



N° 212

***“Los murales de la estación  
Callao: una experiencia de arte  
público en los 80”***

**Autora: Daniela Lucena.**

**Comentaristas:  
David Dal Castello (IAA) y  
Julieta Bonetto**

**Viernes 28 de abril de 2017 - 12:30 hs**

## Los murales de la estación Callao: una experiencia de arte público en los 80.

Autora: Dra. Daniela Lucena. Universidad de Buenos Aires - CONICET.

### Resumen

Reconstrucción y el análisis de una experiencia de arte público protagonizada por un grupo de artistas en 1985, en la estación Callao del subterráneo de Buenos Aires. José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, Luis Pereyra y Duilio Pierrri pintaron allí 83 murales y el día de su inauguración el grupo *Las Inalámbricas* realizó una performance titulada *Casamiento con el arte*. Ese hecho artístico terminó abruptamente con la censura de la policía y los murales fueron tapados por la empresa de transporte a los pocos meses, debido a reiteradas quejas de los usuarios.

### Palabras clave

Arte público, performance, democracia, dictadura militar, pintura argentina.

### El arte entre la dictadura y la democracia

Contextualizar el mundo del arte de Buenos Aires en los años 80 propone el desafío de dejar de lado los períodos marcados por las fechas históricas para repensar algunos supuestos que, a partir del binomio dictadura/democracia, ubican la censura, el miedo y la represión como algo exclusivo de los años previos a diciembre de 1983. Si bien el gobierno de Raúl Alfonsín, iniciado el 10 de diciembre de 1983, estuvo signado por un generalizado sentimiento anti-autoritario<sup>1</sup> y un fuerte sentido refundacional en el que la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido<sup>2</sup>, debe señalarse que los efectos del terrorismo de Estado continuaron por largos años permeando el funcionamiento de las instituciones y las relaciones sociales. El mundo del arte no quedó exento de esta situación y sus actores también se vieron afectados por ese clima de época que, por un lado, confiaba en las posibilidades de la democracia para recomponer la comunidad política y, por otro, sufría las secuelas del terror desplegado por la Junta Militar como instrumento de disciplinamiento y control social en los años previos<sup>3</sup>.

Distintas investigaciones sobre el arte argentino de 1980 han problematizado la particular situación que afectaba a los artistas y sus producciones durante esos años. En su estudio sobre el rol de las artes visuales en la escena cultural de 1981-1989, la historiadora Viviana Usubiaga aborda un conjunto de obras realizadas por distintos artistas plásticos, a partir de la hipótesis de que las mismas pueden interpretarse como imágenes inestables que, en su imprecisión formal, dan cuenta del trauma y la aguda conflictividad social, y “evocan la paradoja de representar lo irrepresentable”<sup>4</sup>. La socióloga Mariana Cerviño, por su parte, ha señalado que aun cuando la política cultural del alfonsinismo delineó una nueva fisonomía de los circuitos artísticos oficiales, la democratización en los espacios centrales de las artes plásticas tardó en consolidarse debido a la persistencia de actores y lógicas propias del período dictatorial<sup>5</sup>. Asimismo, junto al equipo de investigación que integro en el Instituto

---

<sup>1</sup> Véase Ollier, M., *De la Revolución a la Democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda revolucionaria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

<sup>2</sup> Sobre los sentidos asociados a la democracia pueden consultarse los trabajos de Aboy Carlés, G., *Las dos fronteras de la democracia argentina. La redefinición de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*, Rosario, Homo Sapiens, 2001 y Burkart, M. y Giletta, M., “Introducción”, en *Observatorio Latinoamericano*, n° 12, noviembre de 2013, p. 9-20

<sup>3</sup> Véase Calveiro, P., *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L., 1998.

<sup>4</sup> Usubiaga, V., *Imágenes inestables*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 18.

<sup>5</sup> Cerviño, M., *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*, Doctora en Ciencias Sociales, Ciudad de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por la investigadora Ana Longoni, hemos propuesto la imagen “entre el terror y la fiesta”<sup>6</sup> para poner el foco en una serie de producciones culturales que desafían los límites (temporales, espaciales, simbólicos) entre las nociones de consenso y resistencia, lo artístico y lo mediático, la dictadura y la posdictadura.

Un punto de confluencia de estas investigaciones es la referencia a espacios que, desde finales de la dictadura, funcionaron como centros de creación y experimentación artística, por fuera de los circuitos oficiales. Tal como afirma Cerviño: “los rasgos del campo artístico, sus actores, sus espacios y tipos de sociabilidad han perdido en estos años previos a la democracia parte de su autonomía y habrá que buscar fuera de sus límites las manifestaciones más activas”<sup>7</sup>. Interesadas por ese circuito contracultural, desde el año 2010 estudiamos junto con la investigadora Gisela Laboureau una serie de experiencias estéticas que, aunque casi no tenían protagonismo en los relatos y estudios académicos sobre el período, nos parecían de suma relevancia para comprender la cultura y la política de esos años. Así, conformamos un objeto de estudio que aglutinó acciones performances, recitales de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, fiestas under, muestras y desfiles: todas acciones ubicadas en zonas más bien marginales de la cultura de la época, que en su mutidisciplinariedad desafiaron las arbitrarias divisiones que delimitan los ámbitos de la plástica, el teatro, el rock, la poesía, la performance y la moda<sup>8</sup>.

