

Crestas, sobretodos y labios pintados: la «Kultura» subterránea en el arte tucumano de la generación del ochenta

SOSA, Rocío Irene / Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes (UNLP, FdA) –
rocio.sosa.5@gmail.com

Eje 2. Representación artística e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Postdictadura – Tucumán – censura – renovación artística – contracultura

Resumen

A partir de una revisión de la literatura sobre la generación del ochenta en el arte tucumano, este trabajo tiene como objetivo indagar en lo que la experiencia vital de esos artistas aportó al abandono de la tradición académica de los maestros, teniendo en consideración su relación con la «kultura subterránea» o *underground* y las identidades (*punks*, *gays*, *darks*, *travestis*, entre otras) y estéticas que en ella convergen, se yuxtaponen y cruzan. Con tales fines, se toman como casos de estudio las performances *Las maravillas del mundo real* (1989) y *Las arquifiestas desfile show* (1989). El habitar activo de estos artistas jóvenes por espacios contraculturales y contextos marginales fue condición de posibilidad para la renovación artística. Asimismo, esos espacios permitieron crear discursos opositores a los valores occidentales sostenidos desde la dictadura, y en ellos se pudo esquivar la censura de la producción y la práctica artística vividas, paralelamente, en espacios de exposición.

Introducción

En la década del ochenta del siglo pasado, la transición democrática trajo consigo en el escenario tucumano la reformulación del paradigma académico establecido en el ámbito de las artes plásticas por parte de un grupo de jóvenes artistas. En ese sentido, dichos artistas operaron sobre una tradición académica provincial definida por una marcada delimitación entre disciplinas (dibujo, pintura, escultura y grabado), la permanencia de soportes convencionales y de un lenguaje figurativo orientado hacia los expresionismos.

Tal como mencionan Carlota Beltrame (2011) y Jorge Figueroa (1992), a través de la experimentación la generación de artistas de los años ochenta, por un lado, exploró otros dispositivos, lenguajes y temáticas que tendió a diluir fronteras disciplinares. Por otro lado, asentó nuevas reflexiones acerca de la desnudez, la sexualidad y el deseo, tópicos inhabilitados durante la última dictadura militar y cuya prohibición se extendió hasta la primera década democrática. De ahí se desprendieron nuevas prácticas artísticas vinculadas a la performance, instalación y ambientación, algunas de las cuales fueron censuradas en ámbitos formales por ser consideradas inapropiadas.

Partiendo de ese contexto, los análisis realizados por Beltrame y Figueroa entienden que el proceso de renovación de la tradición artística se sitúa en la institución de formación artística (Departamento de Artes y, luego de su fundación, la facultad) y que el mismo resultó de un distanciamiento de los jóvenes discípulos frente a la propuesta de los maestros. A pesar de ser caracterizado como un desplazamiento progresivo y tímido (Beltrame, 2011), la ruptura del paradigma productivo de los maestros implicó matarlos, es decir, un parricidio artístico (Figueroa, 1992). Con ello Figueroa se refiere a «liquidar la neofiguración y a sus estereotipos y clichés, y comenzar a asumir la presencia de otros lenguajes artísticos, un proceso que recién se desarrollará a pleno en la segunda mitad de la década del '90» (2007, s.p.). No obstante, el autor aclara que eso no implica una extinción del maestro, sino que de él sobrevive su espectro, pervivencia a la que ha aludido en otros textos bajo la metáfora de *palimpsesto* (Figueroa, 2005).

Ahora bien, dentro esa generación hubo artistas (ya sea en formación o graduados) que produjeron en la oscilación entre instituciones formales (museos, espacios de exposición provinciales y la Facultad de Artes) y espacios independientes o no destinados a las artes. Entre ellos se puede mencionar a Elizabeth Cárdenas, Rolando Gallardo, Octavio Amado, Daniel Rivadeo, Ana Claudia García y Gerardo Medina. Si bien Figueroa considera sobre este último su carácter transgresor en cuanto productor, fundamentalmente por actualizar el espíritu de las vanguardias de ligar arte y vida en un momento histórico que lo descreía, se ocupa más de comprender su obra a través de tendencias artísticas internacionales en lugar de explorar sobre la experiencia vital a la que esta se une.

