



N°246

“La moda llega al museo: el caso de los Genios Pobres en la ciudad de Buenos Aires”

Autora: Dra. Daniela Lucena.

Comentaristas:

Dra. Alejandra Soledad González (UNC-CONICET)

Mgr. Eugenia Giorgi (IAA-FADU-UBA)

Viernes 27 de mayo de 2022 - 12:30 hs.

La moda llega al museo: el caso de los *Genios Pobres* en la ciudad de Buenos Aires.¹

Autora: Daniela Lucena.

Abstract

El trabajo se refiere a las producciones estéticas de *Genios Pobres*, grupo de artistas y diseñadores surgido a fines de los años 80 en la Ciudad de Buenos Aires, entre quienes se hallaban Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andres Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero y Cayetano Vicentini. Se realiza primero una reconstrucción de sus acciones en torno al bar Bolivia y la Primera Bienal de Arte Joven, para analizar luego su presentación en la muestra *Genios Pobres* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Este evento visibilizó tempranamente en la institución un fenómeno contracultural que fue al mismo tiempo un programa artístico y de contra-costura, signado por fecundos cruces que difuminaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes estéticos contemporáneos y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar.

Introducción

El presente trabajo se enmarca en una serie de preguntas que, desde el año 2011, guían mi investigación sobre experiencias estético-políticas surgidas en Argentina durante la década del 80. Se trata de iniciativas disruptivas y novedosas, en las que el cuerpo jugó un rol central: como soporte de lo artístico, como búsqueda de nuevos planos sensoriales, como territorio de desobediencia, como instrumento de fuga, como soporte de vestimentas indisciplinadas y como modo de afectación con otros cuerpos. Estas prácticas estéticas se desplegaron, desde fines de la última dictadura militar², en

¹ Una versión anterior de este trabajo forma parte del libro: Zambrini, Laura y Lucena, Daniela (compiladoras), *Costura y cultura. Aproximaciones sociológicas sobre el vestir*, Buenos Aires: EDULP, 2019.

² El golpe de estado de 1976 instaló en la Argentina la dictadura más cruenta de la historia nacional. El régimen militar buscó la despolitización y el debilitamiento de los lazos sociales con el objetivo de lograr la docilidad y el sometimiento de la población. De este modo, las acciones de la junta militar instrumentaron el disciplinamiento social a través de políticas basadas en una visión económica librecambista y antiestatista que se combinaron con la implementación de un sangriento plan sistemático de represión, tortura y aniquilamiento. Si bien la dictadura militar no consiguió nunca generar una adhesión explícita de los ciudadanos, la acción estatal logró la pasividad de la mayoría de la población a través de la internalización del miedo, la autocensura, la parálisis y el autocontrol. Se trató de un poder concentracionario y desaparecedor que dispersó el terror tanto dentro de los campos clandestinos de detención como afuera, en la sociedad, que constituyó su destinataria privilegiada (Calveiro, 1998).

reductos contraculturales que vitalizaron la escena artística de Buenos Aires y constituyeron una trama under³ de resistencia y confrontación que, a través de una micropolítica cotidiana y festiva, contribuyó a restituir el lazo social quebrado por el terror dictatorial (Lucena, 2013).

Para analizar esas variadas experiencias artísticas que incluían y enlazaban plástica, teatro, rock, performance y moda delineamos, en un estudio conjunto con la investigadora Gisela Laboureau, ciertos rasgos distintivos comunes de sus modos de hacer. Así, caracterizamos una estética experimental colaborativa, donde la creación en conjunto permitió la producción de obras y experiencias en las que importaba más el proceso que el producto final; una estética de la precariedad, en la que la ausencia de medios y recursos se convirtió en impulso para crear desde el rejunte y el desecho; una estética festiva, que apuntó al placer sensorial como principio transformador, y una contra-estética vestimentaria que se expresó a través de cuerpos indisciplinados que fugaban de los mandatos del orden social-moral dominante (Lucena y Laboureau, 2016). En continuidad con esa línea de estudio, presento aquí una aproximación a las innovadoras producciones ubicadas entre el arte, la moda y el diseño de un grupo de jóvenes artistas y diseñadores que a fines de los años 80 comenzaban su camino profesional en Buenos Aires⁴, entre quienes se hallaban Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andres Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero y Cayetano Vicentini. En 1989 el bar Bolivia, en el barrio de San Telmo, se convirtió en hogar y espacio de producción de este grupo y otros creadores que se vieron atraídos por ciertas particularidades propias de este reducto del circuito under: el gusto por lo experimental, la crítica a las formas convencionales de la cultura, la exploración sensorial y los encuentros festivos que fueron territorios de libertad vitales y desprejuiciados.

