sup>**

**From the underground scene to the runaway: the fashion shows from the *Primera Bienal de Arte Joven* (First Young Art Biennial)**

**Daniela Lucena\***

### **La Primera Bienal de Arte Joven**

La *Primera Bienal de Arte Joven* se desarrolló en Buenos Aires entre el 10 y el 20 de marzo de 1989 en el actual *Centro Cultural Recoleta* -antes llamado Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires-, en el *Palais de Glace* y en el anfiteatro *San Martín de Tours*. Designado por el presidente Raúl Alfonsín, el joven intendente de la ciudad Facundo Suárez Lastra impulsó a fines de los 80 una serie de políticas de y para la juventud dentro del territorio porteño, en línea con el rol clave que el gobierno radical le había otorgado a la participación juvenil en la sociedad democrática (González, 2016; Manzano, 2018).

En ese marco, la *Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de Buenos Aires* se encargó de organizar la Bienal que incluyó teatro, música, danza, moda, cine y video, literatura, historieta, artes plásticas, diseño gráfico e industrial y fotografía bajo la consigna: *Buenos Aires, bien alto!* El proceso hiperinflacionario en marcha, que alcanzaría su pico en julio de 89, no impidió realizar la iniciativa, que buscaba difundir las producciones artísticas de las nuevas generaciones y facilitar su comercialización, propiciando espacios para el intercambio y la reflexión (Cabral, 2017). Además de las muestras de obras, la Bienal ofreció un programa de recitales, charlas y cursos, tales como el taller de poesía a cargo de Néstor Perlongher o el seminario de introducción al video-clip dictado por Fernando Spiner.

Un sondeo de las notas de la prensa de la época permite observar la enorme y positiva repercusión que tuvo la Bienal entre los asistentes, pero también en el ámbito del periodismo. Largas y detalladas crónicas con descripciones, críticas y programas de las actividades fueron publicadas en los principales diarios y revistas del país: *La Nación*, *Clarín*, *Suplemento Sí-Clarín*, *Página 12* y *El Porteño*. Con sus diferentes tonos y estilos, es posible identificar ciertas apreciaciones comunes en todas las notas: la creatividad de los menores de 30 y la participación juvenil fueron destacadas como uno de los mayores méritos del encuentro, con 4000 producciones artísticas presentadas ante el comité asesor encargado de la selección de los participantes. La masividad de público, que reunió looks modernos, elegantes vestidos y trajes formales en uno de los barrios más tradicionales y conservadores de la ciudad, también se ponderó como un gran logro.

Más allá de estas apreciaciones generales, los artículos sobre la Bienal plantean algunas preguntas y comentarios que me gustaría retomar, puesto que permiten problematizar algunos rasgos del evento que conducen a inscribirlo en una trama sociocultural ampliada, en vínculo con la contracultura de los años 80 y ciertas estéticas de los 90. Mi hipótesis de trabajo plantea que la *Primera Bienal de Arte Joven* puede ser leída como un acontecimiento bisagra que recoge

<sup>1</sup> Esta investigación contó con el apoyo de la *Foundation for Arts Initiatives* entre 2018 y 2019.

\* Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, [daniela.lucena@gmail.com](mailto:daniela.lucena@gmail.com)

y amplifica poéticas y modos de hacer propios del *under* de los 80, al mismo tiempo que anticipa experiencias entre el arte, la moda y el diseño que serán cruciales durante las décadas siguientes.

### Hijos del *under*

“¿De dónde salieron los miles de chicos y chicas que hacen teatro, escriben cuento, poesía y novela, realizan historieta, diseño gráfico, industrial y de moda, componen e interpretan música, bailan, pintan, esculpen?”, se pregunta el Daniel Kon, editor del *Suplemento Sí* del diario *Clarín* a propósito de la masiva participación de los jóvenes en la Bienal de 1989, y agrega: “sería absurdo suponer que todos ellos nacieron con motivo de la Bienal” (Kon, 1989: 13).

Efectivamente, la Bienal no era el primer evento oficial que interpelaba la participación ciudadana haciendo uso del arte como su principal aliado. El gobierno de Alfonsín emprendió desde sus inicios una lucha simbólica para modificar los aspectos autoritarios presentes en la sociedad, otorgándole a la cultura un papel estratégico. Las políticas del radicalismo fueron desde el levantamiento de censuras oficiales propias del período de la última dictadura militar y la recuperación de libertades públicas, hasta la implementación de originales programas culturales con proyección a largo plazo (Solano, 2016: 44).

