

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons
2019

Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del "underground" en Buenos Aires

Itineraries and experimentation in the art of the 80s. A cartography of spaces of the "underground" in Buenos Aires

MARINA SUAREZ

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

ios de la democracia Buenos Aires asistió a la conformación do por el público y la prensa como "underground". Sus se desarrollaron principalmente en espacios de producción ransitorios y también en la vía pública. No obstante, pronto es oficiales vinculadas a "la alta cultura" o de dependencia ños de dictadura militar (1976-1983) había permanecido mitada, se convertía, con el retorno de la democracia, en n, configurando nuevas formas de habitarla. El objetivo del artografía de espacios de la contracultura (en oposición a postulando que lejos de pertenecer a campos estancos u es y de fuerte diálogo, en tanto los artistas propios de ese i improvisados y precarios, sino también por instituciones

nd the beginning of democracy, Buenos Aires witnessed the aloged by the public and the press as "underground". Their

intense and ephemeral actions were developed mainly in precariously sustained production spaces, often transitory and also on public roads ". However, they also soon joined official institutions linked to "high culture" or public dependency. The city that during the years of military dictatorship (1976-1983) had remained strictly, controlled, watched, limited, became, with the return of democracy, an extension for experimentation, configuring new ways of inhabiting it. It was so that the artists did not delay in reproducing it. The objective of the present work is to reconstruct a cartography of counterculture spaces (in opposition to those of the hegemonic culture) postulating that artists traveled, not only by improvised and precarious sites, but also by official and public institutions.

Entrées d'index

Keywords: post-dictatorship, art, cartography, experimentation, Buenos Aires

Palabras claves: posdictadura, arte, cartografía, experimentación, Buenos Aires

Texte intégral

Los primeros años 80. Entre la dictadura y la democracia

- ¹ Los primeros años ochenta en Buenos Aires resultan indisociables de la restauración de la democracia pero también de la fuerte impronta represiva que dejó la dictadura militar en la sociedad y en la cultura. Durante los años de Terrorismo de Estado, las cúpulas militares buscaron disciplinar las mentes y los cuerpos. Lo primero se realizó a través de campañas de adoctrinamiento mediático, propaganda, desinformación, y técnicas de manipulación de la opinión pública, que en jerga militar se conoció como "acción psicológica"¹. Una emisión sistemática y permanente de mensajes 'positivos' tanto en los medios públicos como privados, se valió de los métodos más avanzados de las consultoras publicitarias, incluidos sondeos de opinión y encuestas enfocadas en relevar actitudes, conductas y juicios sobre el desarrollo de las acciones políticas, militares y económicas del régimen². Paralelamente, el disciplinamiento de los cuerpos se realizó mediante la represión, el control policial y los efectos del terror de las desapariciones, torturas y asesinatos. Bajo control militar, se restringían las posibilidades de que los ciudadanos se congregaran y potenciaran sus ideas colectivamente, y se limitaba fuertemente la autogestión de las apariencias prohibiendo, por ejemplo, el uso de pelo largo para los hombres y de polleras cortas en



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

ocio de prohibiciones para todo aquel que escapase a mpuestos por los mecanismos de control del poder e transitar libremente sin portar documentos les y los secuestros tornaban a la ciudad como un para los jóvenes. En este sentido, postulamos que las acciones artísticas y culturales disminuyeron on de existir, continuaron desarrollándose en espacios jóvenes⁴ sufrieron la prisión, la detención ilegal, el atos ciegos de la dictadura fueron espacios cooptados ue adoptaron una postura contestataria respecto del xperiencias fueron Grupo Cucaño, el taller de teatro abierto, sólo por mencionar algunas de las más

oavía endeble⁶ y bajo la persistencia de estándares ó la posibilidad de volver a experimentar el espacio o de quienes se habían exiliado. En este contexto, los y a producir de manera colectiva. Pintadas en vivo,

improvisaciones, *performances*, recitales, obras de teatro, fueron algunas de las formas que adquirió este nuevo impulso creativo que hizo estallar al tradicional canon de las Bellas Artes. Algunas nuevas variantes de la pintura experimentaron un giro performático hacia la acción y se fusionaron con otras formas de expresión; en el teatro la improvisación resultó central como así también la incorporación de nuevos recursos como el clown; mientras que el cuerpo y la sexualidad⁷ se volvieron campos posibles para la experimentación y el cuestionamiento a la normativa dictatorial. La democracia permitió también la apertura de espacios que, a pesar de que no siempre eran aptos en términos edilicios, resultaron propicios para el encuentro. Parques, sótanos, galpones, locales, apartamentos y hasta el subterráneo fueron protagonistas de las acciones artísticas más variadas. Pese a que la policía se hacía presente en las constantes razias, y la represión dictatorial persistía en la memoria colectiva, la ciudad se presentaba como un espacio abierto para la experimentación. Poco a poco adquirieron mayor visibilidad otros espacios -algunos de ellos inaugurados durante la dictadura- y también instituciones artísticas con una larga trayectoria, permeables a la nueva movida contracultural. Por otro lado, instituciones oficiales como el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante CCCBA) – actual Centro Cultural Recoleta – el Centro Cultural Ricardo Rojas, o el Teatro San Martín devinieron puntos de encuentro centrales para los artistas del denominado por el público y la prensa como “underground”⁸ porteño, jugando un rol importante en la reconstrucción del campo artístico, favoreciendo los encuentros festivos, los cruces disciplinares y la experimentación. Es por eso que la hipótesis que orienta este trabajo es que, los itinerarios experimentales de los artistas eran variables e implicaban múltiples espacios, roles intercambiables (espectador-actor y viceversa), y el encuentro de artistas portadores de distintos niveles de consagración, pero además de los espacios acondicionados para las reuniones, los artistas del “underground” también transitaban instituciones tradicionalmente ligadas a la “alta cultura”. En otras palabras, esos sectores del campo artístico que eran, en apariencia, jerárquicamente opuestos y que representaban intereses de actores y de públicos antitéticos, no estaban exentos de porosidades sino que se presentaban en la práctica como permeables y móviles.