Aunque el bar Bolivia compartió muchas de las características de los espacios del under porteño, propongo diferenciarlo a partir de la siguiente hipótesis: si bien en los espacios del under la precariedad, el reciclaje y las prácticas vestimentarias desobedientes dieron forma a muchas de las acciones de sus protagonistas, fue en Bolivia donde decantaron y adquirieron una total centralidad, convertidas en un nuevo modo de activismo estético que transgredió todas las convenciones de la época desde el cruce entre lo artístico y los vestimentario. A fines de los años 80, la estética de la precariedad y la contra-estética vestimentaria propias de la trama contracultural de Buenos Aires se conjugaron en

³ Utilizo el término under no como una categoría analítica sino como una expresión con la que los propios actores denominan ciertos reductos y prácticas contraculturales surgidos al margen de las instituciones y espacios oficiales de la Ciudad de Buenos Aires en los años 80.

⁴ Esta investigación contó con el apoyo de la *Foundation for Arts Initiatives* (2018-2019).

Bolivia de un modo nuevo y singular. Un modo que resignificó valores y se materializó en un potente programa de acción.

La presentación Genios Pobres, muestra realizada en diciembre de 1990 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba), llevó las producciones del núcleo Bolivia - participaron De Loof, Bunader, Baño, Grippo, Delgado, Di Como, Simón y Vicentini- a una prestigiosa institución del mundo del arte. Constituye, en este sentido, un evento de especial interés, en tanto visibilizó tempranamente en el Museo un fenómeno contracultural que fue al mismo tiempo un programa artístico y de contra-costura, signado por fecundos cruces que difuminaron los límites disciplinares, renovaron los lenguajes estéticos contemporáneos y dieron lugar a la aparición de nuevas poéticas vestimentarias, listas para exhibir y usar.

Para desarrollar estas ideas, presento primero dos hechos del año 1989: la Primera Bienal de Arte Joven y la creación del bar Bolivia. Planteo luego, a grandes rasgos, la relación del Mamba con el diseño y la moda. Me detengo en estas cuestiones porque son las que permiten enlazar proyectos individuales, itinerarios grupales e iniciativas institucionales que muestran aspectos cruciales del proceso artístico y cultural que se cristalizó en la muestra Genios Pobres de 1990, a la que le dedico el tramo final de este trabajo.

Además de retomar estudios preexistentes, realizo la reconstrucción de estas experiencias a partir de fotografías, fuentes periodísticas de la época y testimonios orales de sus principales protagonistas, teniendo en cuenta que quien habla no lo hace solo para sí mismo o para quien pregunta, sino que “también habla, a través del entrevistador, para una comunidad más amplia a la que le explica su propia visión de la historia” (De Garay, 1999: 86). Aspiro a que el texto logre, en este sentido, transmitir las múltiples visiones y afecciones que los entrevistados⁵ compartieron conmigo, subrayando lo significativo de sus intervenciones en las tramas culturales de la historia argentina.

La Primera Bienal de Arte Joven

Hacia fines de los 80, Bunader, Baño y Grippo eran amigos y compartían visiones sobre lo creativo, espacios de trabajo y salidas por el circuito nocturno de Buenos Aires. Su

⁵ Marula Di Como, Andres Baño, Cristian Dios, Gabi Bunader, Gabriel Grippo, Simona Martínez Rivero, Dolores Elortondo, Gustavo Di Mario y Cayetano Vicentini se tomaron el tiempo para escribir y conversar conmigo. A ellos mi especial agradecimiento.

centro de reunión más habitual era un edificio ubicado en 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. Sus nombres comenzaron a resonar con más fuerza en el circuito de la moda a partir de la Primera Bienal de Arte Joven que se desarrolló 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 Buenos Aires 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! La iniciativa 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. Más allá de las diferencias en los 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.

Por último, el inesperado lugar de la moda en la Bienal fue un tópico recurrente en los distintos medios. El comentario de 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). 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, 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 Bunader, Baño y Grippo, junto con Mónica Van Asperen, Iona Menéndez, Martiniano López Crozet, Norberto Laino, Gustavo Vasco, Pedro Zambrana, Ana Sariego 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. En este sentido, 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, “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).

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. Recordando ese episodio, De Loof enfatizaba la importancia que tuvo en su vida el beso de las dos mujeres como un acto habilitador, 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” (2019).

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). 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 años: se tú mismo. El lento declive de la moda homogeneizante, que desde los 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 deseara. 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.

Para los diseñadores, la Bienal fue una gran vidriera que actuó como trampolín hacia nuevos proyectos y alianzas, pero más aún, una oportunidad de conocer a otros artistas que trabajaban con y desde el cuerpo-vestido como principal soporte. Muchos de ellos confluirán, entonces, hacia el círculo de artistas reunido en torno a Sergio De Loof y el bar Bolivia.