Entre ellos se destaca el *Programa Cultural en Barrios* de la entonces Municipalidad de Buenos Aires, cuya meta primordial apuntó a la descentralización de la cultura. Dicha iniciativa, surgida en 1984, se materializó en sus comienzos a través de numerosos centros culturales que funcionaban en horario vespertino en las escuelas públicas de la ciudad, donde se ofrecían talleres (en su gran mayoría artísticos) gratuitos a la comunidad. Se buscaba, así, democratizar el acceso a la cultura promoviendo la difusión de bienes simbólicos asociados a la alta cultura y propiciando la producción artística en los barrios. Si bien el programa fue cambiando a lo largo de los años, prevaleció hasta los años 90 en su enfoque un modelo extensionista, que privilegió la oferta cultural tradicional sobre la demanda de las comunidades y no problematizó la existencia de las diversas formas y prácticas culturales presentes en la sociedad (Rubinich, 1993).

Si observamos la procedencia de los seleccionados en la Bienal veremos que algunos de ellos surgen de esos talleres artísticos barriales (La Nación, 1989). Otros son estudiantes de las carreras de *Diseño Industrial* y *Diseño de Gráfico* de la *Universidad de Buenos Aires*, creadas entre 1984-1985 (Elortondo, 2018). En el contexto de apertura democrática, los diseños fueron pensados como instrumentos de consolidación del Estado de derecho e integración de la ciudadanía, y como una renovada herramienta de comunicación para los jóvenes en la ciudad y en el espacio público (Devalle, 2008: 222). También hay alumnos de las carreras de bellas artes y de los conservatorios de música provinciales y nacionales.

Pero además de estas procedencias, es interesante notar que varios de los participantes vienen del llamado *under* porteño. Es decir, los nombres de muchos de los jurados y de los participantes permiten enlazar directamente los escenarios de la Bienal con la trama contracultural surgida en la Ciudad de Buenos desde finales de la última dictadura militar, conformada por lugares como el taller *La Zona*, el café *Einstein*, las discotecas *Cemento* y *Paladium*, el centro *Parakultural* y el bar *Bolivia*, entre otros. Junto con la investigadora Gisela Laboureau hemos analizado ese entramado *under* de espacios y estéticas experimentales y festivas destacando su gran potencia micropolítica en los años 80: iniciativas disruptivas y

desobedientes que desafiaron el miedo que la dictadura impuso como modo privilegiado de relación social, a partir de la generación de espacios de creación artística multidisciplinaria, donde el cuerpo jugó un papel central (Lucena y Laboureau, 2016). Muchos de sus protagonistas, como por ejemplo los artistas Vivi Tellas, Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Guillermo Angelelli, Tino Tinto, y los músicos Alejandro Fiori, Gerrardo Babili formaron parte de la Bienal en calidad de jurados o seleccionados. Y es posible ampliar esta conexión más allá de los nombres propios que transitaron ambos espacios.

El título “Las raíces en el underground”, con el que el diario *Página/12* del día 12 de marzo de 1989 realiza un racconto de las propuestas artísticas de la Bienal, es elocuente en este sentido. Hayan o no estado en los bares y discotecas que fueron parte de esa dionisiaca y desprejuiciada vida nocturna, pueden identificarse en las puestas y producciones de los jóvenes de la Bienal modos de hacer característicos del *under*. Modos desprejuiciados y novedosos, que desafiaron tanto las totalizaciones y los verticalismos de las izquierdas como la desarticulación social y cultural que la Junta Militar generó con sus violentas políticas represivas y económicas, cuyos efectos se extendieron aun después del retorno de la democracia.

Las prácticas colaborativas, la creación grupal transdisciplinaria, la invención de espacios para bailar y producir obras, la utilización de desechos y objetos de segunda mano, la apropiación de estéticas y productos de la industria cultural, el humor y la burla como herramientas de crítica y la vulgarización de los bienes y símbolos de la alta cultura fueron algunos de los rasgos propios del circuito *under* que se hicieron presentes en las propuestas de la Bienal. A través de prácticas que borraron los límites y las jerarquías entre las diversas formas culturales, los modos de hacer contraculturales encontraron en ese evento oficial un canal de difusión masivo, con un público que alcanzó los 300.000 espectadores a lo largo de toda la semana.