- 4 En relación al movimiento artístico de Buenos Aires en los años ochenta, existe valiosa literatura de los últimos años producto de las investigadoras argentinas María Teresa Constantín⁹; Ana Longoni¹⁰; Viviana Usubiaga¹¹; Irina Garbatzky¹² Lucena/Laboreau¹³. Las autoras, plantean y desarrollan diferentes problemáticas en torno a la existencia de un campo de expresión artística, particular por su momento de emergencia y sus formas de producción.
- 5 En línea con estas propuestas, nos proponemos reconstruir algunas maneras en que los artistas *habitaron (en) y circularon (por) la ciudad*, las nuevas formas de expresión



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ones de las Bellas Artes), los cruces disciplinares y la stituyeron a este movimiento artístico brindándole su gher¹⁴ en la construcción de una cartografía de los onsiste en captar para anquilosar o congelar aquello : busca es captar los propios flujos de vida que crean apa resultante, lejos de restringirse a las dimensiones de ser un mapa de los *efectos de superficie* se trata, os ejercicios concretos”. A estos fines, también serán festivas y multimediales que establecieron una ongregaron a los artistas del “underground” en

Metodológicas

cajaremos principalmente entrevistas en profundidad ndarias. La especial puesta en valor de los relatos,

responde en gran medida al carácter efímero de muchas de las acciones artísticas que serán citadas y, por otro lado, a la posibilidad de recuperar itinerarios y anécdotas poco registrados de éste período. Cabe señalar que las fotografías (y otros registros) suelen ser de gran provecho en la situación de entrevista y traen a la memoria de las personas entrevistadas hechos temporalmente distantes y recuerdos que parecían olvidados o resultan difíciles de recordar nítidamente. En efecto, cada relato, es un desafío de la memoria frente al olvido. Existe para Paul Ricoeur un "olvido de conservación en reserva" un tipo de recuerdo latente, para distinguirlo de aquel en el que se borra todo rastro de lo vivido. Se trata de un olvido "reversible", que "designa el carácter *desapercibido* de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia". En este sentido, los estímulos son los que traen los recuerdos, aunque siempre sea desde el marco social presente, siendo los puntos de referencia los que configuran la memoria de un colectivo mayor de pertenencia. Entre estos puntos de referencia se encuentran los conocidos "lugares de la memoria" promovidos por Pierre Nora y que implican: sitios, celebraciones, paisajes, etc., de modo tal que el espacio resulta un referente mnémico central a la hora de revisar el pasado. Asimismo, el carácter efímero de muchas de las producciones del movimiento artístico "underground" de los años 80, estuvo signado por la espontaneidad de las acciones (en detrimento del fetichismo del objeto de arte) y, en menor medida, por los costos elevados de filmar o fotografiar¹⁵. Postulamos que dicha práctica se relaciona con potenciar la atención en la acción creativa y la conexión con el momento presente. Otra de las posibles razones puede radicar en que, según señalan Claudia Feld y Marina Franco¹⁶, el desmantelamiento de las fuerzas paramilitares resultó lento y la persecución continuó siendo habitual, junto con las razias policiales en los espacios de reunión y de producción artística.

- 7 Según se evidencia en muchos de los testimonios recabados, esto generó un fuerte sentimiento de incertidumbre en relación al futuro y una reafirmación en el momento presente en el instante mismo de la acción creativa. "Había una reivindicación del instante y no era la tendencia documentar"¹⁷ menciona Marcia Schwartz, pintora retratista del "underground". Asimismo, según Seedy González Paz, archivera y curadora del Museo de Batato no hay registros de muchas acciones porque: "*En los 80, registrar era, de alguna manera ensuciar la obra (...) a donde documentar era como cierta actitud policíaca*"¹⁸. Por su parte el artista plástico Rafael Bueno, integrante del grupo Loc-Son recuerda que no había conciencia de registro y conservación: (...) *muchas obras se perdieron, algunas quedaron pero muy pocas. Yo acabo de recuperar un plástico [se refiere a los plásticos en los que realizaban pinturas de gran formato en vivo, durante shows de música o poesía, en un bar durante los años de dictadura]. Y ¡lo compré! No nos llevábamos casi nada, no nos importaba (...) Y se perdían*"¹⁹. Así, se pone en evidencia la centralidad



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ico y una toma de posición por parte de los artistas, no registrar ni conservar las obras, expresando una n relación a la dimensión material y perenne de sus

planteaba luego de los años de restricción y dictadura la experimentación, configurando nuevas formas de Por lo tanto, siguiendo a David Harvey²¹ partimos de ión espacial de un pueblo entero puede reflejar s habitantes y las relaciones sociales que existen entre planteamos matizar la dicotomía, de los comúnmente el *underground* y espacios del *mainstream*, teniendo estimonios los artistas señalan que transitaban por enta de la participación de actores consagrados en d" y de artistas del "underground" presentándose en es consideradas de elite, ni éstos ni aquellos espacios ertos o subcampos estancos, sino que eso implica itagios; influencias de uno al otro. En efecto, resulta

necesario recuperar las formas de experimentar la ciudad que emergieron de (y simultáneamente dieron forma a) un clima de época. En este sentido, los modos de circulación también aportaron a la emergencia de espacios heterotópicos que, en un doble movimiento, hicieron posible y se nutrieron de una nueva sensibilidad de época. Es por esto que desde la perspectiva teórica de Michel Foucault los espacios heterotópicos son esos “otros lugares”, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos, espacios diferentes, absolutamente otros. Por su parte, Lefebvre²³ refiere a sitios sociales fronterizos de posibilidad, donde «algo diferente» es fundamental para la definición de trayectorias radicalmente nuevas o revolucionarias. Ese “algo diferente”, no surge de un plan consciente, sino simplemente del hacer cotidiano, y de lo que la gente siente, percibe y llega a articular en su búsqueda de significado para la vida. Tales prácticas proponen una nueva forma de apropiación simbólica de la ciudad²⁴.

- 9 En esta línea y con la intención de elaborar una cartografía de estos sitios que hoy sólo permanecen en la memoria de quienes fueron parte de ellos, nos proponemos en primer lugar abordar los espacios del circuito “alternativo”, luego espacios menos conocidos o recordados y las acciones artísticas que tuvieron lugar en la vía pública. A continuación ahondaremos en los espacios e instituciones del llamado circuito oficial. Terminaremos analizando dos experiencias transversales que reunieron a artistas y actores de ambas zonas del campo artístico.

