



## **ARTE, MODA Y DISEÑO EN LOS 80: LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y PERSPECTIVAS DE ESTUDIO**

**LUCENA, Daniela; TUOZZO, María Valeria; DONATO, María Camila**

[daniela.lucena@gmail.com](mailto:daniela.lucena@gmail.com), [valeria.tuozzo@gmail.com](mailto:valeria.tuozzo@gmail.com),  
[camila.donato@gmail.com](mailto:camila.donato@gmail.com)

Instituto de Arte Americano (IAA), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA)

### **Resumen**

Presentamos avances de un proyecto de investigación en curso, donde estudiamos los vínculos entre moda, arte, indumentaria y diseño durante los años 80 en la Ciudad de Buenos Aires, prestando atención a las confluencias y tensiones entre lo artístico y lo vestimentario. Con este fin, nos enfocamos en una serie de experiencias estéticas desarrolladas por distintos actores del campo artístico de Buenos Aires en los años 80. El objeto de estudio está conformado por: a) performances realizadas por artistas y músicos en espacios del circuito *under* y b) acciones impulsadas por el grupo de diseñadores y artistas que confluyeron en torno al Bar Bolivia, el Garage Argentino y la Primera Bienal de Arte Joven. Se trata de iniciativas disruptivas en las que el cuerpo-vestido jugó un rol central: como soporte de lo artístico, como territorio de insubordinación y resistencia, como superficie de exploración y experimentación creativa, como vehículo de estar (con otros) en el mundo. Planteamos, en diálogo con la convocatoria de las jornadas, nuestra experiencia con el uso de imágenes y fotografías a la hora de las entrevistas en profundidad con los protagonistas de estas prácticas y también el trabajo de archivo visual que impulsamos desde el equipo de investigación.



La hipótesis central de nuestra investigación propone que estas experiencias pueden ser leídas en un inédito cruce entre arte, moda, diseño y (micro)política. Esta afirmación se basa en ideas matrices que orientan la comprensión de nuestro objeto de estudio: por un lado, observamos que durante los años 80 varios artistas eligieron deliberadamente la indumentaria como un particular instrumento de comunicación, fuga y desobediencia. Si bien la moda con sus mandatos coercitivos tiende a uniformar y homogeneizar los cuerpos generizados, nuestra perspectiva de trabajo entiende que puede ser también un instrumento de expresión y diferenciación desde el cual transmitir otros sentidos y significados que escapen a la coerción y la disciplina. Por otro lado, consideramos que las acciones e iniciativas de los llamados diseñadores de los 80 constituyen una importante antesala de la aparición del diseño de autor. Sostenemos, también a modo de hipótesis, que las iniciativas contraculturales desplegadas por estos creadores (donde se fusionan arte, moda y diseño), pueden ser leídas como un cúmulo de novedosos modos de hacer y saberes que contribuyó a delimitar las diferencias y jerarquías entre modistos, artistas y diseñadores, poniendo en tensión los criterios que delimitan las fronteras entre el arte y el diseño.

### **Palabras clave**

Arte, Moda, Diseño, Experiencias estéticas,  
Imágenes que interpelan

### **Cuáles son las prácticas y experiencias que nos interesa estudiar**

Planteamos este proyecto en continuidad con el trabajo de investigación que desarrollamos desde el año 2014, en el marco del equipo UBACyT Arte, diseño y cuerpo-vestido durante la última dictadura militar y la postdictadura radicado en el Instituto de Arte Americano (IAA) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Para esta nueva etapa, nos propusimos profundizar el estudio de los vínculos entre moda, arte, indumentaria y diseño durante los años 80 en la Ciudad de Buenos Aires,

prestando atención a las confluencias y tensiones entre lo artístico y lo vestimentario.

Así, nuestro actual proyecto se enfoca en una serie de experiencias estéticas desarrolladas por distintos actores del campo artístico de Buenos Aires en los años 80. El objeto de estudio está conformado por: a) performances realizadas por artistas y músicos en espacios del circuito *under* (tales como Einstein Bar, Cemento, Paladium, el Parakultural y el Centro Cultural Rojas) y b) acciones impulsadas por el grupo de diseñadores y artistas que confluyeron en torno al bar Bolivia, el Garage Argentino y la Primera Bienal de Arte Joven. Se trata de iniciativas disruptivas en las que el cuerpo-vestido jugó un rol central: como soporte de lo artístico, como territorio de insubordinación y resistencia, como superficie de exploración y experimentación creativa, como vehículo de estar (con otros) en el mundo.