Desde nuestra perspectiva, esas acciones estéticas experimentales pueden ser leídas como una apuesta/respuesta política de resistencia, pero también de confrontación, que apuntó a restituir el lazo social quebrado por el terror a partir de la instauración de otras formas de sociabilidad alternativas a las impuestas por el régimen militar. Nuestra hipótesis de trabajo comprende todo ese entramado de experiencias poético-políticas como una corrosiva y desenfadada movida contrahegemónica que renovó y vitalizó decisivamente la escena artística porteña, propiciando el encuentro y la cercanía con otros, la alegría y el placer, en contrapunto con la modalidad disciplinadora y desaparecedora de los cuerpos y el efecto atomista sobre la ciudadanía y la vida social generado por la dictadura.

Es en el marco de esa investigación donde se inscribe la reconstrucción y el análisis de la experiencia a la que se refiere este artículo. Se trata de una intervención estética protagonizada por un grupo de artistas, en agosto de 1985, en la estación Callao del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires. José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, Luis Pereyra y Duilio Pierri pintaron 83 murales en ese espacio y el día de su inauguración el grupo *Las Inalámbricas* realizó una performance titulada *Casamiento con el arte*. Ese hecho artístico terminó abruptamente con las *performers* corridas y censuradas por un grupo de policías, quienes participaron involuntariamente en la teatralidad del hecho. Los murales, por su parte, sólo permanecieron a la vista del público durante pocos meses y luego fueron tapados por la empresa de transporte debido a reiteradas quejas de los usuarios.

El objetivo de este trabajo es recuperar y analizar esa intervención estética en el espacio público de la ciudad durante los años del retorno democrático. Reponer los objetivos de los artistas, sus estrategias de gestión y creación y las reacciones de los medios y del público. Con este fin, presento una reconstrucción de la acción a través de entrevistas a los participantes (historia oral) y del rastreo de fuentes de la época (trabajo hemerográfico con periódicos y revistas). Asimismo, desarrollo un análisis de la experiencia a partir de herramientas conceptuales de sociología del trabajo artístico, pero

---

<sup>6</sup> Longoni, A., “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, en *Afuera*, n° 13, septiembre de 2013, p. 2 [<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13> (consultado el 25/1/17)].

<sup>7</sup> Cerviño, M., *op. cit.*, p. 85.

<sup>8</sup> Véase Lucena, D. y Laboureau, G., *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*, Buenos Aires, EDULP, 2016.

también en base a las reflexiones que, a modo de balance de dicha iniciativa, realizan actualmente algunos de sus protagonistas.

### El proyecto de los murales

En 1985, el grupo de artistas conformado por Garófalo, Pereyra, Pierri, Rearte y Reyna presentó ante la empresa estatal Subterráneos de Buenos Aires una iniciativa de arte público. Estos jóvenes pintores formaban parte de una nueva generación de artistas que de a poco iba ganando visibilidad en el mundo del arte pero que, al mismo tiempo, utilizaba también otros medios, recursos y estrategias para producir y hacer circular sus obras. Siguiendo la clasificación de Howard Becker<sup>9</sup> sobre las posibles posiciones de los artistas en la trama relacional del mundo del arte en que participan, puede decirse que apostaban a un doble juego de integración y rebeldía, que les permitía transitar selectivamente por los museos y galerías respetando sus reglas pero, a su vez, proponer en otros espacios innovaciones que desafiaban las prácticas establecidas y tensionaban los estrechos límites de lo que podía ser asimilado en las instituciones artísticas.

El trabajo grupal y multidisciplinario, con recursos precarios, en talleres colectivos y/o reductos nocturnos (como bares o discotecas) de la Ciudad de Buenos Aires es característico del accionar de estos artistas emergentes. En este sentido, no fue la pintada de murales la primera iniciativa que los encontró produciendo en conjunto. A excepción de Pierri, quien entre 1980 y 1984 estuvo radicado en New York, puede decirse que el desarrollo de prácticas colaborativas es un rasgo típico que los caracteriza y a su vez los conecta con varios otros de los artistas que participaron del circuito del llamado *under* porteño desde los últimos años de la dictadura militar. Reyna se refiere a su paso por el taller *La Zona*, impulsado desde 1981 por el artista Rafael Bueno<sup>10</sup>, destacando lo productivo de ese modo de trabajo conjunto:

Era muy distractivo *La Zona*, varios pintores estábamos ahí, intercambiando mucho, todos muy jóvenes, nos divertíamos bastante y aun así se podía pintar. Ahora no podría pintar en ese contexto, me resultaría imposible. Pero me llama mucho la atención todo eso que pasaba, parecía que ese clima se producía justamente para pintar. Nosotros teníamos veinte años, nos divertíamos y pintábamos. Creo que ese diálogo, esa manera de vivir o de hacer nos conducía a que pintemos. Algo ocurría, de algún modo la pintura aparecía. Después llegaban los eventos y aparecía más el lado performático. Fue muy productivo, me parece un milagro ahora<sup>11</sup>.