Los espacios y los itinerarios

- 10 Los espacios efímeros, a menudo precariamente sostenidos y algo encubiertos se distribuían especialmente en los populares barrios de: San Telmo, Constitución, Balvanera, Almagro, Palermo Viejo, Belgrano; también formaban parte de la cartografía de espacios e itinerarios ciertas instituciones oficiales ubicadas en la zona céntrica, y más rica, de la ciudad como el barrio de Recoleta (**ver imagen 1**). Su presentación física y distribución espacial, denotaba un fuerte deseo de expresión y de consumo cultural, en paralelo y a pesar de la intervención policial que persistió durante toda la década del 80. Además de los espacios “underground”, también adquirió importancia el acto de itinerar. Un artista podía presentar una obra de teatro en un sótano acondicionado para encuentros sociales y actividades artísticas, luego ocupar el lugar de espectador en un centro cultural oficial, y posteriormente realizar una intervención en la vía pública, recorriendo más de cinco espacios en una noche. En este sentido, agrupamos en tres a los espacios que conformaban los itinerarios de los artistas:



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

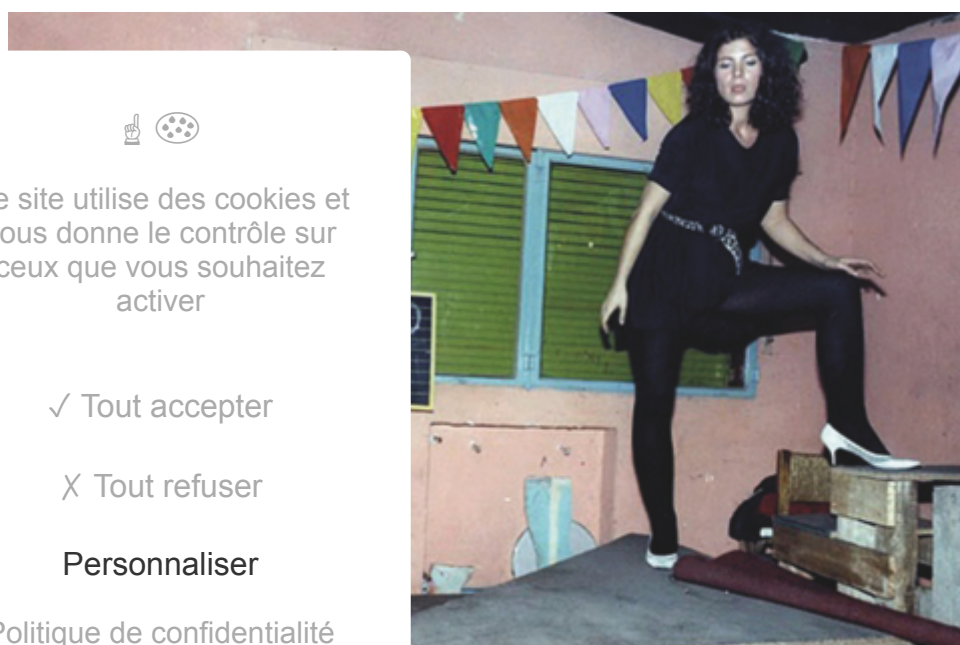
Los espacios del circuito alternativo

- 11 Los espacios del circuito alternativo fueron la expresión de una juventud que necesitaba reinventarse al margen del sistema aún opresivo. Los jóvenes de este movimiento artístico que buscaba la liberación después de sufrir la represión, la censura y autocensura (como forma de autoprotección) durante los años del Proceso, se lanzaron a la recuperación de esa expresividad lacerada utilizando todo lo que tenían a su alcance²⁵. La búsqueda de espacios en donde crear y consumir hechos artísticos fue parte de esta accionar liberador y vital que, paradójicamente, muchas veces se desplegó en sótanos y lugares ocultos. En palabras de la actriz María José Gabín, "salíamos del oscurantismo de la dictadura y no metíamos en el sótano pero para crear una vida nueva"²⁶. Es posible conjeturar, que la elección de dichos espacios subterráneos tuviera que ver con la inercia represiva que perduraba, pero también con la metáfora de volver colectivamente a la oscuridad para extraer de allí la luz que les demandaba esta nueva etapa.
- 12 El primer espacio reconocido por los propios actores como del circuito alternativo fue el **Café Einstein** inaugurado en 1982, aún en dictadura, por Sergio Aisentein, Omar Chabán y Helmut Sigger. Se ubicaba en la avenida Córdoba al 2547 (en la intersección de las avenidas Pueyrredón y Córdoba). En sus instalaciones se realizaban, performances teatrales de pintores, poetas, cineastas escritores y se cruzaban allí, jóvenes artistas, amateurs, curiosos y los grupos rockeros más emblemáticos de la época como Soda Stereo, Los Twist, Los violadores, Sumo, Los Redonditos de Ricota, los Fabulosos Cadillacs, entre otros. Según Sergio Aisentein el Café Einstein era un lugar necesario a comienzos de la década del 80.

"Lo pienso como un lugar existencialmente necesario. En un determinado momento que se hacía irrespirable Buenos Aires. (...) Y entonces no había lugares que emergieran adonde la gente se pudiera agrupar y crear. Gente diferente, quizás, pero unidas por un sentimiento artístico o una verdad... Y el Einstein fue necesario en ese sentido, de reunión"²⁷.

- 13 Asimismo, Katja Alemann señala que:

"En el 81-82 yo ya estaba en pareja con Omar [Chabán] (...) él armó el Einstein. Pero nos empezó a pasar lo mismo que a todo el mundo, había razias policiales se llevaban a todos. Y la gente dejó de ir (...) Entonces fue cuando a Omar se le ocurrió hacer las ollas populares con comidas raras, como la pizza con mandarinas y la gente empezó a venir de nuevo. Y ahí empezaron a tocar grupos como Los Twist, Soda Stereo..."²⁸ (Ver imagen 2).



/ Omar Chaban, 1982. Cortesía Katja Alemann



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

14 El “Einstein” tempranamente inaugurado, resultó emblemático por las posibilidades que sus dueños brindaban a quien quisiera expresarse artísticamente, sin importar su experticia; pero también es recordado por la fuerte intervención policial, incluso en los primeros meses de democracia. Este reducto cultural estuvo en la mira de las fuerzas parapoliciales, incluso en tiempos de democracia. Esta fue la razón por la que, a pesar del gran caudal de gente que se reunía allí, no logró permanecer más de dos años en funcionamiento.

