



N° 175

***“Un análisis cultural de la emergencia del
Diseño de Indumentaria y Textil de la
FADU-UBA: Historia, Tradiciones y
Discursos en la creación del campo
Académico de 1988”***

Autor: Verónica Joly

Comentaristas:

Beatriz Rodríguez Basulto

Pablo Willemsen

1 de Junio de 2012 – 12:30 hs.

Jornadas de Crítica

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”

Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires

1 de Junio de 2012

Un análisis cultural de la emergencia del Diseño de Indumentaria y Textil en la FADU UBA: Historia, tradiciones y discursos en la creación del campo académico en 1988.

Expositor: Lic. Verónica Joly¹

Comentaristas: Dra. Verónica Devalle /Dra. Claudia Daniel

Presentación

En esta ocasión presentaré algunos de los temas abordados en mi investigación sobre el origen de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (DIyT FADU UBA), a fines de la década del '80. Este trabajo, se enmarca en un plan de tesis doctoral financiado por becas de posgrado CONICET, que busca comprender el desarrollo de esta disciplina entre 1989 y 2001, período crítico para la industria local y semillero de las primeras generaciones de diseñadores.

Como se observa en los documentos de creación del DIyT FADU UBA², la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil nace en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA el 29 de septiembre de 1988, día en que finaliza el trabajo de la comisión convocada a la FADU para profesionalizar aquella actividad. El proceso de institucionalización duró varios meses. En julio de 1988 se había conformado dicha comisión con el fin de estudiar la creación de las Carreras de Diseño de Indumentaria y Textil. El Arquitecto Juan Manuel Borthagaray, la

¹ Lic. en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Maestranda de Sociología y Análisis Cultural IDAES UNSAM. Becaria doctoral CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Investigadora tesista del proyecto UBACYT dirigido por Verónica Devalle “Transformaciones del Diseño en la Argentina en las décadas del '70, '80 y '90. De la crisis del Estado de Bienestar al ingreso al mercado global” Instituto de Arte Americano (FADU UBA).

²Res. CD N°780 del 25/10/1988 y la Res. CS N°3.487 del 21/12/1988

Secretaria Académica Cármen Cordova y el Pro- Secretario Académico, Arq. Víctor Bossero, buscaban continuar con la diversificación de carreras de diseño, iniciada en 1984 con la apertura de Diseño Gráfico (DG) y Diseño Industrial (DI). El 5 de agosto de 1988 se constituye la comisión que daría origen a la creación de la carrera coordinada por el arquitecto Ricardo Blanco. Los miembros de esta comisión serían el diseñador de moda Manuel Lamarca, los artistas Vicente Gallego y Simonetta Borghini, la socióloga Susana Saulquin, la periodista Felisa Pinto, la artista textil Rosa Skific, la arquitecta María Astengo y el arquitecto y diseñador industrial Ricardo Blanco. Estos son los actores que instituyen el campo disciplinar (Bourdieu, 1967; 1995) en la FADU UBA. Apoyados en la experiencia previa de institucionalización del DG y el DI, arriban a una definición de la profesión en términos de “proyecto”. Así, el diseñador de indumentaria y el diseñador textil, serán concebidos como agentes capaces de sintetizar en sus producciones los factores técnicos, productivos, económicos, socioculturales, estéticos y comunicacionales que intervienen en la forma de la vestimenta y/o de los textiles. El 10 de abril de 1989, se abre oficialmente la carrera y comienza el dictado de clases en la FADU.

Desde el análisis cultural, esta crónica y el conjunto de testimonios brindados por los actores que protagonizaron la emergencia del DIyT (académicos, graduados, artistas, críticos y expertos) adquirió sentido al indagar la transformación política que signó la década del '80 en Argentina con el retorno a la democracia. Al preguntarme por el rol de la universidad (y específicamente de la Facultad de Arquitectura) y demás agentes culturales en este proceso y por las tradiciones del diseño más significativas en la creación de esta disciplina.

Siguiendo la perspectiva de los estudios culturales del diseño (Devalle, 2009) una primera aproximación de carácter histórico, permitió reconocer que el tránsito hacia la economía global, ha generado desde las últimas décadas del siglo XX, profundas transformaciones en nuestra formación sociocultural: una de ellas, es la emergencia de las disciplinas proyectuales o carreras de Diseño, producto de una política de modernización llevada a cabo en la Universidad de Buenos Aires, específicamente en la Facultad de Arquitectura desde 1984.

En virtud de la propuesta de esta jornada, expondré sintéticamente las principales características de mi investigación y me detendré en un aspecto específico del problema: la dimensión estética del cambio operado en el horizonte político y cultural de los años '80,

prestando especial atención a las redes de actores que unen la FADU a determinados ámbitos del campo cultural (Bourdieu,1995) de la época.

El enfoque de la sociología de la cultura, permite considerar al diseño como una práctica social y una intervención cultural que en este caso, se enfocó en el campo académico (Bourdieu, 1967; 1995) y en las redes que lo vinculan a otras áreas del campo cultural, instituciones y tradiciones (Williams, 1980). Gran parte del corpus de análisis de esta investigación es el resultado de los testimonios brindados por los propios actores. La relevancia que cobra para nosotros la producción de significados que realizan estos discursos, ha vuelto más atractiva para la metodología cualitativa.

Inevitablemente este análisis entraña una lectura retrospectiva desde el presente, lectura que no es ajena al fenómeno de consagración posterior de los diseñadores de indumentaria en la escena local, pero que sí era desconocida por los actores que fundan la carrera por razones obvias. Consideramos que más que un sesgo, el plus de información respecto del devenir de un fenómeno, en este caso conocer la legitimidad que a estos nuevos profesionales les confiere la opinión pública y el mercado desde hace una década; nos permite realizar una lectura atenta de su emergencia y del conjunto de significados provistos por un escenario hoy transformado por el consumo. Aquí damos cuenta del estadio inicial del campo y su antesala artística y cultural.

