

Caravelle

Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien

109 | 2017

Canne à sucre en Caraïbe

Mélanges

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

DANIELA LUCENA

p. 195-208

<https://doi.org/10.4000/caravelle.2567>

Résumés

Español Français English

Reconstrucción y 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 Pierri pintaron allí 83 murales y el día de su inauguración el grupo *Las Inalámbricas* realizó una performance titulada *Casamiento con el arte*. ~~Eso hecho artístico terminó abruptamente con la censura de la policía y los murales fueron~~ a los pocos meses, debido a reiteradas quejas de los



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

ience d'art public réalisée par un groupe d'artistes en 1985, enos Aires. José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, ent 83 fresques et, le jour de leur vernissage, le groupe *Las ce intitulée *Casamiento con el arte*. Ce fait artistique fut isure de la police et les fresques furent recouvertes par plaintes réitérées venues des usagers*

ic art experience performed by a group of artists in 1985 in enos Aires. José Garófalo, Martín Reyna, Armando Rearte, d there 83 murals and during the opening ceremony, the la performance called *Casamiento con el arte*. This artistic police's censure procedure and the murals were covered by later, as a result of repeated requests from public transport

Politique de confidentialité

Democracie, Dictature militaire, Peinture argentine

Keywords: Public art, Performance, Democracy, Military dictatorship, Argentinian painting

Palabras claves: Arte público, Performance, Democracia, Dictadura militar, Pintura argentina

Texte intégral

El arte entre la dictadura y la democracia

¹ 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-autoritario¹ y un fuerte sentido refundacional en el que la democracia se convirtió en un valor ético superior indiscutido², 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 previos³.

² 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 Usabiaga 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”⁴. 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 dictatorial⁵. Asimismo, junto al equipo de investigación que integro en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por la investigadora Ana Longoni, hemos propuesto la imagen “entre el terror y la fiesta”⁶ para poner el foco en una serie de rasgos que desafían los límites (temporales, espaciales, simbólicos) entre la resistencia, lo artístico y lo mediático, la dictadura y la



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

stas investigaciones es la referencia a espacios que, ionaron como centros de creación y experimentación s oficiales. Tal como afirma Cerviño: “Los rasgos del espacios y tipos de sociabilidad han perdido en estos te de su autonomía y habrá que buscar fuera de sus ctivas”⁷. Interesadas por ese circuito contracultural, to con la investigadora Gisela Laboureau una serie de casi no tenían protagonismo en los relatos y estudios s parecían de suma relevancia para comprender la Así, conformamos un objeto de estudio que aglutinó de rock, pintura en vivo, puestas teatrales, fiestas acciones ubicadas en zonas más bien marginales de la idisciplinariedad desafilaron las arbitrarias divisiones astica, el teatro, el rock, la poesía, la performance y la

4 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.

5 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.

6 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 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

7 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 clasificación de Howard Becker⁹ sobre las posibles una relacional del mundo del arte en que participan, un doble juego de integración y rebeldía, que les por los museos y galerías respetando sus reglas pero, espacios innovaciones que desafiaban las prácticas trechos límites de lo que podía ser asimilado en las



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

linario, con recursos precarios, en talleres colectivos (bares o discotecas) de la Ciudad de Buenos Aires estos artistas emergentes. En este sentido, no fue la iniciativa que los encontró produciendo en conjunto. A 1980 y 1984 estuvo radicado en New York, puede las colaborativas es un rasgo típico que los caracteriza otros de los artistas que participaron del circuito del últimos años de la dictadura militar. Reyna se refiere impulsado desde 1981 por el artista Rafael Bueno¹⁰, todo 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 perfomático. Fue muy productivo, me parece un milagro ahora¹¹.

Garófalo, Prior y Reyna en La Zona, 1984



Foto Carlos Trilnick

9 Una diferencia con las experiencias previas de las que algunos de ellos formaron parte, tales como la pintura en vivo o las acciones perfomáticas 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.