15 El **Espacio Bolivia**, ubicado en la calle México al 300, fue inaugurado por Sergio De Loof a comienzos de la democracia. Decorado con una glamorosa parafernalia en colores fluorescentes y una estética *trash* rococó, Bolivia era una suerte de living ambientado por su fundador quien aseguró en una entrevista que el bar era considerado una respuesta al Bar Cemento: “*En Bolivia nos vestíamos de colores fluorescentes, verde cotorra, rosa chicle. Había vino de damajuanas, comida, y nada de vómitos. Fue muy fácil, no sé si porque nos daban plata nuestros padres o porque en ese momento no había CUIT, no había nada. Tenías ganas y te ponías un lugar*”²⁹. Además, este espacio fue un importante reducto punk. Allí la banda *Geniol con Coca* ofició la primera misa punk. Una ceremonia que terminó con un camión celular en la puerta del cual bajaron una cantidad de policías que se metían entre la gente, mientras esta respondía con un grito del hit de Comando Suicida: “Yuta, yuta, yuta hija de puta”³⁰. Si bien, a diferencia del Café Einstein, Bolivia fue inaugurado ya en democracia, la represión y las razias policiales continuaban. **(ver imagen 2)**

16 **El Centro Parakultural** se emplazaba en la calle Venezuela 336. Inicialmente, hacia 1984 el espacio, había sido alquilado por Horacio Gabin y Omar Viola para ser utilizado únicamente como sala de ensayos y para dar clases de mimo. En sus comienzos el Parakultural era un viejo sótano abandonado e inundado que hubo que acondicionar con el trabajo de los artistas. Allí ensayaban Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Las Gambas al Ajillo, Los Melli, entre otros. La inercia del lugar y la inclusión de gente a los ensayos llevaron a su posterior apertura al público, sobre el que Omar Viola expresaba:

“En el Parakultural, el límite no quedaba claro. Porque como el público veía que a veces podía actuar, a la segunda botella de vino todos querían subir al escenario. Solía haber más gente arriba que abajo. (...) La gente tomaba al “Para” como sinónimo de libertad absoluta, como si ahí no les podía pasar nada. A veces se mezclaba la señora del tapado de piel y el punk con cresta”³¹.

17 La cita deja entrever la eferescencia de aquel lugar y la búsqueda de expresividad y distensión de quienes asistían a él. A pesar de la precariedad edilicia y las razias policiales, el Parakultural congregó a jóvenes de diferentes disciplinas artísticas y grupos de pertenencia urbana sin consignas establecidas, pero también se presentaban



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

trókitos nacionales e internacionales del arte. Esta apertura marcó intercambios entre actores de distintas zonas del campo cultural. La apertura tuvo lugar el 12 de julio de 1986 “...el artista plástico Pérez Celis presentó sus obras más recientes. Newyorkino adoptivo desde su infancia, él “salir del círculo de las galerías de arte” – simples salidas al sitio al que suelen acceder jóvenes. Y esto es normal. Pérez Celis se vio seducido por el charme de ese espacio para presentar sus obras (...) Pero también acudieron los jóvenes, para no entender a Pérez Celis y reírse de los que se quedaban que destila moscato”³². Como los relatos evocados, el espacio se señaló cómo los diferentes niveles de consagración de los artistas “por un lapso de tiempo dentro este espacio, e incluso con humor la existencia de jerarquías dentro del

El mítico bar en la zona de Congreso al que se accedía desde un espacio que estaba en Avenida Corrientes 1872 y fue inaugurado por Sergio De Loof en 1985. Este espacio fue considerado un enclave del

underground de la época, que combinaba la pista de baile con la intervención teatral, musical y audiovisual. En esta mítica guarida, el actor Batato Barea coordinó un famoso espacio de experimentación que llamó “Banquete Teatral”, los lunes a las 22 hs que reunió a las más variadas expresiones artísticas.

- 19 *El bar Cemento* fue inaugurado en junio de 1985, por la actriz de teatro y televisión Katja Alemann y el actor y performer Omar Chabán, famoso por sus polémicas puestas en escena. Se emplazaba en la calle Estados Unidos 1238 en una playa de estacionamiento alquilada, donde montaron este espacio construido enteramente de cemento alisado, materialidad de la cual deriva su nombre. Según cuentan los precursores de este proyecto, su simpleza se vinculaba con la intención de abrir un lugar para la creación, en donde no hubiera distracción ornamental. Aunque fue concebido originalmente como un espacio para la experimentación y la performance, las gestiones económicas habrían llevado a incluir el rock Katja Alemann recuerda que:

“Fue una locura, hacer semejante obra en un lugar alquilado. Mi sueño y mi idea era que todos mis amigos artistasuviéramos un lugar grande en donde todos pudiéramos hacer. Ese era el ideal, aunque después por cuestiones más bien económicas viró más hacia el rock”³³

- 20 El rock fue lo que finalmente permitió mantener económicamente al espacio, aunque muchos de los entrevistados recuerdan que Omar Chabán siempre daba una fecha al artista o grupo que se quisiera presentar, fuera o no reconocido. Con frecuencia Cemento generó a sus dueños pérdidas económicas, pero no desistieron de mantenerlo ya que, según afirmaban, se trataba de un proyecto personal más que de un negocio. A pesar de mantener una programación muy variada (performance, pintura, teatro y música) Cemento se convirtió, hacia los años 90, en un ícono del rock, hasta su cierre en 2004, tras el trágico incendio de Cromañón discoteca que también había inaugurado Omar Chabán.

- 21 La Discoteca *Paladium* fue conocida como la más glamorosa de la época. Si bien no fue pensada como un espacio de arte, gran parte de los artistas del “underground” presentaban allí sus obras, números teatrales y shows rockeros. Alejandro Kuropatwa, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Las gambas al Ajillo, Batato Barea y muchos otros innumerables actores, artistas plásticos. Con una locación céntrica la discoteca Paladium fue un lugar de encuentro importante. No obstante, siguiendo el patrón de las discotecas exclusivas, se reservaba el derecho de admisión por lo que su público era más acotado que en otros de los espacios mencionados.

- 22 Por su parte, **Pinar de Rocha**, inauguró en los años 60 en Ramos Mejía, en el oeste del Gran Buenos Aires, y fue ganando popularidad desde entonces. Durante los años 80, peregrinaban allí jóvenes tanto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires como de

En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Los Peinados Yoli y algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los shows se hacían en esta discoteca y generaban sus principales



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Los Peinados Yoli y algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los shows se hacían en esta discoteca y generaban sus principales

En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Los Peinados Yoli y algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los shows se hacían en esta discoteca y generaban sus principales

En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Los Peinados Yoli y algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los shows se hacían en esta discoteca y generaban sus principales

En esta discoteca tocaban famosas bandas de rock y artistas y performers como Los Peinados Yoli y Los Peinados Yoli y algunos de ellos. Cabe señalar que muchos de los shows se hacían en esta discoteca y generaban sus principales

cueva húmeda y horrible” concurría más gente de la que este espacio podía albergar y sus paredes guardan anécdotas que los protagonistas del “underground” porteño se encargan de reflotar. Una de las más famosas fue la noche en que, durante la Guerra de Malvinas, el famoso cantante Luca Prodan se puso un colador de fideo en la cabeza y afirmó: “tengo un colador en la cabeza porque las Malvinas son Italianas y los tanos van a venir a bombardear con fideos”³⁵. La anécdota no solo se destacó por la gran popularidad del artista que se encontraba tocando en aquel espacio precario, sino por el tono burlesco con el que refirió a la guerra que terminó con la vida de miles de jóvenes argentinos.