El recorrido total de mi investigación – que por razones de espacio aquí no puedo profundizar – comprende los siguientes temas: En el primer capítulo, el análisis de los estudios actuales que han tratado el surgimiento reciente del diseño de indumentaria en Argentina desde distintas perspectivas (sociológica, económica, etnográfica, histórica, pedagógica). Nos detendremos en los aportes de estas investigaciones y en los interrogantes que ofrecen a nuestra investigación un área vacante. A continuación exponemos el marco teórico y metodológico de nuestro enfoque y precisaremos el objeto de esta investigación en el horizonte de los estudios culturales del Diseño. Allí situaremos el análisis del campo disciplinar del Diseño de Indumentaria y definiremos una serie de conceptos operativos a nuestra investigación como campo de la moda, campo del diseño de indumentaria, campo disciplinar del DIyT FADU UBA y las nociones de vestimenta, moda e indumentaria. Seguidamente abordamos los rasgos más destacados de la transformación política y económica de los años '80, y las tensiones que implica el giro hacia el modelo neoliberal de los años '90. En el cuarto capítulo analizaremos

específicamente la transformación cultural pos dictadura, la reconstrucción del espacio público, las prácticas artísticas y la representación del sujeto en ellas, la sociabilidad juvenil y la configuración de nuevas identidades. En este contexto profundizaremos en el significado que adquiere la vestimenta como expresión de identidad en ciertos ámbitos del campo cultural y el circuito del under de Buenos Aires. Identificaremos las redes que vinculan a estos actores con la antesala de la carrera y el modo en que algunos agentes aportan estos significados a la emergencia del campo en la UBA. Finalmente analizamos en profundidad el proceso institucional que da por resultado la creación de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Los documentos de creación del DIyT en diálogo con los testimonios de los fundadores del campo académico que intervinieron en este proceso. Las tradiciones artísticas, académicas y profesionales que convergen en el surgimiento de la disciplina. El proceso de nominación del campo. El imaginario del DIyT y las representaciones de la moda en la FADU UBA.

De regreso a la década del '80

En el año 2003 la Fundación PROA exhibe en la muestra “Moda. Fotografía + diseño” un conjunto de trabajos de la generación de jóvenes diseñadores surgidos de la Primera Bienal de Arte Joven³ con la curaduría de Andrea Saltzman, docente de la Universidad de Buenos Aires vinculada a la formación del campo de Diseño de Indumentaria y Textil a través de la enseñanza en los talleres de diseño de la carrera. La muestra dedica una sala a la presentación de las piezas de aquellos primeros diseñadores que inician el relato del campo profesional en una sucesión que recorre sintéticamente la producción de fines de los '80, la década del '90 y los primeros 2000. Pero ¿Quiénes eran esos jóvenes artistas ahora consagrados por la institución arte? ¿Qué representaciones supone la Bienal en el imaginario de los actores ligados al campo del Diseño de Indumentaria y Textil a principio de los años 2000?



En el mes de marzo de 1989, el Centro Cultural Recoleta exponía una multiplicidad de trabajos de jóvenes menores de 30⁴ seleccionados por jurados de diferentes áreas. Las presentaciones

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

⁴ Clarín 15-12-1991

de artes plásticas, danza, música, teatro, video, diseño gráfico y moda entre otros, atraen a cientos de observadores a la tradicional plaza donde el centro cultural había implementado un puente alentando la circulación y recepción del talento artístico emergente.

Con el tiempo, el paso por la Bienal consagrará a muchos de estos artistas a través del discurso de la crítica y los especialistas, que en la década siguiente recuerdan la espontaneidad e ingenio de aquellos actos apelando una vez más al uso del concepto *vanguardia*⁵. Sin embargo, más allá del cálido recuerdo presente en los testimonios de los actores⁶ (artistas, comentaristas y espectadores) que han protagonizado la escena de la muestra, la bienal apenas ha sido mencionada por especialistas y algunos periodistas del mundo de la moda que en esos días buceaban en la simbólica del *under* porteño a la búsqueda de nuevas rarezas. Sin embargo, más allá de las razones de la escasa difusión y análisis, cabe reconocer que en la escena, los últimos ecos de la renovación cultural y artística de la *primavera democrática* nacida en el 83 languidecían ante la crisis de legitimidad que afrontaba el gobierno radical, la fuerte oposición de gran parte del empresariado y de los actores sindicales acentuando la creciente inestabilidad económica y financiera de la Argentina. En tal sentido Suriano recuerda que:

“Tal vez la gran paradoja de las dos últimas décadas es que mientras la legitimidad democrática, con todos sus defectos y limitaciones, tendió a consolidarse, tuvo lugar paralelamente la emergencia de la fractura social más portentosa de nuestra historia, que es, a la vez, una de las principales amenazas de la democracia. La aparición de una impresionante franja de pobreza se vio acompañada por la retirada del Estado y la consecuente destrucción de la capacidad de éste para intervenir de una manera relativamente equitativa” (Suriano,2005: 29-30).

Pese a las contradicciones de este proceso, la puesta a punto de la democracia participativa en los barrios, la constante promoción de la cultura y de la libertad de expresión en el espacio público, la invitación de las autoridades del campo político a los jóvenes para llevar adelante el programa cultural de la UCR y el diálogo sostenido entre la dirigencia política y diversos

⁵ No discutiremos aquí la pertinencia del concepto sino el gesto a través del cual se les confiere tal significado a las prácticas de estos artistas desde el campo académico. Creemos que tal operación simbólica ha contribuido a la autonomización e institucionalización de la disciplina generando un relato acerca del origen que opera, como explica Williams, seleccionando determinados elementos de la tradición.

