Moda y under: el bar *Bolivia* en 1989.

Daniela Lucena (CONICET-UBA)

RESUMEN

El texto analiza las innovadoras producciones ubicadas entre el arte, la moda y el diseño de un grupo de jóvenes artistas y diseñadores que a fines de los años 80 comenzaban su camino profesional en Buenos Aires, entre quienes se hallaban Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andres Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero y Mónica Van Asperen. En 1989 el bar *Bolivia*, en el barrio de San Telmo, se convirtió en hogar y espacio de producción de este grupo y otros creadores que se vieron atraídos por ciertas particularidades propias de este reducto contracultural. Aunque el bar *Bolivia* compartió muchas de las características de los espacios del under porteño, propongo diferenciarlo a partir de la siguiente hipótesis: si bien en los espacios del under la precariedad, el reciclaje y las prácticas vestimentarias desobedientes dieron forma a muchas de las acciones de sus protagonCistas, fue en *Bolivia* donde decantaron y adquirieron una total centralidad, convertidas en un nuevo modo de activismo estético que transgredió todas las convenciones de la época desde el cruce entre lo artístico y lo vestimentario.

PALABRAS CLAVE

Arte, Moda, Contracultura

SUMMARY

The text analyses the innovative productions located between the art, fashion and design of a group of young artists and designers who in the late 80s began their professional career in Buenos Aires, including Sergio De Loof, Gabriela Bunader , Andres Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero and Monica Van Asperen. In 1989 the *Bolivia*bar, in the neighborhood of San Telmo, became home and production space for this group and other creators who were attracted by certain peculiarities of this countercultural redoubt. While *Bolivia* shared many of the characteristics of the spaces of the under of Buenos Aires, I propose to differentiate it from the following hypothesis: although in the under spaces precariousness, recycling and disobedient clothing practices shaped many of the actions of their protagonists, it was in *Bolivia* where they decanted and acquired a total centrality, turned into a new mode of aesthetic activism that transgressed all the conventions of the time from the cross between art and clothing.

KEYWORDS

Art, Fashion, Counterculture

Introducción

Desde fines de la última dictadura militar es posible identificar, en la escena cultural de Buenos Aires, un mundo del arte (Becker, 2008) conformado por una trama de espacios y experiencias estéticas que renovaron temprana y vitalmente las formas convencionales de hacer arte y política. Me refiero a una serie de iniciativas que se ubicaron estratégicamente al margen de las instituciones oficiales de la época y que fueron impulsadas por una generación que, aun en medio del terror dictatorial, imaginó nuevos modos de crear y compartir sus obras y producciones (Lucena, 2013).

Mientras que en la calle las marchas de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo denunciaban el feroz accionar del aparato represivo del Estado a través de la realización de las siluetas de los desaparecidos, un mundo contracultural indisciplinado y festivo germinaba en los sótanos de la ciudad. La elocuente visibilización de los cuerpos torturados y ausentes en el espacio público llevada a cabo por los organismos de Derechos Humanos tuvo una suerte de correlato, o lado B, en el llamado under de los 80: un circuito que puede ser leído en clave de confrontación y resistencia, frente a los efectos paralizantes del poder desaparecedor y sus secuelas durante los primeros años del regreso de la democracia. Un enlace molecular micro político y cotidiano que, a través de la generación de afectos alegres y espacios de encuentro, experimentación y creación conjunta, desafió el miedo que la junta militar dispersó como forma privilegiada del vínculo social (Lucena y Laboureau, 2016).

Con la llegada de la democracia, las guaridas para dionisios se multiplicaron y ocuparon nuevos lugares de la ciudad. Para analizarla esos espacios y sus variadas experiencias artísticas que incluían y enlazaban plástica, teatro, rock, perfomance y moda delineamos, en un estudio conjunto con la investigadora Gisela Laboureau, ciertos rasgos distintivos comunes de sus modos de hacer. Así, caracterizamos una estética experimental colaborativa, donde la creación en conjunto permitió la producción de obras y experiencias en las que importaba más el proceso que el producto final; una estética de la precariedad, en la que la ausencia de medios y recursos se convirtió en impulso para crear desde el rejunte y el desecho; una estética festiva, que apuntó al placer sensorial como principio transformador, y una contra-estética vestimentaria que se expresó a través de cuerpos indisciplinados que fugaban de los mandatos del orden social-moral dominante (Lucena y Laboureau, 2016).