En ese sentido, rescatando la premisa «ligar arte y vida», este trabajo tiene como objetivo indagar en lo que la experiencia vital de esos artistas aportó al abandono de la tradición académica de los maestros, teniendo en consideración su relación con la «kultura subterránea» o *underground* y las identidades (*punks, gays, darks, travestis*, entre otras) y estéticas que en ella convergen, se yuxtaponen y cruzan. Con tales fines, se tomarán como casos de estudio las performances *Las maravillas del mundo real* (1989) y *Las arquifiestas desfile show* (1989). Finalmente, la hipótesis que vertebra esta investigación es que el habitar activo de estos artistas jóvenes por espacios contraculturales y contextos marginales

fue condición de posibilidad para la renovación artística. Asimismo, esos espacios permitieron crear discursos opositores a los valores occidentales (Avellaneda, 2006), sostenidos desde la dictadura, y en ellos se pudo esquivar la censura de la producción y la práctica artística vividas, paralelamente, en espacios de exposición.

Algunas consideraciones sobre el escenario cultural y artístico de los años ochenta

La capital tucumana en los años ochenta participó de un movimiento cultural —o más bien contracultural— más amplio a nivel nacional, el cual se desplegó a lo largo y ancho del país durante el período de la transición democrática. Actualmente existe una vasta cantidad de investigaciones sobre el tema que cubren distintas aristas de este problema. Por ejemplo, desde el costado sociológico es posible mencionar los estudios sobre la construcción de subjetividad en torno a recitales, muestras, *performances*, bares, talleres y discotecas, pasando de la geografía porteña (Lucena y Laboureau, 2016, 2019) a la cordobesa (Reches Peressotti, 2015). Por otro lado, desde los estudios sobre el arte, se observa la relevancia que adquiere el cuerpo y las acciones colectivas en la práctica artística, ya sea estableciendo diálogos con el clima exploratorio de la década del sesenta (Singer, 2021), como en la Capital Federal, o desanclándose del lenguaje de las Bellas Artes (Geat, 2021), como sucedió en la región del nordeste argentino. Este último más vinculado con Tucumán, en donde el paradigma legitimado era el académico. Vale resaltar, que si bien se trata de dos campos de estudios diferentes —el sociológico y el artístico—, en relación con el objeto de análisis de este trabajo y su paralelismo histórico, ambos convergen en un punto significativo: la aparición de producciones artísticas corporales y colectivas ligadas a la emergencia de nuevos espacios y redes de sociabilidad como lo es el *under* y, con ello, de otros modos de consumo cultural y de habitar el espacio público.

Más allá de los debates terminológicos sobre cómo denominar el período, la noción posdictadura permite señalar la continuidad que tuvo la matriz represiva en la sociedad, tanto en las instituciones como en los cuerpos, que proviene de las experiencias de los años de la dictadura (Verzero, 2016). Por esos años, la censura y la intervención policial en el ámbito artístico fue algo común. Así, «por atentar contra valores religiosos» y —hacer apología de prácticas «diabólicas»—, en la casa Municipal de la Cultura de Tucumán fueron censuradas la muestra colectiva *Tragamonedas reina del terror* (1985)¹ de Elizabeth Cárdenas, Ricardo Bustos y Graciela Ovejero, y la instalación *El enmascarado no se rinde*

¹ Para profundizar sobre esta experiencia se sugiere consultar el video *Grupo Crónica 1984-1985* realizado por Graciela Ovejero disponible en <https://vimeo.com/3859450>

(1986)² de Sergio Tomatis, las cuales ponían de relieve el erotismo y sexualidad alrededor del cuerpo desnudo. En paralelo, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires el evento artístico multimedial y colectivo *La Kermesse. El Paraíso de las bestias* (1986), dirigido por Liliana Maresca y Daniel Riga, fue intervenido por la policía en cuanto una de las figuras en la obra *El camión de Don Tacho* parecía un órgano sexual masculino (Lauria y Llambías, 2008). De modo que, la rigidez del régimen dictatorial continuó, de cierto modo, operando en las instituciones del país a través de una moral cristiana en la que subyace la heterosexualidad normativa y el *falocratismo* (Guattari y Rolnik, 2013) como política sexual y orden social dominante.