Una diferencia con las experiencias previas de las que algunos de ellos formaron parte, tales como la pintura en vivo o las acciones performáticas junto a músicos y poetas, es que en esta oportunidad la pintada fue proyectada en el espacio público de la ciudad y no en un espacio del circuito *under*. Este rasgo particular de la propuesta la diferencia y a la vez la emparenta, por un lado, con la vasta tradición de la pintura mural en Argentina (desde los murales de Benito Quinquela Martín hasta los del Grupo Espartaco, pasando por el Taller de Arte Mural liderado por Antonio Berni, por solo citar algunos emblemáticos ejemplos) y, por otro, con las obras que desde sus orígenes decoran los andenes y los pasillos del subterráneo de la Ciudad de Buenos Aires. Volveremos sobre el estilo pictórico (y sus repercusiones) que predominó en los murales de la Estación Callao más adelante.

---

<sup>9</sup> Véase Becker, H., *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

<sup>10</sup> Lucena, D., ‘La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar’, en *El Genio Maligno*, n° 14, marzo de 2014, [<http://elgeniomaligno.eu/la-zona-loxon-einstein-pintura-en-vivo-y-cooperacion-artistica-durante-la-ultima-dictadura-militar-argentina-daniela-lucena/>] (consultado el 7/2/17).

<sup>11</sup> Reyna, M., ‘La elocuencia del color’, en Lucena, Daniela y Labouareau, Gisela, *Modo mata moda*, op. cit., p. 142.

Según recuerda Reyna, la idea original fue de Pierri, influenciado por el arte que había visto en los vagones y en las estaciones del subterráneo de New York: “yo trabajaba en su taller y empezamos a charlar el proyecto. Le escribimos una carta a la directora de los subterráneos y nos dieron la autorización. Como era un momento ya democrático, las cosas eran más viables. Después igualmente no gustó nada”<sup>12</sup>. Al igual que Constitución y Retiro, Callao no contaba con decoración original y la empresa cedió entonces buena parte de las paredes de la estación, que se destinaban usualmente a carteles y avisos publicitarios. Tras una búsqueda de fondos nada exitosa, en la que varias empresas rechazaron los bocetos porque no querían vincular su firma a esas imágenes, los artistas decidieron organizar una fiesta para recaudar el dinero necesario para concretar la pintada colectiva. Con este fin, pusieron en marcha una red de colaboración, tal como Howard Becker denominó este tipo de prácticas cooperativas<sup>13</sup>, que implicó la activa participación de productores culturales cercanos al grupo, que compartían con ellos el aprecio por valores estéticos disruptivos y relacionales.

### **Fiesta y pintura en vivo en la discoteca *Cemento***

La invitación-volante diseñada por los artistas invitaba a una fiesta en la discoteca *Cemento* y el precio de la entrada era de 1 Austral. La propuesta para esa noche fue hacer una jornada de pintura en vivo junto con el grupo *Las Inalámbricas* y el público que asistiera al lugar. Con ese fin, los artistas extendieron un plástico transparente que ocupaba todo el escenario y comenzaron a pintar desde atrás: “Me acuerdo que estaba todo el mundo mirando detrás del plástico. También habíamos puesto modelos desnudas y atriles con carbonilla para que la gente pinte modelo vivo. Todo el mundo podía dibujar, y dibujaron un montón”<sup>14</sup>, dice Reyna buceando en las imágenes de su memoria.

Pero antes de continuar, detengámonos en este grupo de mujeres que se unieron a los artistas ¿Quiénes eran *Las Inalámbricas* y qué tipo de intervenciones realizaban? De un modo consciente y programático, el grupo liderado por la periodista Ana Torrejón e integrado por Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Ximena Estévez y Guillermina Rozencratz, hizo del vestido una herramienta de comunicación, intervención y creación artística. Desde el comienzo fue Torrejón quien se encargó del diseño y la confección de las prendas utilizando cortes baratos que encontraba en el barrio de Once, en ferias americanas y en viejas casas de batones o uniformes.

