

Kunst, kropp og politikk på 80-tallet:

Ulydig estetikk på undergrunnsscenen

i Buenos Aires

Skrevet av Daniela Lucena og Ana Gisela Laboureau

1. Kunst og diktatur: Å gjøre noe på tross av alt

Vår research er på linje med en tilnærming som i det siste har dukket opp i en rekke studier av symbolproduksjonen under militærdiktaturet som ble innført i Argentina i 1976. Denne tilnærmingen er basert på et perspektiv som, i stedet for å fokusere på den paralyserende effekten av den forsvinnende makten, som skapte en føyelig og redd befolkningsmasse, handler om en rekke forsøk og strategier – av flukt, konfrontasjon, motstand, ulydighet – som enkelte kulturprodusenter gjennomførte i løpet av disse årene.

Vi vil her særlig fokusere på en serie estetiske erfaringer som kan forstås som del av det begrepet som den argentiske kunstneren og sosiologen Roberto Jacoby definerte som en “lykkestrategi”, og som bestod i «et forsøk på å heve humøret gjennom handlinger knyttet til musikk, der de blir forandret til en slags molekylær motstand og danner sin egen, irregulære og diffuse territorialitet» (Jacoby, 2000: 16). Etter at den under diktaturet oppstod innen rock, for å “ta lenkene fra den skrekklammede ungdommens kropp” fant lykke-strategien senere, under overgangen til demokrati, forskjellige former på en rekke steder, fester, performancer, konserter og utstillinger, som utgjorde en rusten og likeglad undergrunnsscene som revitaliserte porteña-scenen (dvs.:

asdada

Buenos Aires).

aasd

Med denne definisjonen som utgangspunkt har vi i studien vår tatt med de følgende eksemplene og erfaringene: pop/ rock-bandet *Virus*, workshopen *La Zona*, trioen *Loxon*, *Café Einstein*; artistgruppen *Las Inalámbricas*; utstillingene på diskoteket *Cemento*; senteret *Parakultural*; *Body Art* på *Museo Bailable* i diskoteket *Palladium*; *Medio Mundo Varieté* og *Bar Bolivia*. Alle disse deler distinktive egenskaper som vi har samlet og relatert til ulike typer estetikk: en kollaborativ estetikk, en prekaritetsestetikk, en mote- og anti-estetikk, samt en fest-estetikk.

Den generelle hypotesen er at dette nettverket av estetiske handlinger utgjør en respons av motstand og konfrontasjon der kunst, kropper og politikk flyter sammen på en hittil uopplevd og radikal måte for å danne relasjonelle praksiser, festpregede øyeblikk og steder for nytelse og produksjon, som motsetning til den disiplinerte kroppen og det sosiale livets atomisme som diktaturet hadde banet veien for.

2. En kollaborativ estetikk

Live-utstillingene av trioen *Loxon* under konserter av band som i dag anses som legendariske i rockehistorien; performancene til Emeterio Cerro, Vivi Tellas, Omar Chabán, eller gruppen *Las Inalámbricas*, sammen med billedkunstnere, produksjonene til skuespillergruppen *Parakultural*, kunst- og teater-oppføringene på diskoteket, *Body Art*- moteoppvisningene ved *Palladium*, klesdrakten og showet til bandet *Virus*, hele kvelder dedikert til frisering og middagene på *Bar Bolivia*: dette er noen av prosjektene som oppsto og ble opprettholdt gjennom felles arbeid. Disse erfaringene, blant mange andre hvor billedkunstnere, musikere og skuespillere deltok sammen er tegn på de kooperative forbindelsene som ble til i løpet av disse årene. Det endelige resultatet var ikke like viktig som prosessen, alt det som skjedde i løpet av verkenes tilblivelse, og forbindelsene som sprang ut av denne produksjonen.

Slik vi har identifisert det, er disse typene samarbeid basert på tre elementer som skapte koordinert interaksjon: manglende økonomiske resurser, som gjorde at man samlet individer sammen for at de skulle få gjennomført sine oppgaver; tilhørighet til et fellesskap av estetiske konvensjoner, som gjorde at man kunne verdsette innovative og eksperimentelle stiler som ikke var forståelige for eksisterende institusjoner; og, særlig, en felles handlemåte overfor sensuren. Det vil si, selv om ikke alle eksplisitt hadde planlagt at utstillingene deres skulle inngå i kampen mot sensur, førte likevel internaliseringen av sensuren til at de måtte planlegge verkene sine med tanke på hvordan de kunne bli berørt av en potensiell undertrykkelse. Sensur var en enorm ekstern begrensning som kunstnere hadde internalisert. Alle delte erfaringer, fortolkninger og fremtidsutsikter ble gjort med tanke på undertrykkelse og politiets og militærets handlinger. Likevel førte denne situasjonen ikke til handlingslammelse og isolasjon, men snarere til en rekke tiltak og aktiv intervensjon av kunstnere. Selv om disse handlingene ikke var programmatisk eller bevisst planlagt, ledet de frem til et alternativt, vitalt, feststemt og gledespreget sosialt nettverk i møte med diktaturets terror, med ringvirkninger som strakk seg helt frem til demokratiets morgengry.