La hipótesis central de nuestra investigación propone que estas experiencias pueden ser leídas en un inédito cruce entre arte, moda, diseño y (micro)política. Esta afirmación se basa fundamentalmente en las siguientes ideas matrices que nos orientan en la comprensión de nuestro objeto de estudio: por un lado, observamos que durante los años 80 fueron varios los artistas que eligieron deliberadamente la indumentaria como un particular instrumento de comunicación, fuga y desobediencia. Si bien la moda con sus mandatos coercitivos tiende a uniformar y homogeneizar los cuerpos generizados, nuestra perspectiva de trabajo entiende que puede ser también un instrumento de expresión y diferenciación desde el cual transmitir otros sentidos y significados que escapen a la coerción y la disciplina. Por otro lado, consideramos que las acciones e iniciativas de los llamados diseñadores de los 80 constituyen una importante antesala de la aparición del diseño de autor. Sostenemos, también a modo de hipótesis, que las iniciativas contraculturales desplegadas por estos creadores (donde se fusionan arte, moda y diseño), pueden ser leídas como un cúmulo de novedosos modos de hacer y saberes que contribuyó a delimitar las diferencias y jerarquías entre modistos, artistas y diseñadores, poniendo en tensión los criterios que delimitan las fronteras entre el arte y el diseño.

### **Estado de la cuestión y trabajos de referencia**

En una primera instancia caracterizada por la búsqueda de antecedentes en el campo del diseño, nos encontramos con la temprana investigación de Verónica Devalle (2009) sobre el surgimiento y la consolidación del Diseño Gráfico (como profesión y disciplina) en Argentina, en relación con los cambios sociopolíticos y económicos de la segunda mitad del SXX. Si bien Devalle se centra en el diseño gráfico y la comunicación visual, su estudio recupera aspectos significativos ligados al productivo accionar de redes de Diseño y diseñadores, a escala nacional e internacional. Los nexos de estas redes con ciertos espacios y experiencias artísticas resultan de gran interés para nuestra



investigación, puesto que ponen de relieve los cruces, las colaboraciones y los desbordes transdisciplinarios que muchos productores culturales impulsaron desde la segunda posguerra en nuestro país.

Por otra parte, existen una serie de investigaciones que se focalizan en el Diseño de Indumentaria y el mundo de la moda en el contexto local. Entre ellas, destacamos el libro *Emprendedores del diseño*, de Paula Miguel (2013). Allí la autora recupera casos de prácticas de diseño vinculadas a la autoría -diseño de autor-, focalizando en la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires y las trayectorias de sus primeros egresados. Su análisis contempla distintas iniciativas vinculadas con la idea de emprendedurismo que se desarrollaron, paradójicamente, en años signados por los impactos de la crisis económica y social del 2001 en Argentina. Su estudio brinda un minucioso análisis de las políticas y las perspectivas en pugna que impulsaron la creación de la carrera y el posicionamiento de la Ciudad de Buenos Aires como una ciudad creativa, capaz de intervenir con su propia impronta en el mapa del diseño global. También resultan valiosos los trabajos de Verónica Joly (2009; 2013), puesto que se centran en 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 indagando en los discursos de sus principales impulsores (asesores expertos, profesores y autoridades universitarias, artistas y diseñadores). En el marco de esa investigación, Joly plantea un interrogante muy estimulante para nuestro proyecto: ¿qué imaginario sobre la vestimenta ofrece el campo cultural de los 80 y cómo se resignifica en la antesala del Diseño de Indumentaria y Textil? Asimismo, señalamos los estudios realizados por Susana Saulquin en sus libros *La moda, después* (1999) e *Historia de la moda en Argentina* (2005), en los que la autora aborda de manera exhaustiva el fenómeno de la moda para pensar los diversos cambios que van desde su configuración como sistema (a fines del siglo XVIII) hasta su desarticulación y reconversión en un sistema general de la indumentaria en la actualidad. Sus trabajos ofrecen también una historia de la moda argentina y una puesta en diálogo de dichas transformaciones con el pasaje de la modernidad hacia la posmodernidad como nuevo escenario.