⁶ Refiere a los testimonios recogidos en el trabajo de campo efectuado entre 2007 y 2009 en que han sido entrevistados entre otros: los artistas y diseñadores Andrés Baño, Gabriel Grippo, Sergio de Loof y Mónica Van asperen. El diseñador gráfico, Sebastian Orgambide responsable de la cobertura de video de la Bienal. La socióloga Susana Saulquin, Jefa de Cátedra de la asignatura Sociología en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, FADU, UBA, miembro de la comisión encargada de creación de la carrera de DIyT en la FADU UBA y directora de la misma en dos oportunidades. La arquitecta Andrea Saltzman. Las periodistas Victoria Lescano y Felisa Pinto, también vinculada en los inicios al campo académico.

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

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

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

Recordando algunas de las características que impregnaban el arte argentino en los 60 y el punto de inflexión que marcaría la experiencia del Di Tella, Herrera (1999) analiza el proceso que desemboca en los 80 como una ambigua vivencia que se desarrolla *entre la utopía, el silencio y la reconstrucción*. Su análisis permite aquí apuntar los rasgos del arte en los 70 y 80 que a fin de situar la emergencia de la Bienal en las condiciones específicas que ofrece el campo artístico de la época, las prácticas que legitiman a sus actores, los lenguajes y recursos utilizados, la relación

con la dirigencia política y el vínculo con el espectador y el mercado. De este modo podría pensarse que la tradición de las décadas anteriores pone a disposición de los artistas del retorno a la democracia, un repertorio de recursos expresivos ya conocidos que se actualizan en el nuevo escenario histórico.

Los 60 se distinguen a nivel internacional por una tendencia a la experimentación, la utilización de la tecnología y la incorporación de los medios masivos de comunicación dentro de las propuestas estéticas (Herrera, 1999: 121). Las prácticas conceptuales se ligan a la hegemonía de los paradigmas de la ciencia de la comunicación, la semiótica y el estructuralismo evidenciando cierto desplazamiento *de lo perceptual a lo conceptual*. Los principales tópicos del *arte pop* buscan reflexionar en torno a la sociedad de consumo y las condiciones del arte en su seno. Particular atención reviste en el paisaje local el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella dirigido por Romero Brest que se transformará en uno de los lugares emblemáticos de la modernización cultural de los 60. Retomando el precepto clásico de todos los movimientos de vanguardia, dicha agrupación genera en esos años “un arte disuelto en la realidad social” (Herrera, 1999:123) y un proceso de aceleración de la ruptura con la institución arte, buscando la consagración vía exhibición en espacios alternativos como la calle o las vidrieras donde tienen lugar las principales acciones de estos artistas. En adelante, la *calle* se configurará en el acervo de las generaciones futuras, como el espacio simbólico por excelencia a recuperar de la tradición artística previa fundamentalmente resignificado con la llegada de la democracia. De la escena del Di Tella y el Instituto de Artes Visuales interesan especialmente a una retrospectiva del diseño de indumentaria, las trayectorias de los artistas Delia Puzzovio (Dalila), Delia Cancela y Pablo Mesejean⁷.

“En noviembre de 1962 la revista Primera Plana informaba, en su primer número, qué era un *happening*: ‘se trata de breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social’. La bohemia, la ironía y la diversión eran necesarias para una ciudad “bien constituida” como Nueva York. Eran estas nuevas formas del arte, ‘combinación de teatro expresionista y charada surrealista’, las que permitían aquella cuota de ‘locura’ imprescindible para no enloquecer en el ritmo creciente del progreso y la eficacia. Los nuevos

⁷ En sus trabajos, la moda y la vanguardia estrechan vínculos. Los mismos circulaban por diversos espacios como la Galería del Este o la Galería Lirolay, entre otras e incluían en ocasiones los espacios del consumo masivo como lo reflejaba la Revista Primera Plana. Puzzovio se consagró con el diseño de unas plataformas exhibidas y comercializadas más tarde por una de las zapaterías más tradicionales de Buenos Aires. En cuanto a Cancela y Mesejean fusionan las artes plásticas con el diseño de moda en singulares experiencias que los catapultan del Di Tella a Europa.

protagonistas de esta forma de 'terapia urbana' eran los jóvenes ... estas nuevas formas expresivas se ubicaban dentro de lo que en los circuitos internacionales se denominaba *pop* : una estética de lo urbano, marcada por la mezcla, la cursilería y el cuestionamiento del tradicional objeto artístico pintado o esculpido" (Giunta, 1999: 91-92).

Aquellas experiencias se nutrían principalmente de las imágenes de la cultura urbana y el consumo producidas por la televisión, el cine y la publicidad.

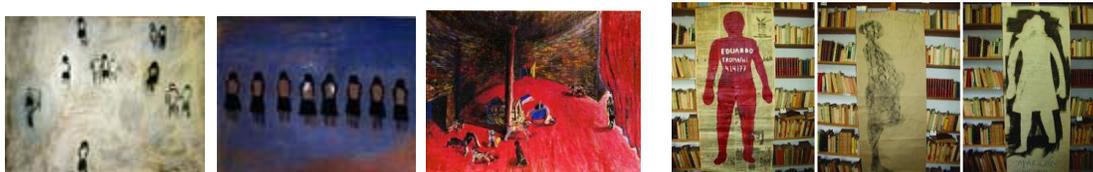
Los '70 asisten al cierre del Di Tella y al surgimiento del CAYC dirigido por Jorge Glusberg que continúa con las tendencias no convencionales del arte en la calle y las acciones estético-políticas. Aquellos *environment* que integraban tecnología, arte y entorno social, pronto serían objeto de decretos de censura por parte del gobierno dictatorial. Las *performances* y *ambientaciones* aparecen como otros de los géneros recurrentes de los primeros años '70 acentuando la práctica participativa del público en plazas, clubes y fábricas hasta 1973, año en que el panorama político va colocando a los artistas nuevamente en las instituciones a medida que en el espacio público recrudece la violencia y la calle deja de ser un sitio con posibilidades de alojar las intervenciones estético-políticas (Giunta, 1999:113).

