

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
CENTRO DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS
MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

**Escala y estilo: La galería de galpón de espaldas a la tradición
artística porteña**

Maestrando: Lic. Mario Scorzelli

Director: Dr. Syd Krochmalny

Octubre 2025

A Ángeles, Ringo, Rafaela.

A Buenos Aires, sus obras, sus artistas, sus críticos.

*A todos los factores que intervinieron,
en especial a aquellos que no suelo considerar.*

0. Introducción	5
0.1. A espaldas de la gran proeza	5
0.2. Socialismo amarillo y después	10
0.3. Sobre esta tesis	13
CAPÍTULO I: Iglesias y galpones	16
1.1. El galpón blanco en el proyecto crítico de Iglesias	20
1.2. Traducción y crítica	24
1.3. arteBA Feria de Arte Contemporáneo. “Los artistas se anticipan al futuro”	30
1.4. Estudio Abierto frente a una realidad que se achica	36
1.5. Appetite y el efecto multiplicador del gasto	44
1.6. Medio Profesional	50
1.7. El dilema Misterio-Ministerio	52
1.8. Trabajo artístico	54
1.9. La apariencia del crítico	59
1.10. El trabajador freelance y la muerte por sobredosis de trabajo	63
1.11. Publicaciones y curriculum	66
1.12. El galpón blanco y el archivo precario.	68
CAPÍTULO II: Del pasillo al galpón	75
2.1. El Mondrian de Buenos Aires	77
2.2. Vanguardia y decoración	82
2.3. La historia de un arte de pasillo	85
2.4. Arte light, lindo y comprometido	91
2.5. Arte guarango y autónomo	95
2.6. Un formalismo raro frente a la nueva ontología de negocios	100
2.7. La hipertrofia espacial	107
2.8. Mercado y ambición internacional	110
2.9. Templos de Barrio en la galería de galpón	114
CAPÍTULO III: De la cultura del bazar a la cultura del galpón	126
3.1.1. El arte en el camino de Florida.	129
3.1.2. <i>Discursos fóbicos y eufóricos de la cultura del bazar</i>	133
3.1.3. <i>El crecimiento institucional</i>	137
3.2.1. La tradición selectiva de la galería Ruth Benzacar	142
3.2.2. <i>La casa-galería y la confianza doméstica</i>	146
3.2.3. <i>El local de Florida y la metáfora arquitectónica</i>	150
3.3.1. Ruth Benzacar del subsuelo al galpón	157
3.3.2. <i>Del cubo blanco imperfecto a la galería de galpón</i>	158

3.3.3. <i>La destrucción creativa de la galería de arte</i>	164
3.3.4. <i>Birdie Num Num: Buenos Aires pos-internet y sentimiento realista capitalista</i>	172
3.3.5. <i>Cipher: la galería y el estacionamiento</i>	177
3.3.6. <i>Octubre 2015. La clausura de una época</i>	181
3.4.1. <i>La nueva Cultura del Galpón</i>	184
3.4.2. <i>La galería de galpón y el horror arquitectónico</i>	187
3.4.3. <i>Espectros del pasado industrial</i>	191
3.4.4. <i>Una nueva arquitectura epistemológica</i>	194
3.4.5. <i>La estructura de sentimientos del “espíritu contemporáneo”</i>	196
3.4.6. <i>El consorcio de galerías y su modelo de negocios</i>	201
Conclusiones	205
Bibliografía	210

0. Introducción

0.1. A espaldas de la gran proeza

La motivación inicial para realizar esta tesis sobre el impacto en la circulación del arte y la vida cultural de Buenos Aires, que tuvo la adopción de antiguos galpones como nuevos emplazamientos de algunas de las galerías de arte contemporáneo más destacadas de la ciudad, surge de la lectura de una breve reseña publicada en la revista *Jennifer* por el crítico de arte Claudio Iglesias, a propósito de una exhibición que realicé en el Centro Cultural General San Martín (CCGSM) durante el año 2016.

La exposición se tituló *El ideal desconocido* (2016) y estaba compuesta por una serie de pinturas que retrataban a algunas de las principales luminarias del pensamiento liberal. Las obras colgaban de las paredes negras, respetando una distancia proporcional unas con otras, suspendidas a la altura de la mirada e iluminadas de forma puntual por una luz cálida. Algunas pinturas se veían levemente torcidas. Sobre sus marcos de madera, malamente barnizados, brillaban pequeñas chapas de metal que exhibían los nombres de autores como J. B. Alberdi, M. Friedman y A. Rand.

La escena parecía recrear una galería de retratos institucionales instalada en el pasillo del cuarto piso del CCGSM. Sin embargo, por las particularidades antes mencionadas, si el montaje pretendía simular cierto carácter de homenaje institucional, podríamos decir que se trataba de uno austero. Esa escenificación precaria se acentuaba con un puñado de monedas de un peso arrojadas en el piso, atrayendo la atención reverencial de algunos espectadores que, ocasionalmente y con un gesto performático relativamente involuntario, se agachaban a recogerlas.¹

¹La reseña de Iglesias (2016) señala que el dinero extendido en el suelo no debería pasar de los cincuenta pesos, en total. Además, afirma que: “las monedas posiblemente menos valiosas del mundo brillan con autosuficiencia; o con soberanía: la soberanía de un arte de boutade, capricho y pasillo”.



Vista de la exhibición El ideal desconocido (2016) en el CCGSM. Fotografía: Mario Scorzelli, 2016.



Detalle chapa de metal con la inscripción J. B. Alberdi. Fotografía: Mario Scorzelli, 2016.



Vista de la exhibición *El ideal desconocido* (2016) en el CCGSM. Fotografía: Mario Scorzelli, 2016.



Detalle de la obra *Retrato de Milton Friedman* (2016) de la exhibición *El ideal desconocido* (2016) en el CCGSM. Fotografía: Mario Scorzelli, 2016.



Detalle de la exhibición El ideal desconocido (2016) en el CCGSM, Fotografía: Mario Scorzelli, 2016.

En definitiva, podríamos considerar que se trató de una muestra menor, no solo por haberse desarrollado en el estrecho pasillo de una institución con escaso protagonismo en la escena del arte contemporáneo, sino también por las particularidades de las obras, que parecían acentuar la modestia de la propuesta expositiva. Con su suelo de goma, techos bajos, paredes negras, puertas de oficinas y escaleras que interrumpen el flujo visual, el lugar se encontraba lejos de la neutralidad idealizada de un “cubo blanco”. En ese espacio, las pinturas más que afirmar por derecho propio su carácter de obra de arte, parecían artículos de utilería que contribuían a simular el decorado precario de una galería de retratos institucionales.

De esa manera, en ese espacio de oficinas gubernamentales —más transitado por empleados públicos y personal de limpieza que por espectadores de arte contemporáneo por voluntad propia— tuvo lugar esta muestra, que pasaría casi inadvertida y sin mayor repercusión que la breve reseña de Iglesias que dice lo siguiente:

Entre escaleras y puertas que se abren y se cierran, con el piso de goma marca Pirelli y el techo bajo de la sala, la de Scorzelli es una de esas muestras de quiebre hechas en un pasillo, a espaldas de la proeza del galpón blanco, el último monólogo injustificable del arte argentino (Iglesias, 2016).

Esta afirmación de Iglesias podría ser catalogada como desmedida, o, al menos, la historia no parece darle la razón. Más allá de sus propias palabras, no se encuentran otros discursos que afirmen que esa exposición haya sido una “muestra de quiebre”; incluso, parece difícil encontrar a alguien que la recuerde. Es más, lo contrario resultaría más fácil de argumentar, es decir, que se trató de una muestra intrascendente. Sin embargo, más allá de señalar la gratitud que me merecen sus palabras —posiblemente injustificadas— sobre esta exposición en la que, como también menciona el autor, “la gente daba vueltas apocada, sin saber qué decir” (Iglesias 2016), considero relevante señalar que su apelación al galpón blanco como “el último monólogo injustificable del arte argentino”, arremetió contra mí acompañada de una serie de interrogantes que, hasta entonces, apenas había sido capaz de formular.

¿Cómo fue que irrumpió la galería de galpón como dispositivo técnico-arquitectónico para el desarrollo de exhibiciones dedicadas al arte porteño que supo ser caracterizado como un “arte chico” y “doméstico”, acostumbrado a habitar bazares, pasillos y pequeños locales comerciales? ¿Qué motivos desencadenaron este giro en nuestra historia cultural? ¿Cuáles fueron las mutaciones en la circulación del arte vinculadas a la adopción de este nuevo espacio y qué rol tuvieron los diferentes protagonistas de esa historia?

Esas son algunas preguntas que guían esta tesis sobre la reconfiguración del sistema de galerías y el desarrollo de una nueva ontología de negocios a partir de la adopción de antiguos galpones como emplazamientos de las galerías de arte más destacadas de la ciudad. Un

fenómeno que, como intentaremos demostrar, se desarrolla a espaldas de una particular tradición artística porteña que se caracteriza por el arte chico, la curaduría doméstica y la “cultura del bazar”.

0.2. Socialismo amarillo y después

En el año 2016, mientras tenía lugar mi exposición en el CCGSM, a una escala global la democracia liberal tradicional parecía amenazada por el crecimiento de la “nueva derecha”, así lo describe Iglesias (2016) en su reseña:

La loa de Scorzelli a las luminarias de la tradición liberal, y todas sus ideas de autorregulación, equilibrios de Nash, etc., podrían hacer llorar de encanto a un hipotético corresponsal de The Economist en Buenos Aires, pero sobre todo vienen a caer en un momento en que la democracia liberal tradicional está charlada, entre el brexit y una victoria de Marine Le Pen en Francia que sería la menos sorprendente de las sorpresas (Iglesias, 2016).

Mientras tanto, a nivel nacional, el macrismo ya había ganado las elecciones presidenciales y se vivía una sensación de fin de ciclo. El proyecto nacional y popular del kirchnerismo parecía extinguirse y, al mismo tiempo, Javier Milei hacía sus primeras apariciones en la televisión abierta. En aquel entonces, se trataba de un personaje payasesco, exagerado, que se paseaba por los programas mencionando a algunos de los pensadores retratados en mis obras. De esa manera, Milei ponía a circular en los medios masivos ideas extremistas del pensamiento liberal. Sus performáticos monólogos televisivos divulgaban a pensadores como Milton Friedman y Murray Rothbard, con muy mala reputación en algunos circuitos intelectuales. A partir de un pastiche de ideas que vinculaban la teoría austriaca, praxología, monetarismo, *laissez faire*, anarcocapitalismo y métodos hipotéticos para curar la inflación, fue tomando forma un discurso

crítico del macrismo al que Milei calificó como socialismo amarillo²; aunque también utilizó las variantes de “populismo cool” y “kirchnerismo de buenos modales”.



Frame de Javier Milei en el programa *Intratables* recuperado de: *Milei Presidente* [Nombre de usuario en Youtube] (2017). ¿Qué tipo de gobierno es el macrista? Javier Milei en *Intratables*- 17/02/17 [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=gewUhVez5rA>

Con el rotulo de socialismo amarillo —color que identifica al partido del PRO— Milei descalificaba cierta inclinación activa del Estado a la realización de obras públicas, algo que según el discurso del economista genera un gasto innecesario para el sector público; que tiene que financiarse mediante impuestos, inflación y deuda, quitandole capacidad de compra al sector privado. Ese socialismo amarillo sería el encargado de impulsar una serie de políticas urbanas de “maquillaje” y “limpieza social” entre las que Cravino & Palombi (2015) destacan la creación de una fuerza de choque especialmente creada para amenazar indigentes en el espacio público, el desalojo de recicladores urbanos, el combate a los trapitos, la expulsión parcial de vendedores ambulantes, los intentos de penalizar protestas, las

²En una nota periodística, Dulcos (2018) recupera la siguiente definición de socialismo amarillo formulada por Milei en el programa de televisión *Intratables* del canal América: “La definición que le di al PRO es el socialismo amarillo, ya que busca la reactivación mediante la obra pública”.

plazas enrejadas, las calles con esquinas reducidas y los bares con espacio en las veredas.

Aunque estos autores afirman que nos encontramos frente a un modelo de ciudad excluyente, sostienen que las políticas del socialismo amarillo no se definen solamente por la retirada del Estado o la reducción de lo público, con las que se suele asociar al neoliberalismo clásico. En realidad, las políticas del macrismo adoptan formas más complejas que, aunque evidencian una tendencia hacia la exclusión y la desatención de los sectores populares, no siempre están mediadas por una coerción directa.

En ese contexto, el sector privado representado por las galerías de arte encontraría un rol importante para participar de la reconfiguración del espacio urbano mediante el desarrollo inmobiliario que supuso la transformación de antiguos galpones industriales en galerías de arte. Un fenómeno que favoreció el sistema de legitimación característico de una ciudad excluyente, con un mercado objetivo de clase orientado a sostener el poder de los sectores dominantes.

De esa manera, los galpones que alguna vez fueron depósitos de maquinarias y cobijaron a cientos de trabajadores reunidos por un proyecto de país industrial, en la segunda década del nuevo milenio parecían haberse convertido en espacios fantasmales. Espectros de un proyecto trunco que seguían la inercia del tiempo sin encontrar otro destino, hasta que una serie de factores muy diversos, que incluye desde políticas públicas hasta cuestiones estilísticas, intervinieron para convertirlos en galerías de arte contemporáneo.

Esas galerías de arte aprovechan las construcciones en desuso de zonas industriales y portuarias en las que anteriormente se asentaban comunidades de trabajadores para desplegar negocios orientados a bienes y servicios para un público de alto poder adquisitivo. Este proceso de reurbanización no solo redefine el uso del suelo, sino que también actúa

como una herramienta de legitimación para las élites, al promover una imagen de crecimiento y progreso que perpetúa la desigualdad socioeconómica.

Sin embargo, casi una década después de la inauguración de mi exposición, el contexto actual aparenta ser algo diferente; no tanto porque haya modificado su rumbo, sino porque parece haberse acelerado. Ese personaje que hacía sus primeras apariciones estridentes como panelista en diferentes programas de televisión, ahora es el Presidente de la Nación Argentina. Sus ideas, que alguna vez fueron consideradas marginales, hoy se encuentran en el centro del ágora pública. A nivel nacional la obra pública está paralizada, pero las políticas urbanas de Buenos Aires parecen continuar con el desarrollo de una ciudad excluyente. Aquel fenómeno emergente que significaba la instalación de galerías en antiguos galpones industriales se encuentra consolidado y cada vez son más las galerías que adoptan esos emplazamientos. Por otra parte, los retratos de pensadores liberales que integraron mi exposición del CCGSM ahora son parte del patrimonio del Banco Central y se encuentran ocupando un lugar en sus depósitos, que siguen en funcionamiento a pesar de la promesa de Milei —aún incumplida— de dinamitar esa institución.

En definitiva, aunque la tesis se focaliza en cómo la adopción de antiguos galpones da cuenta de las mutaciones en la circulación del arte en Buenos Aires, el análisis también aborda los cambios políticos y culturales que acompañaron esta transformación. En este sentido, se examina la emergencia de nuevos discursos en el ámbito público, los cuales han impulsado tanto el desarrollo de la industria del arte como la consolidación de una nueva ontología de negocios.

0.3. Sobre esta tesis

La tesis está organizada en tres capítulos que exploran diferentes miradas sobre la adopción de galpones como espacios para la circulación

del arte porteño. En esa dirección, se abordan las problemáticas relacionadas con las transformaciones en la escala y el estilo del arte y las instituciones porteñas, entendidas no solo como dos vectores separados que remiten a dimensiones espaciales o maneras de hacer, sino como categorías interrelacionadas que abarcan tanto a las obras de los artistas y sus espacios como sus vidas, ambiciones, deseos y fantasías.

El capítulo I se focaliza en la perspectiva del crítico de arte Claudio Iglesias y presenta algunas de sus producciones teóricas y prácticas —ensayos, traducciones y jornadas— que, como señala Palacios (2014), contribuyeron a una voraz actualización bibliográfica de la escena del arte porteño. Entre estos trabajos se destacan sus libros *Falsa conciencia* (2014) y *Corazón y realidad* (2018), así como un corpus de traducciones —*Hacia el realismo especulativo* (Harman, 2015), *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (Fisher, 2016) y *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (Graw, 2013)— y las *Jornadas Misterio-Ministerio* (2015), realizadas en colaboración con Inés Katzenstein en la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT). Estas producciones contribuyen a desarrollar un marco epistemológico que permite abordar las problemáticas asociadas a la adopción de los galpones como espacios expositivos, desde enfoques que integran los estudios culturales, la teoría crítica y la metafísica especulativa. A partir de esta perspectiva, el capítulo contrapone dos modelos de circulación del arte contemporáneo: el “camino del crecimiento institucional” y el “camino del corazón”. En función de esto, se analizan una serie de casos como la feria *arteBA*, la galería *Appetite*, *Estudio Abierto* (2002) y la muestra *Exposición* (2015) de Guillermo Faivovich, realizada en la sala de exposiciones de la UTDT.

En el capítulo II se analiza el cambio de emplazamiento de las galerías de arte mediante un desarrollo argumentativo que traza relaciones —o señala la ausencia de relaciones— entre el pasillo de El Rojas y el galpón de la galería Barro. En esa dirección, este capítulo pone el foco en la obra del artista Marcelo Pombo para atender a las mutaciones en la circulación del arte que tuvieron lugar entre aquel pasillo de los noventa y el

galpón del nuevo milenio, trazando algunas directrices que esbozan la historia del éxito de la industria del arte. En ese sentido, se abordan las producciones del artista Marcelo Pombo en dos contextos espaciales y temporales opuestos —el característico pasillo del arte de los 90 y la nueva galería de galpón del siglo XXI— que nos permiten reconocer tanto las mutaciones en la escala y el estilo de su obra como los cambios culturales asociados al cambio de emplazamiento.