Bolivia

El bar Bolivia surgió en 1989 impulsado por Sergio De Loof, Marula Di Como, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Mourad, Andrea Sandlien y Alfredo Larrosa, un grupo de amigos y compañeros de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Ubicado en el casco histórico de la ciudad, en el barrio de San Telmo, este refugio de la modernidad y la diversidad fue pensado como “un lugar donde poder encontrarnos, estar juntos, cuidarnos” (Di Como, 2016: 268). Visitado en principio por los amigos más cercanos, con los meses fue agrandando su público a otros amigos de amigos, artistas e intelectuales que preferían una propuesta más libre y abierta que el formato de las discotecas custodiadas por patovicas. Como era previsible, Grippio, Bunader y Baño rápidamente fueron parte del convite, igual que el artista Cristian Delgado (que adoptaría luego el nombre de Cristian Dios), los diseñadores Kelo Romero y Pablo Simón y el fotógrafo Gustavo Di Mario. Es notable cómo en las diferentes entrevistas realizadas con muchos de ellos se reiteran las palabras “casa”, “hogar” y “familia” para referirse a Bolivia, y los términos “juego”, “experimentación”, “diversión”, “libertad” y “gay friendly” para describir el espíritu de sus noches.

Además de la barra de tragos, el bar ofrecía comida a sus habitués, que también podían cortarse el pelo en el entrepiso al mando del peluquero Flip Side. Algunos días, los artistas vendían sus propios trabajos: carteras, collares y ropas colgadas como en una boutique. Las tareas se repartían a través de la rotación de puestos y todos eran cajeros, mozos y cocineros según lo que cada momento requería. Bunader recuerda que junto con Romero cocinaban puchero, locro y guiso de lentejas, platos que junto con el pastel de papa especialidad de De Loof y los tragos decorados con plumas y perlas, formaban parte de una carta que ofrecía cocina casera a precios populares.

Durante un tiempo, el proyecto fue autosostenible. Luego, algunos desajustes económicos llevaron a que el espacio cierre sus puertas. Tampoco ayudaron las frecuentes detenciones de la policía, que dejaban entrever la continuidad del aparato represivo aun en tiempos de democracia. “La República de Bolivia no transaba ¿con la policía”, recuerda Delgado, socio del emprendimiento durante un breve período: “Nunca me voy a olvidar cuando caí en la policía y estuve media hora para sacar todos los alfileres de gancho que tenía una prenda. Eso es fashion {se ríe}”. Era una prenda rota, “toda agarrada con alfileres de gancho, tantas que estuve como media hora para sacarle todo, porque me hicieron sacar todos los alfileres de gancho. Esa fue una perfo involuntaria en la policía {risas}” (Delgado, 2019).

Como dijimos al comienzo del texto, no era éste el único espacio que funcionaba así en la noche de Buenos Aires. En el mismo barrio de San Telmo, lugares legendarios del

under de los años 80 como el centro Parakultural o la discoteca Cemento, por ejemplo, tenían rasgos similares en cuanto a su organización y, de hecho, muchos de los habitués de Bolivia también lo frecuentaban. No obstante, Bolivia se diferenció rápidamente por su singular propuesta trash-chic y su desprejuiciado activismo fashionista.

Desde su ambientación, Bolivia ya mostraba mucho de esa apuesta estética. Aunque realizada con materiales baratos y muebles de segunda mano, De Loof había logrado una puesta muy cuidada y detallista para ese espacio que imaginaba como un orfanato fashion para artistas pobres: “Sergio conseguía objetos y muebles usados ¡y los arreglaba de una manera realmente encantadora! Todo lo que mirabas era hermoso y todos los días iban cambiando la decoración, era muy acogedor el lugar” (Bunader, 2018). La intención de diferenciarse del punk y su deriva dark preponderantes en Cemento y el Parakultural se tradujo en una atmósfera que recuperaba el glamour desde un retro-kistch romántico y colorido: “Aprendí que una escoba y una pala podían estar en una pared. O una vela. [...] Y para nosotros era más fácil hacerlo con basura. Lo que teníamos a mano, mucha vela, nuestros plumeros, una jaula, un escobillón rosa, era decorativo. [...] Todo estaba bien mientras que no fuera negro” (De Loof, 2009: 2).

Más allá de las diferencias con cierta estética punk y dark, mucho de la ética del Hazlo Tú Mismo resuena en las producciones fashionistas que identificaban al núcleo de Bolivia, el lugar más Vogue de Buenos Aires según declaraba De Loof. Tanto en prendas que resignificaban aquello que la sociedad consideraba desechable o de mal gusto como en la convicción colectiva que los llevaba a componer sobre el propio cuerpo-vestido un lenguaje singular, capaz de comunicar sentidos diferenciadores, muchas veces disonantes para la mayoría: “Nosotros teníamos el gusto y el amor de elegir todo lo que nos poníamos y al llevarlo era como si la vibración de ese sentir lo que tenés puesto rebotara hacia los otros”, dice Di Como y explica:

Para nosotros existía esa libertad del “me pongo cualquier cosa” y lo que uno se ponía, lo que uno mostraba, era la actitud ante la moda. Por supuesto existía lo que se llama “la moda de los 80” pero no era por donde nos vestíamos nosotros, todo este grupo. Nosotros intentábamos ser mucho más elegantes, tener mucho más glamour, ser exóticos... aunque no sé si ésa sería la palabra más adecuada. Queríamos mostrar que no formábamos parte de esa masa, decir “me interesa otra cosa, otro color”. Tenía que ver con encontrar la manera de decir con la ropa. Uno se viste para decir algo, entonces ¿qué es lo que tengo para decir hoy? (Di Como, 2016: 272).