Los alcances del evento fueron discutidos por intelectuales y cronistas en el marco del debate modernidad-posmodernidad que permeó las distintas apreciaciones, y tiñó muchas de las críticas con el tono propio del desconsuelo y la desconfianza de quienes veían en esas acciones despolitización, frivolidad y falta de contenido, mismos adjetivos que se utilizaban para descalificar la escena *under*. “Socios del olvido”, “hijos del proceso” y “posmodernos” (Kon, 1989: 13) fueron algunas de las acusaciones que se escucharon por aquellos días, de boca de quienes le reclamaban a la nueva generación desconocer la lucha de sus “hermanos mayores” y priorizar su libertad individual ante todo, ignorando el drama del pasado y el duro presente socioeconómico del país.

### **La moda en la Bienal**

El inesperado lugar de la moda en la Bienal fue un tópico recurrente en los distintos medios. El comentario de la diseñadora Dolores Elortondo, productora y referente del área de diseño de vestimenta, da la pauta de la sorpresa que generó la disciplina en el evento: “La moda empezó siendo algo secundario y anónimo. De repente, tomó un brillo increíble. Vino gente de todas partes a presenciar el desfile. [...] Se está aceptando que la moda es un arte más, que no tiene rigideces ni estereotipos” (Clarín Mujer, 1989: 6). En entrevista con la productora, recuerda que el modelo de la Bienal fue tomado de la experiencia de Barcelona y en un principio los organizadores no estaban seguros de incluir moda en el evento: “Me llamaron desde la Secretaría de Cultura para preguntarme si me parecía posible incluir moda en la Bienal y les

dije que sí, que se me parecía super oportuno. Así fue que me puse a trabajar muy entusiasmada junto con el fotógrafo Jorge Pastoriza” (Elortondo, 2018).

Frente a una plástica que no logró convencer a la crítica ni atraer a los jóvenes, acusada de reproducir los estereotipos almidonados de sus maestros (Collazo, 1989), el diseño de indumentaria irrumpió con la cuota justa de desenfado y originalidad que el público esperaba. “Tan simple como cuando se abren las ventanas y entra el aire fresco” decía uno de los jurados, el modisto y diseñador Manuel Lamarca (Clarín Mujer, 1989:6), encargado de elegir entre las 160 propuestas que se habían inscripto en la disciplina moda.

Luego de una preselección de 40 participantes, se definieron 10 finalistas entre los que estaban Gabriela Bunader, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Mónica Van Asperen, Iona Menéndez, Martiniano López Crozet, Norberto Laino, Gustavo Vasco, Pedro Zambrana, Ana Sariago Rodríguez y Rushka Anastasov. Los desfiles se realizaron en la *Plaza San Martín de Tours*, ante miles de espectadores entusiasmados y participativos, que aplaudieron fervorosos las novedosas creaciones de los diseñadores. Sobre la idea de hacer los desfiles en ese lugar, Elortondo relata que primero les habían dado el *Palais de Glace*, pero les parecía un espacio demasiado tradicional para hacer la pasarela. Entonces se le ocurrió hacerlo afuera, en la plaza: “El espacio creo que sumó muchísimo, porque se tapizaba la plaza no solamente de gente de la moda sino de familias, de chicos, una cosa muy atractiva. Empezaban a la tarde y seguían hasta la noche con luces y música, era mucha la euforia de la gente y de los diseñadores” (Elortondo, 2018).

Sobre el éxito de los desfiles, la socióloga Verónica Joly ha señalado que fue el lenguaje de la vestimenta el que puso a la vista del público el cambio sociocultural generado por la reapertura democrática en la *Primera Bienal de Arte Joven*, “donde las diversas expresiones de la identidad de las generaciones crecidas en tiempos de censura volvieron a la moda un terreno propicio para la experimentación y puesta en forma de la identidad en el espacio público reabierto por el radicalismo” (Joly, 2013: 203).

Podría agregarse también, en relación con el funcionamiento del propio sistema de la moda de la época, que los desfiles mostraron cuerpos-vestidos que traducían en sus prendas valores como la fragmentación, el hedonismo, la personalización, la crisis de los relatos totalizantes y gran imperativo de aquellos: *se tú mismo*. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los años 80 abrió el paso a procesos de personalización y al surgimiento de modas en plural, ofrecía la posibilidad de que cada uno pudiera convertirse en lo que desee. De allí que los novedosos y desprejuiciados diseños que los seleccionados de la Bienal mostraron en la pasarela encontraron en el público joven interlocutores ávidos de nuevos estilos que les permitieran renovar y componer sus propias prácticas vestimentarias, de acuerdo con múltiples gustos, posibilidades y preferencias.