El capítulo III indaga sobre distintos emplazamientos en los que circuló el arte porteño —bazares, galerías, salones, pabellones, palacios, departamentos, subsuelos y galpones— y recompone una tradición selectiva que se proyecta desde los primeros intercambios de pinturas decimonónicas comercializadas en bazares de la calle Florida, hasta la apertura de la nueva sede de la galería Ruth Benzacar en un galpón del barrio de Villa Crespo. Este capítulo no solo da cuenta de algunos rasgos culturales que fueron quedando olvidados de una antigua “cultura del bazar” (Amigo, 1989), sino también de aquellos que perviven invistiendo de sentido nuestro presente. En esa dirección, este capítulo constituye un estudio de los cambios que atravesó la circulación del arte desde una perspectiva centrada en los emplazamientos —desde el bazar, hasta el galpón— que permite reconocer la formación de un nuevo episodio en la historia cultural porteña. De acuerdo con eso, se parte de un análisis sobre las relaciones sociales implicadas en la comercialización de pinturas europeas en la Buenos Aires de finales del siglo XIX, prestando especial atención a una serie de intercambios, tanto simbólicos como económicos, que desempeñaron un rol significativo para el desarrollo de la subjetividad local y la construcción de valores e ideales asociados a esos objetos. Este enfoque permite examinar el nacimiento de un estilo de vida que dió lugar a la emergencia de la figura del marchand, al desarrollo del coleccionismo local y al surgimiento de la cultura del bazar. Finalmente, se abordan los rasgos de lo que denominaremos como una nueva “cultura del galpón”, marcados por el desarrollo de una nueva ontología de negocios, la irrupción de una nueva institucionalidad encargada de la reestructuración del sistema de galerías, el surgimiento de nuevos

circuitos artísticos y una orientación global y exportadora que se desarrolla a espaldas de una tradición artística local.

De esa manera, se propone un trayecto que recupera el trabajo de críticos, artistas y coleccionistas en tiempos y espacios muy diversos, que se remonta a las postrimerías del siglo XIX y se proyecta hasta el presente abarcando una multiplicidad de espacios con la intención de recomponer una tradición selectiva de la circulación del arte porteño y comprender eso que Iglesias denomina como “la proeza del galpón blanco, el último monólogo injustificable del arte argentino”.

CAPÍTULO I: Iglesias y galpones

La profesionalización del arte contemporáneo frente al proyecto crítico de Claudio Iglesias

El riesgo hace falta, creo que hay que animarse a enfrentar los miedos y atravesar todo eso que te intimida, para fortalecerse y poder ir a más. Para mí ya es como una droga esa adrenalina de meterme en algo nuevo, siento que no le tengo miedo a nada, porque no tengo miedo de tener miedo. Por eso no puedo parar, porque está bueno construir algo que toca y une a tanta gente, que provoca cambios, opiniones, discusiones (...)³

— Daniela Luna, 2008.

La apreciación de Iglesias (2016), que alude con asertividad al galpón blanco como “el último monólogo injustificable del arte argentino”, podría parecer una observación aislada en el contexto de una reseña. Sin embargo, dentro de su proyecto crítico se encuentran análisis de casos que despliegan un desarrollo argumentativo mayor. La frase, además, evidencia un rasgo estilístico característico de su escritura, vinculado a la capacidad para identificar, de forma categórica, los conflictos asociados a la acelerada expansión de la industria del arte contemporáneo en la ciudad.

Este capítulo tiene como objetivo contextualizar la adopción del galpón blanco como dispositivo de exhibición dentro del proyecto crítico de Iglesias, subrayando cómo este fenómeno se inserta en un proceso más amplio de transformación de la industria del arte. En este sentido, el galpón blanco debe entenderse no solo como un espacio clave en la reconfiguración de las dinámicas de circulación de obras, sino también en las prácticas

³La cita de Daniela Luna fue recuperada de: Anita. (14 de junio de 2008). [Cita de Daniela Luna: "El riesgo hace falta"]. *Mao y Lenin. Art+Fanzine+Blog+Trash+Love+Kisses*. <https://maoylenin.blogspot.com/search?q=Que+no+lo>

culturales que definen el estatuto del arte contemporáneo en Buenos Aires y las actividades de sus protagonistas.

Para esto, atenderemos a una selección de textos integrada por una serie de reseñas y ensayos publicados en diferentes medios, así como también a los libros *Corazón y realidad* (2018) y *Falsa Conciencia* (2014), que constituyen antecedentes clave para abordar la problemática de la expansión de la industria del arte en Buenos Aires. En estos trabajos, aparecen una serie de producciones, obras, revistas, libros, diarios, conferencias e instituciones que dan cuenta de un horizonte cultural en el que proliferan iniciativas que contribuyen a delinear ese proceso de expansión de la industria del arte.

Por otra parte, vamos a abordar las *Primeras Jornadas de Arte y Estética* (2015), organizadas por Inés Katzenstein y Claudio Iglesias, en el Departamento de Arte de la UTDT, bajo el título *Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo*. La realización de estas jornadas, que contaron con la participación de destacados críticos, curadores y artistas, entre los que se encontraban figuras internacionales como Boris Groys, Graham Harman y Chus Martínez, constituyó un hito relevante para actualizar las discusiones sobre el problema del profesionalismo en el arte contemporáneo.⁴

En ese sentido, las jornadas constituyen un caso relevante para inscribir el fenómeno de la consolidación del galpón blanco como dispositivo de exhibiciones de arte contemporáneo, en el contexto de un proceso mayor: la acelerada profesionalización del medio artístico local. De esa manera,

⁴La gacetilla de prensa de la UTDT (2015, 14 de abril) anuncia que La pregunta sobre la relación del arte y el trabajo se analizará en *Misterio-Ministerio* desde las miradas de filósofos e intelectuales que se han ocupado del tema desde la teoría crítica (Diedrich Diederichsen), la teoría del arte (Boris Groys, Suhail Malik), la metafísica especulativa (Graham Harman), la educación artística (Joe Scanlan), la curaduría (Guillermo Santamarina, Chus Martínez, Sarah Demeuse), la crítica de arte (Graciela Speranza, Guillermo Machuca, Rodrigo Quijano), el arte (Alejo Moguillansky, Luciana Acuña y Guillermo Faivovich) y la sociología (Osvaldo Baigorria, Lucas Rubinich).

realizaremos un análisis sobre el modo en que estas jornadas introducen los discursos del profesionalismo.

En esa dirección, este capítulo aborda la producción teórica de Iglesias a partir del análisis de una serie de casos entre los que se destacan la feria arteBA, *Estudio Abierto* (2002) y la galería Appetite, además de las jornadas realizadas en la UTDT en relación al dilema Misterio-Ministerio para indagar sobre el emplazamiento institucional, los modos del trabajo *freelance*, el networking, las formas en las que la profesionalización afecta al trabajo de los actores involucrados y a las obras de arte.

Finalmente, nos detendremos a analizar la exposición que acompañó las jornadas y el funcionamiento de la sala de la UTDT que podríamos inscribir en la tipología de “galpón blanco”. Un espacio de exhibición que trasciende sus aspectos técnicos y arquitectónicos para consolidarse como un dispositivo que interviene en la reorganización estructural de las dinámicas del medio artístico para responder a las crecientes demandas de organización, claridad y comunicabilidad asociadas a la industria del arte.

Sin embargo, antes de continuar con nuestro desarrollo argumentativo, vamos a introducir las palabras de Iglesias, que nos invitan a ponernos en el lugar de un joven estudiante de arte que empieza a comprender y formar parte de ese complejo entramado cultural. El siguiente fragmento, nos permitirá entrar en contacto con la experiencia de alguien que se aproxima al arte contemporáneo en Buenos Aires, que en principio puede tener la apariencia de un campo inaccesible. En esa dirección, Iglesias propone la siguiente reflexión sobre sus primeros pasos, atrapado entre el desconocimiento y la fascinación, por una escena que aún le resulta distante:

Antes de sacar algunas conclusiones más, pongámonos en la cabeza de un estudiante de arte de la Universidad de Buenos Aires que, con diecinueve años y una libreta de

contactos muy rala, un chico de barrio, prácticamente sin ningún amigo intelectual o escritor (...) un día de abril del año 2000, se toma el 92 rumbo al Museo de Bellas Artes: invierte un sábado vacío de ocupaciones allí y en las exhibiciones temporales del Palais de Glace, bajando la barranca; después le da una oportunidad al Centro Cultural Recoleta, donde exponen artistas como Carlos Gallardo y Claudia Aranovich, a quienes no conoce. Con la fotocopia de un ensayo de Walter Benjamin en la mochila, el muchacho está bastante perdido: el arte que se hace en Buenos Aires le resulta tan lejano como el que se fabrica en Alemania. Siente, como muchos a esa edad, como me pasaba a mí también, que la vida pública es de otros, que su grado de vinculación con los artistas vivos de su ciudad es nulo (Iglesias, 2018).

Este fragmento narra lo que podría ser el inicio de la carrera del crítico y da cuenta de la aventura que supone para él participar de la escena de arte contemporáneo en la ciudad. Como si se tratara de un viaje de iniciación, Iglesias describe un horizonte cultural desconocido y plagado de instituciones, un territorio que aún le resultaba ajeno y distante. Así, siguiendo las aventuras de este crítico, comenzaremos nuestra indagación sobre la emergencia y consolidación del galpón blanco, un dispositivo que no solo se erige como nuevo escenario para el arte, sino que estará destinado a reconfigurar el sistema de galerías de arte contemporáneo en Buenos Aires (Iglesias, 2018).

1.1. El galpón blanco en el proyecto crítico de Iglesias: algo más que un conflicto entre el artista y el capital

El galpón blanco que aparece mencionado en la reseña de Iglesias, ocupa un lugar importante en su proyecto crítico, que le dedicó numerosos trabajos a la emergencia y la consolidación de la industria del arte

contemporáneo en Buenos Aires. Entre esos trabajos, se destaca la obra *Corazón y realidad* (2018), que aborda de forma explícita al galpón blanco, considerado por el autor como “un espacio nocional emblemático del arte contemporáneo” (Iglesias 2018), en el contexto del desarrollo de la nueva infraestructura institucional de la escena del arte local de los 2000. Más allá de su aspecto físico, el galpón blanco se presenta como una idea, un espacio donde las tensiones entre el arte y el mercado se exacerban.

En *Corazón y realidad* (2018), el galpón blanco aparece junto a una serie de obras de arte, revistas y otros lugares de reunión, para desplegar la argumentación del autor sobre los sentimientos de culpa, euforia y depresión que despierta la actualización internacional y la profesionalización de la escena. De esa manera, el galpón blanco se presenta como un objeto problemático que simbólicamente se alinea con las ambiciones de expansión de la industria del arte, a la vez que promete ofrecer las condiciones materiales para el desarrollo de exposiciones que se ajusten a los estándares profesionales e internacionales.

Iglesias (2018) afirma que el galpón blanco tiene un rol central en la redefinición de la estructura del sistema de galerías de arte contemporáneo, que avanza en dirección a un creciente proceso de ordenamiento alineado con los discursos de la profesionalización del arte. En relación a esa hipótesis se destacan principalmente los casos de las galerías Ruth Benzacar y Barro, que entre 2014 y 2015 abrieron sus nuevas salas de exhibiciones en galpones refuncionalizados de los barrios de Villa Crespo y La Boca, respectivamente; aunque el autor también se ocupa de señalar que en realidad podemos encontrar al galpón previamente en otros contextos vinculados a la industria del arte como *Estudio Abierto* (2002) y la galería Appetite.

[El galpón] Había estado ahí desde siempre, agazapado y sin poder poner en práctica sus planes, como un villano de dibujos animados que repetidamente fracasa en sus designios. Lo

vimos en *Estudio Abierto*, en 2002, y en *Appetite*, en 2008, caer en ruinas. Y en tantos otros lugares, tanto tiempo antes. ¿Quién no lo conoce? La historia de ese universal galpón frío con obras adocenadas en silencio (Iglesias, 2018).

De esa manera, el autor presenta al galpón como si fuera el malo de una película, cuya acción dramática es movilizadora por la expansión de la industria del arte contemporáneo, que desata un conflicto entre el hombre y el capital. Un conflicto encarnado por los artistas que confrontan a la industria del arte y se ven obligados a tomar decisiones morales o sufrir las frustraciones impuestas por sus reglas.

La personificación del espacio arquitectónico en la descripción que realiza Iglesias del galpón, lo dota de una agencia casi ficticia, como si tuviera vida propia. Sin embargo, se trata de un objeto que se configura en función de los cambios y tensiones de la vida cultural que lo rodea. En este contexto, las nuevas dinámicas promovidas por la expansión de la industria del arte, junto con la capacidad de las obras para transformar y resignificar los espacios, desempeñan un papel fundamental en la construcción de ese galpón blanco, que emerge como una figura antagónica dentro de la narrativa crítica de Iglesias.

En su relato, el galpón representa un espacio que adquiere un nuevo protagonismo cuando el arte contemporáneo lo incorpora como un escenario central para impulsar su agenda de expansión y desarrollo. Esta transformación pone de manifiesto el impacto de las dinámicas de la industria del arte y las tensiones que surgen en la relación entre los artistas y los espacios institucionales. En este contexto, los artistas enfrentan el desafío de mantener su autonomía en un sistema regido por las reglas de una industria que no siempre se alinea con la creación artística.

Si en la narrativa literaria los conflictos entre el individuo y el capital suelen presentarse como una lucha entre las necesidades humanas, los

valores éticos o la integridad personal frente a las fuerzas impersonales del capitalismo, representadas por el dinero, las grandes empresas o las estructuras económicas, podríamos afirmar que en la narrativa crítica de Iglesias este esquema se replica para manifestar algunas de sus principales consecuencias, como la deshumanización, la alienación y la pérdida de identidad.

Según el materialismo cultural de Raymond Williams (2009), el conflicto social no se limita a una simple polarización entre opresores y oprimidos; sino que se trata de una dinámica continua de luchas por el significado y el poder, que se manifiestan en la cultura, la política y las estructuras sociales. Siguiendo a Williams (2009), el conflicto se delinea como un proceso cultural, un espacio donde las ideas, representaciones y valores se enfrentan, se mezclan, se resisten o se transforman. De esa manera el conflicto que expresa Iglesias no se limita a la descripción de una relación de antagonismo entre el artista y la industria, sino que se manifiesta en la forma en que las estructuras de poder, valores y significados culturales se negocian, reinterpretan o resisten de diversas maneras dentro de la sociedad.

Así, el conflicto que plantea la industria del arte no es solo una oposición directa con el trabajo y la vida del artista, sino un proceso que implica transformación y contradicción dentro de las estructuras sociales. En esta dirección, el conflicto se configura como un elemento constante de la producción cultural, que genera una interacción de ideas y valores, capaces de modificar las estructuras existentes.

En el relato de Iglesias, se pueden identificar algunos de estos elementos. En su proyecto crítico, el autor se centra particularmente en los artistas que enfrentan los dilemas provocados por la expansión de la industria del arte, una maquinaria que desencadena pasiones y obliga a los artistas a tomar decisiones que impactan tanto en sus vidas como en sus obras. Sin embargo, el relato de Iglesias no se limita a una narración clásica

de antagonismo, ni se restringe a describir simplemente los efectos del mercado del arte sobre la subjetividad de los artistas.

Los conflictos que Iglesias presenta van más allá de los típicos enfrentamientos narrados en la historia y la teoría literaria clásica; sino que se centran en problemáticas vinculadas a la autoconciencia y el misterio inherente a la obra de arte frente a los discursos eufóricos de la industria. Por lo tanto, además de un análisis histórico que explore las tensiones entre la industria del arte y los artistas, es fundamental complementar el estudio con una perspectiva estética que examine los efectos que estos conflictos tienen sobre el arte mismo y la capacidad de las obras para reconfigurar los espacios.

1.2. Traducción y crítica

En relación a este aspecto, el corpus bibliográfico que conforman las traducciones realizadas por Claudio Iglesias constituyen una actualización relevante para abordar los debates actuales en el campo del arte contemporáneo desde perspectivas que integran tanto la historia y la sociología del arte como la metafísica especulativa y la teoría crítica. Entre esas producciones, se destacan los libros *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad* (Graw, 2013), *Hacia el realismo especulativo* (Harman, 2015) y *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* (Fisher, 2016).

Estos libros, no solo presentan cuestiones teóricas relevantes para interpelar los discursos sobre el arte y su industria, sino que también se inscriben dentro del mercado editorial y habilitan un espacio de reflexión sobre las posibilidades del pensamiento crítico para brindar respuestas a las lógicas de los mercados involucradas en la expansión de la industria del arte.

En *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Graw (2013) propone como tesis central que no existe una separación absoluta entre los campos del arte y el mercado, sino que

guardan una relación de mutua dependencia sin abandonar un grado de relativa autonomía. En definitiva, la autora argumenta que el arte y el mercado están profundamente entrelazados pero, a la vez, también se repelen. En esa dirección, la relación entre el arte y el mercado es caracterizada como una “unidad dialéctica de opuestos”. A partir de esa dinámica, los requisitos del mercado tienen el poder de influir sobre las obras de arte pero sin llegar a determinarlas completamente.