órico (y sus repercusiones) que predominó en los adelante.

original fue de Pierri, influenciado por el arte que las estaciones del subterráneo de New York: "yo os a charlar el proyecto. Le escribimos una carta a la os dieron la autorización. Como era un momento ya iables. Después igualmente no gustó nada"¹². Al igual o contaba con decoración original y la empresa cedió des de la estación, que se destinaban usualmente a as una búsqueda de fondos nada exitosa, en la que ojetos porque no querían vincular su firma a esas organizar una fiesta para recaudar el dinero necesario



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité



Archivo del artista

Boceto de Martín Reyna



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)



Archivo del artista

Boceto de Martín Reyna

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

Tout accepter

Tout refuser

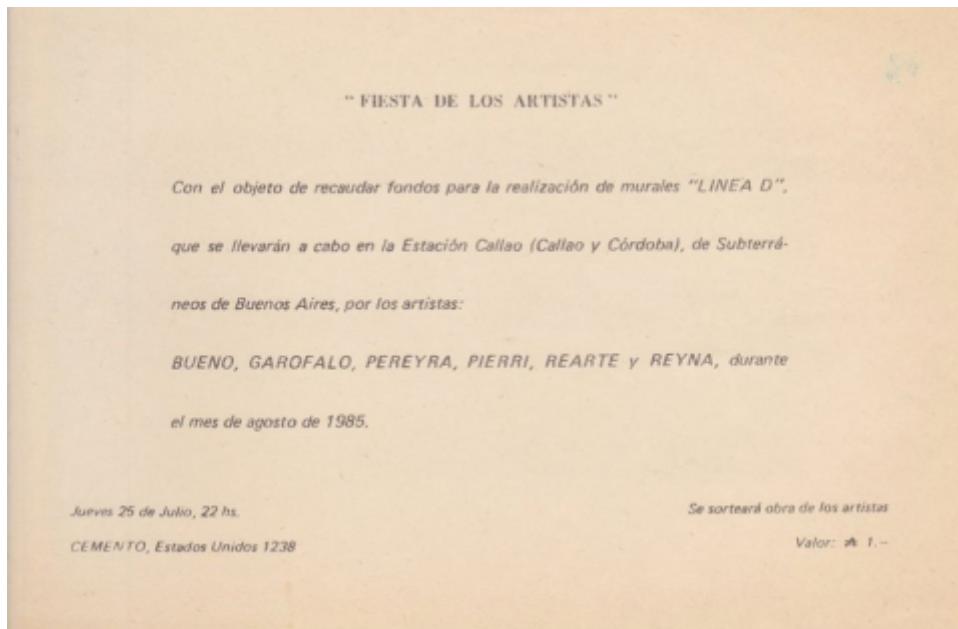
Personnaliser

Politique de confidentialité

ia una red de colaboración, tal como Howard Becker cooperativas¹³, que implicó la activa participación de al grupo, que compartían con ellos el aprecio por cionales.

en vivo en la discoteca

por los artistas invitaba a una fiesta en la discoteca era de 1 Austral.

Invitación para fiesta en Cemento

Archivo Martín Reyna

13 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"¹⁴, dice Reyna buceando en las imágenes de su memoria.

Dulio Pierri, Martin Reyna, Bueno, Rearte, Jose Garofalo y Luis Pereyra en la discoteca Cemento, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

ámonos en este grupo de mujeres que se unieron a los *Inalámblicas* y qué tipo de intervenciones realizaban? De acuerdo, el grupo liderado por la periodista Ana Torrejón e incluyó a Ula Serrat, Ximena Estévez y Guillermmina Rozencratz, que se encargó de la comunicación, intervención y creación artística.

El diseño y la confección de las prendas que se usaban en las intervenciones se realizó en el barrio de Once, en ferias y tiendas o uniformes.

La originalidad de los trajes que usaban *Las Inalámblicas* fue la mezcla de objetos y texturas que usualmente no se mezclan: flores y frutas de plástico, manteles de hule, vestidos de vinilo. Sus elecciones, que tendían a la fusión y a la mezcla entre lo sofisticado y lo vulgar, lo superficial y lo profundo, dialogaba muy bien con la declaración del grupo: "vivir en un maquillaje" para enmascarar sus intervenciones y su lado 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.

¹⁶ 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 buscaban “poner vida y paradoja en los rituales sociales”¹⁶, *Las Inalámblicas* 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.

¹⁷ 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 desafían los límites del “arte puro” pasando del lienzo en el cabillete 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 capitalista¹⁷. 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 moda¹⁸, 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.