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

El arte argentino de los '80, en contrapunto con la experiencia de la década anterior, se enmarca en una formación cultural signada por la reconstrucción social política e institucional que se inicia en 1983, como vimos anteriormente, a la vez que dialoga con la mirada *posmoderna*. Como veremos es en este movimiento ambiguo donde converge el optimismo por la reapertura democrática y simultáneamente cierta ausencia de ideología política en las performances de los nuevos artistas. En las acciones estéticas de las generaciones surgidas en el clima cultural de los '80 – visibles incluso en la Bienal de Arte Joven –, la narrativa de la identidad y de las nuevas individualidades antes reprimidas por la dictadura, emergen relevando a la política y las ideologías clásicas. A la radicalización de los '60 y mediados de los '70, le sigue el marcado apoliticismo de los planteos de los '80 y el proyecto de empezar a *memorizar* como afirma Usuviaga (2002) lo ocurrido años atrás.

Por otra parte, además de estas tendencias generales, visibles en las representaciones artísticas de la época, cabe considerar especialmente la emergencia, tras la experiencia del proceso, de ciertas problemáticas que en los años de la represión se ausentaban de la representación. Centralmente se trata de la reaparición de la imagen del cuerpo, la puesta en tela de la figura

humana, es decir, el retorno del sujeto a lo visual como analiza Usuviaga⁸ en relación a las *imágenes argentinas en la postdictadura*.



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

Esta cuestión nos interesa especialmente pues, el retorno a la representación del sujeto, su cuerpo, su subjetividad, en medio del trauma de la rememoración, creemos que permite interpretar profundamente el surgimiento del planteo de la indumentaria, nexo entre el cuerpo y el entorno, estética de la tensión entre individualidad e indiferenciación, vehículo del ingreso del cuerpo en el mundo público. El retorno a la representación del sujeto y el cuerpo individual bien puede visualizarse por ejemplo en la conformación de las nuevas identidades juveniles a través de la moda en un clima de estimulación de la libertad y la expresión en oposición a la simbología homogeneizante del uniforme.

Así se afirma que:

“la Juventud que había sido sinónimo de subversión hasta ese entonces muta con un valor agregado para los nuevos tiempos. Los artistas jóvenes ahora son llamados a ocupar espacios antes vedados. Y así lo hicieron” (Usuviaga, 2002: 20).

Esto último también resulta clave para el análisis que sigue en donde cultura, juventud y renovación entretejen un cuerpo de significados en las vivencias de contemporaneidad de los artistas en la ciudad y en diversas acciones como performances y muestras colectivas que evidencian el regreso del arte al espacio público.

⁸ Viviana, Usuviaga (2002) *Imágenes argentinas en la postdictadura. El poder memorizar*. Revista Ramona N°23.

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

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

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

Los primeros años de la democracia alfonsinista recogen un conjunto de metáforas del acervo simbólico de aquellos años asociados a la *primavera*, la *fiesta* y la acción esperanzada de reconstruir el arte, la universidad, la escuela, los centros culturales y demás espacios creativos de la sociedad civil. Esto último permite redimensionar el gesto simbólico y político de la Bienal entendiéndola en el contexto de las manifestaciones culturales de la época, de la *cultura en los barrios* y de los *barrios en la cultura*. Se trata de un espacio dispuesto para la participación mediante diversas iniciativas oficiales conducentes a ampliar los circuitos de producción, circulación y recepción de la creatividad juvenil. El término *movida* comenzaría a aplicarse en alusión al resurgir de la participación colectiva y especialmente asociado a las prácticas culturales de la juventud en las principales ciudades.

“Ya en 1984, con el nuevo presidente electo, Raúl Alfonsín, la municipalidad de Buenos Aires emprendió lo que se conoció como el Programa Cultural en Barrios. Desarrollado en los centros culturales barriales, el Programa,

tuvo por objetivo ‘fomentar el desarrollo de la capacidad creadora y la autonomía cultural’ en una ‘expresión comprometida con la actualidad’. La iniciativa institucional mostró ser un estímulo importante; el nuevo gobierno democrático entendió que, desde su propia acción, y a partir de pequeñas células de la organización social, los barrios, debía incentivarse una reapropiación de valores depredados y despreciados durante la dictadura, como la imaginación y la creatividad” (Herrera, 155).

Precisamente el análisis de Herrera, menciona como uno de los principales centros de la *movida joven* al Centro Cultural Recoleta en épocas de la gestión del Arquitecto Osvaldo Giesso (1983-1989) en que tendrá lugar la Bienal de Arte Joven. Orgánica al proyecto participativo que enuncia el radicalismo, la gestión de Giesso en el CCR tenía una mirada moderna de lo cultural:

“se propuso crear, inspirado en el Centro de Arte Moderno Georges Pompidou de París, un lugar para las artes, activo y participativo, atractivo para los jóvenes, donde se presentaran las nuevas tendencias sin pasar por la legitimación de los museos o galerías. Una dinámica distinta para una sociedad urgida por recobrar el apego a lo comunitario y la conciencia de grupo. El centro extendió sus actividades a los parques y plazas vecinas, recuperados lugares de reunión donde volvía a instalarse la tradicional feria de artesanos” (Herrera, 1999: 156).

Una vez más el arte se corría de los tradicionales sitios de consagración acercándose a la calle reactualizando la vieja retórica vanguardista. La participación y la acción de la juventud constituían las metáforas por antonomasia del cambio lo que brindaba un lugar propicio a la expresión de múltiples identidades:

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

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

La ciudad, metáfora de cambio y modernización, ofrecía una vasta trama de recorridos a través de diversos sitios donde la cultura urbana se hacía eco de la reapertura democrática. Múltiples centros de reunión, bares, discos y centros culturales receptionan la *movida joven* disponiendo

su espacio a un público sumamente heterogéneo. Siguiendo a Urresti y Margulis (1997), puede decirse que diferentes prácticas culturales emergen de la censura de años, el rock y el teatro independiente protagonizan la escena nocturna además de las discotecas y otros lugares de encuentro emblemáticos de la sociabilidad joven en la noche de fines de los 80. La topografía de aquel universo del *under* juvenil conforma distintos circuitos por los que transitan los géneros del punk, el rock, el reggae y el ska entre otros.