En este punto, podríamos afirmar que la adopción del galpón blanco, como dispositivo de exhibición por parte de las galerías de arte, es un fenómeno capaz de ejercer presión sobre el formato de las obras o sus costos de producción, por ejemplo, a partir del crecimiento de escala y las nuevas condiciones para la circulación de las obras que establece ese espacio. Sin embargo, esta iniciativa —la adopción del galpón blanco como dispositivo de exhibición—, motivada por la expansión de la industria del arte, no logra determinar completamente al arte que alberga. Si bien el galpón blanco impone ciertas exigencias vinculadas a la escala y la profesionalización del trabajo artístico, las obras que se producen y exhiben en su interior conservan un margen de autonomía o, como veremos en el capítulo II, de misterio.

Graw (2013) también examina la concepción que muchos actores del mercado tienen de sí mismos. En esta línea, indaga sobre las figuras de galeristas, artistas, coleccionistas y críticos que participan en los mercados en los que se ve involucrado el arte contemporáneo. Así, la autora identifica, por un lado, los discursos “eufóricos”, que celebran el éxito comercial y ubican al mercado como el “tribunal supremo de los asuntos del arte”; y por otro lado, los discursos “fóbicos”, que conciben al mercado como un afuera imaginario y prohibido, que en ocasiones construyen a partir de ese rechazo retórico una estrategia para el despliegue comercial exitoso.

Graw (2013) no parece interesada en lamentar la expansión de los mercados del arte, aunque su postura tampoco se trata de una simple aceptación. Su trabajo nos brinda una perspectiva atenta a encontrar

espacios de acción dentro de las nuevas condiciones impuestas por la industria del arte. De manera similar, la producción de Iglesias encuentra formas de participar en el proceso de expansión de la industria del arte contemporáneo, a la vez que reconoce en las obras una relativa autonomía.

Sin embargo, la escritura de Iglesias evidencia una cuota crítica mayor frente al avance de las lógicas del mercado que se manifiesta, por ejemplo, en sus escritos sobre casos como arteBA, *Estudio Abierto* (2002) y *Appetite* que veremos más adelante. En ese sentido, el crítico se sitúa en una relación de proximidad con otras experiencias como *Belleza y Felicidad* o *El Rojas* que se destacan por cierto clima de afectividad y domesticidad, alejado de la profesionalización que vendría de la mano de la consolidación del sistema del arte contemporáneo local.

En comparación a la postura de Graw (2013), podríamos afirmar que la perspectiva de Iglesias oscila con mayor frecuencia hacia posturas críticas de las lógicas del mercado.⁵ Esa inclinación crítica, encuentra algunos puntos de contacto con la descripción del horizonte cultural actual que realiza Mark Fisher en *Realismo Capitalista* (2016). Según Fisher (2016), la creencia de que el capitalismo es el único sistema político económico viable constituye el marco ideológico en el cual vivimos y se hace presente en todas las áreas de la experiencia contemporánea, incluso en el campo del arte, obturando la capacidad de imaginar un nuevo escenario cultural, social y político. Fisher nos otorga la siguiente definición:

“Realismo capitalista” no es una categoría de nuevo cuño. Ya la han utilizado un grupo de artistas pop alemanes y también Michael Schudson en su libro *Publicidad. La persuasión incómoda* (1984), en ambos casos como una referencia paródica al realismo socialista. Mi empleo del término, no obstante, apunta a un significado más expansivo, incluso exorbitante. A mi entender, el realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo casi propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a una atmósfera general

⁵Un ejemplo de esto es su crítica al galpón blanco identificado como “el último monólogo injustificable del arte argentino” (Iglesias, 2016).

que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos (Fisher, 2016).

Desde la perspectiva crítica de Fisher (2016), el realismo capitalista instala exitosamente una “ontología de los negocios” en la que todo debe administrarse como en una empresa. Un escenario en el que no parece haber alternativa a la desregulación del mercado como el único modo para organizar la vida social. En esa dirección, el realismo capitalista sería el responsable de numerosos efectos nocivos para la vida pública como la precarización del trabajo, la intensificación de la cultura del consumo, la expansión de la burocracia y de los mecanismos de control social, la gerencialización de la política, la mercantilización de la educación y el aumento de padecimientos mentales como el estrés y la depresión (Fisher, 2016).

Fisher (2016) sostiene que el capitalismo ha logrado instalarse como el único marco imaginable para la organización social y económica, colonizando no solo las estructuras políticas y económicas, sino también el imaginario colectivo. Esta percepción de inevitabilidad, resumida en la conocida frase “no hay alternativa”⁶ limita profundamente nuestra capacidad de concebir un cambio real. Este marco analítico encuentra resonancias con la postura crítica de Iglesias respecto al avance de la industria del arte.

En este contexto, los artistas se ven atrapados en un sistema que no solo condiciona las formas de producción y circulación de las obras, sino que también impone un conjunto de prácticas y comportamientos que replican los mecanismos de la industria. La profesionalización del arte, a través de programas educativos, *networking* y el trabajo de intermediarios como curadores y otros actores del mercado, crea un ambiente donde las obras

⁶La expresión en inglés *There is no alternative* (TINA) —traducida al español como *No hay alternativa*— es un eslogan político comúnmente atribuido a Margaret Thatcher, que hace referencia a las políticas económicas neoliberales promovidas durante la década de 1980 en el Reino Unido.

son constantemente sometidas a evaluaciones económicas y de prestigio, en lugar de ser valoradas en función de su capacidad estética.

En este sentido, la crítica de Iglesias a la industria del arte se alinea con la reflexión de Fisher sobre la imposibilidad de imaginar alternativas al sistema capitalista. La industria del arte se establece como un régimen que no solo define el valor de las obras, sino que también redefine e intenta subsumir el propio sentido del arte dentro de las lógicas del mercado. Así, Iglesias (2014) describe la expansión de la industria del arte como una forma de realismo capitalista, una atmósfera general que condiciona y limita las posibilidades del arte mediante una serie de medidas burocráticas, organizativas y explicativas propias del mundo de los negocios.

Sin embargo, más allá de ese realismo capitalista que amenaza con subsumir el arte —junto a la totalidad de nuestra vida social— bajo las dinámicas del mundo de los negocios, Iglesias encuentra en Graham Harman un realismo distinto, más “raro”⁷ y, en cierto modo, un realismo que le permitiría al arte permanecer inmune a esas amenazas. A través de su “Ontología Orientada a los Objetos” (OOO), Harman propone una visión de la realidad que no se reduce ni a desentrañar la última capa material de los objetos ni a evaporarla en una red de efectos sociales, perceptivos o lingüísticos. Según Iglesias (2015), en lugar de centrarse en los componentes físicos o en los significados subjetivos que le atribuimos a los objetos, Harman sugiere que la realidad se encuentra en un campo en el que los problemas tradicionales de la metafísica se entrelazan con cuestiones estéticas.

⁷Harman (2020) utiliza las siguientes palabras para referirse a su realismo raro: “La realidad en sí misma es rara porque resulta inconmensurable ante cualquier intento de representarla o medirla. (...) Pero esto no significa la imposibilidad de todo conocimiento, ya que el conocimiento no requiere ser discursivo y directo.” Esta noción de realidad como algo inaccesible en su totalidad parece ofrecer una perspectiva diferente del conocimiento, que podría vincularse con la perspectiva estética de Iglesias que recupera la noción de misterio e incomunicabilidad del arte. Ambas propuestas subrayan la existencia de dimensiones de la realidad y el arte que trascienden la representación directa o discursiva, abriendo paso a modos alternativos de comprensión y experiencia.

En esa dirección, la traducción de Iglesias es uno de los primeros recursos bibliográficos en español dedicados a la OOO. *Hacia el realismo especulativo* (2015) se trata de una reversión de la primera antología de conferencias y ensayos de Harman, titulada *Towards Speculative Realism* (2010), que incorpora el texto *La estética como cosmología* (2015), que brinda una relectura de la estética de Ortega y Gasset y recupera su teoría de la metáfora. Además, se incluyen dos ensayos titulados *McLuhan al máximo y Greenberg* (2015) y *Duchamp y la próxima vanguardia* (2015), que contribuyen a ampliar el alcance de la OOO a la teoría de la cultura y el arte, con el postulado de una teoría realista de los medios y una indagación crítica sobre algunos de los mayores exponentes de la crítica y el arte del siglo XX.

Los aportes teóricos de Harman son relevantes para aproximarse al programa crítico de Iglesias, sobre todo a sus indagaciones sobre la esfera estética frente a los discursos de la profesionalización. En ese sentido, se destaca la realización de las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015), desarrolladas en la UTDT, con la colaboración de Inés Katzenstein, que contaron con la participación de Harman en una conferencia titulada *¿Por qué todo arte es teatral?* (2015). En esa presentación, el filósofo despliega una relectura del ensayo *Arte y objetualidad* (1967) de Michael Fried, para proponer nuevas interpretaciones sobre el funcionamiento de la “literalidad” y la “teatralidad” en el arte.

Esa perspectiva teórica de Harman, que argumenta a favor de la estética para reconocer el misterio del arte y confronta las lecturas que reducen las obras a sus efectos sociales o interpretaciones discursivas, es un rasgo que se encuentra presente en el programa crítico de Iglesias, que, a la vez que aborda los conflictos de la profesionalización de la escena del arte contemporáneo porteño, recupera la dimensión estética para el análisis de la producción artística. En ese sentido, Iglesias revaloriza la autonomía de las obras y propone una lectura que entiende al arte como un espacio de interacción donde los objetos poseen un misterio que no puede ser agotado ni por las lógicas del mercado ni por la esfera social del arte. Estos aspectos,

que recuperan los debates de las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015), junto a la propuesta teórica de Harman, serán abordados con mayor detenimiento a lo largo de este capítulo.

En definitiva, mientras Harman defiende la autonomía de la obra de arte, Graw plantea una relación dialéctica entre el arte y el mercado, donde este último ejerce presión sin anular dicha autonomía, y Fisher advierte sobre los efectos totalizantes del realismo capitalista en su capacidad para obturar la imaginación de alternativas. Estos trabajos de traducción realizados por Iglesias, que introducen perspectivas de autores como Graw, Fisher y Harman, ofrecen un marco teórico para comprender las tensiones que atraviesa el arte contemporáneo porteño en un contexto de fuerte crecimiento institucional. En este escenario, Iglesias se posiciona de manera crítica para identificar las lógicas de profesionalización y expansión de la industria del arte, a la vez que reivindica una dimensión estética que conserva el misterio y la autonomía de las obras.

1.3. arteBA Feria de Arte Contemporáneo. “Los artistas se anticipan al futuro”

En *Falsa Conciencia* (2014), Iglesias analiza cómo los cambios en el ámbito artístico han redefinido tanto el concepto mismo de arte como la vida de los artistas. Según el crítico, los cambios movilizados por la expansión de la industria del arte han convertido la práctica artística en una serie de escenas que van más allá de la creación de obras, involucrando extensas jornadas dedicadas a la investigación, la redacción de formularios y aplicaciones, la búsqueda de contactos profesionales, las sesiones de revisión de proyectos y otras actividades propias de los mercados del trabajo creativo. En esa dirección, el galpón blanco se inserta en la crítica estructural de Iglesias al sistema del arte contemporáneo, como un escenario que facilita el desarrollo de un medio artístico cada vez más profesionalizado e internacional, organizado en torno a instituciones y galerías.

En *Falsa Conciencia* (2014), el galpón adquiere relevancia en el análisis del caso de la feria arteBA, cuya mudanza para la edición del año 2003, de una sala abarrotada del Centro Cultural Recoleta (CCR) al amplio Predio Ferial de Exhibiciones en Palermo, da cuenta del crecimiento de la industria del arte contemporáneo local.⁸ Según Iglesias (2014), las ferias de arte no solo representan al mercado, sino que son mercados ellas mismas. Para utilizar sus palabras, “el mercado y la feria son isomórficos y topológicamente contiguos, mancomunados el uno con la otra”. En esa dirección, las ferias no son solo la representación formal de la industria del arte en su apogeo, sino también la base material gracias a la cual esta industria es posible. No es una metáfora o símbolo del predominio alcanzado por el mercado del arte, sino el tejido mismo mediante el cual el mercado se reproduce (Iglesias, 2014).

El predio ferial de La Rural, ubicado en el barrio de Palermo, está compuesto principalmente por pabellones diseñados específicamente para albergar ferias y exposiciones de gran escala, entre las que se destacan eventos tradicionales de la ciudad como la *Exposición Rural*, la *Feria del Libro* o *Cachogos en la Rural*. Estas exposiciones, son capaces de reunir a cientos de miles de espectadores en torno a una industria específica. No importa si se trata de sembradoras, granos, vacas, animales domésticos o libros, el predio ferial tiene la habilidad de modificar su apariencia para promocionar y comercializar los más variados objetos. Sin embargo, más allá de ese cambio de apariencia que exhibe la panelería, los letreros publicitarios, el atuendo de las promotoras, etc, hay algo en la estructura de ese espacio que permanece invariante: los pabellones. Mientras las mercancías cambian según el evento, la estructura arquitectónica se mantiene como un testigo silencioso, como el telón de fondo que nunca cambia y ofrece el escenario ideal para que cada feria despliegue sus propias lógicas.

⁸En relación a la mudanza de arteBA, en trabajos posteriores, Iglesias (2018) despliega un análisis sobre la recepción de la crítica de arte y los artistas, a partir de una interpretación de los textos publicados en el número 13 de la revista Ramona, que se caracterizan por su brevedad y abundan en referencias a la primera persona del singular.

Estos pabellones, concebidos principalmente para un uso institucional, se distinguen por su diseño arquitectónico que responde a los requerimientos estéticos y funcionales de los eventos que acogen. No obstante, guardan ciertas similitudes con el concepto de “galpón”, especialmente en términos de amplitud, techos altos y la disposición interna que prioriza la apertura del espacio. Si bien el término “pabellón” conlleva connotaciones más institucionales, su arquitectura no deja de remitir a la funcionalidad y el pragmatismo de un galpón.

El traslado de la feria arteBA a un espacio de mayor envergadura, como ese predio ferial de la Rural, marcó un cambio significativo en su escala y proyección. Este nuevo emplazamiento, concebido para albergar un público masivo y un repertorio ampliado de galerías, superó las limitaciones que ofrecían las salas del Centro Cultural Recoleta en las ediciones previas. La expansión espacial permitió no solo la incorporación de un mayor número de visitantes, galeristas, patrocinadores, artistas y curadores, sino también el fortalecimiento del mercado del arte contemporáneo. Esto se tradujo en un incremento en la venta de obras y en la visibilidad de la escena artística, consolidando a arteBA como un evento de referencia en la región. Este crecimiento exponencial, difícil de imaginar dentro de las fronteras físicas y temporales de las galerías de arte, destacó la capacidad de la feria para articular un sistema que conectaba los intereses de diversos actores del mundo del arte en una topología, según Iglesias (2014), idéntica a la de los mercados financieros.

Las celebridades, los *dealers*, los coleccionistas y el público masivo son algunos de los personajes protagónicos que analiza Iglesias en *Falsa conciencia* (2014), cuyos perfiles aparecen delineados en ese galpón que constituye el escenario central en el que tiene lugar la transformación del ambiente artístico porteño en un nuevo mundo de negocios. Según el crítico, con la temperatura acondicionada y la iluminación artificial, la feria se encarga de brindar en gran medida las condiciones necesarias para que el

arte contemporáneo se configure como una práctica profesional aséptica (Iglesias, 2014).

En este contexto, Iglesias identifica dos aspectos específicos en los que la feria arteBA contribuyó a configurar la percepción del arte contemporáneo en la ciudad. Por un lado, fomentó una amplia aceptación social del arte asociándolo con el lujo, el espectáculo y el universo de las marcas. Este vínculo se evidencia en un ambiente dominado por patrocinadores, celebridades y estrategias de marketing, que no solo promueven a las obras de arte, sino que se ocupan de construir una discursividad en torno a ellas. Por otra parte, la feria se caracterizó por brindar un espectáculo plural y sobrecargado de estímulos que favoreció la afluencia de un público masivo.

De este modo, la feria arteBA transformó la ciudad en un gran escenario promocional: las calles se llenaban de carteles publicitarios, mientras los diarios publicaban rankings de obras imperdibles, amplificando la circulación de los discursos asociados al arte contemporáneo. La experiencia de arteBA trascendía los límites físicos de los pabellones, desplegándose como un acontecimiento cultural que se expandía por el espacio urbano, los medios de comunicación y el imaginario social.

En ese contexto, arteBA celebró su 12^a edición con un perfil renovado, cambiando su nombre por el de *Feria de Arte Contemporáneo* y consolidándose como un evento artístico de referencia en la ciudad. Bajo el lema “Los artistas se anticipan al futuro”, la feria amplificó su pluralidad atendiendo a nuevas expresiones artísticas como el videoarte, el arte digital, las instalaciones y las esculturas blandas. Al respecto, el crítico de arte Fabian Lebenglik destacó:

La decisión de proponerse como representativa del arte de hoy, funciona en parte como un proyecto a futuro –relacionado con el coleccionismo del arte actual– y en parte como un modo de poner

necesarios filtros y ajustar las condiciones para la participación (Lebenglik, 2003)

Sin embargo, la feria no logró perder de vista por completo las producciones históricas que la habían acompañado en sus ediciones anteriores. El cambio de emplazamiento, de las salas del C. C. Recoleta al Predio de la Rural, vino acompañado de un cambio en su organización y en la curaduría de los espacios. Con la incorporación de un Comité de Selección especializado, integrado por figuras como Alicia de Arteaga y Orly Benzacar, que evaluaron las propuestas y seleccionaron 85 espacios de arte, que no solo incluyeron galerías tradicionales, sino también nuevos actores en el campo del arte y el diseño. Esta selección, en principio más rigurosa, no solo pretendía “elevar el nivel” de la feria, sino contribuir a que el evento se consolidara como un espacio plural que, al mismo tiempo, promovía las últimas tendencias y cuidaba de las tradiciones de la escena artística local.