Asimismo, en la esfera pública, la calle se presentó como un espacio reglado «que custodiaba un modo de vestir «adecuado» y «correcto»» (Lucena y Laboureau, 2016, p. 49). De modo que, aquellos cuerpos que circulaban sin respetar el código vestimentario tendieron a ser criminalizados y detenidos por la policía. Experiencias que fueron narradas sobre dicha realidad tucumana de manera textual y visual en la *Revista Basta* (1987).³ A su vez, a través de la serie documental *Una parte de la historia del rock y las culturas subterráneas en Tucumán* (2012),⁴ se observan las contradicciones que presentaba la «tan esperada democracia» no sólo a nivel político, con la cancelación de eventos y películas en la cartelera de los cines, sino también las imposibilidades económicas y materiales que enfrentaban productores culturales (integrantes de bandas, programas de radio y editores de fanzines).

En respuesta a ese contexto, parte de la juventud «aplastada» diseñó estrategias de trabajo autogestivas e independientes que a partir de un quehacer colaborativo dio forma a un modo de acción contra la censura. Así, desde una posición periférica dentro del campo cultural, estos actores y sus prácticas motivaron un *proceso de producción de subjetividad* (Guattari y Rolnik, 2013) por fuera tanto de la subjetividad atemorizada, individualista y fragmentaria que impulsó la dictadura como de la subjetivación militante de los partidos de izquierda (Lucena y Laboureau, 2016). Sin embargo, a pesar de la necesidad de expresarse, en el escenario tucumano el camino hacia la liberación del cuerpo de las ataduras sociales no fue lineal ni inmediato, pues las huellas de la represión se tradujeron en episodios de autocensura. En ese sentido, el encuentro con amigos en espacios íntimos o personales, como las casas o talleres, por ejemplo, provocó una restitución de afectos y lazos quebrados por el régimen militar.

² Esta obra se encuentra abordada por Carlota Beltrame en el texto *Metáforas perdidas* (2011).

³ Publicación *under* que funcionó como órgano de difusión y agenciamiento de la cultura subterránea pero también aglutinador de la diversidad.

⁴ La serie de documentales se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/@joseunaparte/videos> correspondiente al canal de youtube: joseunaparte.

En una entrevista realizada a Elizabeth Cárdenas, la artista recuerda que las reuniones con amigos era juntarse en un ambiente de producción por la «sencilla necesidad de disfrutar de la experiencia [del hacer]» y «de alimentar la creatividad afuera del taller de la facultad».⁵ De esas experiencias salieron ideas y producciones, como una sesión fotográfica en blanco y negro tomada por Bruno Ternavasio y realizada en el taller de Cárdenas. Al pensar los afectos como puesta en escena en estas fotografías, adquiere una particular importancia la atmósfera construida mediante espacios y objetos de uso cotidiano (locación, materiales de descarte e indumentaria) junto a los gestos, las poses y los movimientos de los cuerpos. También en ellas se implementaron técnicas novedosas de posproducción fotográfica como la aerografía utilizada por Octavio Amado, la cual también utilizó para la elaboración de murales.

En cuanto al espacio público, los lugares destinados a la fiesta se manifestaron como fuentes de oxígeno, dónde se podía decir y actuar con más libertad. A su vez, fueron terreno de encuentro y «unión» de «*gays, heavys, hippies, darks, beatniks, travestis, normalitos, apaches, punks y psicobolches*» como dice la portada de la *Revista Basta*. Por otro lado, la estética *punk* expresada en el uso de sobretodos negros, maquillaje *dark* y pelos parados fue adquirida como una *contra-estética vestimentaria* (Lucena y Laboureau, 2016) de intervención del orden corporal internalizado por la sociedad.

Nuevos modos de hacer, otras formas de expresar: artistas jóvenes y la construcción de un lenguaje propio

La experiencia vital de los ochenta, como se vio hasta el momento, fue una fuente creativa de la que artistas jóvenes se sirvieron para alimentar su práctica artística, por fuera del ámbito de formación académico. En ese sentido, en ellos es posible observar la actualización del espíritu de las vanguardias de ligar arte y vida, el cual se vio potenciado por el ingreso de la *performance* como lenguaje artístico. Si bien el paradigma imperante era el académico, y con ello la pintura de caballete, las instalaciones mencionadas en el apartado anterior quedaron gravitando como un camino posible a seguir.