En continuidad con esa línea de estudio, presento aquí una aproximación a las innovadoras producciones ubicadas entre el arte, la moda y el diseño de un grupo de jóvenes artistas y diseñadores que a fines de los años 80 comenzaban su camino profesional en Buenos Aires, entre quienes se hallaban Sergio De Loof, Gabriela Bunader, Andres Baño, Gabriel Grippo, Cristian Delgado, Marula Di Como, Pablo Simón, Kelo Romero y Mónica Van Asperen. En 1989 el bar *Bolivia*, en el barrio de San Telmo, se convirtió en hogar y espacio de producción de este grupo y otros creadores que se vieron atraídos por ciertas particularidades propias de este reducto del circuito under: el gusto por lo experimental, la crítica a las formas convencionales de la cultura, la exploración sensorial y los encuentros festivos que fueron territorios de libertad vitales y desprejuiciados.

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

Bolivia

El bar *Bolivia* surgió en 1989 impulsado por Sergio De Loof, Marula Di Como, Alejandra Tomei, Alberto Couceiro, Nelson Mourad, Andrea Sandlien y Alfredo Larrosa, un grupo de amigos y compañeros de la *Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano*. Ubicado en el casco histórico de la ciudad, en el barrio de San Telmo, este refugio de la modernidad y la diversidad fue pensado como “un lugar donde poder encontrarnos, estar juntos, cuidarnos” (Di Como, 2016: 268). Visitado en principio por los amigos más cercanos, con los meses fue agrandando su público a otros amigos de amigos, artistas e intelectuales que preferían una propuesta más libre y abierta que el formato de las discotecas custodiadas por patovicas.

Los diseñadores Gabriel Grippo, Gabriela Bunader, Andrés Baño y Mónica Van Asperen, finalistas de la *Primera Bienal de Arte Joven* realizada en el actual *Centro Cultural Recoleta* en marzo de 1989, rápidamente confluyeron en el bar, igual que el artista Cristian Delgado (que adoptaría luego el nombre de Cristian Dios), los diseñadores Kelo Romero y Pablo Simón y el fotógrafo Gustavo Di Mario. Es notable cómo en las diferentes entrevistas realizadas con muchos de ellos se reiteran las palabras "casa", "hogar" y "familia" para referirse a *Bolivia*, y los términos "juego", "experimentación", "diversión", "libertad" y "gay friendly" para describir el espíritu de sus noches.

Además de la barra de tragos, el bar ofrecía comida a sus habitués, que también podían cortarse el pelo en el entrepiso al mando de Flip Side. Algunos días, los artistas vendían sus propios trabajos: carteras, collares y ropas colgadas como en una boutique. Las tareas se repartían a través de la rotación de puestos y todos eran cajeros, mozos y cocineros según lo que cada momento requería. Bunader recuerda que junto con Romero cocinaban puchero, locro, pastel de papa y guiso de lentejas, platos que junto con los tragos decorados con plumas y perlas, formaban parte de una carta que ofrecía cocina casera a precios populares. "Nuestro *Bolivia*era parecido a un bar que hay en la película *La Guerra de las Galaxias*, donde hay uno que tiene dos orejas, otro que tiene cuatro ojos, uno es una serpiente… ¡era tan diverso el ambiente!", explica De Loof, y agrega: "Había abogados, trans, artistas, intelectuales, un chico triste, de repente un conde: era una fauna, una cosa muy rara. Estábamos muy orgullosos de nuestro *Bolivia*. Se llenaba todos los días, se la pasaba muy bien" (2019).