Ámbitos como el Centro Cultural Recoleta (CCR), el Centro Cultural Ricardo Rojas (CCRR), el enigmático Centro Parakultural, la disco Cemento, el Bar Einstein o el Bar Bolivia conforman algunos de los sitios de encuentro del *under* cultural porteño. Los nuevos códigos estéticos del universo joven de cara a la democracia se reconocen en la emergencia de identidades que en tiempos militares se hallaban fuertemente censuradas. En esta escena la moda desempeñaba un papel no menor con su capacidad simbólica de construir personajes que transgreden los modelos tradicionales de género, conforman actitudes y estéticas modernas, en oposición a la tradición de la elegancia y el buen gusto (Bourdieu, 1990). Composiciones novedosas se abren camino en los encuentros juveniles que despuntan un repertorio de formas múltiples e inusitadas, lúdicas y plenas de ironía cercanas al género del show y el espectáculo. Los nuevos *freaks* salen del anonimato al calor de una *movida* que convoca al actor juventud a relocalizarse en la calle. Sin embargo, es el espectáculo y no la política lo que mueve intervenciones como los desfiles de la Bienal, del Garaje Argentino, del ICI o de la Fundación Banco Patricios. El apoliticismo es una constante de estos grupos donde la estetización toma el lugar de la ideología, tendencia que se agudiza en los '90.

De este cuadro *contracultural*, emergen las trayectorias del grupo de Las Gambas al Ajillo entre otros artistas que circulaban por el Parakultural. Alejandro Urdapilleta alude a la función liberadora que el teatro ejercía en los '80:

“creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el verdadero desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el ejercicio de la libertad” (Gabín, 2001: 5).

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



con sus personajes kistch y de Humberto Tortonese, trío que integraban junto a Alejandro Urdapilleta en el Parakultural.

Asimismo, el público del Parakultural frecuentaba otros puntos no menos emblemáticos del *under* de la época. Entre ellos, el Bar Bolivia que Sergio de Loof abre en

1989 en las proximidades del Parakultural ambientado con piezas de desarmadero y collages con recortes de vogue, como recuerda Lescano (2004) es el primero de una serie de bares nocturnos donde se reúnen entre otros los seguidores de “la moda de la pobreza” como eran definidas las producciones de Sergio de Loof, Gabriel Grippo, Andrés Baño, Gaby Bunader y Kelo Romero por los comentaristas de entonces. Los “genios pobres” emergen de la



experiencia de la Bienal, como veremos pronto y conforman otro de los circuitos cuyo epicentro era el Bar Bolivia en el barrio de San Telmo. Este ámbito reviste particular interés para nuestro tema puesto



que reúne a gran parte de los artistas jóvenes que en esos días integraban a través de diversas experiencias estéticas el lenguaje de la moda y el de la indumentaria con el arte. Propuestas creativas que cuestionaban los parámetros del buen gusto y la distinción como así también los del género, a través de las que se afirmaban, en mayor medida, identidades divergentes. Así la moda disponía su repertorio inagotable de sentidos recogidos eclécticamente en los desfiles del Bar Bolivia, el *Garage Argentino* o en la experiencia del *puesto en el Mercado de Retiro*⁹.

⁹ Como recuerdan Saulquin, Saltzman y Lescano, el primero es un espacio alquilado por los artistas en el Barrio de Palermo donde se realizaban desfiles con las producciones y diseños de Sergio De Loof, Gabriel Grippo y Gaby Bunader entre otros. El segundo es un puesto en el Mercado de Retiro donde Gabriel Grippo exhibe y comercializa su obra en medio de las reses, el pescado y la verdura.

Las intervenciones de este grupo¹⁰ y su concepción novedosa de la moda alejada del universo simbólico de la Alta Costura y del habitus tradicional de la elegancia y el lujo burgués, que en Argentina remitían a la tradición de los grandes modistos como Bogani, Dorian o Jamandreu entre otros; serán reconocidas por la moderna visión de lo cultural (que recorre también los intersticios de la arquitectura en la UBA generando intensas discusiones) en tiempos de consolidación de la democracia enfatizando la creatividad de las nuevas generaciones.

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



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

en el marco institucional de la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de Buenos Aires dirigida por Juan José Pi de la Serra durante la intendencia de Facundo Suárez Lastra. Los participantes de entre 15 y 30 años¹¹ habían sido convocados a fines de 1988 por ese mismo organismo y los trabajos habían sido seleccionados por diversos jurados de cada área. Las secciones exhibidas en el CCR abarcaban un amplio abanico de expresiones artísticas como recuerda Daniel Kon¹²:

“miles de chicos y chicas, artistas plásticos, diseñadores de moda, fotógrafos, historietistas, actores y directores, realizadores de cine y video, músicos y compositores, bailarines y coreógrafos le dieron vida a la Bienal hasta transformarla en un verdadero muestrario, con sus aciertos y errores, de las manifestaciones artísticas y culturales de una generación” (Kon, 1989: 55).

Allí la *moda* será presentada como *diseño* al igual que los trabajos de diseño gráfico e industrial.

¹⁰ Gabriel Grippo, Andrés Baño, Gaby Bunader y Sergio De Loof se conocen a partir de la Bienal, es decir, la crítica les otorga entidad simbólica de vanguardia con su discurso y la experiencia de los tres primeros como finalistas los reúne con De Loof, espectador de la muestra, que por entonces se iniciaba como productor de modas, pero cabe destacar que no conforman un grupo hasta ese momento. El vínculo con Kelo Romero también es posterior, en la Bienal expone como músico y más tarde ingresa al universo de la experimentación con la indumentaria.

¹¹ Al respecto las fuentes son confusas. La prensa habla de éste límite de edad y algunas voces de la crítica la extienden entre 18 a 35.