Para algunos miembros de este grupo, incluso, la libertad de explorar texturas, formas y colores para un vestir a contracorriente viró también hacia los vestuarios drag, como explicita Cristian Delgado: “Para mí vestirme ya es divertirme. O sea, yo me monto, me miro al espejo y es un juego: es transformarse. Es algo lúdico y lo mejor que yo le he

aportado a esta ciudad para mí es ese espíritu. Más allá del diseñador, del artista” (Delgado, 2018). En su caso, esa mutación tomó más visibilidad a partir de sus glamorosas performances drag en El Dorado, boliche abierto por De Loof tras el cierre de Bolivia, que fue además el primero en contratar drag queens durante la noche de la Buenos Aires de los 90.

Continuación y resultado de esa prolífica vida comunitaria en Bolivia fueron los desfiles realizados en el Garage Argentino, un espacio de Evelyn Slink (entonces esposa del intendente de la ciudad Suarez Lastra) ubicado justo enfrente del bar. En junio de 1989 tuvo lugar Latina winter by Cottolengo Fashion, desfile en el que De Loof presentó su primera colección con la asistencia de Di Como y Delgado: alrededor de cien personas lucieron trajes confeccionados con coloridas prendas y disparatados objetos de segunda mano arriba de la pasarela. Un tiempo después realizó Pielés Maravillosas, “su colección de taparrabos de oveja y caballo en homenaje a Caravaggio” (Lescano, 2004: 35), con la cual cerró una exposición de obras de los artistas Emiliano Miliyo, Máximo Lutz, Esteban Pagés y Carlos Subosky.

También Grippo, Bunader, Baño y Romero hicieron desfiles en el Garage Argentino y Cayetano Vicentini recuerda haber desfilado los trajes de De Loof en esa pasarela; la misma en la que los artistas under Batato Barea y Alejandro Urdapilleta parodiaron algunas noches el modelaje tradicional de la alta costura. Tal como dicen en las entrevistas, fue allí, por “el sentir esa conciencia de creatividad absoluta, universal, sin fronteras, pero desde la precariedad, sin tener el dinero” (Delgado, 2018) donde De Loof empezó a hablar de Genios Pobres. Cultores de la pobreza estética, el frente conformado por De Loof, Delgado, Simón y Vicentini irrumpió en el Mamba a fines de 1990 con el acompañamiento de Baño, Grippo y Bunader como estrellas invitadas, llevando a esa institución una propuesta de arte y contra-costura que reubicaba el trabajo creativo en nueva constelación de formas, materialidades y sentidos.

El Museo, el Arte y el Diseño

Antes de analizar la presentación de Genios Pobres, resulta interesante reponer el vínculo del Mamba con las producciones de artistas y diseñadores que exploraron cruces y fusiones de los lenguajes estéticos. En la actualidad, además de su importante acervo de obras del arte argentino e internacional de los siglos XX y XXI, este museo alberga colecciones dedicadas al diseño, y es posible rastrear este rasgo de apertura hacia las disciplinas proyectuales desde hace ya varias décadas.

Un hito importante, en este sentido, fue el ingreso de la colección de Ignacio Pirovano entre 1980 y 1981. Abogado y pintor, Pirovano tuvo a su cargo la dirección del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires entre 1937 y 1955. Durante los años del primer gobierno peronista actuó como aliado e impulsor de las propuestas de las vanguardias no-figurativas constructivas. Mecenas y coleccionista, el guion de su colección se basó en un criterio “marcado por el deseo de representar la evolución de la tradición abstracto-concreta” (García, 2001: 2). Asimismo, desde su rol de funcionario, Pirovano gestionó una serie de iniciativas destinadas a impulsar el desarrollo del diseño industrial en Argentina, en línea con el temprano y radical programa estético-político de contaminación de formas, del arte al diseño, impulsado por el artista argentino Tomás Maldonado a fines de los años 40 (Lucena, 2015).

Dos décadas más tarde del ingreso de la colección Pirovano, bajo la dirección de Laura Buccellato y con el asesoramiento del reconocido arquitecto y diseñador industrial Ricardo Blanco, terminaron de constituirse las colecciones de Diseño Gráfico e Industrial del Mamba. Primeras en su género en Argentina, su consolidación se fundamentó en los objetivos de registro y preservación en una institución artística, pero también en la posibilidad de subrayar las “condiciones estéticas que definen la tarea de los diseñadores” (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2014).