Como mencionamos anteriormente, una de las innovaciones más destacadas de arteBA 2003 fue su ubicación en el predio de La Rural, en el barrio de Palermo, un espacio que permitió ampliar la propuesta expositiva y atender a un público masivo. Este cambio de sede no solo significó un aumento en la capacidad de recepción de visitantes, sino también un crecimiento significativo en la visibilidad del arte contemporáneo argentino. Durante los nueve días que se extendió la feria, más de 100.000 personas recorrieron los pabellones, confirmando la afluencia de un público diverso que no solo se interesó por la compra de obras, sino que también participó activamente en las actividades paralelas, como las visitas guiadas y las mesas de debate en el auditorio, cuyo ciclo titulado *Políticas de Cooperación* abordó cuestiones clave sobre los actores y temas que configuran el circuito del arte contemporáneo.

En este contexto, grandes nombres del arte argentino, como Carlos Alonso, Pérez Celis y Clorindo Testa estaban presentes junto a homenajes a

artistas claves del horizonte contemporáneo local como Federico Klemm y Alejandro Kuropatwa, además de la irrupción de un centenar de artistas ignotos para el público masivo. De igual manera, las valiosas pinturas en grandes formatos de autores modernos conviven con propuestas como *Maquinas de arte* que ofrecía a bajo costo y a través de máquinas expendedoras, obras en pequeño formato —del tamaño de un atado de cigarrillos— de artistas emergentes. De esa manera, se intentaba consolidar un mercado de arte que se expandía más allá del limitado número de coleccionistas de arte moderno y llamaba la atención de un público nuevo y diverso, dispuesto a participar en la incipiente industria del arte contemporáneo.

El apoyo de patrocinadores como Bodegas Chandon, que adquirió la primera obra oficial de la feria,⁹ y la presencia de grupos de autogestión provenientes de distintas regiones del país, entre los que se destacan El Ingenio de Tucumán, Córdoba 0351, Motp de Mar del Plata y Espacio Vox de Bahía Blanca, ayudaron a consolidar el carácter federal del evento, a la vez que apuntaron a amplificar el acceso y el interés por el arte contemporáneo argentino.

Este crecimiento en el público y las ventas reflejaron un cambio en la percepción del arte en la ciudad, que vino de la mano de cifras récord en las inversiones de los coleccionistas. Así, arteBA 2003 se posicionó, no solo como una plataforma para el arte contemporáneo, sino como un espacio para el desarrollo de un mercado que incorporaba la oferta de charlas, visitas guiadas y otras iniciativas tendientes a profesionalizar la escena del arte contemporáneo.

En definitiva, con el lema promocional "Los artistas se anticipan al futuro" la feria se ubica como una institución clave para la proyección de la industria del arte, como un mediador privilegiado entre el presente del arte contemporáneo y su futura evolución. El evento no solo se ocupa de exhibir

⁹Se trata de la obra *Belleza Cinética*, una fotografía de Marcello Mortarotti exhibida en la galería Braga Menéndez, posteriormente donada al Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guñazú Casa Fader de Mendoza.

obras de arte, sino que se presenta como un espacio donde se definen los términos de ese futuro artístico, estableciendo los parámetros que marcarán la evolución del mercado, el coleccionismo y las narrativas del arte contemporáneo.

Esa visión anticipatoria parece subordinar la capacidad de los artistas para captar la pulsión del futuro al desarrollo de una feria que se propone como el espacio donde se construyen las bases para esa proyección de la carrera de los artistas. Esa anticipación, no solo se trata de una propuesta que hace referencia a términos estéticos, sino principalmente de la creación de una industria, un mercado, una estructura de coleccionismo y un espacio para la profesionalización que involucra tanto a los artistas como a los organizadores, los patrocinadores y el nuevo público masivo de la feria.

1.4. Estudio Abierto frente a una realidad que se achica

Otro caso relevante que aborda Iglesias (2018) para indagar la emergencia del galpón blanco en el contexto del arte contemporáneo local, es la edición del año 2002 de *Estudio Abierto*, realizada en la zona del Abasto.¹⁰ En su trabajo, el crítico recupera las palabras de la curadora Ana Battistozzi, encargada de diseñar y dirigir el evento, que funcionan para construir una discursividad sobre el arte contemporáneo como algo que requiere de grandes dimensiones para su expansión. Según la curadora:

Estudio Abierto fue un proyecto itinerante que se propuso conectar a los artistas con el entorno urbano de la ciudad. Desde su inicio, el objetivo de Estudio Abierto fue fusionar las formas de expresión contemporáneas con las características particulares de algunos barrios porteños (Battistozzi, 2007).

¹⁰Estudio Abierto tuvo lugar en el barrio del Abasto de Buenos Aires a lo largo de cuatro fines de semana de junio de 2002. Este evento fue organizado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, y consistía en una serie de actividades gratuitas: visitas guiadas a ateliers, degustación de comidas típicas de la zona, obras de teatro del off de la avenida Corrientes, etc. (Carman, M. 2004).

Además de expresar esos ambiciosos objetivos, Battistozzi (2007) afirma que no era frecuente, en la Argentina de aquellos años, que los artistas sean convocados a realizar producciones de escala mediana, que dialoguen con un espacio específico. Por el contrario, los artistas se veían obligados a “jibarizar” sus obras para adaptarlas de acuerdo a la medida de las circunstancias.

En esa dirección, para la directora de este evento, *Estudio Abierto* (2002) no solo representó un desafío en términos de escala, debido a las dificultades que esto planteaba para la producción y exhibición de obras, sino que también se erigió como una metáfora de resistencia. “Frente a una realidad que se achica, las obras de este espacio se agrandan”, así presentaba Battistozzi (2007) este evento, como una respuesta contracíclica a un contexto social marcado por la crisis y el ajuste.

En función de esto, para Iglesias (2018), *Estudio Abierto* (2002) constituye la avanzada de una agenda que encontraba en el arte contemporáneo cierta posibilidad para hablar de las cuestiones de la esfera pública y, de la mano de Battistozzi, la curaduría aparecía delineada como una práctica propicia para desarrollar un programa de exhibiciones que materializaba esas creencias.

Uno de los epicentros de las actividades de aquella edición fue el Galpón Estudio Abierto, situado en Anchorena 665, un antiguo galpón que en el pasado había funcionado como una fábrica de electrodomésticos (El Abasto de Fiesta, 2002). En este contexto, el rescate del patrimonio urbano para la creación de espacios culturales que se integren íntimamente con la identidad de cada barrio aparecía como un objetivo de las políticas públicas, que encontraban sus posibles locaciones ideales en edificios gubernamentales desocupados, mercados municipales fuera de funcionamiento, estaciones de tren cerradas, talleres importantes, galpones de épocas industriales doradas, o, como en este caso, fábricas abandonadas (Zena, M. 2007).

Estos espacios, luego de ser reacondicionados con un poco de pintura, panelería, gráfica e iluminación, se encontrarían listos para albergar ambiciosos proyectos culturales como *Estudio Abierto* (2002) y cumplir una nueva función para la que no habían sido originalmente diseñados: la exhibición de arte contemporáneo.

De esa manera, en el primer piso del Galpón Estudio Abierto, encontramos una sala en penumbras, iluminada con una luz puntual que nos permite reconocer un avión sobrevolando una ciudad representada por pequeñas luces cálidas que reproducen en el piso la vista aérea de un entramado urbano similar al de alguna ciudad Argentina.

Se trata de *Gobernador Gregores* (2002), una instalación del artista Agustín Inchausti realizada en colaboración con Gustavo Parinelli, junto con quien también trabaja en proyectos de realización escenográfica. En esa dirección, los artistas están familiarizados con la construcción de lo que denominan “gigantismos”, réplicas de objetos tan diversos como muelas, esponjas, chinches, botellas, cierres, cucharas, tubos de pastas de dientes, cerezas, tarros de mostaza y zapatillas que en ocasiones eran llevados a una escala desmesuradamente grande para ser utilizados principalmente en publicidades u otras iniciativas de marketing.



Inchausti, P. y Parinelli, G. (2002) Gobernador Gregores [Instalación]. Archivo del artista.

La obra tiene cierta impronta de ese carácter escenográfico, el avión luce suspendido en la sala del galpón casi como un objeto de utilería, pero su presencia no desentona dentro del monumental programa de *Estudio Abierto* (2002) que se proponía desplegar y expandir propuestas diversas, que incluían desde la participación de artistas y galeristas, hasta marcas de ropa y publicidad de auspiciantes. Según el artista:

(...) esa muestra fue en los galpones de electrolux, en el Abasto, ese era un gran avión de telgopor enduido que hicimos para un evento pintado con los colores y la marca de Alitalia, pero luego lo teníamos en el taller y lo pintamos de blanco para esa idea, e hicimos una especie de pueblo visto desde el avión de noche, le pusimos Gobernador Gregores (Inchausti, comunicación personal, 10 de septiembre de 2024).

Ese “gigantismo” con el que Inchausti y Parinelli se refieren a algunas de sus producciones, podríamos utilizarlo para hacer alusión al objetivo de expansión de *Estudio Abierto* (2002), que promovió la concreción de proyectos en una escala que hasta el momento no había sido frecuente en la ciudad. El énfasis en la necesidad de expansión del arte contemporáneo, manifestado de manera recurrente por Battistozzi, fue equiparado por Iglesias con la “elefantiasis”, en tanto que se proponía como “la creencia en el arte contemporáneo como algo que necesita presupuesto y escala” (Iglesias, 2018), una suerte de alternativa a la “chiquitez” recurrente con la que el consenso de la crítica caracterizó el arte de la década anterior. Algo que el autor identifica bajo el nombre “chiquitosis”, tomando prestado el concepto de María Gainza para utilizarlo de la siguiente manera:

La chiquitosis es la incapacidad de realizar proyectos grandes, (...) la incapacidad siquiera de saborearlos aspiracionalmente, de desearlos con alguna fuerza. Y un rasgo intrínseco a esta chiquitosis es que degenera necesariamente en la proliferación (el montón) (Iglesias, 2018).

Siguiendo esta perspectiva, podemos pensar lo “grande” y lo “chico” no solo como problemas de escala, sino también de estilo, tanto en la acepción formalista que entiende al estilo como un modo de hacer vinculado con la historia del arte, como el estilo relacionado a las actitudes y expectativas de las vidas de los artistas en relación al desarrollo de sus carreras.

El crítico de arte Juan Laxagueborde señala que la diferencia entre un “arte grande” y un “arte chico” no radica solo en la escala, sino en el presupuesto, las relaciones institucionales y las expectativas materiales del público respecto al arte, que lo acercan a la industria cultural y al espectáculo. En contraste, el “arte chico” tiene un carácter más introspectivo y teológico, asociado a lo que puede emerger del arte en términos de trascendencia y redención. Sin embargo, este enfoque no se presenta como

grandilocuente, sino que incorpora humildad y prudencia, distanciándose del narcisismo, la burocracia y la grandilocuencia del trabajo artístico institucionalizado (Laxagueborde, 2018).

Lo grande y lo chico aparecen así como vectores, no solo del tamaño de las cosas medidas en metros cuadrados, sino de diferentes caminos que marcan un modo de hacer y vivir. De esta manera, lo grande y lo chico se dibujan como caminos que se separan y se cruzan, que por momentos pueden verse forzados a coincidir y por momentos bifurcarse. Así, las referencias a un “arte chico” y un “arte grande” podrían llevarnos a recorrer el camino —grande— del desarrollo institucional, tal como lo describe Battistozzzi, o a transitar un camino alternativo —chico—, menos especulador. Recuperando el título de una exposición de Inchausti en el Centro Cultural Recoleta, podríamos identificar ese camino alternativo del artista con el nombre de “El camino del corazón”.

Antes de esa instalación en el galpón del Abasto, Inchausti ya contaba en aquel entonces con una trayectoria en el campo del arte relacionada a espacios como Belleza y Felicidad, El Rojas y el Centro Cultural Recoleta, que habían despertado la atención de críticos de arte como López Anaya y Fabián Lebenglink, quienes abordaron su trabajo con referencias a “lo cursi” y “lo kitsch” (Krochmalny, 2016); pero también supo atraer la atención y la admiración de artistas cercanos. Entre ellos, se destaca la figura de Gumier Maier, a quién siempre le interesó su trabajo y lo considera un artista clave de los 90 (Lebenglink, 2023) y, por otra parte, la artista Fernanda Laguna, que señala que en 1993 Inchausti le enseñó lo que desde ese momento se convertiría para ella en el camino del artista: “el camino del corazón”. Algo que la propia Laguna definiría años más tarde de la siguiente manera: “El arte es un camino, no es una obra, no es una pieza, sino que es un camino, un método, ser artista es construir un camino que no existe” (Laguna, 2020).

De esa manera, dos artistas emblemáticos del arte porteño de los 90 y 2000 no solo se ocuparon de reconocer su trabajo, sino de organizar exposiciones y escribir sobre su obra y su trayectoria para contribuir a desarrollar una particular visión de ese "camino del artista", que se inicia en un espacio caracterizados por motivar vínculos de proximidad con las obras como el Rojas, pero también asumiría el desafío de adaptarse a la nueva escena profesional que emergió en Buenos Aires, participando de programas de estudio como la Beca Kuitka y realizando grandes instalaciones para eventos como *Estudio Abierto* (2002), hasta finalmente distanciarse de la escena del arte.

Inchausti, alguna vez señalado como "el artista del siglo XXI" por López Anaya, "una de las eminentes promesas de los años 90" según recuerda Isola (2002), finalmente se distanció de la escena artística convirtiéndose, irónicamente, en "el artista del siglo XXI que no fue" (Bruzzone, 2001). Este alejamiento, cuyas razones permanecen envueltas en un halo de misterio, parece responder a una tensión persistente entre las expectativas del circuito institucional y las demandas personales y creativas de los artistas.

. No es para menos que semejante responsabilidad [ser considerado "una de las eminentes promesas del arte de los 90"] deje a cualquiera sin ganas siquiera de pintar, pero éste no es el punto y es apenas una débil conjetura sobre lo público del arte y sus implicancias en la psicología del artista (Isola, 2002).

Más allá del carácter especulativo de la hipótesis señalada por Isola, la trayectoria del artista está marcada por el tránsito entre espacios donde el arte se desarrollaba en una escena de proximidad y su incursión en proyectos de gran escala que evidencian un recorrido entre la intimidad y la singularidad de ese "camino del corazón" y las exigencias de profesionalización y los parámetros convencionales del éxito que impone el "camino institucional". En este sentido, el caso de Inchausti no solo exhibe

las posibilidades, sino también las dificultades que enfrenta un artista al transitar un trayecto definido por la fidelidad a su visión personal. Un trayecto que, al margen del éxito o el fracaso, puede conducir incluso a abandonar voluntariamente los escenarios institucionales de mayor visibilidad.

De forma onírica, aquel galpón del Abasto aparecía en penumbras para dejarnos ver a un avión gigante sobrevolando la ciudad. Una obra ambiciosa en su escala y algo modesta en su materialidad,¹¹ abierta a un público nuevo, masivo, que disfrutaba o padecía el arribo de la industria del arte contemporáneo a la ciudad. Una obra que reunía el intento de mostrar un resultado exitoso y contundente, pero que a la vez se valía del recauchutaje y exhibía cierto carácter humilde. Una obra que flotaba suspendida entre dos mundos, entre la empatía del artista acostumbrado a transitar “el camino del corazón” y la distancia de la industria del arte contemporáneo que avanzaba de la mano del crecimiento institucional.

Esa instalación sería un capítulo más en el camino de Inchausti, un artista con una carrera prometedora en el mundo del arte chico, que no llegaría a mantener su alto vuelo en el nuevo mundo de la industria del arte contemporáneo que se abría sobre él. Por el contrario, su obra seguiría el rumbo que una vez señaló Isola, un rumbo oscilante, silencioso y diverso plagado de objetos escultóricos y pinturas que construyen narraciones interrumpidas y fragmentarias. Narraciones que a menudo son protagonizadas por mapas y otros elementos tratados con una ejecución intencionalmente desprolija, al punto que parecen exponer deliberadamente su carácter artificial. En palabras de la escritora, “En todo parece haber un intento de sabotaje del pacto con el que mira, haciendo ostentación del artificio, dejando caer el telón para que se noten las costuras del asunto” (Isola 2002).¹²

¹¹La obra fue confeccionada utilizando principalmente los desechos de una pieza de utilería para publicidad.

¹²Si bien estas palabras de Isola fueron escritas en relación a otra exhibición realizada en el C.C. Recoleta durante 2002, podrían extrapolarse para interpretar la instalación de Estudio Abierto.