También aquí es posible trazar similitudes con ciertas prácticas vestimentarias propias de quienes transitaban la vida nocturna del *under*. Tanto arriba como debajo de los escenarios, fueron varios los artistas que eligieron el lenguaje de la vestimenta para convertir el cuerpo en un territorio de insubordinación e indisciplina (Lucena y Laboureau, 2019). Al igual que lo exhibido en los desfiles de la Bienal, se trataba de una composición del yo comunicada desde lo individual pero que, al mismo tiempo, oficiaba de contraseña para incluirse en “la tribu del estilo” (Melero, 2016: 87), colectivo que hacía de la anti-moda y lo singular su principal valor diferencial.

Mostrando una apariencia a contrapelo del común, construida a través desde una conexión lúdica y afectiva con las prendas, la cuidadosa selección de texturas, colores y épocas en el vestir da la pauta de que no daba lo mismo ponerse cualquier cosa. La vestimenta se elegía cuidadosamente para comunicar originalidad, y esto muchas veces se volvía excéntrico o provocador, en tanto desafiaba los mandatos de un orden social-moral que desconfiaba de aquellos que vestían sus cuerpos desoyendo los estereotipos binarios de género y las coordenadas del gusto legítimo. Del *under* a la Bienal, esos cuerpos-vestidos encarnaron prácticas desobedientes que rehuyeron de los uniformes en pos de múltiples estilos que proponían no solo nuevas modas, sino también modos más libres de vida.

### Van Asperen, Grippo, Bunader y Baño

Quiero referirme en este apartado a cuatro de los diseñadores que mostraron sus creaciones en la primera Bienal. La primera de ellas, Mónica Van Asperen, había estudiado música, danza y pintura con Ricardo Garabito. También *Diseño Gráfico* en la *Universidad de Buenos Aires*, carrera que terminó en 1989. Su propuesta para la Bienal fue un vestuario para teatro contemporáneo y según dice, no puede pensar en la Bienal sin tener en cuenta el antes: “Durante los 70 y 80 mi familia llevaba una revista que movía la escena de la dictadura, *Satiricón*. Cuestionaba mucho con el humor, corría los límites de lo establecido en el cuerpo con *Eroticón*”. Recuerda que en esos años vivían al lado de la casa de María Luise Alemann: “íbamos al *Enstein* y a *Cemento*. Viví toda la evolución de la movida de Chabán y su trabajo con Itelmann, el *Goethe*, éramos todos compañeros de escuela” (2019). Su visión de trabajo en la Bienal la vincula con las carreras de diseño: “el diseño es para mí la corporeidad, las poéticas y la comunidad, y como esto juega roles conscientes” (Van Asperen, 2019: 1).

Los otros tres seleccionados Bunader, Baño y Grippo, eran amigos que compartían visiones sobre lo creativo, espacios de trabajo y salidas por el circuito nocturno de Buenos Aires. Su centro de reunión más habitual era un edificio ubicado en las calles Pellegrini y Santa Fe, frecuentado por los músicos de la banda de rock *Babasónicos* y el arquitecto-diseñador Sergio Lacroix, entre otros artistas. Tanto Baño como Grippo, estudiantes de arquitectura, conocían el discurso y la práctica proyectual y puede pensarse que, tal como señala Grippo, “la transición de la arquitectura hacia la construcción de ropas (‘el espacio más próximo’) fue natural” (2018: 1) y ayudó a consolidar la formación en arte y diseño. Bunader, por su parte, nunca estudió diseño, pero tomó cursos de dibujo de figurín con el pintor Oscar “Cacho” Monastirsky y de moldería en la Biblioteca de Mujeres. Antes de subir sus prendas al escenario de la Bienal, había mostrado sus creaciones en *Cemento*: “un pequeño desfile sobre una barra ancha que había en la entrada... eran ropas hechas con bolsas de PVC de basura y descartes de telas de tapicería” (Bunader, 2018: 1).