En cuanto a las experiencias ligadas a la moda y al diseño de indumentaria, se destaca como antecedente la muestra del V Concurso Alpargatas de Diseñadores Jóvenes Moda, Tela y Talento, realizada en el Mamba en diciembre de 1990, tan solo unos días antes de la presentación Genios Pobres. Con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes, mostraron allí sus producciones los 15 finalistas del certamen convocado por la empresa Alpargatas Textil S.A., seleccionados entre 350 participantes de todo el país. A través de su concurso, cuya primera edición data de 1986, el principal fabricante textil de Argentina jugó un rol clave en el desarrollo del diseño de indumentaria, estimulando la “inquietud creadora de los jóvenes en el campo textil” (El Cronista Comercial, 1990: 15). El certamen actuó no solo como una decisiva instancia de consagración, sino que constituyó además una valiosa oportunidad de formación profesional: el premio consistía en una beca de estudio en el prestigioso Saint Martins College of Arts & Design de Londres y una pasantía rentada en el Departamento de Producto y Desarrollo de la firma Alpargatas (Miguel, 2013: 135).

Con tres modelos cada uno, para los rubros gala, prêt-à-porter e informal, los finalistas de la edición 1990 mostraron en el Mamba sus creaciones a través de un moderno show multimedia, tal como lo denominó la prensa de la época. El vernissage, entre telas y bailarines enfundados en bodies negros y máscaras neutras, contó con una ambientación y música en vivo dirigida por el compositor César Lerner. Un área

participativa invitaba a los visitantes a interactuar con distintos objetos seleccionados por los diseñadores, muchos de los cuales eran sus propios juguetes. Las presentaciones de las prendas fueron acompañadas con video clips y la presencia de los creadores contestando in situ las preguntas del público. El jurado -compuesto por Patricio Zavallá Lagos (representante de la empresa Alpargatas), Paula Cahen D' Anvers (de la marca de ropa Via Vai), Inés Pérez Suárez (directora del Museo) y María A. Astengo (arquitecta y docente de la UBA), entre otros- eligió ganador al rosarino Luis Guillermo Mendoza y otorgó menciones especiales a Marcelo Habu, Andrea Suarez y Carolina Aubele⁶.

La entrada de la moda al Museo habla de la apertura de la institución y de su apuesta a correr los límites de la arbitraria norma que fija en cada momento qué puede, o no, mostrarse en su espacio expositivo. Pero, también, es síntoma de la presencia cada vez mayor del diseño de indumentaria en la vida cotidiana de los argentinos. En 1989, la disciplina se convirtió en una carrera de grado de la Universidad de Buenos Aires (Miguel, 2013; Joly, 2013). Y, como vimos, fue cada vez más visible en el circuito under nocturno de la Ciudad de Buenos Aires, en las notas de diarios y revistas, en los programas de televisión y en la vestimenta de muchos jóvenes de las clases medias urbanas. En ese contexto sociocultural, Genios Pobres llevó al Mamba una presentación que fusionó novedosa y provocativamente los lenguajes del arte, de la moda y el diseño. Veamos a continuación la especificidad de su propuesta estética.

Genios Pobres en el Mamba

Presentada como moda de vanguardia, la invitación de Genios Pobres anunciaba la participación de diseñadores ya conocidos y otros noveles en un piso vacío y aun en obra de la recién inaugurada sede del Mamba ubicada en el barrio de San Telmo. Fiel al estilo de trabajo en Bolivia, cada miembro y/o amigo del grupo tuvo a cargo una tarea bajo la dirección general de De Loof. La producción, a cargo de Di Como y Vicentini, contó con el apoyo económico de una cámara inmobiliaria que prefirió no aparecer como auspiciante para mantener su bajo perfil. En la lista de agradecimientos, los nombres de Sergio Avello y de Vivi Tellas marcan conexiones con zonas disruptivas de los campos del arte y del teatro de la época.

⁶ Además de los premiados, fueron seleccionados en esa oportunidad Andrea Alfie, Mariano Toledo, Carolina Zetti, Javier Palomino, Claudia Vega Cabrera, Gabriela Battaglia, Arturo Fernández Mendy, Erica Trosman, Mariana Vera, Alejandro Trucco, Laura Miani, Marcelo Haby, María José González Amarilla.

Si bien unos días antes de la presentación Genios Pobres se realizó el desfile de jóvenes diseñadores en las salas del Mamba, una diferencia clave debe señalarse entre ambas presentaciones. Mientras que el concurso de Alpargatas, semillero de diseñadores para empresas, privilegió la funcionalidad de las prendas y su posibilidad real de venta en el mercado, Genios Pobres mostró propuestas vestimentarias difíciles de imaginar en las vidrieras o en el vestir cotidiano de aquellos años. Quiero decir, la novedad de Genios Pobres no fue el ingreso del diseño en la institución, que de hecho ya había ocurrido, sino la redefinición de las ideas de arte y moda que se desestabilizaron con cada prenda y con cada gesto que esos cuerpos-vestidos desfilaron por la pasarela.