¹² Kon, Daniel; Schoo, Ernesto (1989) Dos opiniones sobre la Primera Bienal de Arte Joven. Asuntos Culturales N°5. Buenos Aires: Patricio J. Loizaga

En una lectura a más de 20 años de la Bienal interesa el gesto político e institucional como profundización del proyecto democrático de afirmación de la participación colectiva que signó la política cultural de los 80; sentido que intentará retomarse en los '90 en las versiones posteriores de la Bienal realizadas en los todavía antiguos galpones de Puerto Madero. Sin embargo, esta lectura no resulta tan evidente en el momento y da lugar a distintas interpretaciones. La prensa cotidiana no dedica mayores comentarios a la muestra aunque reconoce la “originalidad y desparpajo” de aquellas intervenciones juveniles a modo descriptivo y la cálida recepción del público que visita la muestra. Por su parte, la institución arte recibe las críticas de Daniel Kon y Ernesto Schóo a través de la Revista Asuntos Culturales¹³ en el artículo “2 opiniones sobre la primera Bienal de Arte Joven” publicado un mes después de la muestra.

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

En los textos de Kon y Schoo a propósito de la Bienal, emergen una serie de discusiones ligadas al rol de la política y el Estado en la promoción de estos espacios de expresión, el vínculo de las instituciones culturales de la época con el actor juventud, el rasgo de apertura de este tipo de empresas culturales que focalizan en la participación tradicionalmente negada por los gobiernos de facto, y la crítica a las lecturas demasiado “asépticas” de la prensa, es decir, el papel de los medios de prensa que reflejaron el evento en el CCR:

“Prolijas en la descripción, de cada una de las áreas de exposición, profesionales en la evaluación y juzgamiento de las obras. Pero lamentables en su asepsia”. (Kon, 1989:54)

Así se inicia el artículo de Kon tomando partido por un enfoque que rescate la dimensión política de la muestra:

“el enorme valor y la importancia de un espacio de libertad semejante” (Kon, 1989: 54).

¹³ Director Mario Sábato. Publicación mensual auspiciada por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina.

Desde su mirada, aquello a destacar era precisamente el espacio de libertad concedido por la democracia y allí, la gestación de una nueva mirada sobre la juventud que aún sufría las taras del autoritarismo.

“¿De dónde salieron los miles y miles de artistas jóvenes que poblaron la Bienal? ¿No eran estos chicos “los tontitos”, los “hijos del proceso”, los “cabezas huecas”? Con frases por el estilo se ha juzgado, de unos años a esta parte, el comportamiento de la nueva generación... Muchos “viejos” de poco más de 30, todavía inflamados de furor setentista, ven a los nuevos como el producto de un cuidado lavado cerebral diseñado por la dictadura. Se les reclama “compromiso social” y “fuerza testimonial”. Y si responden desde sus propias formas culturales se los descalifica groseramente” (Kon, 1989: 55).

El cierre de su artículo es contundente, en él la nueva generación de jóvenes haciendo uso de la libre expresión contribuye a dejar en el pasado el autoritarismo, la censura y la represión que aún se percibían cercanas; y a reconocer en la Bienal un fenómeno sin antecedentes.

La opinión de Schoo, comparte en gran medida los lineamientos anteriores:

“No se me escapó la intención política de la Bienal, y no la juzgué perversa, ni mucho menos. Al contrario... Fue, por sobre todo, una mirada afectuosa del Estado que suele mostrar un sueño adusto hacia la juventud, es decir, hacia el futuro del país. Por una vez, no se puso el acento únicamente en el problema de la droga, ni se trató de vender nada a los jóvenes... Se les abrió un espacio de libertad, rasgo fundamental – y conmovedor, por lo insólito en la Argentina – de un gobierno al que se le ha enjuiciado ferozmente por sus fallas, y no se le ha otorgado suficiente crédito por la inédita aventura de libertad, en todos los órdenes, que propuso desde su asunción” “¿vale la pena desaprovecharlo en reiterar lo hecho por los predecesores?... si la sociedad argentina ha sido implacable con sus jóvenes y los ha sometido a códigos viejos, no es menos cierto que la juventud es también implacable y cruel, en la aplicación de sus propios códigos de admisión y rechazo. Pasará tiempo antes de que chicas y muchachos argentinos puedan expresarse libremente y naturalmente, sin agresión innecesaria y sin perceptivas ajenas” (Schoo, 1989: 59)

La sección dedicada al “diseño de vestimenta” en la Bienal, comprendía principalmente las áreas de la moda, el diseño textil y el diseño teatral y exhibía la producción de los finalistas premiados¹⁴ por el jurado que conformaban “el modisto Manuel Lamarca, la periodista

¹⁴ Según recuerda Susana Saulquin (1998:267), el grupo de los finalistas de diseño de vestimenta en la Bienal estaba compuesto por Mónica Van Asperen, Andrés Baño, Gabriel Grippo, Gaby Bunader, Martiniano López Crocet, Pedro Zambrana, Ioana Menéndez, Gustavo Vasco y Ana Sariego. Sus desfiles pudieron verse los días

especializada Isabel Robertson Lavalle y la productora Dolores Elortondo” (La Nación, 11/3/89)¹⁵. ¿Qué posición ocupaban dichos actores en el universo de la moda de la época? Podría decirse que la elección de estos referentes también estaba signada por un gesto modernizador. Tal parece ser la actitud que da lugar a un creador que no seguía las tendencias europeas ni las del mercado, también convocado en 1988 por la FADU para integrar la comisión de creación de la carrera de DIyT, la trayectoria de una periodista iniciada en la crítica de moda y la juventud de una productora cercana al universo *freak*.

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

Estas *performances* cercanas a la estética del *show* salían al encuentro de una recepción que las ovacionaba, retraduciendo el carácter participativo y colectivo del evento. Sin embargo, estas experiencias no eran nuevas como indica la tradición experimental de los '60 y '70 a la que



referimos anteriormente. Lo que sí resultaba inusitado, después de la censura, era el gesto auspiciante de libertad con que el Estado invitaba a los jóvenes a expresarse en ese espacio como recuerda Gabriel Grippo:

“Fuimos los primeros en mostrar moda después de la represión, y nuestros desfiles fueron una mezcla de moda, arte y teatro” (Lescano, 2004: 38).