En cuanto a las aproximaciones a las prácticas artísticas del período, distintas investigaciones han problematizado la particular situación que afectaba a los artistas y sus producciones durante los años 80. En su análisis sobre el rol de las artes visuales en la escena cultural de 1981-1989, la historiadora Viviana Usubiaga aborda un conjunto de obras realizadas por distintos artistas plásticos, a partir de la hipótesis de que las mismas pueden interpretarse como imágenes inestables que, en su imprecisión formal, dan cuenta del trauma y la aguda conflictividad social, y “evocan la paradoja de representar lo irrepresentable” (2012: 18). En su tesis doctoral sobre los artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas, la socióloga Mariana Cerviño (2010) señala que aun



cuando la política cultural del alfonsinismo delineó una nueva fisonomía de los circuitos artísticos oficiales, la democratización en los espacios centrales de las artes plásticas tardó en consolidarse debido a la persistencia de actores y lógicas propias del período dictatorial. En sintonía con este planteo, el equipo de investigación dirigido por Ana Longoni en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, propone la imagen “entre el terror y la fiesta” (2013: 2) para comprender una serie de producciones artísticas y culturales que desafían los límites (temporales, espaciales, simbólicos) entre las nociones de consenso y resistencia, lo artístico y lo mediático, la dictadura y la posdictadura.

Un punto de confluencia de estas investigaciones es la referencia a espacios que, desde finales de la última dictadura, funcionaron como centros de creación y experimentación artística, por fuera de los circuitos oficiales. Tal como afirma Cerviño: “los rasgos del campo artístico, sus actores, sus espacios y tipos de sociabilidad han perdido en estos años previos a la democracia parte de su autonomía y habrá que buscar fuera de sus límites las manifestaciones más activas” (2010: 85). Si bien algunas de las experiencias que nos proponemos estudiar se realizaron en instituciones oficiales, la mayoría de ellas tuvo lugar en un circuito contracultural que aglutinó performances, pintura en vivo, recitales de rock, puestas teatrales, fiestas under, muestras y desfiles. Todas estas acciones se ubicaron en zonas marginales de la cultura de la época y desafiaron, en su multidisciplinariedad, las arbitrarias divisiones que delimitan los ámbitos de la plástica, el teatro, el rock, la poesía, la performance, el diseño y la moda.

Dentro de esas iniciativas, se destaca la aparición de prácticas travestis que muchos artistas desplegaron tanto arriba como abajo del escenario. En aquellos años, el travestismo se utilizó como recurso actoral pero también como una insolente práctica vestimentaria destinada a descolocar las asignaciones binarias de género e interpelar a los otros desde un cuerpo ambiguo e inclasificable, imposible de categorizar en las definiciones de lo masculino y lo femenino con su correlato de heterosexualidad normativa. En este sentido, encontramos algunos estudios que analizan este tema en relación con otros centros artísticos de producción-acción, pero que tuvieron lugar durante la misma década en Latinoamérica. En primer lugar, nos referimos al trabajo de la investigadora chilena Nelly Richard (1993), donde la autora mixtura provocativamente arte y teoría feminista para dar cuenta de la construcción de una nueva teoría sexo-genérica enunciada desde la periferia. Su abordaje de la obra de los artistas Carlos Leppe y Juan Domingo Dávila y de Paz Errázuriz y Las Yeguas del Apocalipsis (que trabajan sobre la subversión de la identidad sexual) puede leerse como un corpus feminista donde la figura central no es la mujer sino la figura del travesti, utilizada como un recurso estratégico para desmontar el discurso feminista esencialista.



En esa misma línea, resultan aportes ineludibles sobre el tema los trabajos de Fernanda Carvajal (2012) y Felipe Rivas (2012), que releen la perspectiva aportada por Richard añadiendo nuevas dimensiones de análisis no sólo para pensar las prácticas artísticas sino también para reflexionar sobre los travestismos contemporáneos. Con este objetivo, Rivas reconoce en la pluralidad de travestismos latinoamericanos una figura de complejidades múltiples que incorpora y aúna dentro de sí elementos manifiestamente diferenciales: las experiencias de vida concretas y encarnadas de precariedad económica y desajuste corporal; las estéticas de transgresión barroca de los binarismos sexuales; y la densidad de la reflexión teórica sobre el género y su producción contemporánea. Carvajal, por su parte, revisa la genealogía artística en que han sido inscriptas las intervenciones de Las Yeguas del Apocalipsis, rastreando complicidades teóricas y afectivas entre los artistas y las intelectuales feministas, en el marco de lo que podría denominarse el arte homosexual chileno. Ubica, también, estas prácticas estéticas en el marco de desplazamientos representacionales y discursivos asentados en el imaginario de la izquierda que han sido invisibilizados en los discursos de la crítica y la historia del arte de Chile. Sobre la escena local, si bien no detectamos trabajos que se enfoquen en las prácticas vestimentarias travestis de los 80, sí contamos con el aporte realizado por Laura Zambrini en su investigación doctoral (2012), que indaga la relación entre las identidades de género, los cuerpos y las vestimentas en el contexto de la cultura visual, a partir del análisis de las formas de representación del colectivo travesti en la prensa gráfica argentina contemporánea.