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

Como dijimos al comienzo del texto, no era éste el único espacio que funcionaba así en la noche de Buenos Aires. En el mismo barrio de San Telmo, lugares legendarios del under de los años 80 como el centro *Parakultural* o la discoteca *Cemento*, por ejemplo, tenían rasgos similares en cuanto a su organización y, de hecho, muchos de los habitués de *Bolivia*también lo frecuentaban. No obstante, *Bolivia*se diferenció rápidamente por su singular propuesta *trash-chic* y su desprejuiciado activismo *fashionista*. Desde su ambientación, *Bolivia* ya mostraba mucho de esa apuesta estética. Aunque realizada con materiales baratos y muebles de segunda mano, De Loof había logrado una puesta muy cuidada y detallista para ese espacio que imaginaba como un orfanato *fashion*para artistas pobres: "Sergio conseguía objetos y muebles usados ¡y los arreglaba de una manera realmente encantadora! Todo lo que mirabas era hermoso y todos los días iban cambiando la decoración, era muy acogedor el lugar" (Bunader, 2018). La intención de diferenciarse del *punk*y su deriva *dark* preponderantes en *Cemento* y el *Parakultural* se tradujo en una atmósfera que recuperaba el glamour desde un retro-kistch romántico y colorido: "Aprendí que una escoba y una pala podían estar en una pared. O una vela. […] Y para nosotros era más fácil hacerlo con basura. Lo que teníamos a mano, mucha vela, nuestros plumeros, una jaula, un escobillón rosa, era decorativo. […] Todo estaba bien mientras que no fuera negro" (De Loof, 2009: 2).

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

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

Para algunos miembros de este grupo, incluso, la libertad de explorar texturas, formas y colores para un vestir a contracorriente viró también hacia los vestuarios *drag*, como explicita Cristian Delgado: "Para mí vestirme ya es divertirme. O sea, yo me monto, me miro al espejo y es un juego: es transformarse. Es algo lúdico y lo mejor que yo le he aportado a esta ciudad para mí es ese espíritu. Más allá del diseñador, del artista" (Delgado, 2018). En su caso, esa mutación tomó más visibilidad a partir de sus glamorosas performances *drag*en *El Dorado*, boliche abierto por De Loof tras el cierre de *Bolivia*, que fue además el primero en contratar *drag queens* durante la noche de la Buenos Aires de los 90.

Continuación y resultado de esa prolífica vida comunitaria en *Bolivia* fueron los desfiles realizados en el *Garage Argentino*, un espacio de Evelyn Smink (entonces esposa del intendente de la ciudad Suarez Lastra) ubicado justo enfrente del bar. En junio de 1989 tuvo lugar *Latina winter by Cottolengo Fashion*, desfile en el que De Loof presentó su primera colección con la asistencia de Di Como y Delgado: alrededor de cien personas lucieron trajes confeccionados con coloridas prendas y disparatados objetos de segunda mano arriba de la pasarela. Un tiempo después realizó *Pieles Maravillosas*, "su colección de taparrabos de oveja y caballo en homenaje a Caravaggio" (Lescano, 2004: 35), con la cual cerró una exposición de obras de los artistas Emiliano Miliyo, Máximo Lutz, Esteban Pagés y Carlos Subosky. También Grippo, Bunader, Baño y Romero hicieron desfiles en el *Garage Argentino* y Cayetano Vicentini recuerda haber desfilado los trajes de De Loof en esa pasarela; la misma en la que los artistas under Batato Barea y Alejandro Urdapilleta parodiaron algunas noches el modelaje tradicional de la alta costura.

Pobreza y desjerarquización de la cultura

Desde un lugar de *outsiders* (Becker, 2009), estos diseñadores pusieron a jugar sentidos culturales y estéticos que, en vez de compartimentar lugares estancos para cada propuesta creativa, pusieron en crisis los mecanismos que resguardaban las fronteras entre disciplinas diluyendo las jerarquías entre las bellas artes, la cultura de masas, la alta costura y el diseño. Las afirmaciones sobre cómo conciben su actividad son contundentes en este sentido: "Entiendo por moda lo que entiendo por arte. Sé que es una discusión y que también deberíamos hablar de diseño, pero bueno, esa es mi mirada" (Di Como, 2015: 274); "Arte y diseño para mí siempre han estado juntos, y trate de siempre trabajar dentro de la línea de frontera de estas disciplinas" (Grippo, 2018); "Siempre pensé que lo que hacía en ese momento cuando producía esos 'objetos/ ropa/ obra' por llamarlos de alguna manera, tenía más que ver con una manifestación artística que con el hecho de 'diseñar'" (Bunader, 2018); "Lo que hago tiene que ver con la interacción entre el arte, la moda, la música, el *night life*. Aunque la factura pueda ser mejor o peor, me interesa más el concepto y lo performático. Siempre mis desfiles fueron perfomáticos, el foco no estaba puesto solo en el diseño de la ropa sino en todo un proceso conceptual" (Delgado, 2018).