¹⁸ 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

~~en la línea de la bad painting~~ norteamericana- con *Loxon*, una pintura or pintores y albañiles para pintar paredes. O sea, no obles los que se empleaban, sino una pintura propia ie aparte de ser barata tenía la ventaja de adherirse á de los lavados. Luego de terminar esas pinturas los y bajo costo entre los asistentes de esa noche, rasgo ternativa¹⁹ de las obras y de las prendas, al mismo cuerpo vista esa prenda en otros tiempos y espacios encia, José Garófalo, recuerda que “todo el escenario lástico chorreaba y llegó un momento en que nos ue no podíamos mantenernos parados, porque había rio que nos caímos. Eso se ve en esta foto”²⁰.

Cemento, 1985.

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité



Archivo Rafael Bueno

Realización e inauguración de los murales

19 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.

Los artistas el dia de la inauguración, Estación Callao, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

mplazaban tanto en los andenes como en los pasillos colorido repertorio que recogía y replanteaba con figuración libre y el neoexpresionismo.

de contactos

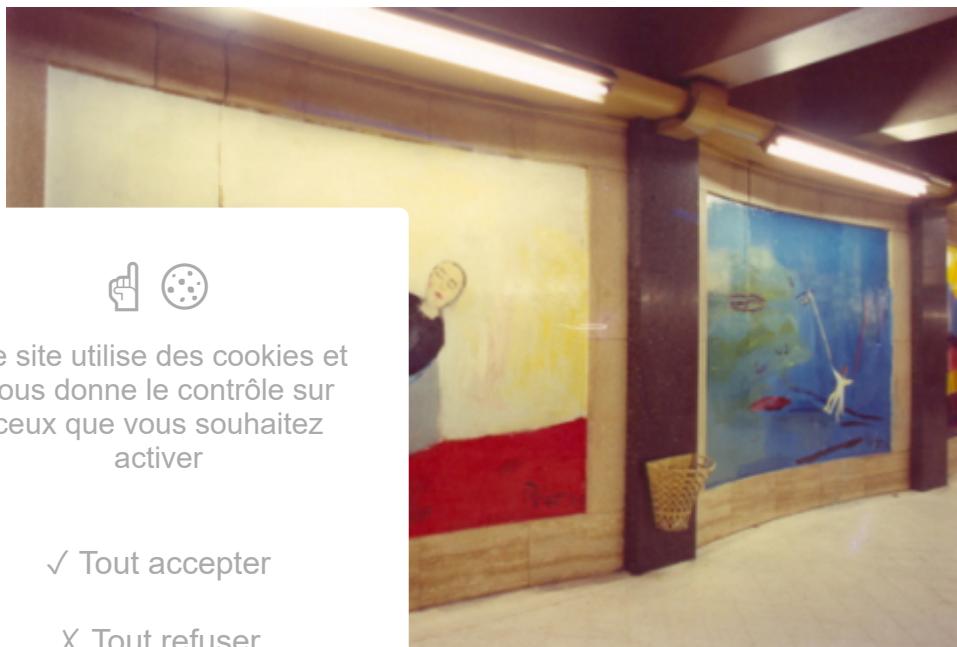


Fotografías de Facundo de Zuviría

21 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 definitivo²¹.

Murales de Martín Reyna en la Estación Callao, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Callao, 1985

Politique de confidentialité



Fotografía de Facundo de Zuviria

Martín Reyna en Estación Callao, 1985



Callao, 1985

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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