Una particular característica de los trajes que usaban *Las Inalámbricas* fue la variedad de materiales y la revalorización de objetos y texturas que usualmente no se utilizaban en la indumentaria, como flores y frutas de plástico, manteles de hule, papeles, cortinas de baño y discos de vinilo. Sus elecciones, que tendían a la fusión y a la mezcla que tensiona las fronteras entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo auténtico o lo serio y lo gracioso, dialogaba muy bien con la declaración del grupo: todas tenemos diploma de corte y confección. Esa frase con que *Las Inalámbricas* se autodefinían puede leerse como “un maquillaje”<sup>15</sup> para enmascarar sus intervenciones como algo inofensivo ligado al mundo frívolo de la moda. Sin embargo, más allá del camuflaje, declararse poseedoras de ese diploma implicaba una reivindicación -por parte de mujeres profesionales o estudiantes universitarias- de un oficio doméstico, típicamente femenino y de menor jerarquía que el diseño o la alta costura (a los que sí se dedican los hombres). Estas actitudes configuran uno de los rasgos más destacables de la estética del grupo: la permanente des-diferenciación entre alta cultura y cultura de masas y la insistencia en la mixtura entre géneros, disciplinas y materiales que busca desdibujar los bordes entre lo artístico y la vida cotidiana.

Además de las irrupciones del grupo en fiestas privadas o eventos artísticos donde el objetivo era generar una especie de extrañamiento a partir de la creación de situaciones sociales imprevistas, que

---

<sup>12</sup> Reyna, M., *op. cit.*, p. 141.

<sup>13</sup> Véase Becker, H., *op. cit.*

<sup>14</sup> Reyna, M., *op. cit.*, p. 144.

<sup>15</sup> Entrevista a Ana Torrejón realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, 2014.

buscaban “poner vida y paradoja en los rituales sociales”<sup>16</sup>, *Las Inalámbricas* realizaron una serie de acciones en alianza con artistas plásticos. Entre ellas se destacan las presentaciones de pintura en vivo junto con el trío *Loxon*, integrado por los artistas plásticos Rafael Bueno, Majo Okner y Guillermo Conte, que tuvieron lugar en espacios nocturnos. Mientras tocaban grupos de rock o actuaban distintos artistas, los *Loxon* pintaban los vestidos portados por los cuerpos de las mujeres en una suerte de performance que evocaba las acciones de una vasta zona de las vanguardias del SXX.

Recordemos que en su intento de terminar con los compartimentos del arte burgués que dividen las “bellas artes” de las “artes aplicadas” y los “artistas” de los “artesanos”, varios artistas de vanguardia propusieron equiparar la producción de obras de arte con la creación de trajes y vestidos. El *Manifiesto de la Moda Femenina Futurista*, las prendas confeccionadas por los surrealistas y los textiles de los constructivistas soviéticos en los años posteriores a la revolución bolchevique son algunas de las propuestas estéticas que desafiaron los límites del “arte puro” pasando del lienzo en el cabellete al lienzo en un cuerpo-vestido, o directamente a la creación de diseños textiles pensados como obras que devuelven el arte a la vida cotidiana. Trataban de reivindicar, así, tanto una moda contra-comercial como una praxis creadora libre de las diferencias y las jerarquías que organizan el trabajo y las disciplinas artísticas en la sociedad capitalista<sup>17</sup>. En Argentina son emblemáticas de estas búsquedas las producciones de la arquitecta Carmen Córdova Iturburu, que en contacto con los artistas de la vanguardia de arte concreto diseñó *patterns* textiles a comienzos de los años 50. Luego, en los años 60, distintas experiencias de artistas vinculados al Instituto Di Tella de Buenos Aires también registran el cruce entre arte y moda<sup>18</sup>, como por ejemplo el zapato *Dalila Doble Plataforma* de Dalila Puzzovio o la colección *Ropa con riesgo* de Delia Cancela y Pablo Mensajeán, entre otras.

En el caso puntual de la fiesta en *Cemento*, deben destacarse algunas particularidades que le dan su sello propio a la acción de pintura en vivo junto con los artistas. Se trata de vestidos totalmente negros creados por Ana Torrejón, especialmente pensados para ser intervenidos por el pincel esa noche. Sobre esas telas los artistas pintaron sus obras -muy en la línea de la *bad painting* norteamericana- con *Loxon*, una pintura sumamente resistente utilizada por pintores y albañiles para pintar paredes. O sea, no fueron los llamados materiales nobles los que se empleaban, sino una pintura propia del mundo de la construcción, que aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse bien a las telas y perdurar más allá de los lavados. Luego de terminar esas pinturas los vestidos fueron subastados a muy bajo costo entre los asistentes de esa noche, rasgo que favoreció una distribución alternativa<sup>19</sup> de las obras y de las prendas, al mismo tiempo que invitaba a que otro cuerpo vista esa prenda en otros tiempos y espacios diferentes. Reviviendo esa experiencia, José Garófalo, recuerda que “todo el escenario quedó encastrado, porque el plástico chorreaba y llegó un momento en que nos caíamos. Tuvimos que parar porque no podíamos mantenernos parados, porque había tanta pintura en el piso del escenario que nos caíamos. Eso se ve en esta foto”<sup>20</sup>.