De ese modo, con carácter artificial y de la mano del gigantismo, a partir de una imagen que parece extraída de un sueño surrealista, aterriza la industria del arte contemporáneo en un galpón del Abasto. Por otra parte, quedan trazados dos caminos que se aproximan al arte por vías diferentes. De un lado, las ambiciones de expansión de una industria que parece rodear —o mejor podríamos decir eclipsar— el arte con sus explicaciones de gacetillas de prensa, escritas bajo una atenta supervisión curatorial y mediante una maquinaria institucional que convierte el arte en un contenido capaz de ilustrar o dar cuenta de algo que se encuentra por fuera de él. Por otro lado, encontramos un camino menos intrincado de discursos y estrategias promocionales, en el que el arte no necesita explicaciones. Se trata de un “camino del corazón” que no subsume el trabajo y la vida del artista a la producción de obras para una industria, sino que reconoce el misterio y el capricho que escapan de cualquier vocación utilitaria y cualquier sistema discursivo edificado para construir una explicación exterior para ese camino.

En ese sentido, una lectura de la instalación de Inchausti puede limitarse a interpretar cierta ilustración de la ambición del crecimiento y expansión institucional de aquellos años o puede reconocer en ese objeto recauchutado, con forma de avión que sobrevuela la ciudad en el interior de un galpón en penumbras, algo más parecido a un sueño misterioso imposible de explicar. Algo que se suspende entre dos mundos, el despertar de una nueva industria a comienzos de los años 2000 y el eclipse de la década anterior en la que el arte supo circular por pasillos y pequeños locales comerciales, retraído a cualquier intento de explicación.

1.5. Appetite y el efecto multiplicador del gasto

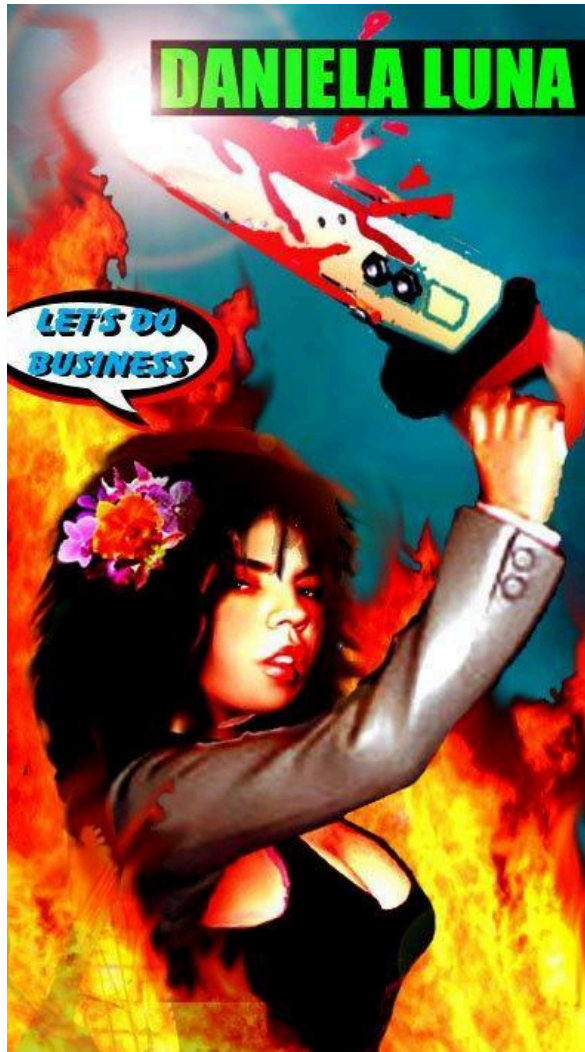
Siguiendo a Iglesias (2018) habría que esperar hasta mediados de los 2000 para que surgiera un caso significativo entre las galerías de arte de la ciudad que permitiera identificar algunos de los rasgos emergentes que años después caracterizarían la reconfiguración del sistema de galerías de arte

contemporáneo en Buenos Aires. Entre estos rasgos se destaca la vocación expansiva que llevó a las galerías a adoptar galpones de grandes dimensiones como nuevos espacios expositivos.

En el lugar nuevo, un enorme galpón que había sido una carnicería, Appetite se subdividió en un montón de iniciativas bajo el paraguas de la marca. Había allí una tienda de merchandising y objetos de artistas, una trastienda con obra de todos los artistas de la galería, un espacio para proyectos, una “sala blanca”, un anexo de la sala blanca, un bar donde ocurrían proyecciones, una “sala grande”, dos patios y depósitos (Iglesias, 2018).

Así describe Iglesias (2018) los cambios que movilizó la adopción de la nueva sede; cambios que no se agotaban exclusivamente en cuestiones de escala arquitectónica. Por el contrario, junto con el espacio físico, se estaba expandiendo todo el modelo de negocios que desplegaba Appetite. En esa dirección, el autor también menciona que la galería se caracterizó por desarrollar una comunicación centrada en la autopromoción, con una retórica que apelaba al deseo de forma literal mediante imágenes de sexo y violencia. De esa manera, también se presentaba su directora, Daniela Luna, posando en revistas de moda y actualidad como si se tratara de una celebridad,¹³ mientras que Appetite se posicionaba como la galería más comercial, de mayor tamaño y con mayores ambiciones de la ciudad.

¹³“Appetite se autopromocionaba con fotos de la galerista mostrando el trasero o enarbolando una sierra eléctrica, de esa manera Iglesias (2018) describe la estrategia comunicacional de Appetite, que se montaba sobre la figura de su directora.



Fotomontaje de Daniela Luna Nota: Adaptado de Anita (14 de junio de 2008) *Que no lo toleres está bueno*, [Mao y Lenin](#). Recuperado el 15 de enero de 2025.

En ese contexto, Luna ya había dejado la carrera de economía de la Universidad de Buenos Aires para dedicarse por completo a la creación de proyectos inspirados en los principios keynesianos (Chiotarrab, 2018). En una nota publicada en la revista *Inrockuptibles*, ya en su rol de galerista, Luna se autodefine y elige referirse al economista John Maynard Keynes para subrayar sus intereses en el ámbito económico, el delirio y las fantasías de éxito.

Autodefinición: si hay algo que me gusta es dejarme influenciar, absorbo un poco de todo y pocas de mis referencias pasan por el arte. Por ejemplo Keynes, el economista, que en un momento de crisis tremenda vio lo que

había que hacer, algo que parecía un delirio y que sin embargo resultó ser un éxito (Luna, s.f.).

Esa influencia Keynesiana de Luna, se vuelve legible en la vocación expansiva de sus proyectos, que parecen surgir motivados por la creencia en un efecto multiplicador del consumo, como si el incremento en los gastos que suponía el crecimiento empresarial de Appetite, pudiera desencadenar un aumento aún mayor en sus ingresos.

Iglesias (2016) afirma que, mientras la galerista les leía a sus artistas fragmentos de un manual para emprendedores, la moral del artista joven como emprendedor emergía en la escena porteña con un “viso de prodigio”. De esta manera, una nueva generación de artistas iniciaría una carrera que, en cuestión de meses, cambiaría su experiencia cotidiana, permitiéndoles vivir de su trabajo y desarrollar proyectos de gran escala.

En ese sentido, el autor interpreta el lema de la galería "Let's do business", como una expresión literal de su enfoque empresarial. Esa fascinación por el mundo de los negocios y el engrandecimiento tanto personal como laboral, sería la encargada de impulsar una rápida expansión que llevó a la galería a mudarse desde un modesto sótano húmedo hasta un amplio galpón en la calle Chacabuco. Posteriormente, la galería también intentó expandirse internacionalmente con la apertura de una sucursal en Nueva York, aunque esta operación resultaría tan especulativa como efímera (Iglesias, 2018).

Según Iglesias (2015), tras el auge del consumo y la acumulación de riqueza que siguió a la crisis de los años 2003 a 2007, emergió una ideología centrada en el desarrollo institucional del arte. Las expectativas se enfocaron en el aumento del número de galerías, la profesionalización de los artistas mediante residencias, becas y premios, y la conexión de Buenos Aires con el circuito internacional. En palabras del crítico:

La euforia de un nuevo coleccionismo, de un nuevo galerismo, de un nuevo cinturón de instituciones, etc... forzó un cambio de perfil en la figura del artista. Atildados, idealistas y poco prácticos, los protagonistas de la década anterior le cedieron el paso a una nueva camada que mostró capacidades emocionales distintas, sobre todo las del engrandecimiento personal y la autopromoción (Iglesias, 2015).

De esa manera, la influencia de los principios keynesianos en la dirección de Appetite, más que una mera adopción de estrategias para el crecimiento económico, encarnó una visión en la que el arte y el mercado se entrelazan de forma explícita. Así, el modelo de negocios desarrollado por Luna para Appetite, al igual que sus discursos y prácticas, se inscribe en un panorama más amplio, en el que la figura del artista se redefine como un emprendedor capaz de gestionar su éxito personal y profesional. A través de la retórica de la expansión y la autopromoción, Appetite colaboró a reorientar los valores de la escena del arte hacia la visibilidad y el consumo como motores para el desarrollo de una carrera exitosa.

Por su parte, en el carácter abiertamente sexual, trash y obsceno de este proyecto, Cippolini (2013) encuentra una ruptura con la estética de laboriosidad y belleza caracterizada por los objetos artesanales y preciosos que circularon en otros espacios emblemáticos del arte porteño durante los años 90 y principios de los 2000, como *El Rojas* y *Belleza y Felicidad*. En ese sentido, Cippolini (2013) afirma que Appetite vendría a provocar, agitar y revertir la historia.¹⁴

De esa manera, la relación, o la ausencia de relación, entre un arte de la década anterior que continuaba proyectándose sobre el nuevo milenio gracias a la iniciativa de *Belleza y Felicidad*, la irrupción de Appetite en la

¹⁴En relación a estas observaciones, en una reseña titulada *RE: DOS.000: o la década que nunca existió* (2015) Ferreiro indica que este abordaje de la historia, centrado en el nuevo panorama de galerías, consolidó el relato desde *Belleza y Felicidad* hasta Appetite como una transición marcada entre la ingenuidad infantil y la hipersexualidad adolescente, así como entre las formas amateur y las estrategias empresariales.

escena cultural de mediados de los 2000, constituye un punto crítico para redefinir el estatuto del arte en la ciudad. A las interpretaciones de Cippolini e Iglesias, se sumarían otras voces, como las de Alejo Ponce de León, Lucrecia Palacios y Ariel Cusnir, que enriquecen la discusión sobre este asunto.

Para Ponce de León (2015) Appetite perseguía el objetivo de instaurar un modelo de negocios basado en la figura del artista joven y la comercialización de lo trash. De esa manera, la galería Appetite constituía uno de los dos modelos que definirían la ética de la producción artística en la Ciudad de Buenos Aires. El otro modelo, no del todo opuesto, sería la plataforma de socialización cultural Belleza y Felicidad que mencionamos en el párrafo anterior.

En relación a esto, Palacios (2014) sostiene que a pesar de las diferencias evidentes entre Appetite y Belleza y Felicidad, ambos proyectos se vieron asociados debido a que se trataba de proyectos autogestionados por artistas que se destacaban por ofrecer una plataforma para formatos artísticos que no se ajustaban a los espacios establecidos. Palacios (2014) despliega su argumentación recuperando la voz del artista Ariel Cusnir que compara ambos espacios a partir de una interpretación sobre sus nombres. De esta manera, el artista sugiere que esos espacios representan diferentes aspectos de la adolescencia.

Belleza es la parte suave, dejarte llevar por un grupo, sentirte acompañado y conversar de a pocos. La parte de club que tiene la adolescencia. Appetite era la parte jodida, más traumática, el despertar sexual, el sentir mucho deseo y tener pocos medios, querer conquistar, desear la violencia (Cusnir, A. en Palacios, L. 2014)

En esta comparación, Palacios (2014) identifica un cambio del imaginario indie, con su nostalgia por las comunidades alternativas, al imaginario frenético y agresivo. Mientras Belleza y Felicidad se caracteriza

por un enfoque comunitario y poético, Appetite introduce un nuevo imaginario colectivo influenciado por la cultura de Internet y el exceso informativo. Un imaginario que parecía ejemplificar la aspiración empresarial del arte post-2001 y el consumismo sin remordimientos.

De esta manera, queda delineada una década del arte porteño, situada entre el horizonte cultural de la crisis del 2001 —marcado por el corralito y la confiscación de los ahorros— y el posterior clima de efervescencia y propensión al gasto que impulsaron el crecimiento del mercado del arte, la proliferación de coleccionistas y el surgimiento de proyectos como Appetite y artistas como Daniela Luna. En esa dirección, este proyecto que surgió como un cóctel de ideas keynesianas, fantasías de éxito comercial y delirio, contribuyó a la redefinición del sistema de galerías, afectando no solo la escala y el sentido del arte, sino también el estilo y la forma de vida de los artistas de la ciudad.

Algunos de los aspectos relacionados con el crecimiento del mercado del arte que aquí aparecen en un estado emergente se consolidarán años más tarde. En ese sentido, este caso constituye un punto de referencia crucial para entender el desarrollo subsiguiente del sistema de galerías de arte.

1.6. Medio Profesional

Además de los casos abordados anteriormente, que parten de un corpus que integra la producción de Iglesias como crítico de arte y traductor, vamos a abordar un caso sintomático para indagar el proceso de profesionalización del arte, que sitúan al crítico inserto en el contexto de las dinámicas de la expansión institucional y redefinición del trabajo artístico, que él mismo critica. Se trata de las Primeras Jornadas de Arte y Estética, organizadas en abril de 2015 por Iglesias y la curadora Inés Katzenstein en el Departamento de Arte de la UTDT, bajo el título *Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo*.

La realización de estas jornadas, que contaron con la participación de destacados críticos, curadores y artistas, entre los que se destacan figuras internacionales como Boris Groys, Graham Harman y Chus Martínez —además de los organizadores—, constituyó un hito relevante para actualizar las discusiones sobre el problema del profesionalismo en el arte contemporáneo y la expansión de su industria.¹⁵

En ese sentido, las jornadas constituyen un caso relevante para inscribir el fenómeno de la consolidación del *galpón blanco* como dispositivo de exhibiciones de arte contemporáneo, en el contexto de un proceso mayor: la acelerada profesionalización del medio artístico local. De esa manera, realizaremos un análisis sobre el modo en que estas jornadas introducen los discursos del profesionalismo.

En esa dirección, vamos a partir del dilema Misterio-Ministerio para indagar sobre el emplazamiento institucional, los modos del trabajo *freelance*, la manera en que la profesionalización modela las conductas de los actores involucrados, el networking, las publicaciones y los archivos, para finalmente detenernos a analizar la exposición que acompañó las jornadas y el funcionamiento de la sala de la UTDT, que podríamos inscribir en la tipología de *galpón blanco*. Un espacio de exhibición que trasciende sus aspectos técnicos y arquitectónicos para consolidarse como un dispositivo que interviene en la reorganización estructural de las dinámicas del medio artístico. En este sentido, responde a las crecientes demandas de organización, claridad y comunicabilidad, al mismo tiempo que transforma el trabajo artístico, las interacciones entre los agentes del arte e, incluso, las propias obras.

¹⁵La gacetilla de prensa de la UTDT (2015, 14 de abril) anuncia que “La pregunta sobre la relación del arte y el trabajo se analizará en *Misterio–Ministerio* desde las miradas de filósofos e intelectuales que se han ocupado del tema desde la teoría crítica (Diedrich Diederichsen), la teoría del arte (Boris Groys, Suhail Malik), la metafísica especulativa (Graham Harman), la educación artística (Joe Scanlan), la curaduría (Guillermo Santamarina, Chus Martínez, Sarah Demeuse), la crítica de arte (Graciela Speranza, Guillermo Machuca, Rodrigo Quijano), el arte (Alejo Moguillansky, Luciana Acuña y Guillermo Faivovich) y la sociología (Osvaldo Baigorria, Lucas Rubinich).”

1.7. El dilema Misterio-Ministerio

Según el texto curatorial las jornadas recuperan en su título el dilema “Misterio-Ministerio” expuesto por el cineasta y teórico chileno Raúl Ruiz para reunir una serie de ponencias que tienen como tema central “la relación, o la ausencia de relación, entre el arte y el trabajo” (Iglesias y Katsezein, 2015). En la descripción de ese dilema que realiza Ruiz (2000), el territorio del arte queda dividido como un campo de fútbol en el que compiten dos equipos. De un lado, la creación inefable y singular del misterio, del otro, quienes representan al ministerio e intentan apropiarse de ella a partir de estrategias como la difusión, la publicidad y la serialización.

De esa manera, con la metáfora deportiva el autor acentúa una característica distintiva de quienes deciden participar en el juego que supone esta disputa: el amor por la competencia.¹⁶ En el marco de las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015), los artistas, críticos y curadores participantes deberán asumir el compromiso de lidiar con un contexto signado por la profesionalización y la institucionalización de las prácticas artísticas. En ese punto, la metáfora propuesta por Ruiz (2000) nos permite aproximarnos a las tensiones estructurales que se ponen en juego en el campo del arte contemporáneo.