11, 12, 17, 18, 19 y 20 de marzo de 1989 en la plaza San Martín de Tours y en las salas nacionales de Exposición (ex Palais de Glace) a fines de la tarde (La Nación, 11-3-89)

¹⁵ Otro de los actores centrales en ese proceso fue Jorge Pastoriza, fotógrafo oficial de la muestra

En relación a Andrés Baño, Lescano recuerda:

“Sus primeros diseños, unos vestidos de cuerina turquesa y amarilla que cosió a mano con total desconocimiento de los rigores de la moldería, lograron burlar al jurado de la Primera Bienal de Arte Joven por el desparpajo de los bocetos. Los usaron dos chicas que bebían ginebra y se besaban en la pasarela, y una travesti del cabaret Karim”... “Quise trasladar a la pasarela la sorpresa que me provocó mudarme de Lanús al centro, el espíritu callejero y el mundo de las discotecas que abrían todos los días de la semana, como Área.” (Lescano, 2004: 35).

Lo último nos acerca a Williams (1997) en su reflexión del modernismo respecto a las percepciones de la vanguardia sobre lo metropolitano que han forjado a nivel de mito universal diversas narrativas sobre la extranjería y la ajenidad visual y lingüística (Williams, 1997: 54). Durante la bienal y en algunos shows posteriores en el *Garage Argentino*, Baño compartió exhibiciones con los diseñadores Gaby Bunader, Gabriel Grippo, Kelo Romero y Sergio de Loof.



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

Así, ciertos trabajos de Sergio de Loof, como sus *fashion happenings*, pueden asociarse a la *performance*, el conceptualismo y en ocasiones a la ambientación. Desde fines de los '80 éstos han intervenido espacios como el Instituto de la Cooperación Iberoamericana, el Centro Cultural Recoleta, el Museo de Arte Moderno o la Fundación Proa.

Ahora bien ¿qué significado aporta la moda en este escenario? En la escena cultural urbana la moda es una de las principales metáforas de la modernización y el cambio. Como explica Simmel (1988), conforma un fenómeno dual que facilita al mismo tiempo la integración al colectivo y la diferenciación del conjunto resaltando la propia individualidad y estilo. En líneas generales estos testimonios también pueden analizarse considerando el poder evocativo que la

que la moda tiene en relación al ideario moderno en sentido de ruptura con la costumbre y de la posibilidad que brinda de destacar la propia imagen en el anonimato urbano. Asimismo tiene una relevancia específica en el proceso de configuración de la identidad juvenil y de las nuevas subjetividades que transitan el paisaje cambiante de la ciudad. Aquí cobra sentido la óptica de Entwistle (2002) en diálogo con la Fashion Theory de los '80 cuyo principal referente es Valery Steele (1985)¹⁴ que concibe a la moda como *identidad corporalizada*. Práctica contextual por excelencia, la moda se sitúa históricamente de cara al cambio y la renovación cultural reflejando el juego continuo entre los agentes y la estructura. Precisamente, recomposición de la identidad y cambio social, dos de las tendencias observadas en el campo cultural de los 80. Por último, las palabras de Marcelo Marino (2009) arrojan luz en esta escena de individualización *posmoderna* forjada por la estilización de la moda si pensamos la potente significación del contrapunto *indumentaria civil – uniforme* de particular connotación en esos días¹⁶ en que la *dignidad*, el *prestigio*, la *autoridad* y la *disciplina* serán relevados por la estética democrática del desenfado. La *primavera democrática* en que los jóvenes se exhiben desprejuiciados (aunque no exentos de las críticas del mundo adulto, como notan Kon y Schoo) reafirma la presencia de los cuerpos en la vida pública, de los sujetos y del derecho al reconocimiento de las diversas

¹⁶ “...este extremo respeto por la convención provoca que el traje anule completamente la personalidad del que lo porta. Se pretende que el uniformado sea un igual entre los otros y cualquier proceso de distinción significaría escaparse de la convención. De otro modo el uniforme no sería eficaz en su esencia de ocultar y enmascarar el interior del que lo porta. Salirse del grupo mediante la diferencia implicaría cierta vulnerabilidad del individuo, al que el uniforme pretende mantener a resguardo” (Marino, 2009:1)

identidades que afloran, entre otros medios, a través del discurso de la vestimenta promoviendo la reflexión en torno a su creación, circulación y consumo. De este modo podría pensarse que la Bienal de Arte Joven ofreció un espacio público al ensayo del diseño de vestimenta, un gesto que se institucionalizaría meses después en la Universidad. Como puede observarse, la mítica Bienal repone una de las piezas específicas del argumento que explica la creación de la carrera en las voces de Saulquin y Saltzman¹⁷ cuando aluden al grupo de jóvenes, que al calor de la primavera democrática, explotan artísticamente los recursos del código indumentario preanunciando algunas de las ideas que orientarían la creación de la carrera en el universo proyectual. De este modo, la retórica de aquellos desfiles implementados en uno de los principales bastiones de la cultura juvenil porteña de entonces, se retoma en el discurso de la universidad pública resaltando la *creatividad e identidad* de las propuestas y su filiación con el espacio *público* del que emergen estos artistas a diferencia del universo práctico y semántico de



la alta costura y la tradición del modelismo atento a los valores de la *distinción*, el *buen gusto* y la *elegancia* (Bourdieu, 1990), que colocaban al mercado interno de la moda argentina y la industria textil de cara a la importación



y la copia de las tendencias metropolitanas. Con la emergencia del DIyT el circuito económico pareciera revertirse y al cabo de los años el diseño local evidencia un movimiento de desarrollo pese a la adversidad como explica Miguel (2005). A los *genios pobres* de los 80 suceden los *autores* de los 90 y los *diseñadores* del 2000 como indica la tradición que el propio campo construye para explicar su origen en la muestra de PROA y que organiza el relato de la misma. De este modo, Gabriel Grippo, Andrés Baño, Sergio de Loof,