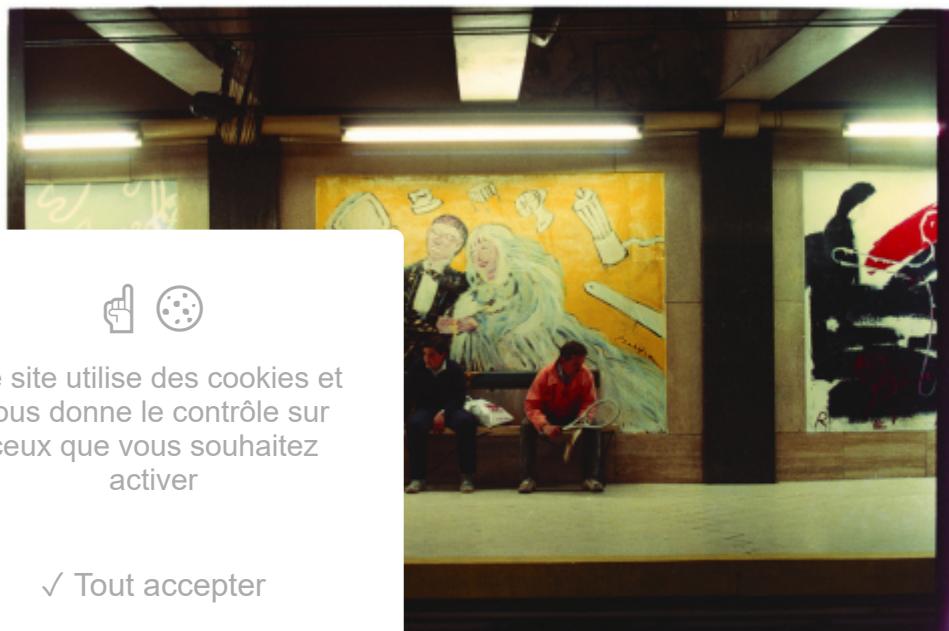
[Politique de confidentialité](#)



Fotografía de Facundo de Zuviria.

22 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 objeto²². 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”²³. 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.

Murales de la estación Callao, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)



Fotografía de Facundo de Zuviria

Murales de la Estación Callao, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

Inalámbrycas realizaron en la estación Callao una *parada con el arte*. Vestidas de novias, cada una de las novias se presentó en la estación. Los vestidos blancos elegidos para la ocasión eran de la entonces emergente Galería Quinta Avenida, que se usó ferias americanas y locales de ropa usada en sus *casamientos*. *Inalámbrycas* transformaron el traje blanco que simbolizaba inocencia en un enigma difícil de codificar para los transeúntes: ¿adónde se dirigían esas novias extrañas y solitarias, que se dirigían hacia el altar?

Las novias caminaron por las vías y frente a un oficiante (el editor platense Alejandro Del Izarbe que cargaba una cruz, realizó un matrimonio en la que no había marido. Mientras tanto, las cuatro mujeres paradas en el altar frente a él votaron con ningón hombre, porque esos votos no sellaban

el arte, Estación Callao, 1985



Fotografía de Facundo de Zuviria

25 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.

Las Inalámbricas, Casamiento con el arte, Estación Callao, 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

bicar el inicio de esta acción perfomática en las in, cuando los artistas trabajaron varias horas diarias de la estación. Para esas jornadas de pintura i vestirse con *overall*, la prenda de una sola pieza i proteger la ropa que llevan debajo. “Nos cambiamos la estación. Usábamos los mamelucos naranjas y oía mamelucos grises pero elegimos el naranja como

un modo de reivindicar el color, para darle importancia al color”, explica Reyna²⁴. 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.

27 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”²⁵, convirtiendo el acto solitario de pintar en un espectáculo abierto a todos los usuarios y transeúntes. “Re-figurar la ciudad”²⁶ 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.

La Razón, Buenos Aires, 18 de agosto de 1985



28 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

este artista, lo más rico de la experiencia fue el usuario, la relación directa con esos otros que lo stico: “Lo más importante para mí fue pintar en los te y algunos se detenían a conversar y a mirar lo que preguntas”²⁸. Su testimonio da cuenta de la situación o ya como algo abstracto sino como seres concretos, ianamente con los artistas. “A nosotros en ningún sí”, dice uno de los artistas, destacando que lo más ción, la hechura de las obras en contacto con el tren y el aumento del tránsito por los andenes y las uaciones de diálogo con los pasajeros que veían al personas manifestaban su apoyo a la iniciativa y cambio, se enojaban con la propuesta y provocaban es, que no obstante continuaban realizando las obras an su práctica.

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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

pintura en los sitios más insólitos; pero, sobre todo, se puede alegar la mirada de las personas y sus efectos de alienación, este tipo de pintura desmitificada

La pintura es un intercambio que no se da los demás artistas, tienen su conocimiento de estética bromista. Pienso en la gente que se pinta en los andenes, que tienen la intención de hacerse un retrato del Neo-Populismo argentino... De poder observar la reacción de los demás, cada uno se sienta

algún valor, y hoy porque la posibilidad de gozar del arte hasta en el subterráneo.