3. En prekaritetsestetikk

Idet de ble frigjort fra ekstern determinering og modeller, lyktes kunstnere i å danne en estetisk praksis som ble styrket i dette samarbeidsnettverket. Ved å plukke fra hverandre, dekonstruere og forandre de klassiske representasjonsmodellene fant de frem til frigjørende strategier som også bidro til nye persepsjonsmåter som styrket deres handlekraft.

Med hensyn til dannelsen av *Parakultural*, gjenforteller Omar Viola hvordan man dro fordel av å være ubemidlet: «Hvordan ikke-eksistens

asdada

kan omgjøres til eksistens. Mangelen på komfort ble en fordel og ikke en hindring for det vi hadde på hjertet» (1998). En ny livsstil full av vitalitet dukket opp mot den prekære bakgrunnen. På et tidspunkt hvor makten gjennomtrengte alles kropp for å fremtvinge reproduksjonen av en sosial orden som gjorde enhver bevegelse umulig, ble dette et paradoks: de som tok del i disse erfaringene fant tvert imot ut at alt var mulig; det var som om hindrene hadde blitt en motivasjon.

Prekaritet ble selve betingelsen for at noe skulle skje midt i dette katastrofale øyeblikket. Uttrykket for en ny type livsstil ble aktivert fra innsiden av det som diktaturets undertrykkelsespraksis forsøkte å tilintetgjøre. I samsvar med frihetsutøvelsen som denne eksperimenteringen muliggjorde, utformet man barokke stiler, i retning av overdrivelse; en “avfallets” estetikk rundt ting som ble ansett som overflødige, eller hauger med skrot – det hele ble til et unikt uttrykk hvor alt blandet seg og fikk avtrykk av oppmerksomheten om det flyktige og midlertidige.

I den samme ånden av frihet tillot mange kunstnere seg å skape sine egne språk og bruke alle slags materialer for å kommunisere, uavhengig av konvensjoner. De brukte små og neglisjerte sjangre for å skape mikrokosmos som utmerket seg ved å hente sin kraft fra nettopp prekaritet.

4. Mote og anti-estetikk

På en lignende måte støttet en ny klesestetikk opp om alternative og motkulturelle identiteter, og skilte seg ut ikke bare fra datidens toneangivende moter – som opphøyde merkevarer og standardiserte kropp – men også fra deres etablerte motstiler, som lå nærmere opp til hippie-stilen. I undergrunnens nettverk førte interdisiplinært samarbeid til ulike performative praksiser med fokus på mote og kropp, som fordreide og anstrengte forholdet mellom kropp, mote og samfunn.

asdada

aasd

Diktaturet hadde også satt i gang disiplinære mekanismer som formet en kroppslig og estetisk “korrekt” modell for ungdommen, og brukte slik klesdrakten til å tvinge frem en sosial og moralsk orden for å normalisere deres kropp. Motene og anti-estetikken som sprang ut av disse undergrunnsarenaene kolliderte med den kroppslige orden som samfunnet hadde internalisert. Kroppene som truet forventningene til det offentlige rom ble ansett som potensielt subversive, egnet til å skape uro og misforståelser i det sosiale miljøet som hadde internalisert (selv-)sensur- og lydighetsmekanismene, og som fordømte overtredelser av kodene for korrekt klesdrakt. Dette gjaldt for eksempel Federico Moura, lederen i bandet *Virus*, som fikk sin tvetydige klespraksis dømt som uakseptabel innen rocken, som ikke brukte lang tid på å sensurere ham ut fra et autoritært – til dels sexistisk og homofobt – synspunkt.

Akkurat som Moura, utviklet flere kunstnere, musikere og skuespillere klespraksiser der de “deterritorialiserte” seg selv ved å fremstå som vage, ambivalente og vanskelige å klassifisere. Dette stilte dem også utenfor lydig praksis og representerte en utfordring av binær seksualitet og tradisjonelle kjønnsroller.

Det å utfordre konvensjoner innebar også at man ble gjort narr av, utstøtt og sensurert. Med tanke på denne perioden sier Carlos “el Indio” Solari, lederen av bandet *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, at under militærdiktaturet “var det nødvendig å konstruere tilfluktsrom i undergrunnen for enhver Dionysus”, og hvor det var mulig å «gi slipp på den menneskelige formen i en transe som forskjøvet eksisterende kategorier og tilførte avslørende følelser» (2011).