El desfile de Baño, en particular, atrajo la atención de la periodista Laura Ramos, que escribía la popular columna *Buenos Aires me mata* en el *Suplemento Joven Sí* del diario *Clarín*. Las prendas para la Bienal habían sido confeccionadas por el diseñador con cueros de la curtiembre familiar en la que se había criado, entre máquinas, químicos y tambores de madera. Pero además de sus sensuales trajes, suscitaban la atención de Ramos quienes modelaban: “Cuando irrumpió Lucas en la pasarela, Lucas, el transformista, la platea aulló”, decía su crónica, y luego proseguía: “Cuando llegaron las *street girls*, tan de manos tomadas, cigarrillos y besos, la platea palideció” (Ramos, 1989: 2).

Lucas, una *drag queen* de rasgos latinos que Baño había conocido bailando en una cantina del barrio de La Boca, vestía un traje de cuero pintado a mano en tonos turquesa y amarillo con cromado de oro que Baño define como una obra “casi religiosa” (2018: 2) y erótica al mismo tiempo. Las *street girls*, chicas de clase alta elegantes, bellas pero sobre todo *hot*, como titulaban las revistas de la época, protagonizaron espontáneamente el primer beso lésbico arriba de una pasarela porteña, frente a la mirada atónita de los funcionarios del gobierno sentados en la primera fila.

Grippe, en tanto, eligió mostrar una colección de estampas de vaca holando-argentina, con la que quiso “retratar distintos mitos nacionales” y “trasladar los cueros de vaca tradicionalmente usados como alfombra a la vestimenta” (Lescano, 2004: 38). Incluyó también un vestido de plástico y un sombrero gigante que componían un frasco de perfume sobre el cuerpo de la modelo, en homenaje a Kouka, *mannequin* argentina que en los años 50 desfiló en las pasarelas más emblemáticas de la alta costura europea. Bunader, que venía de trabajar con prendas y pilotos de goma en su espacio en la mítica Galería del Este, mostró chaquetas de plástico con vistosos apliques de flores, túnicas de jersey con breteles de borla de madera y una pelota de goma Pulpo rayada a modo de accesorio.

A partir de la positiva recepción de estas propuestas en la Bienal “los soportes del diseño se organizaron desde otra óptica y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaron a tener un significado diferente” (Saulquin, 2005: 207). Para los diseñadores, la Bienal fue una gran vidriera que actuó como trampolín hacia nuevos proyectos y alianzas culturales y empresarias, pero más aún, una oportunidad de conocer a otros artistas que trabajaban con y desde el cuerpo-vestido como principal soporte. Muchos de ellos confluían, entonces, hacia el círculo de artistas reunido en torno al artista Sergio De Loof y el bar *Bolivia*, creado también en 1989.

### **Los desfiles de la Bienal, 30 años después**

Una vez finalizada la Bienal, circularon en diarios y revistas algunos balances que enfatizaron el éxito de la iniciativa a pesar de la dura crisis económica, la necesidad de replicar el evento en otras provincias y la precariedad con que los artistas tuvieron que realizar sus trabajos. El impulso oficial no se tradujo en recursos para la producción de las obras que, en su gran mayoría, fueron hechas con poco dinero y materiales de bajo costo. Trabajo en colaboración y creación conjunta fueron las estrategias que, al igual que en el *under*, permitieron a los diseñadores sortear la precariedad y producir no solo obras, sino también atmósferas afectivas de encuentro con el otro.

Consultado sobre la *Primera Bienal de Arte Joven* Batato Barea, personaje emblemático del *under* porteño que integraba entonces el *Clú del clau*n y fue seleccionado junto con Urdapilleta en el rubro Teatro de la Bienal, decía a modo de balance: “Para mí sigue todo igual, yo sigo trabajando... Para el rubro moda ha sido un *boom* (...) Lo que a mí realmente me interesó fue la moda” (1989: 31).

En esa misma línea, junio de 1989, el artista Jorge Gumier Maier publicaba en *La Hoja del Rojas* su hoy célebre manifiesto “Avatares del arte”, escrito un mes antes de la apertura de la *Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas*, que lo tendría como director hasta 1996. En el punto 4 del texto daba cuenta de un “desplazamiento del imaginario artístico”, de una “difuminación del arte en sus bordes, lo borroso de sus marcas”, y señalaba que “lo mejor, en

el reino de lo visual, de la pasada Bienal de Arte Joven fueron sus desfiles de moda” (Gumier Maier, 1989: 1).