Nos interesa también aquí destacar la gran utilidad que tienen algunos textos referidos a la noción de performance artística para problematizar esa noción en el marco de nuestro proyecto. Entre los más significativos se encuentra el trabajo de Diana Taylor y Marcela Fuentes Estudios avanzados de *performance* (2011). En ese volumen, a través de una gran variedad de ensayos -que incluyen a su vez la voz de los propios artistas-, se delinea el concepto de performance componiendo un abordaje que expresa no solo su identidad cultural sino también su utilización como vehículo de protesta político-social. A su vez, es central la referencia al libro de la investigadora Irina Garbatzky Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata (2013), que aborda prácticas de poesía ligadas a la performance y la teatralidad en la región del Río de la Plata durante la finalización de la dictadura y los comienzos de la democracia. A través de las performances de Batato Barea, Emeterio Cerro, Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren, la autora reflexiona sobre aquellos cuerpos que entramaron voces, textos y teatralidades en una coyuntura signada por el saber de las desapariciones, el disciplinamiento corporal y el consenso posdictadura a partir de la apertura democrática. Su perspectiva se centra en el cruce entre la figura del *performer*, la poesía y el cuerpo, tríada de sumo interés para complejizar los problemas planteados en nuestra investigación

## Los propósitos de la investigación

El objetivo general de nuestra investigación es contribuir al desarrollo del conocimiento sobre los vínculos entre arte, moda y diseño en la Argentina del SXX. En este sentido, se establecen una serie de objetivos específicos: reconstruir experiencias estéticas ubicadas en el cruce entre el arte, la moda y el diseño, desarrolladas en el campo cultural porteño de los años 80; recuperar y sistematizar los registros existentes de las mismas; describir sus principales rasgos diferenciales teniendo en cuenta: quiénes son sus protagonistas, dónde se realizan, de dónde provienen los recursos materiales que las sostienen, qué afinidades y/o contrapuntos establecen con la cultura oficial; caracterizar las prácticas vestimentarias desplegadas en el marco de esas experiencias; examinar sus diálogos con la ética y la estética punk; abordar la relación entre cuerpo, indumentaria y performance, poniendo atención en las estilísticas identitarias más relevantes; estudiar el rol del cuerpo-vestido-travestido en la configuración de identidades “desviadas” o “anormales”; definir las concepciones de moda y diseño que defendían los artistas y creadores que impulsaron estas experiencias; analizar los desbordes disciplinarios de esas prácticas artísticas y vestimentarias y su potencialidad poético-política en aquellos años.

El proyecto contempla también la transferencia y la divulgación de los resultados de la investigación a través de un plan que establece distintas estrategias de comunicación y difusión: por un lado, contribuir a la constitución de acervo documental con materiales, obras y fuentes del período y por otro, ponerlos a circular de modo que puedan estar a la consulta pública. Para esto, contamos con la web Archivos en Uso ([archivosenuso.org](http://archivosenuso.org)) motorizada por un grupo de investigadores y curadores con quienes tenemos fecundos diálogos y perspectivas afines de trabajo, muchos de los cuales forman parte del Grupo de Estudio sobre Arte, cultura y política en la Argentina Reciente radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA, bajo la dirección de la Dra. Ana Longoni.

## Algunos avances

Desde el comienzo de nuestra actual investigación fue una decisión unánime del equipo mirar la moda sin prejuicio. Prestarle atención, por ejemplo, a las vestimentas que los artistas elegían o creaban no solo para sus *shows* o performances, sino también para su vida cotidiana. Cuando hablamos de moda pensamos no solo en los estilos que siguen la lógica de los cambios regulados, regulares y no acumulativos propios de esa industria, sino también en las prácticas vestimentarias desarrolladas por los individuos. Vestirse es un acto íntimo e individual que prepara a las personas para la vida social y es justamente el vestido el que los vuelve reconocibles (y significativos) culturalmente. En los años 80 pudimos observar la irrupción de novedosas estéticas vestimentarias como soportes de nuevas formas de subjetivación



antagónicas o contraculturales (Lucena y Laboureau, 2015; 2016 y Lucena, 2013; 2016).