## Realización e inauguración de los murales

Una vez conseguido el dinero para comprar los materiales, comenzó el ejercicio pictórico en el subterráneo. Luego de un mes de trabajo, las obras plásticas se inauguraron el día 3 de agosto de 1985, con una *vernissage* organizada por los artistas en la misma estación Callao. Las 83 obras pintadas, que se emplazaban tanto en los andenes como en los pasillos del subterráneo, formaban un colorido

---

<sup>16</sup> Torrejón, Ana, “Mujeres sin hilos, capaces de producir frecuencias”, en Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, *op. cit.*, p. 157.

<sup>17</sup> Stern, R., *Against Fashion. Clothing as art, 1850-1930*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

<sup>18</sup> Véase Herrera, M.J., *Pop! La consagración de la primavera*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

<sup>19</sup> Véase Becker, Howard, *op. cit.*

<sup>20</sup> Entrevista con José Garófalo, realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Buenos Aires, 2013.

repertorio que recogía y replanteaba con singularidad las propuestas de la figuración libre y el neoexpresionismo. Sobre sus pinturas subterráneas, Martín Reyna explica:

Iban en línea con mis pinturas de esa época, que tenían un carácter muy instintivo, tal vez “*fauve*”. Mirándolas ahora me impresiona que la figura humana esté casi siempre presente, me llama la atención porque después fue desapareciendo. Los colores intensos y la pincelada primitiva o “bruta” es lo que las caracterizan. Pero el dramatismo de las situaciones era totalmente inconsciente, esos pedazos humanos o cuerpos mutilados afloraban sin ninguna intencionalidad por parte mía. Cuando empezamos a pintar los murales, quise llevar aquellas situaciones a un tamaño y un espacio mayor. De algún modo traté que formen parte de alguna ensoñación... La experiencia del esmalte sintético sobre pared era nueva y tenía la impresión de que no había lugar para el arrepentimiento, el paso del color era definitivo<sup>21</sup>.

Las obras de la estación Callao no quedan exentas de un rasgo que caracterizó al arte de los años 80: la vuelta a la pintura, luego del auge de las experiencias del arte conceptual de los 70, acusadas entonces por el desplazamiento de la estética de la obra a la estética del proceso y por la predominancia de la teoría sobre el objeto<sup>22</sup>. Ese retorno, que coloca a la pintura nuevamente en el centro de la producción artística, apunta a recuperar ciertos canales expresivos con un sentido bien definido: “se realiza en grandes formatos, con un acabado neo expresionista que deja las marcas de la subjetividad en una pincelada muy gestual, de color sucio y dibujo ‘mal hecho’, todos elementos que subrayan la impronta del sujeto creador”<sup>23</sup>. A su vez, son frecuentes las citas a imágenes o procedimientos artísticos del pasado, que se yuxtaponen de modo irreverente y desprejuiciado sin por eso ceñirse una tradición o estilo definido.

El día de la inauguración, *Las Inalámbricas* realizaron en la estación Callao una performance titulada *Casamiento con el arte*. Vestidas de novias, cada una de las mujeres salió de su casa en taxi hacia la estación. Los vestidos blancos elegidos para la ocasión habían sido adquiridos en la entonces emergente Galería Quinta Avenida, que concentra desde esos años varias ferias americanas y locales de ropa usada en su interior. Camino a la estación, *Las Inalámbricas* transformaron el traje blanco que viste a la novia de pureza, castidad e inocencia en un enigma difícil de codificar para quienes se las cruzaban en la calle: ¿adónde se dirigían esas novias extrañas y solitarias, sin cortejo ni padrino que las guíe hacia al altar?

Al llegar al lugar, las novias bajaron por las vías y frente a un oficiante (el editor Fernando Fagnani) y al artista marplatense Alejandro Del Izarbe que cargaba una cruz, llevaron a cabo una ceremonia de casamiento en la que no había marido. Mientras sonaba una canción del grupo The Doors, las cuatro mujeres paradas en el altar frente al oficiante finalmente no se casaron con ningún hombre, porque esos votos no sellaban otra cosa que su unión al arte. Un detalle que me parece interesante destacar es que el ramo que portaban las novias era de crisantemos, una flor utilizada asociada a los rituales mortuorios, que parecería traer a esa celebración la pregunta por las miles de muertes y ausencias que el terrorismo de Estado había dejado como saldo. También, puede pensarse que ese ramo anunciaba, de algún modo, la muerte de un arte circunscripto al espacio del museo, que da paso a un arte que también hace del espacio público su lugar de exhibición. *El Casamiento con el arte* sellaría entonces el compromiso con un nuevo tipo de arte que sale al encuentro del otro a través de una proximidad inusitada del artista con el público, y se apodera de los espacios urbanos para reinventar el fluir ordenado y previsible de la ciudad.