A 30 años de los acontecimientos, estas percepciones continúan vigentes y se refuerzan aún más cuando vuelven a la memoria de quienes participaron o vieron los desfiles de los diseñadores. Recientemente en Buenos Aires, en una mesa sobre el bar *Bolivia* y la *Primera Bienal de Arte Joven* realizada en la *Casa Nacional del Bicentenario*<sup>2</sup>, De Loof enfatizaba la importancia que tuvo para en su vida el beso de las dos mujeres que desfilaron los trajes de Andrés Baño, dado que visibilizó de modo masivo la elección de otras formas de erotismo y sexualidad que se corrían de la heteronorma: “El beso y esa chica que le comió la boca a la otra no estuvo organizado, sucedió así porque estábamos borrachos... y ¡gracias a Dios! A mí me ayudó... si yo tengo que señalar un evento es ese”. El artista Marcelo Pombo, que escuchaba atentamente, también recordó ese hecho y dijo: “Fui publico feliz en la Bienal Joven. Los desfiles a mí me partieron la cabeza. Era la primera vez que... no veíamos video, veíamos desfiles, con total certeza de que eso era una forma de arte. Ese desfile de la Bienal Joven fue inolvidable para todos lo que vimos”.

Los desfiles de la Bienal, en efecto, siguen brillando hasta hoy como uno de esos hechos estéticos que hacen época, dada su capacidad conmover los sentidos sobre lo bello, lo feo, lo distinguido, lo vulgar y las sexualidades legítimas, pero también las nociones tradicionales de arte, moda y diseño. En este sentido, la “difuminación” que señalaba Gumier Maier en su manifiesto del 89 es crucial: resulta una idea para clave para comprender del arte y los artistas de la Galería del Rojas en los años 90, pero también un rasgo central de las prácticas de los diseñadores antes mencionados. Producciones como el vestido de palanganas y caireles de Omar Schiliro que lució Kiwi Sainz para *Fabulous Nobodies* (Jacoby, 2011), los textiles de Feliciano Centurión (Davis, 2014) o en el mantel con apliques de plástico y flecos de nylon de Marcelo Pombo son algunas de las obras que permiten establecer diálogos entre el llamado arte del Rojas (Cerviño, 2010; Lemus, 2014) y los diseñadores, no solo en cuanto a los materiales y procedimientos sino también en relación con el desdibujamiento entre artes mayores y artes menores, o entre bellas artes y artes aplicadas.

Luego de su paso por la Bienal, y en alianza con De Loof y otros artistas impulsaron el bar *Bolivia*<sup>3</sup> (entre ellos Marula Di Como, Cristian Dios y Pablo Simón), los diseñadores activaron con sus producciones sentidos culturales y estéticos que, en vez de compartimentar lugares estancos para cada propuesta creativa, pusieron en crisis los mecanismos que resguardaban las fronteras entre disciplinas, diluyendo las jerarquías entre el arte, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Un gesto desafiante que se materializó en los desfiles a través de vestidos y prendas hechos con basura y telas viejas, adornos de baratijas, trajes de moldería alterada y patrones andróginos que eran reivindicados como obras de arte o diseño, recurriendo con el mismo afán a la pintura y al bordado, al collage y al tejido, al crochet y a la escultura, al óleo y al plástico.

---

<sup>2</sup> La mesa se dio el marco del ciclo *1989 Seminario Público* que organicé en colaboración con la investigadora Gisela Laboureau. Puede consultarse el programa completo aquí: <https://www.cultura.gob.ar/1989-seminario-publico-en-la-casa-nacional-del-bicentenario-8212/> (consultado el día 7/10/2019).

<sup>3</sup> Sobre los desfiles realizados en el bar *Bolivia* y el *Garage Argentino* por De Loof y otros diseñadores y artistas puede consultarse mi texto: “Arte y contra-costura: genios Pobres en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, en Zambrini y Lucena (2019).