En esa dirección, Ana Claudia García, Tomas García, Rut Tomatis, Elizabeth Cárdenas y Gerardo Medina desarrollaron en 1989 un ciclo de *performance* bajo el título *Las maravillas del mundo real*. El ciclo se realizó en la Alianza Francesa, espacio que no había funcionado hasta el momento como sala de exhibición artística. Aunque en su ejecución el ciclo fue colaborativo, las *performances* fueron pensadas de forma individual con un cierre grupal, forma de realización ya explorada años atrás en la exposición colectiva *Crónica del aplastamiento* (1984) de la que participó Cárdenas. En ese sentido, según los

⁵ Entrevista inédita realizada a Elizabeth Cárdenas.

intereses artísticos de cada integrante, en las acciones se introdujo desde la proyección audiovisual hasta objetos y atuendos que no se redujeron a ser un telón de fondo.

En la obra de Cárdenas *Yo sola me lamo un buey*, la artista cuenta que partió de su experiencia personal para construir un triángulo en el que se sitúa el padre (Gerardo Medina), madre (Elizabeth Cárdenas) e hijo (muñeco), vestidos con una estética futurista inspirada en el mundo distópico expuesto en la película *Brazil* (1985) de Terry Gilliam. A partir de las crisis entre los padres, los roles se invierten y modifican, siendo el hijo quien ocupa por momentos el lugar de la madre o el padre y viceversa. La *performance* culmina con la artista en el lugar de hija lamiendo un televisor de plástico estallado. Este gesto autorreferencial se observa en otras producciones de la artista, como en la fotoperformance *Blanco y negro* realizada para la exposición *Tragamonedas reina del terror* (1985) en la que a través de distintos atuendos encarna diferentes figuras construidas en torno a la mujer (la madre, la novia, la puta, la amiga, la diva, entre otras). Ese «juego exorcizante», como lo mencionó la artista, que se abre a través del gesto de intimidad presente en la idea de *performance afectiva* (Depetris Chauvin y Tacetta, 2022), deja entrever en el cuerpo las marcas sociales específicas. De modo que, a la luz de los planteos de Diana Taylor (2005), la *performance* en cuanto categoría que cubre un amplio rango de prácticas (desde los contextos artísticos hasta el comportamiento cultural convencional) en la obra de Cárdenas evoca tanto la prohibición, en relación con el despliegue de roles socialmente establecidos, como el potencial de transgresión de los mismo.

Por otro lado, *Las arquifiestas desfile show* (1990), realizadas por Daniel Rivadeo y Octavio Amado en la discoteca *Free*, proponen una experiencia polisensorial en un entorno festivo, en el que la pista de baile se vuelve escenario. En estas producciones toman relevancia elementos heterogéneos, como la iluminación, el vestuario, el maquillaje, la música y los olores corporales, que en su montaje se presentaba como espectáculo. Algunas de estas acciones se apoyaban en un libreto que marcaba el tiempo y el movimiento, que permitía en ocasiones la dramatización o caracterización de personajes. Por consiguiente, la circulación del cuerpo desnudo y travestido ya sea desde la danza o la caminata, diluía el esquema sexo-género binario. En ese sentido, en cuanto desmonta e interviene sobre cierto comportamiento o equilibrio cultural establecidos, podemos conceptualizarla como *performance transgresiva* pero también como *proceso de singularización* (Taylor, 2005, Guattari y Rolnik, 2013).

La estética kitsch a la que los artistas aludían se puede conectar con la *estética de la precariedad* (Lucena y Laboureau, 2016), en cuanto remite a cierta estética producida a partir de materiales de descarte. Al respecto Rivadeo sostiene: «tapar la pobreza con mucho dorado y plateado con el único fin de producir divertimento» (Rivadeo *apud* Radusky y Duberti de Puentes, 1996, 104). Asimismo, estas acciones en espacios del *under*

delinearon otro tipo de relación entre los artistas y el público, forjada en la complicidad y en una actitud festiva compartida.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha vislumbrado el modo en que la experiencia vital de jóvenes artistas correspondientes a la generación del ochenta aportó al abandono de la tradición académica de los maestros, en un período aún represivo, en el que las *guardias* no institucionales (espacios personales y del *under*) fueron nodos de expresión y liberación del cuerpo.