Alora queda desmentida que, con unas pocas lata de esmalte sintético y mucho de imaginación, se puede transformar y contagiar a los demás.

Los planteos de estos artistas en lo inmediato contemplan hacer de marcos ciertas estaciones de subte a través de las cuales se realizan el cambio. Y en cuanto a este es

El arte también es pasajero

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

Cuando 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 los crisantemos a las vías. Y esos murales se sacaron por las quejas de la gente. Por eso te digo que eran actividades muy clandestinas³⁰.

- 30 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.

Tiempo Argentino, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1985



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité



31 En entrevista con Reyna, el artista se refiere al impacto que vivió al enterarse de que los murales habían “desaparecido”:



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

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

que violento porque no nos anunciaron que los iban a sacar. Los Aires se tomó la libertad de hacerlos desaparecer. En un principio hicieron desaparecer todos los murales. Una artista con un cartel que contaba que nosotros éramos los que habíamos hecho los murales. Desaparecieron esos murales también. No sé si seis meses... Nunca supimos de dónde vino la noticia que fue por la reacción de la gente³¹.

lerancia y el autoritarismo de aquellas personas que gobernaron el arte de las paredes conduce a reflexionar sobre el modo de gobernar, atravesadas por los mecanismos de control militar, cuyos efectos perduraron mucho más allá

de los campos de concentración en Argentina, la que explica el funcionamiento de la política genocida de la dictadura en cuenta no solo los efectos sobre los cuerpos desaparecidos, sino sobre toda una sociedad que fue la base 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”³². 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.

³⁴ 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 fundamentalmente era un color enorme. Entonces me quedo pensando... siempre uno alude a lo anecdotico o al tema, pero ¿y si era el color? ¿Y si la reacción era frente al color?³³

³⁵ ¿Pudieron 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 Michele Pastoreau³⁴ los describa 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 vibrantes³⁵. 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:



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

uras no respondían a cánones académicos o a ores”. Incluso hubo muchas cartas de lectores en las a pasado en la estación. Algunos también llegaron a n esto de acá”, como si fuéramos unos salvajes que cosa³⁶.

s por la empresa confirmar el malestar de muchos s obras como “espantosas”, un profesor de plástica las co de arte se lamenta de que las paredes no fueran ún se publica en el diario *La Razón* del 23 de febrero

ero de 1986



37 Ante los insistentes reclamos de los usuarios, los murales fueron tapados tan solo unos pocos meses después de ser inaugurados por los artistas.

38 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.

Bibliographie

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

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



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

Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

introducción”, in *Observatorio Latinoamericano*, nº 12,

Los campos de concentración en Argentina, Buenos Aires,

: las determinaciones sociales de la innovación artística, le Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2010.

ración de la primavera, Buenos Aires, Fundación OSDE,

a red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, in *Afuera*, 2 [www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13

nstein: pintura en vivo y cooperación artística durante la *El Genio Maligno*, nº 14, marzo de 2014, con-einstein-pintura-en-vivo-y-cooperacion-artistica-argentina-daniela-lucena/ (consultado el 7/2/17)].

“El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus tra militar”, in *Música Hodie*, v. 15, nº 2, diciembre de 2015 erFriendly/39771/20368 (consultado el 7/2/17)].

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

Usabiaga, 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.

Notes

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

2 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”, in *Observatorio Latinoamericano*, nº 12, noviembre de 2013, p. 9-20.

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

4 Usabiaga, V., *Imágenes inestables*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p. 18.

5 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.

6 Longoni, A., “Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer”, in *Afuera*, nº 13, septiembre de 2013, p. 2 [<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13> (consultado el 25/1/17)].

7 Cerviño, M., *op. cit.*, p. 85.

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

9 Lucena, Daniela, Laboureau, Gisela, *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

10 Lucena, Daniela, Laboureau, Gisela, *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los años 80*, pintura en vivo y cooperación artística durante la última dictadura militar, nº 14, marzo de 2014 [<http://elgeniomaligno.eu/la-zona-de-cooperacion-artistica-durante-la-ultima-dictadura-militar-2014-7-2-17>].

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



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

Tout accepter

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

Tout refuser

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

Personnaliser

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

15 Véase Usabiaga, Viviana, *Imágenes inestables*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2012.

Politique de confidentialité

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

21 Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 146.