Efectivamente, podríamos reubicar el inicio de esta acción performativa en las instancias previas a la inauguración, cuando los artistas trabajaron varias horas diarias pintando sus obras en las paredes de la estación. Para esas jornadas de pintura subterránea, los artistas eligieron vestirse con *overall*, la

---

<sup>21</sup> Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 146.

<sup>22</sup> Véase Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.

<sup>23</sup> Cerviño, Mariana, *op. cit.*, p. 78.

prenda de una sola pieza utilizada por los trabajadores para proteger la ropa que llevan debajo. “Nos cambiamos en un depósito de subtes de la estación. Usábamos los mamelucos naranjas y pintábamos frente a la gente. Había mamelucos grises pero elegimos el naranja como un modo de reivindicar el color, para darle importancia al color”, explica Reyna<sup>24</sup>. Más allá de su decisión de enfatizar el color y de la funcionalidad de este tipo de prenda, creo que es posible analizar esta elección en relación con el lenguaje performativo de la indumentaria: ese tipo de mameluco es utilizado por los pintores de casas, un sentido con el que los artistas jugaron para inscribir el diferencial de su práctica en una concepción más amplia de trabajo que aquella que suele definir a la creación artística como un mero acto de expresión o inspiración reservado para unos pocos.

Así, durante esos días de trabajo a la vista del público, los artistas pusieron en juego una práctica colectiva que trasladó el taller al subte, “del perímetro del espacio protegido (...) al espacio de la realidad misma”<sup>25</sup>, convirtiendo el acto solitario de pintar en un espectáculo abierto a todos los usuarios y transeúntes. “Re-figurar la ciudad”<sup>26</sup> implicó, en esta acción, apropiarse de un lugar destinado al intercambio mercantil y a los carteles publicitarios, para recuperarlos como superficies intervenidas por una nueva plástica urbana. “Colores brillantes, formas no convencionales”, titula una crónica del diario porteño *La Razón* del 18 de agosto de 1985, que registra el cambio en la fisonomía de la estación subterránea. Al respecto, Garófalo recuerda que los directivos de la empresa de subterráneos les habían dicho que para los usuarios “bajar al subte era como bajar a la muerte” y por eso les pidieron que no hicieran escenas de sexo o “cosas sangrientas”, sino más bien “pinturas coloridas”<sup>27</sup>. Pero para este artista, lo más rico de la experiencia fue el intercambio y el diálogo con los usuarios, la relación directa con esos otros que lo interpelaban en su quehacer artístico: “lo más importante para mí fue pintar en los pasillos, porque ahí pasaba la gente y algunos de detenían a conversar y a mirar lo que estábamos haciendo y nos hacían preguntas”<sup>28</sup>. Su testimonio da cuenta de la situación de proximidad con la sociedad, no ya como algo abstracto sino como seres concretos, cuerpos que interactuaban cotidianamente con los artistas. “A nosotros en ningún momento nos interesó la obra en sí”, dice uno de los artistas, destacando que lo más importante para ellos era “la acción, la hechura de las obras en contacto con el público”<sup>29</sup>. Con la llegada de cada tren y el aumento del tránsito por los andenes y los pasillos se incrementaban las situaciones de diálogo con los pasajeros que veían al grupo en plena acción. Algunas personas manifestaban su apoyo a la iniciativa y felicitaban a los artistas. Otras, en cambio, se enojaban con la propuesta y provocaban situaciones hostiles con los pintores, que no obstante continuaban realizando las obras sin dejar que las agresiones frenaran su práctica.

## El arte también es pasajero

Este arte inesperadamente inserto en el espacio de la ciudad, que solicita la participación de los ciudadanos desde un nuevo rol de público-espectador de la obra, puede suscitar reacciones que no siempre son las deseadas por los artistas. “Terminamos corridas por la policía”, dice Torrejón, y añade:

Quando vino la policía, así como llegó cada una por su cuenta arriba de un taxi, nos escapamos no sé cómo... La policía intervino la línea D, no sé si era por los murales o porque había graffitis o porque habíamos bajado a las vías. Lo que me acuerdo es escaparme y tirar

---

<sup>24</sup> Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 145.

<sup>25</sup> Ardenne, Paul, *Un arte contextual*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 27.

<sup>26</sup> Ardenne, Paul, *op. cit.*, p. 69.

<sup>27</sup> Entrevista con José Garófalo, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Citado en el diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1985.



los crisantemos a las vías. Y esos murales se sacaron por las quejas de la gente. Por eso te digo que eran actividades muy clandestinas<sup>30</sup>.