Las afirmaciones sobre cómo conciben su actividad también son contundentes en este sentido: “Entiendo por moda lo que entiendo por arte. Sé que es una discusión y que también deberíamos hablar de diseño, pero bueno, esa es mi mirada” (Di Como, 2015: 274); “Arte y diseño para mí siempre han estado juntos, y trate de siempre trabajar dentro de la línea de frontera de estas disciplinas” (Grippio, 2018); “Siempre pensé que lo que hacía en ese momento cuando producía esos ‘objetos/ ropa/ obra’ por llamarlos de alguna manera, tenía más que ver con una manifestación artística que con el hecho de ‘diseñar’” (Bunader, 2018); “Lo que hago tiene que ver con la interacción entre el arte, la moda, la música, el night life. Aunque la factura pueda ser mejor o peor, me interesa más el concepto y lo performático. Siempre mis desfiles fueron performáticos, el foco no estaba puesto solo en el diseño de la ropa sino en todo un proceso conceptual” (Dios, 2018). También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre artes y oficios, declarándose diseñador de moda, editor, cineasta, ambientador, artista y decorador, tareas que lo ocupaban indistintamente en cada uno de sus emprendimientos, que asumían la pobreza no como una carencia sino como un potente lugar de enunciación y producción.

Al mismo tiempo, esos repertorios performáticos de cuerpos, ropas, técnicas y materiales que ingresaron de la mano de la moda evidenciaron formas y estrategias que trastocaron los valores conservadores cristalizados en el mundo del arte. En los años 90, estos diseñadores desplegaron un activismo estético que fue al mismo tiempo un programa artístico y de contracostura, signado por fecundos cruces que ampliaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar. Su apuesta por la renovación y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en los años 90, pero, más aun, cuando se propagaron en tiempos y espacios ajenos al grupo.

Viéndolos desde el presente, pueden identificarse dos líneas en las cuales es posible leer continuidades, citas y apropiaciones de aquellas disruptivas propuestas entre el arte, la moda y el diseño. Una nos conduce directamente a los comienzos de la *Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil* en la *Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo* de la *Universidad de Buenos Aires* en 1989, donde los diseñadores de la Bienal serán solicitados como docentes y formadores. La creación de la carrera será “el primer paso hacia la institucionalización y profesionalización del diseño ligado a la vestimenta en la Argentina” (Miguel, 2013: 99), cambio que tendrá efectos decisivos en el sistema de la moda. En relación con esas transformaciones, las experiencias de la Bienal pueden pensarse como el pasado o la antesala del diseño de autor, rótulo con el que se nombró a los emprendimientos de los primeros egresados de la carrera, quienes desde fines de los años 90 promovieron el diseño local como un valor diferencial y como una nueva forma de distinción social.

La otra línea abre a líneas aun inexploradas con el mundo del arte. La resignificación de lo sucio, la valoración del impacto, la multiplicidad de formas, la amalgama de épocas, el reciclaje de la basura y lo usado, la irrupción de la calle, el *collage* y el *patchwork*, la fragmentación polimorfa, el revival estetizante, la comunidad en torno a la obra, el gesto minúsculo de lo desconocido o deshilachado, las atmosferas intensas y la desjeraquización de la cultura fueron procedimientos propios de los desfiles de la Bienal -y también de los desfiles del núcleo *Bolivia-* que con el correr de los años contribuyeron a forjar nuevas legitimidades. Pienso sobre todo en prácticas artísticas que hacia el final del milenio cambiaron las coordenadas del mapa cultural Buenos Aires apostando al trabajo comunitario, el desvío irreverente de los bienes de la alta cultura y la creación de espacios de producción y exhibición

alternativos, como por ejemplo la galería *Belleza y Felicidad* (Palmeiro, 2013) las iniciativas del *Proyecto Venus* (Rozenmacher, 2007). En los años de la poscrisis del 2001, acciones como las del *Taller Popular de Serigrafía* (Longoni, 2005) o el *Taller de Serigrafistas Queer* (Maradei, 2016) también utilizaron el cuerpo vestido como soporte privilegiado de lo estético-político y pueden pensarse en diálogo con las prácticas de los diseñadores. Si bien el tema amerita un análisis de mayor profundidad, resulta sugerente señalar estas afinidades y recuperar los desfiles analizados en este artículo como un potente nodo sin el cual no es posible comprender los criterios de valoración, las redes y las genealogías del arte contemporáneo argentino.

## Bibliografía

Cabral, Victoria (2017): “La Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires. Cuerpos, indumentaria y espacio público en la primavera alfonsinista”, en AA. VV. (eds.), *Actas de las XII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Cerviño, Mariana (2010): *Artistas del Rojas, las determinaciones de la innovación artística*, Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Davis, Fernando (2014): “Tráficos y torsiones queer / cuir en el arte”, en *Errata*, N° 12, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, pp. 20-44.

Devalle, Verónica (2008): “El Diseño Gráfico en la Argentina”, en *Alpha*, N° 27, pp. 217-228.