Idet de ble i stand til å bygge nye måter å føle på, utviklet ulike medlemmer av denne generasjonen handlingen med å kle seg til en emosjonell og stimulerende opplevelse av søken, som gjorde det mulig for dem å tilskrive mening til klesdrakter, som et tilfluktssted i et fiendtlig miljø. Når det gjaldt klærne til *Las*

asdada

Inalámbricas, nevner Ana Torrejón sitt mål om å “oversvømme alt”,
fylle dette lerretet med liv og paradokser som om det var kroppene
selv som var kledd utenpå, og som om en dionysisk ånd kunne våkne til
live i denne blandingen, i flyktige avvik fra de historiske
betingelsene som gjorde den samme kroppen til sin målskive.

Utvilsomt ble også grensene for overskridelse mht. klesdrakt som et
naturalisert faktum, tydelig flyttet av transvestitten Batato Barea.
Til tross for aggresjonen han møtte i gatene på grunn av dette – alt
fra skjellsord til arrestasjoner – utfordret Batato den repressive
fiksjonen som påla mennesker seksuell identitet og faste, essensielle
kjønn, gjennom sine valg av klær og dessuten valget om å skaffe seg
brystimplantater.

5. A Festive Aesthetic

“Vi levde i en endeløs tilstand av feiring”. Slik
beskrev kunstnere og medlemmer atmosfæren i
lokalene som ble kalt *porteño*-undergrunnen. Det mest presise
vitnesbyrdet om dette kom kanskje fra kunstkritikeren Renato Rita:
“Sammensvorenhet med sjelen fører alltid til festligheter. For øvrig
var utenforverdenen altfor fiendtlig. Et sted forskanset av lykke ble
den fundamental nødvendighet. Resten var terror. Feiringene ble en
måte å kjempe mot den.» (2011)

Mot den repressive bakgrunnen av diktaturet, gav de sprudlende festene
en mulighet til å leve i en annen verden, hvor medlemmer opplevde
støtte, og kunne forandre seg. «Festene vet mer enn de som holder
dem», sa en avisreportasje fra denne tiden, kanskje med referanse til
den (re-)kreative dimensjonen deres. For nettopp i dette lå deres
politiske makt: festene skapte samlinger som var i stand til å
intensivere vitale energiflommer og kollektive, sprudlende øyeblikk
som gav nytt innhold til både krystalliserte begreper og kollektivt
liv som sådan.

asdada

aasd

Derfor vil vi hevde at diktaturets konstruksjon av medborgerskap og en atomisme i det sosiale liv, fant en utfordrer i verdiene av kollektiv produksjon og kreativitet som "fest-estetikken" på 80-tallet representerte. Isolasjon, bortgjemthet og hemmelighold ble erstattet med gruppesamlinger hvor man ble synlig og nøt gleden av å komme i kontakt. Som en motsats til å bli martyrisert eller lide under tortur, dyrket man intens sanselighet og en helbredelse av kroppen som en overflate for nytelse. Militærets strukturerte og hierarkiske organisering - men også geriljaene - ble kritisert fra ståstedet til disse menneskene som tok kontroll over sin egen arbeidssituasjon, unten overordnede, og som lot sine kreative språk flyte sammen. Nye, provoserende og androgyne klesdrakter ble skapt, som rev opp tradisjonelle kjønnsdefinisjoner og konfronterte maktapparatets anonyme og homogeniserende moter. De disiplinerende og normaliserende teknikkene som militærmakten implementerte ble utfordret gjennom en politisk strategi som hadde forandring, beskyttelse av individuelle tenke- og føle måter og spredningen av lykke som mål. Flere ideelle oppfatninger og verdier brøt også ut som synlige alternativer til militærdiktaturet. Dette var idealer som konfronterte virkeligheten med en sterk revitaliserende kraft som bidro til rekonstruksjonen av de sosiale sammenhengene som terroreren hadde ødelagt. Nye modeller for væren og gjøren ble vevd inn i samfunnet med et frigjøringspotensial, og ble et utgangspunkt og en referanseramme for de kommende generasjonene.

Dra. Daniela Lucena og Lic. Ana Gisela Laboureau jobber som forskere ved Universitetet i Buenos Aires.

Bibliografi

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

asdada

aasd

Jacoby, Roberto (2000), "La alegría como estrategia". I tidsskriftet *Zona Erógena*, N° 43.

Rita, Renato (2011), upublisert intervju av Daniela Lucena, Buenos Aires.

Solari, Carlos (2011), intervju av Daniela Lucena og Gisela Laboureau, Buenos Aires.

Torrejón, Ana (2011), intervju av Daniela Lucena og Gisela Laboureau, Buenos Aires.

Viola, Omar
(1998),
"Omar
Viola. Un
creador
permanente"
. I San
Telmo y sus
alrededores
N° 10, <http://www.ensantelmo.com.ar/Cultura/Artistas/omarviola.htm> ,
besøkt den 14. november, 2014.