Siguiendo con la exposición del texto curatorial, se pone de manifiesto que, por un lado, encontramos al Ministerio, una fuerza reguladora que busca integrar el arte en los marcos de la praxis social, abogando por su legibilidad, sistematización y accesibilidad. Esta fuerza propone una narrativa profesional, heredera de las pedagogías de la teoría crítica y de las lógicas institucionales del siglo XX, que han consolidado una idea del arte como un campo estratégico, orientado al trabajo y a la gestión. Desde esta óptica, el discurso del Ministerio asume que el arte es una práctica capaz de

¹⁶Pierre Bourdieu (2002) se refiere con el nombre “illusio” a la creencia colectiva en el juego de un campo social y en el carácter sagrado de lo que se disputa en él. De esta manera el autor afirma que: “cada campo produce una forma específica de illusio, en términos de una inversión en el juego que saca a los actores de su propia indiferencia y los motiva a jugar”.

articularse dentro de un marco cultural, económico y político, susceptible de ser evaluada en función de su impacto social. La fijación con la figura del artista profesional, que planifica su carrera y utiliza herramientas retóricas para consolidar su posición, ejemplifica esta tendencia del arte vinculada al trabajo y al diseño institucional (Iglesias y Katseztein, 2015).

Sin embargo, los autores destacan que el Misterio emerge como una resistencia al afán de totalización del Ministerio. Al poner de relieve la dimensión enigmática y retráctil de la obra de arte, el Misterio expone los límites de cualquier intento de instrumentalización o definición funcional del arte. En esta dimensión, el arte no se reduce a una práctica social, sino que se inscribe en el ámbito de lo inexplicable. Esta tensión resuena con las nociones de la obra como un objeto que rehúye la transparencia, que resiste la clasificación y que guarda una autonomía radical frente a las lógicas de producción y consumo.

De esa manera, la contraposición entre Misterio y Ministerio nos obliga a cuestionar hasta qué punto el arte puede conciliar su dimensión productiva con su opacidad intrínseca. Más aún, abre un espacio para reflexionar sobre los límites de la profesionalización, motivando la pregunta sobre si ese proceso no implica, en última instancia, una domesticación de las fuerzas creativas que escapan a toda sistematización. En ese sentido, el dilema Misterio-Ministerio aparece como otra forma de representar “el camino del corazón” y “el camino del crecimiento institucional” que mencionamos anteriormente, cuando analizamos la obra de Agustín Inchausti exhibida en el galpón de *Estudio Abierto* (2002).

En este caso, las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015) proponen un marco desde el cual observar los dilemas que atraviesa el campo del arte en el proceso de la profesionalización y la expansión institucional. En lugar de reducir el arte a una función utilitaria o, por el contrario, idealizarlo como un enclave aislado e inmaterial, invitan a habitar la paradoja que estas nociones representan. Lejos de simplificar el campo del arte, la oposición entre

“Misterio” y “Ministerio” permite mapear las tensiones que lo constituyen, haciendo visibles los desafíos que enfrentan los artistas, críticos, curadores, obras de arte e instituciones al navegar entre estas dos fuerzas en apariencia irreconciliables.

En ese sentido, el tema de estas jornadas funciona para dar cuenta y describir la agenda de actualización institucional que atravesaba la escena del arte local y nos permitirá situar al galpón blanco como un dispositivo eficaz para satisfacer algunas de las nuevas demandas movilizadas por ese proceso. Por otra parte, más allá de la temática que proponen las jornadas, abordaremos cuestiones relacionadas con los medios involucrados en su desarrollo, como las conferencias, el emplazamiento institucional, una publicación en formato de libro y la muestra *Exposición (2015)* de Guillermo Faivovich realizada en la sala de exhibiciones del Departamento de Arte de la UTDT.

1.8. Trabajo artístico

Siguiendo con algunos de los planteos desarrollados en nuestro análisis del proyecto crítico de Iglesias, podríamos decir que las lógicas del Ministerio, orientadas a la profesionalización del arte, han consolidado un ecosistema discursivo y administrativo donde predominan la competencia y la promoción como principios rectores. En este marco, la profesionalización no solo exige la producción de obras, sino también el dominio de herramientas y estrategias asociadas a la gestión, planificación y comunicación. Concursos, becas, premios, residencias y posiciones laborales se convierten en objetivos recurrentes que requieren el manejo de formatos y géneros discursivos diseñados para evaluar y legitimar el arte dentro de estos marcos institucionales.

Documentos como *dossiers*, gacetillas de prensa, formularios y currículums, aunque históricamente vinculados al marketing y los negocios, se integran cada vez más al ámbito artístico. Estas herramientas traducen

las intenciones creativas y las trayectorias artísticas a un lenguaje estandarizado, accesible y evaluable, adaptado a audiencias específicas y a las exigencias de validación profesional.

En este contexto, las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015) evidencian dinámicas claves para analizar ese fenómeno. Un rasgo destacado está relacionado con su emplazamiento, es decir, su realización en el Departamento de Arte de la UTDT, institución que fomenta una formación en arte y posiciona la práctica artística contemporánea como una actividad productora de conocimiento. Además, el Departamento de Arte organiza conferencias y simposios internacionales que reúnen a artistas, curadores e intelectuales para reflexionar sobre los desafíos actuales del arte. En este caso, las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015) responden a la urgencia de la actualización profesional en un campo cada vez más institucionalizado, consolidando al Departamento de Arte de la UTDT como un actor central en este proceso.

El formato de conferencia, elegido para discutir la relación —o la ausencia de relación— entre la esfera estética y el profesionalismo, no solo funciona como un vehículo para compartir ideas, sino que también reproduce las dinámicas estructurales propias del Ministerio. Los tiempos acotados, las exposiciones formales y los turnos de intervención preasignados establecen un esquema que prioriza la claridad, la sistematización y la eficiencia, valores intrínsecos al trabajo profesional. De este modo, las jornadas no solo abordan los desafíos del arte frente a la profesionalización en una dimensión relacionada al contenido, sino que los escenifican a través de su propia lógica operativa.

Además, las jornadas también se ocupan de explorar la capacidad del arte para sobreponerse a las lógicas “ministeriales”, como las propuestas por el formato de la conferencia. En esa dirección, se incluye una conferencia-performance del cineasta Alejo Moguillansky y la coreógrafa Luciana Acuña titulada *Pequeña conferencia sobre el dinero* (2015) que aborda la relación de incertidumbre de los trabajadores de la cultura, acerca

de la viabilidad del desarrollo no solo de una carrera artística en condiciones de precariedad económica, sino de una vida en general. Durante el desarrollo de esta conferencia-performance, Moguillansky se dirige a la audiencia y comenta:

(...) la obra continuaba en una escena que era entre Luciana, yo y el cuarto integrante que no pudo venir. Entonces, necesitábamos de una persona del Di Tella para hacer esa escena y todos nos dijeron que no, salvo una persona, que es Claudio Iglesias (Moguillansky, 2015).

Después de esas palabras, Iglesias, que estaba sentado entre el público, abandona su asiento para ocupar un rol secundario como actor en la conferencia-performance. Su participación en principio parece simple, consiste en responder una serie de preguntas sobre sus gastos cotidianos —alquiler, servicio de internet, café y tabaco, entre otros— pero la torpeza de su interpretación, que se destaca por un tono bajo, una postura retraída e indiferente hacia la audiencia, vuelven a sus líneas casi inaudibles. Al finalizar la escena, recibe un pago de 100 pesos de parte de los artistas y se retira acompañado por aplausos del público y música incidental.



Vista de Pequeña conferencia por dinero (2015) [Conferencia-performance] de Alejo Moguillansky y Luciana Acuña en las jornadas Misterio-Ministerio (2015). La esfera estética ante el discurso del profesionalismo (2015). En la escena Claudio Iglesias dialoga con los artistas. Registro fotográfico: Felix Busso (2015).

De esa manera, podríamos afirmar que la figura del conferencista encarna la tensión entre arte y profesionalización. Participar en estas jornadas implica no solo presentar ideas pertinentes, sino también ajustarse a un formato que demanda comunicación efectiva y la construcción de una autoridad discursiva. Al mismo tiempo, la conferencia funciona como un acto de posicionamiento en el campo, donde cada intervención se inscribe en un circuito de validación institucional que reafirma las dinámicas de competencia y ordenamiento propias del Ministerio.

Sin embargo, como ya señalamos a partir de la actuación de Iglesias, este formato no logra neutralizar completamente las dimensiones ambiguas y disruptivas características del “Misterio”. Este, no se reduce solo a las posibilidades de construir una escena teatral que tematiza sobre los problemas profesionales de los artistas dentro de un contexto de precariedad laboral y profesional, sino que esa escena también permite reconocer rasgos que emergen en otras conferencias, como pausas, silencios, contradicciones y resistencia. Estos elementos, constituyen desajustes que dan cuenta de la

imposibilidad de comunicar, explicar, promocionar o capturar plenamente el “Misterio” dentro de los marcos organizados por el “Ministerio”.

Por otra parte, en la exposición del filósofo Graham Harman, titulada *¿Por qué todo arte es teatral?* (2015), aparece otro elemento formal relacionado con el medio de la conferencia que resulta relevante para reflexionar sobre la temática propuesta por estas Jornadas. El propio Harman, antes de comenzar su desarrollo argumentativo, realiza una breve aclaración que pone el foco en el estilo que tiene para hablar.

El gran problema que tengo en mi vida es que hablo muy rápido. Por lo tanto, hoy tendré un gesto de misericordia hacia mis traductores y hablaré un poco más despacio que mi estilo habitual... incluso mi familia apenas puede entenderme (Harman, 2015).

El filósofo adopta así una inflexión particular de su voz, que constituye un estilo de comunicación ajustado a las exigencias del medio institucional. Este cambio en su modo habitual de hablar, con la finalidad de facilitar la traducción simultánea y la comprensión del público, no solo revela un detalle práctico, sino que pone en escena una tensión entre la autonomía de su discurso y las demandas del contexto profesional en el que se desarrolla. La necesidad de ajustar el ritmo de su habla es una expresión del modo en que las instituciones no solo influyen en el contenido de los discursos, sino que también intervienen en las formas de comunicar y expresar, orientadas por valores como la claridad, la eficiencia y la accesibilidad.

Este fenómeno, lejos de ser un detalle aislado, nos permite trazar un paralelo con el proceso de profesionalización del arte contemporáneo. En este contexto, los artistas y sus obras se enfrentan a la tensión entre la autonomía de su trabajo y las exigencias impuestas por la expansión de las estructuras institucionales. El hecho de que Harman ajuste su forma de hablar para alinearse con las expectativas de la traducción simultánea es un ejemplo de cómo el medio institucional interfiere en las formas de expresión. Este ajuste no es solo un acto técnico, sino una adaptación a un sistema

más amplio que regula la forma en que se produce, transmite y se percibe el conocimiento.

De manera similar, la tensión entre la autonomía creativa de los artistas y las exigencias del campo artístico profesional se manifiesta en el modo que las obras se inscriben dentro de un sistema de visibilidad, circulación y valoración que está profundamente influenciado por las estructuras institucionales. Este detalle nos invita a reflexionar sobre cómo las obras de arte y los artistas deben confrontar con las formas en que las instituciones imponen una organización, un orden, una claridad y una accesibilidad que en ocasiones se proyecta sobre la vida de los artistas imponiendo nuevas exigencias, más allá de la producción de sus obras que, en muchos casos, no tienen en cuenta el “Misterio” del arte.

Finalmente, podríamos considerar que el acto mismo de reunir agentes del campo para debatir sobre la relación entre arte y trabajo evidencia que el medio del arte contemporáneo no puede desligarse de dinámicas características del trabajo profesional como el *networking*. Aun así, estas dinámicas no eliminan por completo las fuerzas del Misterio, que persisten en los márgenes del discurso y en las tensiones propias del medio. De este modo, nos proponemos analizar cómo las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015) se convierten en un escenario para los discursos del profesionalismo y sus contradicciones, para el despliegue de la organización y eficacia del “Ministerio” frente a la opacidad y resistencia del “Misterio”.

1.9. La apariencia del crítico

Estrenando una remera blanca, tan blanca como las paredes de un galpón que intenta ocultar cualquier material significativo que interrumpa la atmósfera límbica diseñada para la exhibición de obras de arte, hace su aparición en la sala de conferencias el crítico Claudio Iglesias. De esa manera, camuflado en la blancura anodina de las paredes, el crítico presenta

las jornadas que abordan los problemas de la esfera estética en el contexto del discurso del profesionalismo.



La imagen muestra a Claudio Iglesias vistiendo una remera blanca en las jornadas Misterio-Ministerio (2015). Fotografía: Felix Busso, 2015.

Como si el propio Iglesias hubiese propuesto una crítica que funciona para hacer legible una lectura en retrospectiva sobre su código de vestimenta, un par de textos publicados en su blog¹⁷ llaman la atención sobre la moda como “un elemento muy delator, transparente, que ayuda a explicitar las posiciones políticas”. En esa dirección, Iglesias (2021) se ocupa de puntualizar que en la última década el arte había “prometido moda” principalmente remeras lisas, junto a otros objetos como criptomonedas, scanners de última generación, investigación de materiales y cadenas de distribución automatizadas. Además, el autor señala que los artistas no solo habían empezado a vestirse como *entrepreneurs*, sino que comenzaron a frecuentar espacios como el foro de Davos y asumir un papel de visionarios y voceros de una transformación técnico-económica inédita. En esta

¹⁷Los textos a los que se hace referencia son Iglesias, C. (Mar 15, 2022). Arte señora (y reglas de adopción). *Reacción & C.º.º.* e Iglesias, C. (Dic 28, 2021). ¿Quién puede vestirse normal? El individualismo político y la falsa disrupción ante la cuestión de la indumentaria. *Reacción & C.º.º.*

oportunidad, durante las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015), fue el propio crítico el encargado de vestir una remera lisa y participar de una serie de conferencias asumiendo el rol de vocero de las transformaciones que estaba atravesando el trabajo en el campo del arte.

La remera blanca, que no llama la atención, que se camufla entre las paredes y se pliega con la discursividad quirúrgica de la institución, ayuda a encajar con el look general. Pero, como señala Iglesias (2021), encajar o no encajar en la ropa se trata de un acto discursivo. Así, la inclusión del crítico de arte en este contexto institucional, resulta algo problemática y contradictoria, al menos para la orientación que propone su proyecto crítico, que encuentra en el arte una reserva insondable del “Misterio”, capaz de escapar a la reducción discursiva de un aparato repleto de signos y burocracia que giran a su alrededor.

Bajo esa perspectiva, la figura del crítico en estas jornadas puede generar cierta disociación. En un mundo donde la vestimenta funciona como una señal de legitimidad profesional, el mismo Iglesias observa con ironía cómo las remeras lisas se han convertido en un símbolo de autoridad incuestionable para los *entrepreneurs*.

Puede venir un ñoño con remera lisa a decir que hay que terminar con el dinero fiduciario, y lo aplauden. Detrás viene otro genio de remera lisa a decir que hay que cambiar todo el parque automotor en un plazo de tiempo que a él se le ocurra. Detrás viene otro que quiere traer minerales del espacio. A toda esta gente la tomamos en serio, debe ser la ropa que usan (Iglesias, 2021).

En esta oportunidad, es el propio Iglesias el personaje de remera lisa que nos propone reflexionar sobre la esfera estética frente al discurso de la profesionalización. Sin embargo, su propuesta parece algo más elusiva. El planteo, aunque nos sitúa frente a un hipotético cambio de paradigma, en el que la vida y la obra de los artistas parecen no seguir siendo como eran, su

propuesta está lejos de invitarnos a abandonar para siempre los misterios del arte.

Iglesias encarna al trabajador *freelance*, pero está lejos de la figura del emprendedor conservador del sector tecnológico, esos “ñoños de remeras lisas” que él mismo describe en sus textos. Mientras “los ñoños” representan una alineación completa con el discurso tecnocrático, en el que la apariencia neutra refuerza la seriedad de ideas reduccionistas y supuestamente visionarias, Iglesias parece explorar un lugar más ambiguo. Su postura no solo invita a observar de manera crítica las lógicas de la profesionalización en las que se ve envuelto, sino que es capaz de adoptar ciertos códigos del Ministerio sin integrarse plenamente en ellos.

En definitiva, su presencia parece algo disfórica, si observamos en detalle sus modos de expresión aparecen algunas muecas disonantes, habla con la boca entrecerrada como si se le escaparan las palabras, no apunta correctamente al micrófono, hace gestos continuos con las manos, como si tratara de escenificar cierta contradicción que conserva un margen para la interrogación y el misterio.

En 2011, unos años antes de *Misterio-Ministerio* (2015), durante la realización del *Primer encuentro de discusión y crítica*, podemos ver al mismo Iglesias, aunque bajo una apariencia muy diferente. En aquella oportunidad, se encontraba distendido en una mesa junto a sus colegas Inés Katzenstein y Javier Villa, vestido con una camisa violeta desabrochada y una vincha en la cabeza, que hacen ver a la remera blanca lisa que usó en las conferencias de *Misterio-Ministerio* (2015) como una suerte de disfraz profesional de neutralidad estudiada.



La imagen muestra a Claudio Iglesias junto a Inés Katzenstein y Javier Villa en las Jornadas de Crítica del año 2011 realizadas en la Universidad Di Tella.

1.10. El trabajador *freelance* y la muerte por sobredosis de trabajo

El crítico de arte, el artista o el curador, en su rol de trabajadores *freelance*, encarnan un modelo que oscila entre la autonomía creativa y las exigencias de una industria que ha adoptado lógicas empresariales. En este contexto, la profesionalización del trabajo artístico —uno de los ejes temáticos de las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015)— se presenta como un imperativo contradictorio. Por un lado, busca organizar y optimizar recursos; por otro, parece conducir a una sobrecarga laboral que amenaza la sostenibilidad de una práctica artística o crítica, en un sistema que demanda tanto productividad como presencia en la esfera pública.