Quienes participan de los mundos del arte suelen distinguir y redefinir periódicamente las nociones de arte, obra, artesanía y oficio (Becker, 2008). Por eso la misma actividad realizada con materiales idénticos o similares puede recibir en cada momento histórico cualquiera de esas denominaciones, así como también el título de quienes la practican. A lo largo de la historia del arte moderno hemos asistido a distintas secuencias de cambios que modificaron los sentidos de esos términos, sobre todo en las experiencias de las vanguardias artísticas del Siglo XX, donde es destacable el tráfico y la contaminación de lenguajes y procedimientos de un ámbito al otro, fundamentalmente con la intención de reintegrar el arte en la vida y generar desde allí una transformación estético-política de la realidad.

Lejos de cualquier esencialismo identitario, la estabilización de estas nociones implica la interacción continua y conjunta de distintos actores que van construyendo significados con los que dotan de sentido a sus prácticas. En el caso de Genios Pobres, se trata de una redefinición de arte y moda que debe enmarcarse en el proceso de democratización ocurrido a partir del fin de la última dictadura militar cuando se produjo dentro del campo del arte y de la cultura “un efecto de apertura de los mecanismos usuales de cierre social de espacios prestigiosos” (Cerviño, 2017: 289). En ese escenario, tuvo lugar “la ampliación de los rasgos sociales incluidos en el espacio de lo que se considera la cultura legítima, que da como resultado la emergencia de grupos antes periféricos que adoptarán un ethos y estéticas disidentes” (Cerviño, 2017: 289).

Fue desde ese lugar de outsiders (Becker, 2009) que los participantes de Genios Pobres pusieron a jugar 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 las bellas artes, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Las afirmaciones sobre cómo conciben su actividad 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” (Grippe, 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” (Delgado, 2018). También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre bellas artes y artes aplicadas, 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.

En línea con su programa estético, las técnicas y procedimientos elegidos para crear sus prendas se basaron en la deconstrucción, desarmando el concepto y la funcionalidad de la vestimenta, mezclando telas y texturas, combinando elementos y épocas, dándole el mismo protagonismo a la ropa interior, básica o de sastrería y alterando el uso de la moldería tradicional. Lograban así la integración de motivos y materiales ajenos a la moda que eran dignificados o revalorizados a partir de su intervención. Un ejemplo de ello fue la colección ex ropa presentada por Grippe, realizada con sábanas teñidas a mano con pigmentos naturales y corsets de cuero plateado con herrajes que comprimían sutilmente el cuerpo de los modelos (Juan Calcarami, Ana Aizemberg, Carla Corsini y Nicolás Mazza, entre otros).

En relación con la narrativa de la pobreza, privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. Reivindicaban la precariedad “por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura” (Grippe, 2018). Se proveían de objetos y ropa usada en las tiendas de venta benéfica del cottolengo Don Orión y del Ejército de Salvación. Más que a Europa o New York, viajaban a buscar inspiración a esas tiendas de Pompeya, barrio de trabajadores con una fuerte tradición tanguera, ubicado en límite sur de la Ciudad de Buenos Aires, junto al Riachuelo. En ese itinerario de exploración, “el viaje en sí mismo era recorrer el cottolengo viendo telas, texturas” (Di Como, 2016: 273). Ahí encontraban ropa de calidad a precios muy bajos: “ropa antigua de los años 30, 20... lino, sedas que de otra manera no la podíamos adquirir” (Delgado, 2018) y que les permitía el costo cero, o casi cero, de la materia prima con la que trabajaban.

Desde allí, componían una imagen inventada según su propio gusto a través de vestimentas que llevaban al extremo la expresión individual y apelaban a una conexión emocional con las prendas. Así, por ejemplo, aparecían en el desfile de Bunader, en el

que convivían formas y colores yuxtapuestos: vestidos de jean, flores y cuadros, collares pintados a mano y pañuelos que cubrían las cabezas de las modelos. Otras veces, el look se volvía algo teatral y desmesurado, como puede verse en la propuesta que llevó De Loof al Museo: un vestido de gala con miriñaque e imitaciones de lamé y terciopelo, todo de papel, pensado como un traje de la época dorada de la alta costura.

Una moda que se burla de la moda -como decía Gilles Lipovetsky (1990) a propósito del proceso de democratización de la moda iniciado en los años 60- fue la propuesta de Cayetano Vicentini. El artista compuso una comparsa carnavalesca con indumentaria realizada con trapos encontrados en la basura, que acompañaban un vestido “de ‘forma envolvente’ que cubría a la modelo - delgada lámina de papel de aluminio moldeado con las manos” (Vicentini, 2019). Y no fue ése el único cuestionamiento de los códigos que regulan el sistema de la moda. Las colecciones de Baño y Delgado tematizaron cuestiones vinculadas a la sexualidad y el género, a contrapelo de las políticas vestimentarias que reforzaban -mucho más que hoy- la heteronorma y los estereotipos de lo femenino y lo masculino.

“Diseño mis prendas desafiando al establishment. Creo que los cánones se pueden cambiar”, decía Baño (2011) marcando una constante en sus distintas colecciones. Ultramoda, una edición con etiqueta propia lanzada en el desfile del Mamba, presentó modelos que desfilaban en ajustados trajes de cuero llevando accesorios de boxeo. El objetivo era acentuar el desenfado creando imágenes sexys y desprejuiciadas. Las prendas, entonces, redefinían y transformaban los cuerpos enfatizando la diversidad y la posibilidad de hacer realidad cualquier fantasía a través de la ropa.