Para contextualizar esas prácticas del vestir nos parece importante recordar que, en el marco de su plan de terror sistemático, la dictadura iniciada en 1976 se ocupó también de delimitar y regular las conductas y apariencias deseables para los jóvenes. Los testimonios de muchos de nuestros entrevistados dan cuenta de ese orden moral, que se manifestaba también en las prendas, cuando relatan las agresiones sufridas en la calle a raíz de sus elecciones vestimentarias, que desafiaban los límites del gusto legítimo y la apariencia deseable. Aquellos cuerpos que irrumpían en el espacio público atentando contra las costumbres eran colocados en un lugar potencialmente subversivo, generando la molestia y la incomprensión del entorno social que, habiendo interiorizado los mecanismos de censura y obediencia, condenaba y sancionaba dicha transgresión a la hora de tratar con la diferencia. Las descripciones de los artistas sobre lo censuradora que era “la calle” nos acercan a la advertencia de la investigadora Pilar Calveiro: “la represión consiste en actos arraigados en la cotidianidad de la sociedad, por eso es posible” (1998: 32). Aquellos encuentros que se daban cara a cara en la esfera pública nos permiten repensar la cotidianeidad en la cual los cuerpos circulaban en un espacio reglado, que custodiaba un modo de vestir “adecuado” y “correcto”, siendo en muchos casos estas actitudes las que continuaron aún luego de finalizada la dictadura.

En cuanto a sus elecciones vestimentarias, varios entrevistados hicieron referencia a la incomodidad que sentían por las estéticas y estilos propuestos por la industria de la moda. Mientras en el país se aceleraba el proceso de desindustrialización y el sector textil se veía aplastado por políticas económicas que promovían el desvío del capital hacia sectores no productivos y la apertura a las importaciones, las tendencias hegemónicas de la moda local privilegiaban la uniformidad, configurando una estética “anodina y homogeneizadora” (Saulquin, 2005: 183).

De la desidentificación con las propuestas que vestían las vidrieras, pero también con el estilo de la anti-moda hippie, surgió en varios de los artistas mencionados la necesidad de buscar sus prendas en mercados de pulgas o anticuarios. El acto del vestido se transformaba así en una experiencia afectiva y placentera de búsqueda. Las prendas del anticuario, que escapan a los cambios cíclicos de la industria textil y perduran más allá de las modas, son también objetos que se apartan de la lógica del valor de cambio predominante en el mercado y pueden modelar a las personas en un diálogo afectivo y simbólico. Resulta interesante observar que la elección de una prenda en un anticuario tiene más que ver con una concepción de la ropa como una materialización de la memoria o como un símbolo capaz de transformar el cuerpo de quién lo viste, que con un objeto-signo de “moda”, removible luego



de un período de tiempo. Es decir, podría pensarse que se trata antes bien de una especie de fetichismo (o lógica del don) pre-capitalista en el que los objetos pueden tener poder sobre el cuerpo e incluso “una historia, un nombre, un pasado” (Stallybrass, 1998: 7), que del fetichismo de las mercancías que surge de la abstracción del trabajo humano en la sociedad burguesa. Para muchos de los entrevistados fueron esas prendas con historia las que, al quedar demodé y recombinarse en un tiempo y un espacio ajenos a sus orígenes, les permitieron desarrollar una suerte de protesta del traje (Riviere, 1977) que pretendía ser también una rebelión contra la moda oficial, tan insoportable como las normas de ese orden social autoritario que en se expresaban.

Así, las contra-estéticas vestimentarias desplegadas por muchos de los habitués de los espacios del llamado *under* porteño colisionaban absolutamente con el orden corporal internalizado por la sociedad, y construían una gramática subversiva, indisciplinada, que ensayaba un nuevo lenguaje corporal y vestimentario. ¿Cómo emprender un camino de lectura en relación con ese lenguaje corporal que aparecía de forma tan disruptiva? ¿Qué sucede cuando el cuerpo se desvía de las condiciones históricas que buscan volverlo el blanco del disciplinamiento, de la docilización, de la domesticación? Pensamos en esos estilos que desacomodaban la tríada cuerpo-vestido-sociedad como una performatividad propia de quienes volviéndose extranjeros en la propia lengua la hacen tartamudear (Deleuze, 1980). Muchos de los entrevistados fueron sin dudas extranjeros dentro de ese lenguaje mayor, el de los códigos sociales vestimentarios y el de la moda, y así sus prácticas vestimentarias se volvieron una lengua que ya no hablaba del modo gramaticalmente correcto que la sociedad esperaba. Era ese balbuceo el que les permitía entonces desencadenar un movimiento inédito de creación, en los confines de ese territorio vestimentario por el que transitaban en condición de extranjería.