- 26 **Taxi Concert:** A pesar de ser un espacio marginal dentro del circuito de los espacios más transitados del “underground” (por su lejanía respecto del resto), este bar adquirió a mediados de los 80, un notable protagonismo. Se emplazaba en el barrio residencial de Belgrano en la intersección de las calles Cuba y Blanco Encalada y fue adquiriendo visibilidad gracias a la inercia de la actividad artística. Un caso ilustrativo es el del elenco rockero-perforático: *Los peinados Yoli*, que según describe Tino Tinto, uno de sus actores, comenzó a realizar sus presentaciones en Taxi Concert cuando aún no era demasiado frecuentado. Poco a poco, bandas de rock reconocidas, tales como Los Rendoditos de Ricota o Sumo, comenzaron a tocar allí y el grupo teatral ganó visibilidad gracias al creciente público que arribaba al lugar para ver a sus bandas preferidas. Así, se evidencia como la circulación de artistas con diferentes niveles de consagración, facilitó que estos espacios ganaran popularidad, a la vez que nuevos artistas se armaran de público.

Los “otros” espacios. Itinerarios y recuperación del espacio público

- 27 Los espacios hasta aquí analizados coexistieron una multiplicidad de espacios, que funcionaron de lugares de encuentro de los artistas y que tuvieron una visibilidad menor. En algunos casos esto se debió a la recurrente intervención policial que como se ha mencionado eran frecuentes durante los primeros años de la década del 80 y a menudo violentas. Aunque en otros se trataba de sitios cuyo protagonismo en el circuito alternativo fue fluctuante y estaba sujeto a la emergencia de nuevos puntos de encuentro. También fueron parte residencias particulares, o parte de ellas, para fines artísticos o culturales y lugares de encuentro y discusión. Tal fue el caso del Espacio Giesso, en el barrio de San Telmo, situado en la residencia particular de Osvaldo Giesso (quien posteriormente ocupó el cargo de director del Centro Cultural Recoleta).



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

El artista Rafael Bueno organizó en su casa el Café Nexor, subsuelo del mismo edificio llamado La Zona, en el barrio de San Telmo para conversar sobre temas de arte y política. Pero brindaron acceso al sótano del lugar contiguo a donde se encontraba el Café Nexor por la cual invitó a artistas como Alfredo Loc-són (integrado por Guillermo Conte, Rafael Loc-són), para dar vida de manera colectiva a ese espacio



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

de Rafael Bueno

ticulares, fueron espacios de encuentro, producción y cada del 80, y a menudo surgieron de manera no que emergieron estos puntos de reunión, los vincula a criptos por Lefebvre como aquellos que surgen o de irrupción en el que confluyen intereses cuando s de acción colectiva para crear algo radicalmente encialidad³⁶. En efecto, dicho impulso de acción y iaciones de instalaciones edilicias en desuso que oración y encuentros artísticos como el Edificio baseo Colón, frente al Parque Lezama, que tras ser nde italiano – fue nuevamente habitado por *okupas* y o el músico Miguel Abuelo, o los pintores Liliana 37.

do en Buenos Aires, algunos colectivos artísticos e forma experimental³⁸. La calle, las plazas, los

subterráneos, clubes y hasta el registro civil, fueron importantes protagonistas de los cruces artísticos más variados.

30 En una entrevista Guillermo Angelelli explicaba que:

“Teníamos muchas ideas. Hicimos en algún momento un casamiento falso gay, en el 86, no existía ni la idea de la posibilidad de que eso pudiera llegar a existir algún día. Pero era una cosa de laboratorio experimental... había gente esperando otros matrimonios ese día. Teníamos como público la gente que pasaba. Y era un suceso, el suceso de la calle en sí. Esto de que empezaran a pasar cosas en la calle, cuando hacía poco tiempo estaba prohibido que se reunieran más de dos personas en la calle. Así que fue todo un evento para la gente y para nosotros”³⁹.

31 Asimismo, la actriz Cristina Marti, quien formó parte del emblemático Clú del Claun, explica que:

“En 1983, teníamos un número cada uno y empezamos a hacerlo en la calle y en ese momento tampoco nadie trabajaba en la calle. Era totalmente novedoso, la gente había que educarla, porque veníamos de la dictadura y hasta hacía poquísimo las congregaciones de gente en la calle estaban prohibidas eras penado o eras desaparecido”⁴⁰.

32 En suma, en este nuevo contexto político la ciudad adquirió mayor apertura y los artistas rápidamente procuraron volver a experimentarla, incursionando en prácticas creativas provocadoras y desafiantes.

Los espacios oficiales

33 El regreso de la democracia rehabilitó a las instituciones a funcionar según sus propios lineamientos internos y a transformarse mediante la implementación de una política de la ampliación del público que tenía acceso tanto a la producción como al consumo de los bienes culturales. Así, algunos espacios de Buenos Aires que habían sido ocupados tradicionalmente por las elites porteñas, como por ejemplo el barrio de Recoleta, se volvieron escenario de producciones artísticas que no se ajustaban a los cánones de las “Bellas Artes” o considerados de la “alta cultura”. Esta reconfiguración simbólica y material de los espacios culturales oficiales implicó su creciente protagonismo⁴¹. Entre ellos podemos mencionar al Centro Cultural San Martín, el cual en ese momento llevaba el nombre de Complejo Teatral San Martín y estaba administrado por la Municipalidad de Buenos Aires, ofreciendo un amplio espectro en su programación destinada para un público también heterogéneo. Allí se presentaban mesas redondas, actividades vinculadas a la Literatura, las Artes Plásticas, la Música y



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

Ricardo Rojas se constituye, especialmente bajo la entre 1989 y 1993, como un espacio diferencial dentro picentro fundamental para la cultura emergente de l Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires adquiere les de la dictadura y, sobre todo a principios de la m reducto de irradiación cultural y artística que oratización con una gran eficacia en relación a la rsidad de oferta artística y la multiplicación del

La cartografía diferentes

rites del campo cultural de los 80, la fuerte necesidad gorías clásicas, implicó la reapropiación de espacios r acciones artísticas. Los clubs de barrios, la calle, los ineo, las discotecas y hasta las instituciones oficiales

demonstraron que podían devenir “espacios otros”, en una ciudad que se presentaba más abierta que durante los años previos. Este devenir creativo y telúrico dispuso imperativos que normaban a la producción artística alternativa⁴⁵. Así, ciertas zonas no centrales del mundo artístico se distanciaron de los estándares del arte comprometido, como el de ciertos sectores de la vanguardia más politizada de los años 60 y 70. Este distanciamiento de los imperativos ligados a la politicidad más partidaria, también eximió a los artistas de limitarse a crear en espacios determinados por esos estándares político/morales que regían a las acciones más urgentes de las vanguardias artísticas precedentes, permitiendo que ciertos centros culturales oficiales fueran ocupados por artistas, despreocupados por aquellos mandatos presentes en el arte politizado de décadas precedentes.