Acostumbrados a contemplar los murales costumbristas pintados en los años 30 por artistas como Benito Quinquela Martín, Léonie Mathiss de Villar y Rafael Cuenca Muñoz -entre otros que se exhiben aún hoy en las otras estaciones de esa línea-, los vecinos del barrio y los usuarios del transporte se quejaron porque las obras les parecían por un lado, muy modernas y vanguardistas para ese espacio y, por otro, pinturas de mala calidad y de mal gusto. En entrevista con Reyna, el artista se refiere al impacto que vivió al enterarse de que los murales habían “desaparecido”:

Los taparon repentinamente, fue violento porque no nos anunciaron que los iban a tapar. Subterráneos de Buenos Aires se tomó la libertad de hacerlos desaparecer sin ningún aviso. En un principio hicieron desaparecer todos los murales pero dejaron uno de cada artista con un cartel que contaba que nosotros habíamos hecho esas pinturas. Después desaparecieron esos murales también. No duró mucho, habrán estado ahí seis meses... Nunca supimos de dónde vino la decisión de taparlos, supongo que fue por la reacción de la gente<sup>31</sup>.

Comprender la censura, la intolerancia y el autoritarismo de aquellas personas que bregaron por borrar las obras de arte de las paredes conduce a reflexionar sobre el funcionamiento de las relaciones de poder, atravesadas por los mecanismos disciplinarios y asesinos del régimen militar, cuyos efectos perduraron mucho más allá del regreso de la democracia.

En su reconocido libro sobre los campos de concentración en Argentina, la investigadora Pilar Calveiro describe el funcionamiento de la política genocida de la última dictadura militar teniendo en cuenta no solo los efectos sobre los cuerpos secuestrados, torturados y desaparecidos, sino sobre toda una sociedad que fue la principal destinataria del mensaje del terror. Con el fin de lograr ciudadanos pasivos e inertes, los militares se propusieron “desaparecer lo disfuncional, que en el campo es el cadáver y en la sociedad el opositor, mediante un terror generalizado que paraliza, inmoviliza, anonada. El anonadamiento que ‘deja hacer’ al poder”<sup>32</sup>. Así, el autoritarismo caló hondo en la una sociedad que internalizó y naturalizó el miedo, el silencio, la censura y la (auto)censura como partes constitutivas de su vida cotidiana.

En el marco de los efectos de la política del terror hubo quienes pudieron generar estrategias de resistencia y desobediencia generando otro tipo de vínculos y situaciones (de solidaridad, de confianza, de sociabilidad, de amor); también hubo quienes internalizando el autoritarismo protagonizaron actos de vigilancia e intolerancia con todo aquello que no podían codificar como aceptable para el orden moral que regulaba las relaciones sociales. Así, reprodujeron a micro-escala los modos de funcionamiento de esos poderes que padecían en sus propios cuerpos y que los volvían blanco del control y el miedo. Muchos de ellos, asumiendo el disciplinamiento, se convirtieron en vigías de las acciones de sus conciudadanos en ese particular entramado de las relaciones de poder. En este sentido resulta sugerente la reflexión de Reyna en la entrevista, en relación a las quejas por los murales:

Veníamos de años muy bravos, ¿en qué estado queda la gente que vive tantos años bajo palos y discursos totalitarios? No es fácil... ¿pasaría por las imágenes lo agresivo de esos murales o pasaría por el color, simplemente? [...] La figuración era secundaria y lo que veías

---

<sup>30</sup> Entrevista con Ana Torrejón, *op. cit.*

<sup>31</sup> Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 147.

<sup>32</sup> Calveiro, Pilar, *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L., 1998, p. 156.

fundamentalmente era un color enorme. Entonces me quedo pensando... siempre uno alude a lo anecdótico o al tema, pero ¿y si era el color? ¿Y si la reacción era frente al color?<sup>33</sup>.

¿Podieron esas personas sentirse agredidas por el color? Los colores, lejos de tener un significado inmutable, han cambiado sus sentidos a lo largo de la historia y han dejado las huellas de esos avatares en nuestro lenguaje, en nuestra capacidad de crear e incluso en nuestros sentimientos. De allí que el antropólogo Michel Pastouereau<sup>34</sup> los describe como un reflejo de los gustos, los prejuicios, los imaginarios y los miedos de cada época. Siguiendo estas ideas, puede pensarse que las coloridas obras pintadas en las paredes del subterráneo tuvieron que enfrentarse entonces con el desánimo de una realidad apagada y descolorida. Es significativa la coincidencia de los testimonios de muchos de los entrevistados de esa generación, quienes mencionan el recuerdo de una Buenos Aires uniformada y homogénea, gris y azul, que miraba con desconfianza cualquier propuesta estética (vestimentaria, musical, artística) que exaltara otros tonos, más coloridos y vibrantes<sup>35</sup>. Recuperar una paleta de colores perdida fue acaso la apuesta de estos pintores, que a través de sus obras matizaron con tintes brillantes e inquietos la vida diaria de miles de personas. Tal vez, en esos colores estridentes donde muchos veían falta de destreza, superficialidad o banalidad, se produjo en cambio la emancipación no solo de los colores sino de los propios humores, no siempre acordes a lo esperado por los artistas. Al respecto, Reyna dice:

Creo que porque nuestras pinturas no respondían a cánones académicos o a cánones visuales “tranquilizadores”. Incluso hubo muchas cartas de lectores en las que se quejaban de lo que había pasado en la estación. Algunos también llegaron a agredirnos, a gritarnos “saquen esto de acá”, como si fuéramos unos salvajes que estábamos haciendo cualquier cosa<sup>36</sup>.

Las cartas de protesta recibidas por la empresa confirman el malestar de muchos pasajeros: dos de ellos califican las obras como “espantosas”, un profesor de plástica las tilda de “arte oligofrénico” y crítico de arte se lamenta de que las paredes no fueran pintadas por Cézanne y Miró, según se publica en el diario *La Razón* del 23 de febrero de 1986. Ante los insistentes reclamos de los usuarios, los murales fueron tapados tan solo unos pocos meses después de ser inaugurados por los artistas.

Queda hoy, no obstante, el registro de los murales y del *Casamiento con el Arte* en la memoria de sus protagonistas pero también en algunas fotografías, en recortes de prensa y en el video que realizó durante esa jornada el artista visual Carlos Trilnik. En esos materiales y relatos, a veces imprecisos, se hacen palpables aun las huellas un tiempo en el que el hacer colectivo y la creación participativa se transformaron en una vital política estética. Traer al presente esta experiencia resulta significativo, entonces, no solo para darle visibilidad como parte de la historia del arte de los años 80, sino también para ampliar la comprensión de los modos de funcionamiento del circuito artístico de Buenos Aires, las estrategias de sus actores emergentes, la virulencia crítica de las iniciativas contraculturales, la ocupación del espacio público por parte de los artistas y las tensiones entre libertad y censura que atravesaron el desarrollo de muchas de las prácticas estéticas del período.

---

<sup>33</sup> Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 148.

<sup>34</sup> Pastoreau, Michele, *Breve historia de los colores*, Buenos Aires, Planeta, 2006.

<sup>35</sup> Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, “El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar”, en *Música Hodie*, v. 15, n° 2, diciembre de 2015 [ <http://www.revistas.ufg.br/musica/rt/printerFriendly/39771/20368> (consultado el 7/2/17)].

<sup>36</sup> Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 145.

## Bibliografía

Aboy Carlés, Gerardo., *Las dos fronteras de la democracia argentina. La redefinición de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*, Rosario, Homo Sapiens, 2001.

Ardenne, Paul, *Un arte contextual*, Murcia, CENDEAC, 2006.

Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Burkart, Mara y Giletta, Matías, “Introducción”, en *Observatorio Latinoamericano*, n° 12, noviembre de 2013, p. 9-20.

Calveiro, Pilar, *Poder y Desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue S.R.L., 1998.

Cerviño, Mariana, *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*, Doctora en Ciencias Sociales, Ciudad de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.

Herrera, María José, *Pop! La consagración de la primavera*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2010.

Longoni, Ana, “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, en *Afuera*, n° 13, septiembre de 2013, p. 2 [<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13>] (consultado el 25/1/17)].

Lucena, Daniela, “La Zona-Loxon-Einstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar”, en *El Genio Maligno*, n° 14, marzo de 2014, [<http://elgeniomaligno.eu/la-zona-loxon-einstein-pintura-en-vivo-y-cooperacion-artistica-durante-la-ultima-dictadura-militar-argentina-daniela-lucena/>] (consultado el 7/2/17)].

Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, “El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar”, en *Música Hodie*, v. 15, n° 2, diciembre de 2015 [<http://www.revistas.ufg.br/musica/rt/printerFriendly/39771/20368>] (consultado el 7/2/17)].

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

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.

Ollier, María Matilde, *De la Revolución a la Democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda revolucionaria*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

Pastoreau, Michele, *Breve historia de los colores*, Buenos Aires, Planeta, 2006.

Reyna, Martín, “La elocuencia del color”, en Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, Buenos Aires, EDULP, 2016.

Stern, Radu, *Against Fashion. Clothing as art, 1850-1930*, Cambridge, The MIT Press, 2004.

Torrejón, Ana, “Mujeres sin hilos, capaces de producir frecuencias”, en Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela, *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*, Buenos Aires, EDULP, 2016.

Usubiaga, Viviana, *Imágenes inestables*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

## Entrevistas

Entrevista a Ana Torrejón realizada por Daniela Lucena, Buenos Aires, 2014.

Entrevista con José Garófalo, realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, Buenos Aires, 2013.