Esa lengua construida desde la vestimenta fue también un lenguaje impreciso y enigmático que, inscripto en una lucha por y a través del cuerpo, les permitió rebelarse audazmente contra la asignación política de ser legibles, decodificables, iguales. Muchos de estos cuerpos-vestidos pusieron en acto un desafío a las asignaciones tradicionales binarias de género y a la heterosexualidad normativa, en años donde los grupos de disidencia sexual eran aún poco visibles -incluso invisibles- para la gran mayoría de la sociedad. En este sentido, quien sin dudas llevó a un extremo la transgresión del vestir como hecho social naturalizado fue Batato Barea, travistiendo su cuerpo con ropa, accesorios y maquillajes de mujer. Pese a las agresiones que sufría en la calle por su corporalidad travesti -que iban desde insultos hasta el encarcelamiento amparado por edictos policiales que criminalizaban el travestismo- Batato supo desafiar la ficción represiva que instituye identidades sexuales y géneros fijos y esenciales. Su radicalidad poético-política tuvo un



correlato en sus elecciones vestimentarias y en su audaz decisión de ponerse tetas de silicona, prácticas travestis que interpelaron la construcción sociocultural de los géneros y la naturalización de la diferencia sexual que conlleva la heteronormatividad. Clown/literario/travesti, como a él mismo le gustaba definirse, Batato se atrevió a trasgredir el esquema sexo-género binario con que Occidente piensa y actúa históricamente y a desestabilizar las definiciones de lo normal y lo deseable con un cuerpo que visibilizó nuevos sentidos y modos de representación.

### **Herramientas teórico-metodológicas**

Para desarrollar nuestra investigación, utilizamos una perspectiva teórico-metodológica que toma distintos aportes de la sociología de la cultura y de la moda, en tanto nos permite abordar y complejizar un hecho básico y central de la vida social: los cuerpos humanos son cuerpos vestidos, es decir, el mundo social es un mundo de cuerpos vestidos. El acto de vestirse prepara al cuerpo para las interacciones en el mundo social, le da una identidad, lo vuelve “apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable” (Entwistle, 2002: 20). Por eso, en el marco de este proyecto, el vestir será contemplado como una actividad integrada en las relaciones sociales, como una “práctica corporal contextualizada” (Entwistle, 2002: 24) en la cual cuerpo, ropa y cultura se relacionan de un modo complejo y cambiante. El vestido no queda exento del carácter moral que la vida social tiene en términos coactivos; la ropa en la vida cotidiana es el resultado de las coerciones sociales y la imagen del cuerpo vestido es un símbolo del entramado de relaciones sociales en el que se encuentra.

En relación con la escena artística de la época, encontramos de suma productividad el empleo de la sociología del arte de Howard Becker (2008) dadas las características que observamos en las prácticas que conforman el objeto de la investigación. Durante los años 80 encontramos un contexto de producción y circulación cultural signado por un clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de disciplinamiento y control social en los años previos. Bajo esas condiciones, el trabajo de muchos artistas adquirió una impronta fuertemente colaborativa, motivo por el cual decidimos centrar el análisis más que en las luchas y disputas que con frecuencia se observan en el campo del arte, en los mecanismos y las relaciones de colaboración que se entablaron entre los productores culturales. En este sentido, la utilización de la sociología del trabajo artístico desarrollada por Becker nos permite describir y reflexionar sobre los patrones de cooperación y asistencia existentes entre los participantes de ese particular “mundo del arte” que se desplegó en espacios contraculturales y también oficiales de la Ciudad de Buenos Aires.



En sintonía con estos enfoques, la metodología de trabajo se basa en una aproximación cualitativa, puesto que permite acceder al estudio de los contextos sociales y comprender los sentidos que le confieren a sus acciones e interacciones los propios actores. Asimismo, y puesto que el objetivo central de este estudio se refiere a hechos y situaciones que tuvieron lugar en los años 80, se privilegiará una óptica que, haciendo uso de aquello que Wright Mills denominó imaginación sociológica, se oriente a captar la historia y la biografía y la relación entre ambas dentro de la sociedad (Mills, 1961: 25).