Di Como, Marula (2016): “Sentir la gracia”, en Lucena, D. y Laboureau Gisela, *Modo mata moda*, EDULP, Buenos Aires, pp. 269-276.

González, Alejandra Soledad (2016): “El I Año Internacional de la Juventud (1985): Argentina entre lo global y lo local”, en *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica Rio de Janeiro*, Vol. 8, N° 1, pp. 40-61.

Jacoby, Roberto (2011): “Arte y Moda con Fabulous Nobodies”, en Longoni, Ana (editora), *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*, Ediciones de La Central - Adriana Hidalgo Editora - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 347-349.

Joly, Verónica (2013): “Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988”, en *Anales del IAA*, Vol. 43, N° 2, pp. 201-212.

Lemus, Francisco (2014): “Al encuentro de lo bello: Gumier Maier y las vicisitudes de un modelo curatorial doméstico, 1989-1997”, en De Rueda, Ma. de los Angeles (comp.), *Arte y medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes*, Ediciones Al Margen, Buenos Aires, pp. 143-157.

Lescano, Victoria (2004): *Followers of fashion. Falso diccionario de la moda*, Interzona, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2005): “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en *Sociedad*, N° 24, pp. 1-11.

Lucena, Daniela (2019). “Arte y contra-costura: *Genios Pobres* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, en Zambrini, L. y Lucena, D. (compiladoras). *Costura y Cultura. Aproximaciones sociológicas sobre el vestir*, EDULP, Buenos Aires, pp. 145-168.

Lucena, D. y Laboureau Gisela (2019) “Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Año 20, N°76, pp. 143-160.

Lucena, D. y Laboureau Gisela (2016): *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, EDULP, La Plata.

Manzano, Valeria (2018): “Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta”, en Víctor Brangier y María Elisa Fernández. *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina*, Dos Pasos / Prohistoria, Santiago de Chile, pp. 21-48.

Maradei, Guadalupe (2016): “Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina”, en *Caiana*, N° 8, pp. 48-58.

Melero, Daniel (2016): “Modo mata moda”, en Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, EDULP, Buenos Aires, pp. 81-91.

Miguel, Paula (2013): *Emprendedores del Diseño. Aportes para una sociología de la moda*, EUDEBA, Buenos Aires.

Palmeiro, Cecilia (2011): *Desbunde y Felicidad*, Título, Buenos Aires.

Rozenmacher, Lucas (2007): “Microsociedades, autogobierno y producción de sentido en la salida de la crisis del 2001. Proyecto venus y la comunidad como espacio experimental”, en IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 3-16.

Rubinich, Lucas (1993): *Extensionismo y basismo: dos estilos de política cultural*, Gecuso - Fundación del Sur, Buenos Aires.

Saulquin, Susana (2005): *Historia de la moda en Argentina*, Emecé, Buenos Aires.

Solano, Romina (2015): *Cultura y políticas públicas. La disputa entre lo político y lo administrativo en el territorio cultural*. Tesis de maestría. Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina. Gentileza de la autora.

Van Asperen, Mónica (2019): “1989”, texto escrito para *1989 Seminario Público*, en Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires. Gentileza de la autora.

### **Fuentes editas**

Barea, Batato (1989): “Solo faltó la Claudia y la Pochola”, en *Revista Manuscritos*, N° 3, p. 31.

Clarín (1989): “La moda en la Bienal Joven”, en *Clarín Mujer*, p. 6.

Collazo (1989): “Preconceptos”, en *Clarín*, p. 25.

De Loof, Sergio (2009): “Príncipe y mendigo”, en *Radar-Página12*, N° 5220. En línea:  
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5220-2009-04-12.html>>  
(consultado el 2/2/2019).

Gumier Maier, Jorge (1989): “Avatares del arte”, en *La Hoja del Rojas* N° 1, p. 1.

Kon, Daniel (1989). “Bienal Joven: la otra cultura de los 80”, en *Clarín*, p. 13.

La Nación (1989): “Arte Joven: la hora de las nuevas generaciones”, p. 12.

Ramos, Laura (1989): “Buenos Aires me mata”, en *Clarín Sí*, s/d.

### **Fuentes inéditas**

Bunader, Gabriela (2018): Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por la autora.

Delgado, Cristian (2018): Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires.

Elortondo, Dolores (2018): Entrevista realizada por la autora en Buenos Aires.

Grippo, Gabriel (2018): Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por la autora.