En ese sentido, la reformulación del paradigma académico no fue una búsqueda de innovación en sí mismas, más bien tuvo que ver con la necesidad de construir un lenguaje propio para a través de él pronunciarse. En dicha construcción convergieron diversas prácticas, como la *performance*, y estéticas heterogéneas, como la *punk*, la festiva y la precaria, cuyo denominador común fue la restitución de lazos afectivos que se tradujo en ser «una banda», «ser un grupo». Desde ahí, (re)ligando arte y vida, se erigió otra forma de resistencia con la voluntad de corroer la operatividad de la modalidad disciplinadora dictatorial. Por lo tanto, cabe señalar que no fue la institución de formación académica (Departamento de Artes primero y Facultad después) la condición de posibilidad de este lenguaje. No obstante, fue una institución permeable a la renovación que este sugirió, lo que marco una continuidad artística en la generación del noventa que transitó dicho espacio.

Finalmente, es posible afirmar que estas experiencias artísticas operaron en el plano de lo político a partir de propuestas que escapan a relaciones evidentes o directas entre arte y política y, con ello, tensionan el binomio arte comprometido *versus* arte apolítico. Asimismo, recuperar estas producciones y artistas permite construir otra versión de los años ochenta sobre el arte tucumano.

Referencias

- Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural (1960-1983). *Revista Escribas*, (3), 31-43. Recuperado de: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/ejes/cultura_avellaneda.pdf
- Beltrame, C. (2011). Metáforas perdidas. En C. Beltrame (Ed.), *Manual Tucumán de Arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI* (pp. 93-125). Tucumán, Argentina: CFI.
- Depetris Chauvin, I. y Tacetta, N. (Eds.). (2022). *Performances afectivas: artes y modos de lo común en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Teseo.
- Figuerola, J. (1992). *Texto y discurso de la generación del 80. Plásticos tucumanos*. Tucumán, Argentina: Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán.
- Figuerola, J. (2005). *En el palimpsesto. La producción artística de la generación del 90 en Tucumán. Texto y discurso*. Tucumán, Argentina: Ediciones del rectorado.
- Figuerola, J. (2007, 29 de mayo). Arte tucumano entre tiempos. *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-6485-2007-05-29.html>
- Geat, A. (2021). Poéticas identitarias e imaginarios sociales. Precariedad, ironía y fugacidad en el arte argentino contemporáneo. En A. Reyero, L. Klappenbach y C. Barrios Cristaldo (Comps.), *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*. Resistencia, Argentina: Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2013). *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lauria, A. y Llambías, E. (2008). Liliana Maresca. Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Recuperado de: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/maresca/03_maresca_00.php, consultado el (15/11/2022).
- Lucena, D. y Laboureau, A. G. (2019). Archivo, memoria e historia oral: Experiencias under de los ochenta. En S. Henaro y S. Carrillo Herrerías (Coords.) *Archivos fuera de lugar: Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento* (pp. 59-70). México: Taller de Ediciones Económicas.
- Lucena, D., y Laboureau, A. G. (Comps.). (2016). *Modo mata moda Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata, Argentina: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Radusky, J. y Duberti de Puentes, A. (1996). El underground de la ciudad y su reformulación artística en la universidad 1980-1996. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (7), 101-110.
- Reches Peressotti, A. L. (2015). "Piaf Club. Tu boliche libre". Procesos de diferenciación social y conformación de libertades en torno a una noche cordobesa a inicios de la década del '80. *Revista Afuera, Estudios de crítica Cultural*, 10 (15) s.p. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/70888/CONICET_Digital_Nro.5a0f2e56-d078-4c62-b0a0-52acf54a431c_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Singer, M. (2021). La importancia del cuerpo en performances y formas de la teatralidad emergentes en la contracultura porteña de los años 80. *Cuadernos del CILHA*, (35), 1-27. Recuperado de <https://doi.org/10.48162/rev.34.026>
- Taylor, D. (2005). Hacia una definición de performance. *Picadero*, 5 (15), 3-5.
- Verzero, L. (2016). Prólogo. En D. Lucena y A. G. Laboureau (Comps.), *Modo mata moda Arte, cuerpo y (micro)política en los 80* (pp. 13-22). La Plata: Editorial de la Universidad de La Plata.