En relación con las entrevistas e historias de vida, las mismas se consideran una valiosa forma de conseguir descripciones, relatos e impresiones sobre las acciones y situaciones ocurridas en aquellos años. Realizamos primero una serie de entrevistas y, en segundo término, luego de una selección de los “informantes clave”, las historias de vida. Sobre el recurso de las historias de vida se ha tomado como referente la perspectiva de Daniel Bertaux, que postula la posibilidad de estudiar un fragmento de la realidad social e histórica externa al sujeto a partir de la singularidad de su relato biográfico, sin desatender por eso el análisis de las relaciones y procesos sociales estructurales. La forma narrativa que adquiere la producción discursiva en el relato de vida aporta esa dimensión diacrónica que permite acceder a “la lógica de la acción en su desarrollo biográfico, y la configuración de las relaciones sociales en su desarrollo histórico (reproducción y dinámica de transformación)” (Bertaux, 2005:11).

Por otra parte, los relatos de vida presentan la ventaja de permitir la obtención de datos, descripciones e informaciones de los actores directamente implicados en la trama de relaciones sociales que serán estudiadas, enriqueciendo de sobremanera los datos obtenidos a partir de las fuentes escritas y resultando de crucial importancia a la hora de comprender de un modo exhaustivo las dinámicas del campo cultural y de esa realidad sociohistórica particular.

### **Entrevistas con fotografía: el testimonio de las imágenes**

En el caso particular de esta investigación, las fotografías juegan un rol fundamental durante las entrevistas e historias de vida a los protagonistas de las experiencias estudiadas. Si bien en el diseño original de la investigación la recolección de datos visuales no fue considerada con esa función -sino más bien como documento de archivo-, ciertas dificultades suscitadas durante las primeras entrevistas generaron la necesidad de incorporarlas para estimular los testimonios orales y las memorias de las situaciones vividas.

Recordemos que existe una larga y sólida tradición en Ciencias Sociales que considera a las imágenes como un elemento secundario o subsidiario de la palabra escrita. Desde esta perspectiva, las imágenes aparecen como meras ilustraciones de algo -una idea, un concepto, una hipótesis- que se quiere ejemplificar o demostrar. Así, el texto escrito guarda una jerarquía privilegiada,

en tanto se lo considera más “analítico”, más “veraz” y más “objetivo” que la producción icónica. Sin embargo, a partir de los años 80, este panorama se ha modificado sustancialmente ante la presencia de nuevos enfoques y planteos metodológicos provenientes de la sociología visual, disciplina que presta especial atención a las dimensiones visuales de la vida social.

En este contexto, en los últimos años se ha incrementado notoriamente el uso de las imágenes para la comprensión y explicación de los procesos sociales, así como la investigación social específicamente orientada hacia la comprensión de las imágenes y las representaciones audiovisuales. La imagen deja de ser entonces una ilustración, confirmación o negación de la palabra escrita, para adquirir un rol más significativo en el proceso de construcción de una imaginación histórica y sociológica (Haskell, 1993).

En sintonía con estos planteos, nuestra experiencia muestra que en aquellas entrevistas donde se pusieron en juego las fotografías, el intercambio entre las imágenes-momentos (del pasado) y las palabras (del presente), generó la construcción de un relato intenso, rico en emociones, anécdotas y recuerdos silenciados durante largo tiempo. Tal como señala Elizabeth Jelin, la entrevista con fotografías produce algo así como una “ambigüedad situada” en la que

la foto se convierte en un estímulo abierto que da pie a recuerdos, elaboraciones del presente y expectativas de futuro que no están en la foto misma, sino en la subjetividad que se construye y expresa en el acto de mirar colectivamente. Jelin (2011): 66).

El método de trabajo consistió en la selección previa de un corpus de fotografías tomadas por los propios entrevistados. Durante la entrevista individual, cada entrevistado mostraba sus fotografías y al mismo tiempo veía las fotografías que los otros entrevistados habían aportado, de modo que una multiplicidad de puntos de vista (configurada a su vez por la variedad de las trayectorias sociales de los entrevistados) fue dando forma a un mosaico de imágenes que actuó como soporte de los intercambios discursivos y generó reacciones emocionales que, en la mayoría de los casos, se traducían en sentimientos de nostalgia para con esa época.

Resulta importante destacar que, a excepción de uno de ellos, los entrevistados no contaban con gran cantidad de fotos de aquellas experiencias y, en el mejor de los casos, sólo conservaban dos o tres imágenes perdidas en algún cajón. Esta situación, si bien se vincula con la menor presencia de cámaras fotográficas en la vida cotidiana durante esos años, debe comprenderse también a partir del carácter efímero de esas acciones, que se encarnaron de modos diversos en un particular estado de las cosas y de las personas.