Delgado presentó Argenta, una colección en la que trabajó con la desnudez, metales, espejos y plumas de ñandú. Subido a la pasarela, Delgado le daba instrucciones a los modelos, mujeres y hombres que caminaban firmes en trajes blancos y plateados que dejaban ver sus torsos descubiertos (ver la fotografía de apertura del capítulo). Con un casquete de espejos que al girar producía el efecto de una bola de espejos, Lisa Kerner -creadora de Casa Brandon -, fue una de las que desfiló con el busto completamente desnudo. Un gesto sin dudas disidente que atentó no solo contra los códigos de las pasarelas sino también con los del espacio social-moral, donde los cuerpos para ser legibles y aceptados deben estar cubiertos, aún más si se trata de los pezones de las mujeres que hasta hoy no pueden ser exhibidos con libertad en los espacios públicos. Argenta planteaba un renacimiento de lo argentino y lo hacía de un modo provocador y disruptivo: desde una belleza trastocada en la que desaparecía el binarismo de género y perdían nitidez las apariencias entre lo masculino y lo femenino

Sobre sus influencias creativas de aquellos años, los participantes de Genios Pobres tienden puentes hacia los diseñadores Martin Margiela, Azzedine Alaïa y el catálogo

erótico de Calvin Klein. También reconocen el impacto de la anti-moda grunge, su devoción por el cine y la influencia del video clip, formato que en los años 80, de la mano de la cadena estadounidense de televisión MTV, revolucionó la música joven alrededor del mundo (Reynolds, 2013). Al respecto, es interesante observar que los desfiles eran más cercanos a la estética del video clip que al ritual ceremonial de la alta costura: una sinestesia entre imagen y sonido en las pasadas, editadas según el estilo de cada diseñador, que componían, o no, una narración sobre la pasarela a un ritmo vertiginoso de luces y cambios dinámicos de los vestuarios y los modelos.

Reflexiones para seguir pensando

El público, más amplio que el grupo de amigos que frecuentaba el bar Bolivia y el Garage Argentino, encontró en el Mamba una propuesta que relajó las estructuras de la institución arte y de las pasarelas aterciopeladas. La irrupción de Genios Pobres mostró una moda desclasada que fue también una forma de crítica social: reciclaban materiales y estilos para construir nuevas formas y vestir modelos que eran sus propios amigos y amigas, es decir, cuerpos reales que mostraban una belleza diferente, más cercana, menos acartonada, más posible. Ese gesto desafiante se materializó en los desfiles a través de vestidos 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.

Sus trajes cuestionaban la homogenización de la moda masiva pero también las propuestas más personalizadas de los modistos locales, que en muchos casos se limitaban a copiar la última tendencia que llegaba desde el exterior. Trataban así de trazar un mapa que reubicaba las capitales de la moda: Milán, Londres, New York, Pompeya era el nuevo circuito que, desde la periferia, imaginaba a Buenos Aires como un punto nodal de la creación estética de avanzada. La potencia de sus diseños irradiaba desde prendas originales, excéntricas y provocadoras, que extremaron la ruptura con los códigos fosilizados del buen gusto y democratizaron la moda.

Su apuesta por la renovación estética y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en ese momento pero, más aun, cuando se propagaron en tiempos y espacios ajenos al grupo. Pienso, por un lado, en la recién creada carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad de Buenos Aires, que recibirá los influjos de estas prácticas e incluso a algunos de estos diseñadores como parte de su staff docente. Los Genios Pobres serían, en esta

genealogía, la antesala del diseño de autor que revolucionará los circuitos de la moda en los años de la poscrisis 2001 (Miguel, 2013; Joly, 2013).

Por otro lado, resulta inevitable la pregunta -que excede los límites de este artículo- por los lazos con el campo artístico local. Sus prácticas precarias y desclasadas, su arte pobre, sus apropiaciones irreverentes del legado de las vanguardias, sus quehaceres colectivos y su mirada desjerarquizante de la alta cultura fueron rasgos que compartieron con los artistas de la Galería del Rojas a cargo de Jorge Gumier Maier (Cerviño, 2010; Lemus, 2013) y que pueden ubicar a ambos grupos en una misma constelación de sentido. Los trazos de esta constelación, que forman un continuum con la contracultura de los años 80 y la militancia gay de la posdictadura, delinear un nuevo modo de intervención simbólica signado por el rechazo a la disciplina, el acartonamiento y el verticalismo de los partidos de izquierda. Pero, sobre todo, por la potencia de imaginar una política estética abierta a nuevas sensibilidades y afectos que hicieron más vivible y diversa la vida.