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

23 Cerviño, Mariana, *op. cit.*, p. 78.

24 Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 145.

25 Ardenne, Paul, *Un arte contextual*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 27.

26 Ardenne, Paul, *op. cit.*, p. 69.

27 Entrevista con José Garófalo, *op. cit.*

28 *Ibid.*

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

30 Entrevista con Ana Torrejón, *op. cit.*

31 Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 147.

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

33 Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 148.

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

35 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 [www.revistas.ufg.br/musica/rt/printerFriendly/39771/20368 (consultado el 7/2/17)].

36 Reyna, Martín, *op. cit.*, p. 145.

Table des illustrations

	Titre Garófalo, Prior y Reyna en La Zona, 1984
	Crédits Foto Carlos Trilnick
	URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-1.jpg
	Fichier image/jpeg, 1,9M
	Titre Boceto de Martín Reyna
	Crédits Archivo del artista
	URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-2.jpg
	Fichier image/jpeg, 52k
	Titre Boceto de Martín Reyna
	Crédits Archivo del artista
	URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-3.jpg
	Fichier image/jpeg, 80k



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ando Rearte
sta
http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-4.jpg
4k
tín Reyna
sta
http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-5.jpg
0k
fiesta en Cemento
Reyna
http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-6.jpg
k
artin Reyna, Bueno, Rearte, Jose Garofalo y Luis Pereyra
Cemento, 1985
Bueno
http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-7.jpg
k

	Titre Las Inalambricas y Luis Pereyra en Cemento, 1985. Crédits Archivo Rafael Bueno URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-8.jpg Fichier image/jpeg, 160k
	Titre Los artistas el dia de la inauguración, Estación Callao, 1985 Crédits Fotografía Facundo de Zuviría URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-9.jpg Fichier image/jpeg, 268k
	Titre Murales de la Estación Callao, hoja de contactos Crédits Fotografías de Facundo de Zuviría URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-10.jpg Fichier image/jpeg, 196k
	Titre Murales de Martín Reyna en la Estación Callao, 1985 Crédits Fotografía de Facundo de Zuviría. URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-11.jpg Fichier image/jpeg, 104k
	Titre Mural de Martín Reyna en Estación Callao, 1985 Crédits Fotografía de Facundo de Zuviría URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-12.jpg Fichier image/jpeg, 84k
	Titre Martín Reyna en Estación Callao, 1985 Crédits Fotografía de Facundo de Zuviría URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-13.jpg Fichier image/jpeg, 196k
	Titre Mural de Martín Reyna en Estación Callao, 1985 Crédits Fotografía de Facundo de Zuviría. URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-14.jpg Fichier image/jpeg, 72k
	Titre Murales de la estación Callao, 1985 Crédits Fotografía de Facundo de Zuviría URL http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-15.jpg Fichier image/jpeg, 380k
 	Estación Callao, 1985 Facundo de Zuviría http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-8.jpg as, Casamiento con el arte, Estación Callao, 1985 Facundo de Zuviría http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-6.jpg as, Casamiento con el arte, Estación Callao, 1985 Facundo de Zuviría http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-4.jpg as, Casamiento con el arte, Estación Callao, 1985 Facundo de Zuviría http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-2.jpg

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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-19.jpg
Fichier	image/jpeg, 264k
Titre	La Razón, Buenos Aires, 18 de agosto de 1985
URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-20.jpg
Fichier	image/jpeg, 236k
Titre	Tiempo Argentino, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1985
URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-21.jpg
Fichier	image/jpeg, 288k
Titre	La Razón, Buenos Aires. 23 de febrero de 1986
URL	http://journals.openedition.org/caravelle/docannexe/image/2567/img-22.jpg
Fichier	image/jpeg, 221k

Pour citer cet article

Référence papier

Daniela Lucena, « Los murales de la estación Callao: una experiencia de arte público en los 80 », *Caravelle*, 109 | 2017, 195-208.

Référence électronique

Daniela Lucena, « Los murales de la estación Callao: una experiencia de arte público en los 80 », *Caravelle* [En ligne], 109 | 2017, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 04 février 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/caravelle/2567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/caravelle.2567>

Auteur

Daniela Lucena

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Droits d'auteur



Caravelle – Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.



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

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)