También De Loof llevó al extremo la desdiferenciación entre bellas artes y artes aplicadas, declarándose diseñador de moda, editor, cineasta, ambientador, artista y decorador, tareas que lo ocupaban indistintamente en cada uno de sus emprendimientos, que asumían la pobreza no como una carencia sino como un potente lugar de enunciación y producción. En este sentido, resulta elocuente el testimonio del artista sobre la falta de recursos:

> *"Siempre el cottolengo me salvó. Yo no hubiese sido tan original si hubiese tenido plata para hacer las cosas. La situación de no tener dinero me hizo ser mucho más original de lo que hubiese sido teniendo el dinero en la mano. Creo que mi originalidad dependía de la situación, era una consecuencia de no tener dinero. Por eso habíamos formado un grupo que se llamaba los Genios Pobres: esa pobreza me hizo ser el vanguardista que soy, aunque ahora me estoy repitiendo a mí mismo. Si me inspiraba Christian Lacroix, por ejemplo, hacía unos Lacroix de basura, de patchwork de brocato del cottolengo."* (2019)

En relación con la narrativa de la pobreza, los *Genios Pobres*privilegiaban el reciclaje y el uso de desechos. Reivindicaban la precariedad "por la realidad de nuestro medio y el placer de poder mostrar cómo crear belleza desde la basura" (Grippo, 2018). Se proveían de objetos y ropa usada en las tiendas de venta benéfica del *cottolengo Don Orione* y del *Ejército de Salvación*. Más que a Europa o New York, viajaban a buscar inspiración a esas tiendas de Pompeya, barrio de trabajadores con una fuerte tradición tanguera, ubicado en límite sur de la Ciudad de Buenos Aires, junto al Riachuelo. En ese itinerario de exploración, "el viaje en sí mismo era recorrer el *cottolengo* viendo telas, texturas" (Di Como, 2016: 273). Ahí encontraban ropa de calidad a

precios muy bajos: “ropa antigua de los años 30, 20… lino, sedas que de otra manera no la podíamos adquirir” (Delgado, 2018) y que les permitía el costo cero, o casi cero, de la materia prima con la que trabajaban. Desde allí, componían una imagen inventada según su propio gusto a través de vestimentas que llevaban al extremo la expresión individual y apelaban a una conexión emocional con las prendas.

Sobre sus influencias creativas de aquellos años, el grupo tiende puentes hacia los diseñadores Martin Margiela, Azzedine Alaïa, las fotos de la revista Vogue y el catálogo erótico de Calvin Klein. También reconocen el impacto de la anti-moda *grunge*, su devoción por el cine y la influencia del video clip, formato que en los años 80, de la mano de la cadena estadounidense de televisión MTV, revolucionó la música joven alrededor del mundo (Reynolds, 2013). “Nosotros adorábamos MTV. En *Bolivia* teníamos *BCC - Bolivia Canal Creativo*. Divertidísimo. Se hacía en un cassette y mirá lo pobres que éramos que el VHS era uno solo y se pasaba de mano en mano, te lo daban y a la semana lo tenías que devolver”, recuerda De Loof (2019). En *BCC* el grupo hacía un programa de música y una novela llamada *Vanity*. Al respecto, es interesante observar que suss desfiles eran más cercanos a la estética del video clip que al ritual ceremonial de la alta costura: una sinestesia entre imagen y sonido en las pasadas, editadas según el estilo de cada diseñador, que componían, o no, una narración sobre la pasarela a un ritmo vertiginoso de luces y cambios dinámicos de los vestuarios y los modelos. Perfomances fugaces e irrepetibles que mostraron por primera vez, en las pasarelas de Buenos Aires, cuerpos andróginos e inclasificables que no podían ser leídos desde los códigos binarios de género.

Reflexiones de cierre

En entrevista con Sergio De Loof, el artista mencionó la importancia de la serie *Fama*para su acercamiento al arte:

> *"Yo no sé que como llegué al arte. Después de salir del closet y tener que trabajar de cualquier cosa, porque mi papá me obligaba, un día me metí en Bellas Artes, en la escuela Manuel Belgrano. Pero ya algo debía haber escuchado sobre arte y creo que fue la serie Fama, que de muy adolescente me influenció mucho. Creo que yo me inicié con Fama. Ninguno de mis parientes era artista, mis amigos del barrio tampoco. Fue Fama en la tele: ahí vi un mundo de artistas y de bailarines, me mostró un mundo posible, aunque se que no queda bien decir que sos artista porque viste Fama."* (2019).