El crítico de arte Alejo Ponce de León (2015), en una reseña sobre estas Jornadas, para hablar de la sobredosis de trabajo a la que está expuesto el trabajador del medio artístico profesional, introduce una anécdota sobre el paso del cineasta Harun Farocki por Buenos Aires unos

años atrás. Su descripción del cuerpo extenuado del director, con “piel color papel de diario”, ropa holgada y ojeras profundas, funciona como un índice visual del desgaste físico y mental que produce el ritmo maquinal de conferencias, talleres y presentaciones. Este tipo de actividades, diseñadas para posicionar al trabajador freelance como un actor visible y relevante en el campo artístico, parecen diluir las fronteras entre el ejercicio intelectual y las demandas del mercado cultural. El resultado es un estado de agotamiento que trasciende el cansancio individual y apunta a una problemática estructural, el equilibrio entre producción creativa y supervivencia en la industria cultural global.



La imagen muestra a Harun Farocki durante su estadía en Buenos Aires en la que participó de numerosas actividades vinculadas al arte. Fotografía: Genio y figura, Guillermo Rodríguez Adami, 2013. Recuperada de https://www.clarin.com/sociedad/titulo_0_BkHxir5oPOg.html

La referencia al trabajo continuo que describe Ponce de León, no se limita a Farocki. Como señala el crítico, durante las jornadas *Misterio-Ministerio* (2015), Boris Groys también expresó su malestar ante las exigencias de su agenda internacional, aludiendo a la pérdida progresiva del tiempo necesario para afrontar tareas y cumplir con compromisos profesionales. Esta queja evidencia una tensión central del profesionalismo global, la valorización de la presencia pública y el cumplimiento de expectativas institucionales que se superponen con los procesos internos de creación y análisis.

Según Ponce de León (2015), otra disonancia aparece con las intervenciones de autoras como Sarah Demeuse o Chus Martínez, cuyas presentaciones generan un contraste con el contexto local. En esa dirección, la curadora de Bard College, Demeuse, parece escenificar el ideal de la profesionalización global, sustentado por recursos institucionales y económicos que resultan algo más lejanos para la mayoría de los agentes culturales locales. El crítico lo describe de forma irónica.

Oyéndola hablar sobre chancletas y estrellas fugaces, no se podía pensar en ella de otra manera que no fuera como una especie de turista con pasaporte del mágico y lejano País del Verdadero Arte, en donde la financiación es una garantía, las ciudades son de caramelo y las calles están pavimentadas con publicaciones hermosas, serigrafiadas a tres colores y llenas de conceptos que para los artistas locales pueden sonar directamente antirealistas, en un sentido no-romántico (Ponce de León, 2015).

Esta brecha entre el discurso de la profesionalización y las condiciones reales del campo artístico local alude a lo que el crítico denomina “el tormento del amateurismo”, en una clara referencia a la gacetilla de prensa que anuncia la realización de las jornadas.¹⁸ En el contexto argentino, las recetas importadas de otros entornos rara vez encuentran un correlato efectivo en las prácticas locales, donde la precariedad material, la falta de infraestructura y los límites en las redes de apoyo profesional crean una escisión entre aspiraciones globales y posibilidades concretas. Este "amateurismo tormentoso", lejos de ser una simple deficiencia, se configura como un indicador de las limitaciones de modelos exportados al margen de sus contextos de origen.

¹⁸La frase textual a la que parece hacer referencia es la siguiente: Inmersos en un contexto cultural tremendamente activo, a la vez que continuamente atormentado por su propio amateurismo, estas jornadas, organizadas por Claudio Iglesias e Inés Katzenstein, pondrán en discusión las cuestiones teóricas y vitales asociadas con el problema del profesionalismo, con un ceño crítico hacia los discursos institucionales eufóricos que promueven el crecimiento del arte contemporáneo como industria o sector económico (Di Tella en los medios, 2015).

En este sentido, la figura del trabajador *freelance* en el arte y la sobredosis de trabajo funciona como un síntoma de estas contradicciones. Como señala Iglesias (2021), los artistas y críticos han adoptado roles que los asemejan más a los *entrepreneurs* tecnológicos que a las figuras románticas históricamente asociadas al campo artístico. Sin embargo, esta transformación no está exenta de conflictos. La adopción de códigos estéticos y discursivos ligados al profesionalismo no garantiza una integración plena al sistema, ni soluciona las condiciones estructurales que lo atraviesan. Más bien, como sugiere Ponce de León (2015), esta profesionalización puede operar como una ficción que convive con un trasfondo de precariedad y negligencia.

La sobredosis de trabajo descrita por Ponce de León (2015) en relación a Farocki y Groys atraviesa al estereotipo del trabajador del arte contemporáneo. Estos agentes se debaten entre las demandas de profesionalización y la necesidad de preservar un margen para el misterio, un espacio de apertura que no puede ser completamente subsumido por las lógicas del mercado o la institucionalización del arte. Es precisamente en esta tensión donde la figura del trabajador *freelance* encuentra cierto potencial, no solo como un engranaje más del aparato institucional, sino como alguien capaz de generar contradicciones que desestabilizan el discurso de la profesionalización. Este terreno intermedio, entre las exigencias externas y las necesidades internas del proceso artístico, permite sostener una interrogación crítica sobre las lógicas impuestas por las estructuras institucionales y el “Misterio” inherente del arte.

1.11. Publicaciones y curriculums

Las conferencias que integran estas Jornadas fueron trasladadas a un formato de libro en una compilación que realizaron Iglesias y Katzstein para la editorial Siglo XXI. Ese libro no solo reúne las intervenciones, sino que también las inscribe en un circuito de circulación más amplio, transformándose en un artefacto que opera dentro del sistema del arte como una herramienta de intervención teórica. El formato del libro adquiere una

relevancia especial en este proceso de profesionalización. Como medio de circulación extendida, permite que las ideas presentadas en el contexto de las conferencias se proyecten hacia una audiencia más amplia.

En este sentido, la publicación se inserta en el “Ministerio” del sistema del arte, entendido como un espacio de papelerío, producción y legitimación que burocratiza el trabajo artístico. En relación a esta publicación, Laxagueborde (2015) observa que el volumen está nutrido con las voces escritas de artistas y críticos con amplias trayectorias, con méritos y logros que a veces vale la pena mencionar y otras veces no. En esa dirección, el autor toma nota de la importancia que el libro le otorga a los currículums, como si la pertinencia de estas voces también se jugase en sus acreditaciones.

De esa manera, el currículum opera como un registro burocrático, un dispositivo que condensa y organiza relaciones de poder, formas de legitimación y regímenes de subjetivación. Más que un simple documento administrativo, el currículum emerge como una tecnología discursiva que enmarca a las personas dentro del sistema del arte, mientras define las condiciones de su agencia en ese contexto. Como sugiere Laxagueborde (2015) el lugar que ocupan los currículums en el libro, más allá de cumplir con la simple función informativa, apunta a la centralidad de la lógica ministerial. Es decir, que constituye tanto una herramienta de ordenamiento como una carta de presentación que subsume las trayectorias a las dinámicas del mercado y la productividad.

En los discursos de la profesionalización del arte, el currículum adquiere un protagonismo que imprime tensiones entre el Misterio y el Ministerio. Desde una perspectiva crítica, estas tensiones pueden ser entendidas en términos de antagonismos entre la autonomía del arte y su integración en un sistema de prácticas sociales. En el rincón del Ministerio, el currículum es un vector de acumulación: inscribe al artista en una lógica de productividad que no solo mide su trayectoria, sino que define qué prácticas, contextos y formaciones adquieren valor cultural y simbólico

dentro de la escena. Como señala Laxagueborde (2015), la importancia que se le da a los currículums no es anecdótica, sino indicativa del peso que tienen las formas de certificación, las credenciales y los recorridos profesionales en el arte contemporáneo como parte de un sistema transnacional que organiza y jerarquiza la circulación de artistas y obras.

El currículum opera así como un archivo normativo que traduce la singularidad de las prácticas artísticas en términos de legibilidad institucional y eficiencia comunicativa. Al hacerlo, reduce la relevancia del arte a favor de un régimen de visibilidad regido por el reconocimiento institucional, el acceso a residencias, ferias y mercados internacionales. Pero, como veremos a continuación, el currículum también es un terreno de disputa que puede ser utilizado como un campo para intervenir de manera crítica en las dinámicas y lógicas que reproduce.

Aunque el currículum está imbricado en las dinámicas ministeriales del sistema del arte, también puede ser susceptible a las operaciones críticas y artísticas del “Misterio”. En este punto, resulta relevante poner atención a la exposición realizada por Guillermo Faivovich en la sala de la UTDT que acompañó a esas jornadas.

1.12. El galpón blanco y el archivo precario. El lugar de la memoria y los amigos

Según el clásico ensayo de Brian O'Doherty *Dentro del cubo blanco* (2011) la sala de exhibiciones moderna se construye siguiendo leyes tan rigurosas como las que se aplican en la construcción de una iglesia medieval. El mundo exterior tiene que permanecer velado. Las paredes están pintadas de blanco, la luz viene del techo. Así, la finalidad de ese escenario se asemeja a la de los edificios religiosos y las obras de arte, al igual que las verdades de la fe, deben presentarse aisladas del tiempo y de sus vicisitudes.

La sala de la UTDT, en términos formales, por sus paredes blancas, sus techos altos y la ausencia de ventanas, encaja con la descripción física de ese cubo blanco. Un dispositivo algo esquivo para el arte nacional, más

acostumbrado a ver las obras circular entre columnas, aparatosos sistemas de aire acondicionado y otros elementos inoportunos de edificios gubernamentales, locales comerciales de techos bajos y pequeños espacios domésticos. En definitiva, se trata de un dispositivo que no parece haber sido implementado siguiendo correctamente sus preceptos, al menos hasta la adopción de grandes galpones como espacios de exposición. En esa dirección, el término “galpón blanco” utilizado por Iglesias (2016) resulta un nombre más pertinente para los espacios de exhibición locales que continúan parcialmente esa tradición expositiva.

Si el cubo blanco modernista se distinguía por su relación con la intemporalidad y la neutralidad espacial, como veremos a continuación, la muestra de Faivovich que acompañó a las jornadas introduce en el galpón blanco una dimensión histórica y contingente. Las obras no son tratadas como objetos intemporales, sino como fragmentos de un archivo precario, cuya exhibición enfatiza el carácter efímero y la dependencia del contexto.

Sobre la pared de ingreso, en la fachada de la sala, a ambos lados de un banco de madera funcionalmente ubicado para promover una lectura detenida, se encuentran disponibles unas hojas con los nutridos curriculums de los artistas Enrique Torroja y Roberto Rossi. En el interior de la sala, dos paredes pintadas de gris, iluminadas de forma puntual, exhiben un cuerpo de obras de cada uno de los artistas. Sobre una de las paredes, cuelgan las diez pinturas de bodegones pertenecientes a Roberto Rossi, obras de los años cincuenta, alineadas por su base, de forma secuencial y a la altura de la mirada. Sobre la otra pared, una composición al estilo salón, exhibe la obra tardía de Torroja, una selección de siete piezas pictóricas de mediano formato que combinan un uso expresivo de la mancha de color con la rigurosidad de composiciones geométricas.



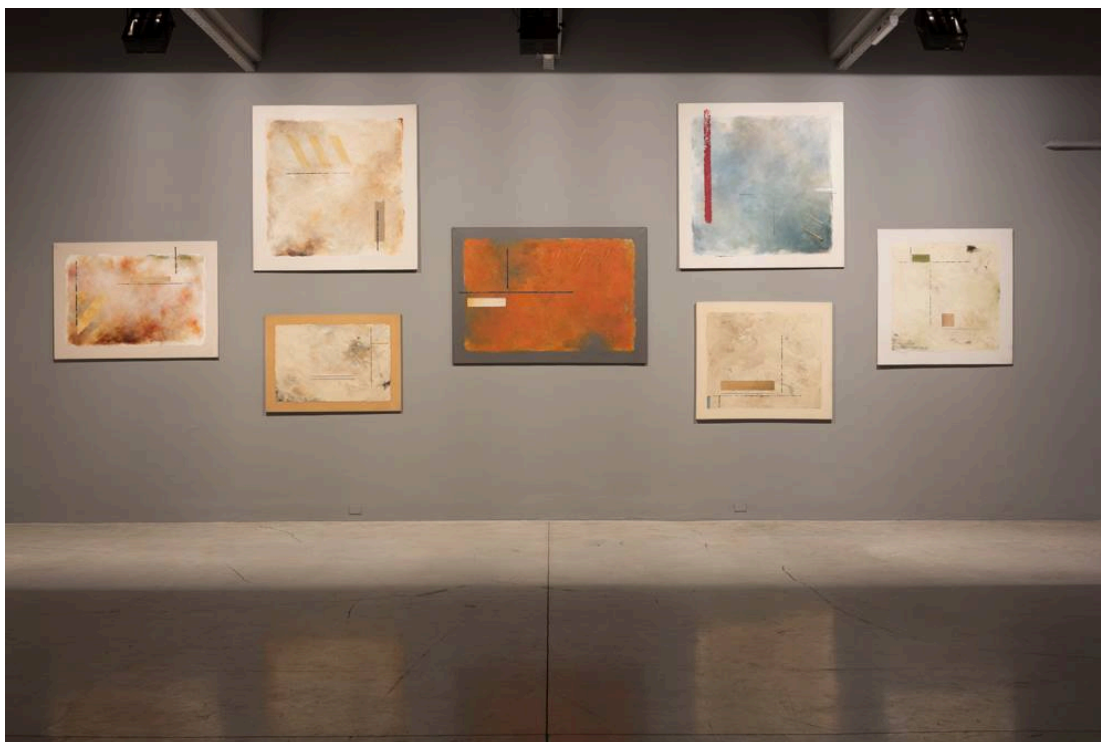
Detalle de la instalación, banco al ingreso de la sala con currículums impresos de los artistas a los costados. Fotografía: Rev, 2015. <https://verrev.org/2015/04/23/exposicion-guillermo-faivovich/>



Detalle del currículum impreso del artista Enrique Torroja. Fotografía: Bruno Dubner, 2015.



Vista de Exposición (2019). Detalle de la instalación, vista de las obras de Roberto Rossi. Fotografía: Bruno Dubner, 2015.



Vista de Exposición (2019). Detalle de la instalación, vista de las obras de Enrique Torroja. Fotografía: Bruno Dubner, 2015.

En una breve nota sobre *Exposición* (2015), Katzenstein afirma que la muestra indaga sobre los vaivenes del prestigio y el impacto de las modas en los pliegues de la memoria cultural, como si la muestra hubiera sido movilizadora por la pregunta sobre qué es lo que hace que un artista pierda vigencia. Para esto, Faivovich seleccionó las obras de dos artistas que tuvieron una carrera exitosa en el campo del arte nacional, pero, como señala Katzenstein (2015), una vez muertos, acabaron con sus obras olvidadas en las casas de sus descendientes o sus amigos.

Enrique Torroja, según sus amigos, murió sereno como su pintura; tras el silencio obligado de una larga enfermedad. Maestro del color discreto, de la paleta baja, de la línea y del detalle, animado por un espíritu cercano al recato, ajeno a la estridencia, identificado con la abstracción sensible se fue acompañado por sus obras y sus amigos artistas. Así lo recuerda una breve nota publicada por Alejandra Puente (2001) en *La Nación* que informa sobre su velatorio en la galería de Niko Gulland. Un velorio acompañado de sus obras, amigos y familiares.

Según Katzenstein (2015) el clima de muerte sobrevolaba la exposición en varias dimensiones. Las obras colgadas de las paredes exhibían el pasado de manera indicial, favoreciendo una reflexión sobre los motivos detrás del olvido de esos artistas que, en vida, habían alcanzado cierto reconocimiento pero que, tras su muerte, quedaron prácticamente fuera de la circulación pública.

La autora también se ocupa de recuperar en su texto las palabras del artista Marcelo Pombo, que tiene una lectura particular sobre la muerte en esta exposición. Para Pombo, Faivovich transformó el galpón blanco en una especie de cripta gélida, donde las obras de dos pintores fallecidos, están desprovistas de voz y sirven como un símbolo del sinsentido y el silencio que es capaz de envolver a la historia del arte.

La muerte suspendió el avance de las exitosas carreras de Rossi y Torroja, que pueden imaginarse a partir de la lectura de sus abultados

curriculum que enumeran exposiciones y premios. Sus obras fueron retirándose lentamente de la circulación pública y quedaron a merced de los avatares de la vida cotidiana. Las pinturas se dedicaron a descansar en algún armario, presenciar la humedad de las bauleras y acostumbrarse a la intimidad del cuarto de algún amigo. De esa manera, para que esta exhibición sea posible, hay un par de figuras que resultan centrales y aparecen mencionadas al pasar en el texto de Katzstein (2015): los descendientes y los amigos.

Después de la muerte de Rossi y Torroja, sin demasiadas instituciones interesadas por las exitosas trayectorias de esos artistas y por sus pinturas, sin museos que las conserven y resguarden, sin historiadores que desarrollen investigaciones profundas y sistemáticas sobre ellas, sin un mercado que las ponga a circular en nuevas colecciones, fueron los amigos y familiares de los artistas quienes asumieron, de manera doméstica, las tareas ministeriales de conservar sus obras y sus historias frente a la inercia del tiempo y el olvido.