¹⁷ “Hacia 1988 se organizó por primera vez en Argentina una Bienal de Arte Joven que incorporó la moda como parte vital (...) A partir de entonces, los soportes del diseño se organizaron desde otra tónica, y conceptos como estilo, elegancia, uniformidad, buen gusto y originalidad comenzaban a tener un significado diferente. ¿Acaso el arte debía tener como guía la elegancia o impulsaba a jugar libremente con las ambivalencias? ¿Formaban parte de una vanguardia estos jóvenes diseñadores?” (Saulquin: 2006, 206-7). “Diseño de Indumentaria se inició en 1989. En el 88 empezamos a trabajar con los programas. Tuve la posibilidad de estar en el inicio, y a mí siempre me gustaron los bordes. Fue una experiencia muy interesante... interdisciplinaria y de bordes de algo que no existía... había que empezar a generar una cultura de diseño... Nosotros nos subimos al tren y nos vino muy bien que en ese momento se empezaran a dar movimientos de vanguardia, jóvenes, llamémoslos *under*, que se volcaron al tema de indumentaria. Fueron muy importantes porque tomaron el tema de la vestimenta como una posibilidad de expresión muy fuerte... y se dieron eventos muy potentes como la Primera Bienal de Arte Joven donde del té canasta del desfile se pasó a la plaza de la Recoleta y donde desfilaban personajes de verdad que rompían con el modelo” (Saltzman: 2004, 223)

Gabriela Bunader y Kelo Romero entre otros, con sus acciones espectaculares e *irreverentes*, sus montajes a base de escasos recursos y su capacidad de servirse de la moda para expresar el sentido de una identidad antes censurada; emergen en la superficie del relato germinal del DIyT ofreciendo un repertorio inicial de formas e ideas en torno a la vestimenta que la universidad recoge en el camino a la profesionalización.

Sin embargo, también hemos visto que la llegada al DIyT nos remite a una secuencia previa a los '80. En este caso, la tradición también permite explorar otros hitos de inflexión y movimientos¹⁸ que funden el caudal expresivo de la moda en los intersticios del arte aventurando el diseño.

¹⁸ En este sentido, la emergencia de los “genios pobres de los 80” o “movimiento arte moda” (Saltzman: 2004), podría integrarse en la secuencia más amplia del *protodiseño* de indumentaria argentino donde podrían distinguirse por ejemplo las posiciones singulares en el campo de la moda de Fridl Loos en los 40; de Rosa Bailón, Dalila Puzzovio, Delia Cancela y Pablo Mesejean en los 60, Mary Tapia, Medora Manero y Manuel Lamarca a partir de los 70 y Varanassi en los 80 y 90 como se observa en los documentos de creación de la carrera en relación a los antecedentes. O previamente, los planteos del Constructivismo y la Bauhaus a principios del XX en Europa, en torno a la indumentaria y el textil recordados especialmente en la fundación de la carrera en la FADU UBA a fines de 1980.

Bibliografía

- Altamirano, C. (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, R. (2005) *Crónicas del diseño industrial en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones FADU.
- Bourdieu, P. (1967) “Campo intelectual y proyecto creador” en Pouillon, Jean y otros. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología de la cultura*. México: Grijalbo
- Bourdieu, P. (1988) *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, P. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península
- Burucúa, J. E. (1999) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Vol.II. Buenos Aires: Sudamericana
- Contextos 1984-2004. *Educación en Democracia*. FADU UBA, Otoño 2004.
- Devalle, V. (2009) *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)* Buenos Aires: Paidós.
- Entwistle, J. (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós
- Gabín, M. J. (2001) *Las indepilables del Parakultural*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Kantis, H. y Drucaroff, S. (2008) *Nuevas empresas y emprendedores de moda en Buenos Aires: ¿Hacia un cluster de diseño?* Provincia de Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- King, J. (1985) *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta*. Buenos Aires: Gaglianone
- Lescano, V. (2004) *Followers of fashion*. Buenos Aires: Interzona
- Miguel, P. (2008) *Desarrollo en un contexto adverso. La conformación del campo de diseño de indumentaria en la Ciudad de Buenos Aires (2000-2005)*. Tesis de Maestría en sociología de la cultura y análisis cultural. Buenos Aires, IDAES UNSAM
- Saltzman, A. (2004) *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Saulquin, S. (2006) *Historia de la moda Argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires: Emecé.
- Simmel, G. (1988) *Sobre la aventura*. Barcelona: Península.
- Stangos, N. (1986) *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma

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

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

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

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

Imágenes

1. Foto: Revista Asuntos Culturales. Primera Bienal de Arte Joven. Marzo 1989
2. *Nadie olvida nada*. 1982, G. Kuitca
3. *Nadie olvida nada*. 1982, G. Kuitca
4. *Idea de una pasión*. 1984, G. Kuitca
5. *El Silhetazo*, muestra colectiva, 1983
6. *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de las Gambas al Ajillo*. María José Gabín. Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires 2001.
7. Batato Barea
8. Genios pobres. Foto: Página 12
9. *Latina Winter by Cotolego Fashion*. Sergio de Loof, 1989. Foto: Página 12
10. “2 opiniones sobre la primera bienal de Arte Joven”, Revista Asuntos Culturales, 1989
11. Foto: Auditorio San Martín de Tours. Primera Bienal de Arte Joven. CCR. Revista Contextos (FADU UBA) otoño 2004
12. *Museo De Loof*. Ambientación. Fundación Proa,.
13. Colección *Red-Star otoño 2003*. Gabriel Grippo. Fundación Proa, 2003
14. *Piloto de lluvia super top*. Sergio de Loof. Fundación Proa, 2003
15. *The leather tótem girl and his boyfriend*. Andres Baño. Fundación Proa, 2003