Retomo este comentario para enfatizar una de las características más distintivas de los diseñadores que se nuclearon en torno a *Bolivia*: la permanente hibridación entre productos y estéticas de la industria cultural y las técnicas y procedimientos del arte de vanguardia del SXX. Las innovadoras producciones de este grupo logran conjugar dos mundos que parecen contrapuestos e irreconciliables: el de la cultura de lo cotidiano con el del arte de avanzada. Desde ese lugar desjerarquizante e indefinido, sus iniciativas pusieron en escena una moda desclasada (Lipovestky, 1990) que fue también una forma de crítica social: reciclaban materiales y estilos para construir nuevas formas y vestir modelos que eran sus propios amigos y amigas, es decir, cuerpos reales que mostraban una belleza diferente, más cercana, menos acartonada, más posible.

Sus prendas cuestionaban la homogenización de la moda masiva pero también las propuestas más personalizadas de los modistos locales, que en muchos casos se limitaban a copiar lo que llegaba como tendencia de las grandes capitales de la moda. Trataban así de mostrar la potencia de la creación propia desde pendas originales, excéntricas y provocadoras, que extremaron la ruptura con los códigos fosilizados del buen gusto y democratizaron las prácticas del vestir. La idea de que cada persona pueda convertirse en lo que desea, *leitmotiv* de la serie *Fama* pero también clave en el discurso de la moda de aquellos años, se tradujo en estilos que destacaron lo único e irrepetible de cada individualidad. Valores como la fragmentación, el hedonismo y la deconstrucción se expresaron a través de una indumentaria pensada para destacarse y no pasar desapercibido. Contra-costuras innovadoras y rebeldes, que desacomodaron los soportes tradicionales del diseño y buscaron expresar modos más libres de vida y creación.

Al mismo tiempo, ese repertorio perfomático de cuerpos, ropas, técnicas y materiales que ingresó de la mano de la moda, evidenció formas y estrategias que trastocaron los valores conservadores de la alta cultura. Su apuesta por la renovación estética y la ampliación del acto creativo más allá de cualquier intento de definición cerrada fue de gran potencia en ese momento pero, más aun, cuando se propagaron en tiempos y espacios ajenos al grupo. Pienso, por un lado, en la recién creada carrera de *Diseño de Indumentaria y Textil* de la Universidad de Buenos Aires, que recibirá los influjos de estas prácticas e incluso a algunos de estos diseñadores como parte de su staff docente. Los *Genios Pobres* serían, en esta genealogía, la antesala del diseño de autor que revolucionará los circuitos de la moda en los años de la pos crisis 2001 (Miguel, 2013; Joly, 2013). Por otro lado, parece inevitable la pregunta -que excede los límites de este artículo- por los lazos con el campo artístico local. La resignificación de lo sucio, la valoración del impacto, la multiplicidad de formas, la amalgama de épocas, el reciclaje de la basura y lo usado, la irrupción de la realidad de la calle, el collage y el *patchwork*, la fragmentación polimorfa, el revival estetizante, la comunidad en torno a la obra, el gesto minúsculo de lo descosido o deshilachado, las atmosferas intensas, la desjeraquización de la cultura ¿no son acaso centrales para comprender los lenguajes del arte contemporáneo? Tal vez sea hora de reinscribir el accionar de los *Genios Pobres* en la historia del arte argentino, recuperando las nuevas legitimidades que forjaron desde sus procedimientos y definiciones.

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

De Loof, Sergio. (2009, abril). “Príncipe y mendigo”. *Radar-Página 12 9*(5220). En línea: >. Consultado el 2 de febrero de 2019.

De Loof, Sergio. (2019). Entrevista realizada por Daniela Lucena en Buenos Aires (inédita).

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

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

Joly, V. (2013). “Vestir la democracia. Universidad, Diseño y cambio cultural hacia 1988”. En *Anales del IAA* 43(2), pp. 201-212.

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

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

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

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

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

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

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