36 Asimismo, los itinerarios de los artistas implicaban recorrer más de un espacio en una jornada y estos eran de distinta índole. Alejandra Flechner cuenta en una entrevista: “Después de hacer un par de números en el Parakultural, a eso de las dos y media de la mañana, nos íbamos a trabajar a alguna discoteca de San Miguel, y hacíamos la primera entrada a las cuatro”⁴⁶. En este sentido, se evidencia una circulación activa por distintos espacios tanto del catalogado “underground” como locales bailables y sitios comerciales en donde los artistas presentaban shows que les permitían obtener un rédito económico alcanzando, a la vez, otros públicos.

37 Por otro lado, en el epicentro de estos itinerarios y a partir de los encuentros entre artistas, se comenzaron a gestar grandes eventos colaborativos, que extremaron al límite la práctica artística, mostrando hasta qué punto se ampliaban las dinámicas procesuales del cuerpo vivo y de la ciudad. Estas intervenciones artísticas colectivas lograban alterar la sintaxis del orden ciudadano inmerso en el encuadre militarista que todavía uniformaba las vidas cotidianas de los porteños.

Entre el “*underground*” y el circuito oficial: experiencias transversales en los años 80

38 En esta línea, existieron algunas experiencias transversales materializadas en muestras colectivas en instituciones oficiales que reunieron a diferentes artistas y actores del “*underground*”. Se mencionarán aquí dos de ellas, particularmente interesantes en lo que respecta a los intercambios entre distintas zonas del escenario artístico: *La Kermesse* (1986) y *lo que el viento se llevó* (1989). En 1986 lleva a cabo la gran muestra grupal *La Kermesse, El paraíso de las bestias* en el Centro Cultural



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

lementos típicos de las ferias y fiestas populares, el tiro al blanco, la gran rueda de la fortuna. Marcia el Búlgaro (Luis Freisztav) y Bebero presentaron instalación construida con camión pintado con el que podía ingresar e interactuar con sus figuras. Un hombre en zancos con un dispositivo de felpa que simulaba un órgano sexual masculino, hecho que provocó la polémica, si bien al comprobar que era algo “inocente” se desdramatizó. Diego Fontanet y Fernando Noy realizaron un stand que simuló un recital de poemas. En este sentido, *La Kermesse* fue una fiesta del pueblo que a la solemnidad de la galería de



Imagen 4 – La Kermesse. Defensores del abasto. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, actual Centro Cultural Recoleta. Foto y cortesía de Adrián Rocha Novoa/Archivos del Centro cultural Recoleta

- 39 De similar espíritu festivo, en 1989, se inauguró la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas con una gran instalación de Liliana Maresca titulada “Lo que el viento se llevó” donde no faltaron los cruces entre poesía, teatro y el arte plástico. Estas muestras colectivas, festivas y multimediales que tuvieron lugar en instituciones tradicionales congregando a los artistas habitués de los sitios del denominado “*underground*”, prueban que los itinerarios y la forma de habitar los espacios culturales no respondían a patrones fijos. Asimismo, la fiesta, se presentó catalizando múltiples miradas, habilitó la reunión como un hecho social fundamental independientemente del sitio en donde ésta tuviera lugar. Abstraída del tiempo y del espacio: la fiesta reunió, fortaleció vínculos y matizó las diferencias. Existen, según Gadamer (2012) un tiempo que es propio al arte y que es propio a la fiesta, el cual permite liberarse de la experiencia personal para sumergirse en el tiempo colectivo.

Reflexiones finales: Los primeros ochenta, entre la dictadura y la democracia



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

democracia habilitó gradualmente prácticas culturales en la clandestinidad, existieron otras razones que un movimiento artístico joven, con autonomía y se incorporaron, incluso, en el circuito oficial y que las líneas, dieron lugar a nuevas formas de habitar la

ra de una libertad cercenada durante los años de de acción que precipitó a los jóvenes a conquistar improvisada aunque eficiente. Como se desarrolló acios surgieron de reuniones entre amigos, en casas o se convocaban para ensayar. Además, a menudo las emergieron durante la dictadura, se prolongaron en do una búsqueda de reunión, de acción creativa y de ivo lugar desde los sótanos.

as instituciones oficiales, con mayor disposición a la acceso a los bienes culturales y una mayor laxitud de

los requerimientos para realizar muestras en sus instalaciones, permitió que los jóvenes llevaran a cabo allí acciones colectivas. Por su parte, la escasez de recursos económicos y materiales propició la conformación de redes de colaboración y apoyos mutuos, mientras que la falta de controles fiscales (y de seguridad) de los espacios favoreció la apertura de bares. Estos y otros elementos, propiciaron la emergencia de formas de existencia peculiar del arte no-oficial y subterráneo en esos años. Asimismo, predominaba la necesidad de dar presencia a los que habían estado ausentes como consecuencia del terrorismo de Estado (desapariciones forzadas, exilio), de recuperar la vitalidad y los lazos sociales mediante un vínculo colectivo, frecuentemente colaborativo, que se materializaba en el clima festivo de éstos grandes encuentros artísticos que acontecían en diferentes puntos de la ciudad.

43 Entre la dictadura militar y la democracia, la fiesta catalizó la necesidad de expresar la vida sobre la muerte, la alegría contra la desesperanza en un movimiento que va del uno al otro, en los cantos, en las risas, en el erotismo, y en la búsqueda de la exaltación del instante. En este sentido el arte tuvo, en su dimensión colectiva, la tarea de reconstruir un tejido social dañado por los años de Terrorismo de Estado de repensar los vínculos, y crear nuevas subjetividades. No obstante, el movimiento fue doble ya que la dimensión creativa incorpora a la actividad cooperativa y son las redes de colaboración las que permiten que la obra exista como tal⁴⁷; señalando que el encuentro entre artistas actores y personas con ganas de hacer, fue una condición *sine qua non* para la emergencia de un movimiento artístico experimental cuya referencia social le brindo, a su vez, sus posibilidades de existencia. En ésta línea, el movimiento artístico "underground" implicó modos particulares de habitar los espacios y de intervenir el escenario público que ampliaron los límites de las formas posibles de concebir a la ciudad. En efecto, la ciudad se construye y se produce permanentemente como resultado de pujas y disputas que incluyen decisiones políticas, económicas, estéticas, urbanísticas y las "mil maneras de hacer" de los practicantes del espacio⁴⁸. Esta significación, no es premeditada, pero sus resultados se expresan en la conquista de un espacio y de una nueva subjetividad que puede resultar cuestionadora de los imperativos que normaban la vida cotidiana en periodos de gobiernos autoritarios, cuya inercia policíaca a menudo, no se desarticula automáticamente.