Asimismo, la resignificación de lo sucio, la valoración del impacto, la multiplicidad de formas, la amalgama de épocas, el reciclaje de la basura, la irrupción de la realidad de la calle, el collage y el patchwork, la fragmentación polimorfa, el revival estetizante, el gesto minúsculo de lo descosido o deshilachado y las atmosferas intensas ¿no son acaso centrales para comprender los lenguajes del arte contemporáneo? Tal vez sea hora de reinscribir el accionar de los Genios Pobres en la historia del arte argentino, recuperando las nuevas legitimidades que forjaron desde sus procedimientos y definiciones. Un desafío que implica poner en jaque las miradas prescriptivas sobre el arte y la moda tensionando las antinomias arte/oficio, bellas artes/artes aplicadas y alta cultura/cultura de masas.

Bibliografía

Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

----- (2009). *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Bunader, Gabriela. (2018). Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por Daniela Lucena (inédita).

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*, (pp. 1-15). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.

Calveiro, Pilar. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.

Cerviño, Mariana (2017), "Marcelo Pombo: condiciones de formación de un artista improbable". *Tempo social* 29(3), 287-311.

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

Clarín. (1989, marzo), "La moda en la Bienal Joven". En *Clarín Mujer*, (p.6).

De Garay, G. (1999). "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?". *Revista Electrónica de Investigación Educativa* 1(1), 81-89.

Delgado, Cristian. (2018). Entrevista realizada por Daniela Lucena en Buenos Aires (inédita).

De Loof, Sergio. (2009, abril). "Príncipe y mendigo". Radar-Página 12 9(5220). En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5220-2009-04-12.html>. Consultado el 2 de febrero de 2019.

Di Como, Marula. (2016). "Sentir la gracia". En Lucena, D. y Laboureau Gisela. *Modo mata moda* (pp. 269-278). La Plata: EDULP.

El Cronista Comercial. (1990, diciembre). "Para jóvenes creadores". En *El Cronista comercial*, s/d.

García, María Amalia. (2001). "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto". En AA. VV. (eds.), *Actas de Poderes de la Imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (IX Jornadas del CAIA)*, (pp. 1-10)

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* 8(1), 40-61.

Grippio, Gabriel. (2018). Entrevista vía mail Buenos Aires/New York realizada por Daniela Lucena (inédita).

Joly, Verónica. (2013). "Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988". En *Anales del IAA* 43(2), 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, páginas 143-157.

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

Lipovetsky, Gilles. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.

Lucena, Daniela. (2013). "Guaridas underground para Dionsios". En *Arte y Sociedad* 4(1), 1-16.

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

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*. Santiago de Chile: Ed. Dos Pasos / Prohistoria.

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

Ramos, Laura. (1989, marzo). "Buenos Aires me mata". En *Clarín Sí*, s/d.

Reynolds, Simon. (2013). *Postpunk*. Buenos Aires: Caja Negra.

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

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. (2014). *Emociones binarias*. Buenos Aires: Mamba. En línea: <<https://www.museomoderno.org/es/exposiciones/emociones-binarias>>. Consultado el 2 de febrero de 2019.

Vicentini, Cayetano. (2019). Entrevista vía mail realizada por Daniela Lucena en Buenos Aires (inédita).

ACERCA DE LA AUTORA Y SUS COMENTARISTAS

Daniela Lucena (autora)

Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigadora del CONICET y profesora de la UBA y la Universidad Nacional de las Artes. Es autora del libro "Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40" y coautora de "Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80", "Costura y Cultura" y "Body Art". Ha participado en la realización de muestras y archivos en los museos Reina Sofía (Madrid), Malba, Moderno y Casa del Bicentenario (Ciudad de Buenos Aires). En 2020 y 2021 fue becaria del CAA-Getty International Program. Su tema de estudio actual se enfoca en los diálogos entre arte, moda y diseño en Argentina.

Eugenia Giorgi (comentarista del IAA)

Magister en Diseño Comunicacional (diCom, FADU-UBA), Diseñadora Gráfica (FADU-UBA) y Diplomada en Cultura y Sociedad (IDAES-UNSAM). Profesora Titular de la Materia Historia del Diseño Moderno de la Licenciatura en Diseño (Universidad Torcuato Di Tella) y Jefa de Trabajos Prácticos de la Materia Diseño y Estudios Culturales (DyEC), Cátedra Devalle (FADU, UBA). En su tesis de Maestría investigó las representaciones de identidades de género y sexuales en las campañas de prevención de VIH/Sida, Proyecto 'País Argentina' (2004-2008).

Alejandra Soledad González (comentarista externa)

Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se especializa en Historia Cultural del siglo XX. Investigadora Adjunta de CONICET. Profesora por Concurso en la Escuela de Historia de la UNC. Dictó seminarios de posgrado y conferencias en universidades de Argentina, Brasil y España. Se desempeña como Directora de dos equipos de investigación: 1) desde 2012 en el Grupo de estudio sobre "Historia Cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional", radicado en el CIFYH-UNC; 2) desde 2015, en el proyecto Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020) con sede en la Universidad Provincial de Córdoba. Entre sus publicaciones se encuentra el libro Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina (UNC, 2019).