---

Ahora bien, de forma voluntaria o involuntaria, las fotografías nos dicen algo; cuentan una historia, o un fragmento de una historia. Quien las mira observa una particular visión del pasado, un recorte de realidad que es al mismo tiempo una construcción de esa realidad. Entonces, ¿dicen la verdad las fotografías? se pregunta Howard Becker (2005), para proponer luego que, dado que una misma fotografía experimenta una o más verdades, resulta más significativo para el investigador preguntarse ¿a qué preguntas puede responder una fotografía? Y como la imagen podría estar respondiendo a muchas cuestiones, somos nosotros quienes debemos resolver en qué preguntas estamos interesados y qué verdad afirman esos interrogantes.

En este caso, las preguntas que formulamos, tanto a las fotografías como a los entrevistados, tienen que ver con la necesidad de reconstruir y caracterizar los lugares donde se llevaban a cabo las acciones artísticas y (re)conocer a las personas que asistían a las mismas: ¿quienes actúan juntos para producir dónde qué eventos? Por eso, indagamos sobre las dimensiones espaciales de los lugares de reunión, la cantidad de personas que participaban en las experiencias, la distribución espacial de los objetos y las personas y los nombres de los participantes. Todas estas cuestiones, resultaron mucho más simples de responder y recordar en aquellas entrevistas donde contamos con el soporte de las imágenes.

Por último, es importante señalar que el trabajo de entrevistar con fotografías contribuye a consolidar el trabajo de archivo, puesto que el contacto con las fotos tomadas por otros hizo que muchos participantes busquen sus propias fotografías, dando lugar a la aparición de imágenes (y también otros materiales) hasta ahora desconocidos o inéditos.



**Primera Bienal de Arte Joven, Ciudad de Buenos Aires, 1989**



Fotografía s/d, extraída de: <https://bienal.buenosaires.gob.ar/que-es>. Consultado el 15 de julio de 2019.

### **Bibliografía**

Becker, H. (2005). ¿Dicen la verdad las fotografías? En: *Métodos cualitativos y cuantitativos en investigación evaluativa*. Madrid: Morata Ediciones.

Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.

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

Carvajal, F. (2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Nº 3): 60-62.

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

Deleuze G. y Parnet C. (1980). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

- 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.
- Foucault, M. (2005) *El poder psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Haskell, F. (1993). *La historia y sus imágenes*. Madrid: Alianza editorial.
- Jelin, E. (2012) La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria y Sociedad*. Volumen 16 (N° 33): 55-67.
- Joly, V. (2009). Diseño de vestimenta en la Primera Bienal de Arte Joven. Diálogos entre el arte y la cultura democrática en la Buenos Aires de fines de los 80. *Actas de las V Jornadas de Jóvenes Investigadores del IIGG*. Universidad de Buenos Aires.
- Joly, V. (2013). Vestir la democracia. Universidad, diseño y cambio cultural hacia 1988. *Anales del IAA*. Volumen 43 (N° 2): 201-212.
- Longoni, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*. Año VIII (N° 13): 1-4.
- Lucena, D. (2013). Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *Arte y Sociedad* (N° 4). España: Universidad de Málaga.
- Lucena, D. (2016). Intervenir desde el vestido. Sobre las acciones de 'Las Inalámbricas' en los años 80. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Volumen 11 (N° 2).
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2015). El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar. *Revista Música Hodie*. Volumen 15 (N° 2).
- Lucena, D. y Laboureau, G. (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. Buenos Aires: EDULP.
- Miguel, P. (2013). *Emprendedores del diseño. Aportes para una sociología de la moda*. Buenos Aires: Eudeba.
- Mills, W. (1961). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

---

Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Rivas, F. (2012). *Travestismos. Red Conceptualismos del Sur, El deseo nace del derrumbe*. Madrid: MNCARS.

Riviere, M. (1994). *Moda: ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona: Paidós.

Saulquin, S. (199). *La moda, después*, Buenos Aires: ISM.

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

Stallybrass, P. (1998). Marx's coat. En Spyer, Patricia *Border fetishisms: material objects in unstable spaces*. London: Routledge.

Taylor D. y Fuentes M. (2011) *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE.

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables*. Buenos Aires: Edhasa.

Zambrini, L. (2012). *Género y corporalidad en la prensa digital argentina* (Clarín y La Nación 2004/2009). Tesis de doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.