44 En todos los espacios mencionados los artistas fueron quienes abandonaron las formas tradicionales que norman a las disciplinas artísticas, para ir al encuentro con otras formas de expresión, y desde la experimentación hicieron estallar el canon, para dar lugar a un arte colaborativo, habilitando nuevas formas de subjetividad y nuevas formas de vivir la ciudad, inimaginables en los años previos⁴⁹. En el itinerar de los artistas pertenecientes o habitués del *under*, que comenzaron a poder expresarse libremente por fuera de lo subterráneo, la experimentación que había germinado en tiempos, desbordó aquel campo, contaminando otros espacios, invadiendo locales comerciales y hasta instituciones



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

er la forma humana. Una imagen sísmica de los años
ires, Universidad de tres de febrero, 2012.

, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

s. *Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires*,

s: *La política cultural del gobierno de Alfonsín (segunda*
e América Latina, UNAM, Universidad Nacional Autónoma

lateria. *Arte argentino entre 1976 y 1985*, Fundación Osde,

o cotidiano, México: Universidad Iberoamericana, 1999.

Fernández Wagner, Raúl, *Democracia y ciudad: procesos y políticas urbanas en las ciudades argentinas : 1983-2008* - 1a ed. - Los Polvorines, Univ. Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.

Harvey, David, *Social justice and the city*. Athens Georgia, The University of Georgia Press, 1973.

Harvey, David, *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Buenos Aires, Ediciones Akal, 2013.

DOI : 10.24201/es.2015v33n99.1401

Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo Bello*, Buenos Aires, Paidós, 2012.

Gorelik, Adrián "*Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales*", Fernanda Arêas Peixoto, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

Gorelik, Adrian, *El romance del espacio público*, Block Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Lugar: Buenos Aires, Año: 2006 p. 8-15.

Longoni, Ana, Mestman, Mariano, *Del Di tella al Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2010.

Manzano, Valeria, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018.

Masset, Claudio, *Catálogo de la muestra: Testa, Bedel, Benedit. 30 años del Centro Cultural Recoleta*, diciembre de 2010 a marzo de 2011, Buenos Aires, 2011.

Noy, Fernando, *Te Lo Juro Por Batato: Biografía Oral De Batato Barea*, Buenos Aires, Libros Del Rojas, 2006.

Perlongher, Néstor, *Los devenires minoritarios*, Barcelona, Dianet, 2016.

Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia, *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*, Clarin Aguilar, Buenos Aires, 1991.

Riesler, Julia, *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*, Tinta limón, Buenos Aires, 2018.

Sarlo, Beatriz, *La cultura en el proceso democrático*, Revista Nueva Sociedad N° 73, Buenos Aires, 1984, p. 78-84.

Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina* - 1a ed. Edhasa, Buenos Aires, 2012.

Entrevistas personales:

- Entrevista Marcia Schwartz, agosto de 2015.
- Entrevista a Guillermo Angelelli, agosto de 2016.
- Entrevista a Sergio Aisentein, septiembre de 2016.
- Entrevista a Katja Alemann, febrero de 2018.

Notes

1 Riesler, Julia, *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*, Tinta limón, Buenos Aires, 2018.



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

17) analiza las distintas estrategias utilizadas por la prensa presentar a la "subversión" sosteniendo la hipótesis de que la del consenso social necesario para que se apoyara desde "antisubversiva".

rio y Población Curso en el Collège de France: 1977-1978 mica, 2009.

entud es una categoría nueva, y surge a comienzos del siglo Para la autora, entre el rock, el compromiso militante y las a "cultura juvenil contestataria" que tuvo como carácter cuestionando al régimen establecido y a la autoridad. Esto cuando los poderes autoritarios acusaran a los jóvenes de s por esto que la juventud en Argentina de los años 80 il en el contexto político tanto en dictadura como en la a Usubiaga, el activismo cultural se hizo visible ni bien el r legitimidad y a mostrar su agotamiento en el año 1982, s que habían corrido peligro de ser sospechosos, rebeldes y de los cambios que comenzaron a tener lugar en el campo entud en el nuevo contexto democrático encarnaba o que se intenta construir y el entierro del pasado dictatorial leria, *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política lera*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2018;

Usubiaga, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. - 1a ed. Edhasa. Buenos Aires, 2012

5 Sobre este tema ver investigaciones de Ramiro Manduca disponibles en: <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/6964>

6 La joven democracia se vio amenazada por el intento de golpe de Estado protagonizado por los "carapintadas" en 1987. Éstos representaban a un conjunto de militares que se alzaron en contra de las cúpulas de las Fuerzas Armadas en busca de la finalización de los procesos judiciales iniciados contra quienes estaban involucrados en crímenes de lesa humanidad durante la dictadura militar. Finalmente, en 1989, Carlos Menem otorgó el indulto a los involucrados. "La crisis de Semana Santa", *Revista Crisis*, N° 31, septiembre de 1987.

7 Gisela Laboureau, Daniela Lucena y Marina Suárez, "Cuerpos performáticos en el "under" porteño durante los años ochenta", Buenos Aires, Proteatro, 2013.

8 El término "underground" fue acuñado en los años 60, en respuesta la emergencia de movimientos juveniles de clase media que ponían en cuestión valores de la clase dominante.

9 Constantin, Teresa. *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2006.

10 Longoni, Ana. *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

11 Usubiaga, Viviana, *op. cit.*

12 Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario, Buenos Aires, Ensayos críticos, 2013.

13 Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela. *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. Buenos Aires, Libros UNLP, 2016.

14 Perlongher, Néstor, *Los devenires minoritarios*, Barcelona, Dianet, 2016.

15 Los primeros años de democracia, atravesaron una profunda crisis económica y según las cifras oficiales de la época, la inflación de 1984 ascenderá al 700 %; razón por la cual gran parte de los artistas del denominado "underground" no contaban con recursos económicos suficientes. Además, a pesar de que el presidente electo Raúl Alfonsín asignó un lugar central a la cultura como elemento democratizador de la sociedad argentina, su plan cultural no pudo sostenerse en términos económicos. Las causas de esto fueron, por un lado, la crisis del gobierno radical y por otro, la escasez de recursos ante el fracaso del plan económico implementado". Chavolla, Arturo, *Pensares y Haceres: La política cultural del gobierno de Alfonsín (segunda parte)*. CIALC, Centro de Investigaciones sobre América Latina, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México 2005, p. 9-11

16 Franco Marina, *Feld Claudia, Democracia hora cero, Actores políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Fondo de cultura Economica, Buenos Aires, 2015.

17 Entrevista personal a Marcia Schwartz, Buenos Aires 2016.

18 Entrevista personal a Seedy González Paz, Buenos Aires, 2016.

19 Entrevista personal a Rafael Bueno, Buenos Aires, 2016.

20 A comienzos de la posdictadura la noción de espacio público cobró especial relevancia. En palabras de Gorelik en los 80 hubo una fuerte recuperación – en cierta forma romantizada – en torno a éste concepto, que permitió que fuera pensado en función de su revalorización, combinando ideas sobre la ciudad, la arquitectura, la política, la sociedad y la cultura urbana.



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

·daje se introdujo la idea de que la ciudad no es sólo el ones humanas sino que éstas además la producen. Así, la ere relevancia en la actividad social y fue entendida como obstante, como indica Fernández Wagner, si bien las calles izas y los paseos se llenaron de artesanos y las expresiones social y territorial de las políticas del Proceso pesará largo rechos humanos, las prácticas autoritarias y las prebendas a las muy profundas. Ver: Gorelik, Adrián "Ciudades urales", Fernanda Arêas Peixoto, Buenos Aires, Siglo nández Wagner, Raúl, *Democracia y ciudad: procesos y rgentinas : 1983-2008* - 1a ed. - Los Polvorines, Univ. os Aires, 2008.

· *Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Buenos

he city. Athens, Georgia, The Unniversity of Georgia Press,

rbano. Barcelona, Península, 1970.

y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985, Fundación

- 26 Entrevista personal a María José Gabín, Buenos Aires, 2018.
- 27 Entrevista personal a Sergio Aisentein, Buenos Aires, 2016.
- 28 Entrevista personal a Katja Alemann, Buenos Aires, 2018.
- 29 Entrevista a Sergio De Loof en *Historias del under*, Buenos Aires, Reservoir Books, 2015.
- 30 Noy, Fernando, "*Historias del Under*", Buenos Aires, Reservoir Books, 2015.
- 31 Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*. Buenos Aires. Clarín Aguilar, 1991.
- 32 Figueras, Mario. "*El placer de ser Parakultural*", Diario *La Razón*, 12 de julio de 1986.
- 33 Entrevista personal a Katja Alemann, Buenos Aires, 2018.
- 34 Entrevista personal a Tino Tinto, Buenos Aires, 2017.
- 35 Ramos, Laura y Lejbowicz, Cynthia *op. cit.* p. 45.
- 36 Harvey, David, *op. cit.*, p. 15-16.
- 37 El movimiento *Okupa* agrupa diferentes ideologías y sus acciones representan un gesto de protesta política y social contra la especulación y en defensa del derecho a la vivienda.
- 38 Cabe advertir sobre las múltiples maneras de ocupar la ciudad, y el contraste entre las dos caras del "underground": los espacios "subterráneos" a menudo precarios y encubiertos en donde las acciones y los encuentros se realizaban a puertas cerradas, al resguardo de las fuerzas de seguridad y, por otro lado, las acciones en espacios públicos y en la calle como las llevadas a cabo por los colectivos teatrales: El Clú del Claun" (elenco que recurrió al humor) y "La Organización Negra" (grupo que, en sus performances, puso en escena a la violencia desplegada por la dictadura militar).
- 39 Entrevista personal a Guillermo Angelelli. Buenos Aires, 2016
- 40 Entrevista personal a Cristina Marti. Buenos Aires, 2011.
- 41 Usubiaga, Viviana. *op. cit*
- 42 En esta nueva etapa, el Centro Cultural ha girado de la calle Corrientes (la calle popular, pero también intelectual) hacia Sarmiento, la que simbólicamente evoca a su público popular (...) He podido experimentar personalmente que esta verdadera mezcla de discursos y propuestas apela a un público fluctuante de varios centenares de personas, que discuten y se informan en el hall de entrada sobre si les conviene primero asistir a la mesa redonda para luego combinar el horario del cine o vociferar frente a una propuesta de vanguardia, expresando su adhesión o su disgusto. (...) Esta mezcla de sonidos representa, en realidad, la mezcla que caracteriza a este complejo cultural: espacio de libre circulación de culturas que habían permanecido en los márgenes y de las que habían participado, durante estos siete años, minorías muy reducidas (Sarlo, Beatriz, 1984, p. 81)
- 43 Cerviño, Mariana. *La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura*, 2010.
- 44 Usubiaga, Viviana, *op. cit.* p. 12-58
- 45 Siguiendo a Ana Longoni y Mariano Mestman (2010, p. 180-200), si hacia los 70 la experimentación pierde peso en detrimento de la acción política urgente, en los 80 y tras la dramática experiencia de violencia política y de la dictadura militar, se pone en evidencia la necesidad de reformular las formas de intervención y acción política, para proponer una nueva política. Así, ciertos elementos del *happening* de los 60, los 80, como la ruptura de la relación actor y espectador o



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

, *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los 80*, p. 140.

arte. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

le lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana, 1999.

gen sísmica de los años ochenta, Barcelona, cat. exp. Museo

lapa de espacios de los años 80 en Buenos Aires

https://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/75920/img-

,2M

café Einstein, Katja Alemann y Omar Chaban, 1982.

	URL	Cortesía Katja Alemann http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/75920/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,0M
	Légende	Imagen 3 – Grupo Loc-Son 1982. Cortesía de Rafael Bueno
	URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/75920/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 3,0M
	Légende	Imagen 4 – La Kermesse. Defensores del abasto. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, actual Centro Cultural Recoleta. Foto y cortesía de Adrián Rocha Novoa/Archivos del Centro cultural Recoleta
	URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/75920/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 954k

Pour citer cet article

Référence électronique

Marina Suarez, « Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del "underground" en Buenos Aires », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 11 juin 2019, consulté le 04 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/75920> ; DOI :

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>

Auteur

Marina Suarez

Universidad de San Martín (UNSAM)/CONICET

Droits d'auteur



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)