En *Cosa de Gringos* (2019) un pequeño libro que le dedica algunas páginas a la figura de Schiaffino y la configuración de la esfera pública del arte nacional, Iglesias recupera la figura de los amigos de una manera que hace legible su rol en un contexto en el que aún no existía un campo del arte consolidado ni instituciones públicas dedicadas específicamente a la conservación de las obras de arte.

No pueden existir artistas que no tengan amigos de algún tipo y en algún lugar. Es artista aquella persona que hace de sus afinidades más íntimas, y de su reconocimiento mutuo con otras personas, un problema crucial y omniabarcador... Amigos. Lo demás viene solo (Iglesias, 2019).

De esa manera, Faivovich pudo dar con las obras de esta exposición, gracias a los amigos de los artistas que asumieron la función ministerial con un cuidado artesanal y contingente, basado en un vínculo personal con la

memoria. Esas redes de afecto y responsabilidad que sustituyeron, al menos parcialmente, los procesos formales de patrimonialización, fueron capaces de preservarlas frente al abandono. Cuando Faivovich decide trasladar las obras al espacio expositivo, las historias personales y los afectos que las rodean se desplazan y se diluyen para reintegrarse a la circulación pública en un nuevo contexto institucionalizado.

Como afirma Katzenstein (2015), Faivovich otorgó a esas pinturas una visibilidad renovada, capaz de crear las condiciones necesarias para movilizar una reflexión crítica sobre la historia, los cánones, los recorridos vitales y las trayectorias artísticas. Sin embargo, al trasladar las obras desde el ámbito privado —donde la memoria permanece en la calidez de los vínculos personales— al espacio de exhibición, que las inscribe en una narrativa institucional y pública, éstas adquieren la capacidad de despertar nuevos sentimientos.

Las pinturas ahora se iluminan frente a espectadores de otro tiempo, que deambulan en la penumbra de la sala sin saber muy bien qué pensar sobre esos artefactos pasados de moda. Ya no son únicamente vestigios del afecto y la lealtad de los amigos, ni testigos de una historia compartida; se convierten, más bien, en materiales de un archivo, fragmentos de un relato más amplio y esquivo.

La operación artística de Faivovich evidencia un doble movimiento: por un lado, reintegra al circuito público las obras de artistas del pasado, permitiéndonos reconsiderar su lugar en la historia del arte; por otro, las despoja de la intimidad que habían preservado durante su letargo. En este proceso, el galpón blanco se configura como un espacio de negociación entre la memoria institucional y la memoria privada, entre el Misterio de las historias personales con sus olvidos y la fantasía Ministerial de conservar una memoria eterna.

CAPÍTULO II: Del pasillo al galpón

El arte del metro cuadrado frente a una nueva ontología de negocios

(...) frente al poder y a la seducción de los medios masivos de comunicación, yo intento trabajar con mi alma, con las cosas que me gustan, con mi vida, y con la confianza de que, tal vez, eso contenga más de lo que pienso.¹⁹

— Marcelo Pombo, 1993

Este capítulo explora el tránsito del arte de los noventa —un periodo marcado por la influencia curatorial de Gumier Maier y el desarrollo de una conciencia estética vinculada al arte doméstico, que tuvo lugar en el pasillo del Centro Cultural Rojas— hacia una reconfiguración del sistema de galerías de la ciudad que encuentra en el galpón de la galería Barro un dispositivo de exhibición clave para el desarrollo de una nueva ontología de negocios orientada a integrar el arte local en nuevos mercados globales. En esa dirección, se aborda ese galpón que aparece en el horizonte cultural porteño como un dispositivo de exhibición diseñado a la medida de esas pretensiones.

El artista Marcelo Pombo ocupa un lugar central en este capítulo que desarrolla su argumentación a partir de un análisis de diferentes etapas de su producción, incluyendo obras que van desde sus primeras piezas de *ready-made* exhibidas en la sala del Rojas, —como *Baldosa* (1989), *Winco* (1986) y *La Navidad de San Francisco Solano* (1991)—, hasta instalaciones más recientes como *Bruma de Belén en el riachuelo* (2019) y *La destrucción*

¹⁹La cita de Marcelo Pombo fue recuperada de: Ameijeiras, H. (7 de julio de 1993). La única posibilidad del arte es la evasión. Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier, *La Maga*. pp. 40-41.

del Templo de Jerusalén (2019) presentadas en el galpón de la galería Barro.

En esa dirección, se desarrolla un análisis comparativo entre el capricho, la orientación hacia un entorno de proximidad y la afinidad con la decoración que caracterizan al arte de pasillo del Rojas, en contraste tanto con los ideales universalistas de las vanguardias históricas como con los discursos que abogan por la necesidad de una expansión internacional de la escena del arte. Asimismo, se cuestionan lecturas de la historia del arte y la sociología que proponen una periodización por décadas, enfrentando a los artistas de los 90 con sus pares de la generación anterior o estableciendo tensiones con corrientes globales como el neoconceptualismo. Para ello, se exploran discursos relacionados con los debates sobre los conceptos de “arte light” y “arte guarango” y se plantea un abordaje estético que recurre al “formalismo raro” de Graham Harman, junto con el análisis de Claudio Iglesias sobre “tres momentos” de la obra de Pombo, con el objetivo de indagar en la construcción de lo que se identifica como diferentes escenas de “teatralidad”.

En última instancia, se recupera la voz de Vidal Ortiz —director de la galería Barro—, para abordar el programa estético de actualización internacional y orientación a los mercados globales que propone la amplia galería del barrio de La Boca. Para finalizar, se presenta un análisis que contrasta el funcionamiento estético del dispositivo del galpón al pasillo del Rojas, aplicando la noción de teatralidad para el análisis de la exhibición *Templos de Barrio* (2019).

De esa manera, este capítulo no solo busca ampliar la comprensión de las dinámicas artísticas porteñas, sino que también aporta una mirada que problematiza la relación entre los dispositivos de exhibición y las transformaciones estéticas de la escena local. Al analizar el tránsito del pasillo del Rojas al galpón de Barro, no se limita a describir una evolución histórica, sino que ofrece una lectura crítica y comparativa que revela cómo

estas configuraciones espaciales favorecen el desarrollo de cambios profundos en el sistema del arte contemporáneo de la ciudad.

2.1. El Mondrian de Buenos Aires

En la historia del arte hay un Mondrian modernista que puede leerse bajo los preceptos de la vanguardia neoplasticista. Preceptos que él mismo escribió en *De Stijl*, una de las primeras revistas de vanguardia dedicada a la causa de la abstracción en el arte y la arquitectura, que se presentaba como una contribución al desarrollo de una nueva conciencia estética.²⁰

Si *De Stijl* era el órgano del movimiento neoplasticista, en tanto se presentaba como un medio para difundir sus ideas, Mondrian, a partir de sus obras y sus textos, podría considerarse algo así como su corazón, el núcleo de esa organización encargada de trazar un nuevo lenguaje universal. En esa dirección, el manifiesto *De Stijl* postulaba que los artistas de todo el mundo debían participar en una suerte de guerra espiritual contra "la dominación del individualismo, el capricho" (*De Stijl*, 1919).²¹

Pero, como veremos a continuación, Mondrian y los neoplasticistas encontrarán un eco extraño en artistas y curadores de Buenos Aires, como Marcelo Pombo y Gumier Maier, que no siguieron el proyecto propuesto por *De Stijl* como si se tratara de un camino recto y universal de evolución progresiva. Por el contrario, seleccionaron algunas cualidades particulares (colores, formas, composiciones, etc.) para insertarlas en trayectorias más sinuosas, que se desvían de esa gran historia del arte con la intención

²⁰Guiado por esa conciencia, Mondrian delineó un programa artístico que avanzaba progresivamente hacia la abstracción, con la convicción de que "solo cuando estemos en lo real absoluto, el arte no será ya más necesario".

²¹la frase corresponde al segundo prefacio de la revista *De Stijl* (1919) y a partir de la siguiente cita, de mayor extensión, es posible reponer el carácter universalista del postulado: Los artistas de hoy, movidos en todo el mundo por la misma conciencia, han participado, en el campo espiritual, en la guerra contra la dominación del individualismo, el capricho. Simpatizan con todos los que combaten espiritual y materialmente por la formación de una unidad internacional en la Vida, en el Arte, en la Cultura. (*De Stijl*, 1919)

deliberada de atender a cosas mundanas como el capricho, es decir, la arbitrariedad y la sinrazón que aparecen más allá de las reglas comunes.

De esa manera, Mondrian, la gran figura de la historia del arte universal, también puede leerse bajo la apariencia que nos brindan las reproducciones de sus obras impresas, acompañadas de un puñado de citas abreviadas, en los libros de Taschen o, con algo menos de rigor editorial y calidad de impresión, en los suplementos de arte que se consiguen en los puestos de diarios de Buenos Aires y en las librerías de la calle Corrientes. En contraste con aquel Mondrian modernista y en sintonía con una cultura popular que ha trivializado y divulgado su obra a través de innumerables copias y reappropriaciones podríamos proponer que también existe un Mondrian caprichoso, o un Mondrian particular de Buenos Aires.

La artista Lucrecia Lioni (2021), nos brinda una mirada sobre estos dos Mondrian. Según ella, por un lado, tenemos al Mondrian de la gran historia del arte, refinado, "excelentísimo", gran maestro de la abstracción, la geometría, los colores primarios, el blanco y el negro, que conoció inicialmente a partir de los relatos de sus profesores en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán y que luego redescubrió al visitar sus cuadros personalmente en París. Por otro lado, encontramos al Mondrian caprichoso —el que quizás más le disguste a la artista—, que también podemos caracterizar como "corrupto" o "sin sentido", a partir de sus palabras.

(...) las citas que se hacían de él en la ropa, en los objetos utilitarios, el mate y el termo con la imagen impresa en poca tinta, la cafetería, el local de juegos, el de lavado de autos con su nombre, etc. Casi sentía que el sistema capitalista completo había corrompido la imagen de su obra convirtiéndose en líneas vagas y fáciles de imitar sin sentido (Lioni, 2021).

Ese Mondrian caprichoso y particular de Buenos Aires, no solo se materializa en artículos de regalería o en el diseño de un lavadero de autos que lleva su nombre, sino que podemos encontrarlo en otras obras de arte que resultan centrales para aproximarnos a la estética del arte porteño que caracterizó lo que conocemos bajo el nombre de arte de los 90.²² Obras de artistas que abrazaron la corrupción de esas imágenes de la gran historia del arte, que persiguieron el sin sentido y la vaguedad de las líneas, como por ejemplo la obra *Baldosa* (1989) exhibida por Marcelo Pombo en la muestra *Producción 1988-1989*, realizada en el Centro Cultural Rojas, bajo el acompañamiento de un breve texto de Gumier Maier que decía:

En la tarea de Pombo prevalece una idea gozosa de diseño, el empeño de hacer algo con algo, objeto hallado o reproducción desmarcada de las tramas del gran arte. Huído del plano en tanto campo raso para la expresión de lo subjetivo, fugado del plano como pantalla donde se develan misterios, él ignora los alientos triunfales, la campana de lo histórico en favor de fantasías más cotidianas y mundanas.



Pombo, M. (1989) Baldosa [esmalte sobre baldosa]. en la exposición Marcelo Pombo, un artista del

²²Incluso podríamos hacer el intento de rastrear qué hay de ese Mondrian caprichoso, tan particular y porteño, que se aleja del “excelentísimo” representante del gran arte de la abstracción moderna, en la propia obra de Lucrecia Lioni.

pueblo, realizada bajo la curaduría de Inés Katzenstein en la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires, 2015. Fotografía perteneciente al archivo R&V Schevach G. y Authier A. <https://verrev.org/> 2015.

A partir de esas palabras, podemos aproximarnos a la obra de Pombo, una baldosa arrancada del entramado de la vereda y pintada sobre su superficie con un patrón de cuadrados con los característicos tres colores —rojo, azul y amarillo— y los no colores —blanco, negro y gris— que componían la paleta de Mondrian. De esa manera, la referencia al artista modernista es tan superficial como la capa de pintura sintética que cubre la baldosa. El soporte, lugar depositario de la especificidad del campo de la pintura según la historia del arte, elevado casi al nivel de una esencia por la crítica,²³ es encarnado por una singular baldosa, característica de las veredas de Buenos Aires, que se presenta pintada de manera casi cosmética, como si la intencionalidad de la operación pictórica fuera embellecer la superficie.

Según Gigena (2015) esa célebre baldosa con detalles a lo Piet Mondrian constituye “un caso de ready made porteño que puede aludir a las caminatas gays de levante nocturno”. En sintonía con esa interpretación, el nombre que eligió el propio Pombo para ese tipo de producción es “ready-made putito”, algo que para Gigena aparece como una suerte de “maquillaje que los pobres, los raros, los freaks y los desplazados usarían para alcanzar una belleza barroca hecha con materiales baratos y chillones”.

Mientras que para el Mondrian modernista el estilo —De Stijl— era un término que no se refería a un conjunto de características formales, sino a la manifestación de una verdad esencial que trasciende lo individual y lo particular, buscando una síntesis de arte, diseño y arquitectura basada en principios universales, para el Mondrian caprichoso de Buenos Aires, que se

²³Según Clement Greenberg, la esencia de la pintura reside en la autorreflexividad del medio. En su ensayo *Pintura Modernista* (1960), Greenberg argumenta que el arte moderno, y particularmente la pintura, debe centrarse en sus propios elementos constitutivos: la planitud del lienzo, las propiedades físicas del pigmento y la delimitación del marco. Esto significa que la pintura no debe aspirar a imitar la realidad o a narrar historias, sino a explorar y destacar las características que la hacen única como medio artístico.

hace presente en la baldosa de Pombo, el estilo parece tratarse de algo más cercano, superficial, individual y caprichoso, algo que aproximaba a la pintura con el bricolaje y la cosmética.

En ese sentido, cambiar el modificador —modernista— que acompaña al nombre del artista para referirnos a ese otro Mondrian —caprichoso—, que no es el de la gran historia del arte universal, sino el que aparece en los relatos particulares de una cultura popular, no solo puede funcionar para proponer otra lectura de la historia del arte que trabaje sobre los pliegues de lo universal y lo particular, de lo local y lo global, de lo moderno y lo contemporáneo, sino para aproximarnos a los problemas de la escala y el estilo —preocupaciones centrales de De Stijl— en el arte de Buenos Aires, una ciudad que, en el comienzo de los 90, veía la acelerada expansión de la escena artística.

El estilo de Pombo, al igual que el de Gumier Maier y gran parte del arte de los 90 reunido en el Rojas, puede ser leído a partir de ese Mondrian caprichoso. En lugar del ascetismo y el rigor analítico aplicado al arte que proyectan sus líneas rectas y su gran relato universal, el Rojas nos presenta una propensión decorativa y “un estamento amanerado de belleza” que, según Gumier Maier (1989) “sintoniza el ánimo de la decoración de interiores, las manualidades y artesanías”. En definitiva, de esa manera, espejada al universalismo de las vanguardias históricas, podemos identificar el arte de Buenos Aires que pasó por aquel pasillo, como un arte del “capricho” y el “metro cuadrado”.²⁴

²⁴Según Lemus (2021) El metro cuadrado fue una expresión utilizada por Marcelo Pombo durante una charla pública en la Fundación Banco Patricios en abril de 1994. El autor también se ocupa de recuperar una conversación entre Adriana Oliveras, la organizadora de la charla, y el propio Pombo, que elabora la siguiente explicación sobre sus dichos: Lo dije porque me sentía como una isla, con todo lo que tiene de aislado una isla y pensaba que a mis semejantes les pasaba lo mismo, y también lo hice como reacción a un comentario de León Ferrari, que planteó una ética absolutamente solidaria y comprometida, y comenzó a enumerar las cosas con las que él se sentía consustanciado, como por ejemplo las mujeres golpeadas y los problemas indígenas. Mi experiencia personal es otra; estoy desilusionado de los compromisos en abstracto. A mí, mi vida todo el tiempo me mueve el piso y me supera. Todo lo que tengo a mí alrededor es importante. Para mí lo prioritario es mi conducta ética y me retrotraigo a lo mínimo y elemental, que es con lo que puedo estar comprometido seriamente y no como una cosa declamatoria. Cuando hablo de este metro es que estoy a kilómetros del problema de un aborigen argentino. Sería absolutamente fácil

Estos dos Mondrian —el modernista y el caprichoso— no se encuentran necesariamente opuestos; no se trata tanto de la confrontación entre un arte elitista y un arte popular, ni de la oposición de la alta cultura con la baja cultura, sino de la construcción de diferentes imaginarios estéticos y artísticos que en su superficie pueden guardar semejanzas formales aunque con sentidos tan diferentes —o incluso con la ausencia de sentidos— que pueden llegar a parecer inversos. Ese Mondrian caprichoso del Rojas no se limita a reproducir irónicamente las formas del modernismo; las transforma y las adapta, haciendo que lo histórico se disuelva en lo doméstico, que los grandes relatos se enreden con lo arbitrario, y que el arte, más que un proyecto universal, se convierta en una cuestión más cercana al metro cuadrado, a la amistad y la proxemia.²⁵ Lejos de rendirse en el programa glorioso de las vanguardias, los artistas del Rojas construyeron un arte doméstico que reivindica el capricho como una forma legítima de creación, una forma que desafía los cánones universales trazados por la moderna historia del arte y se afirma en su carácter local y decorativo. En ese gesto, no solo rechazaron las ambiciones del modernismo, sino que abrazaron la posibilidad de un arte íntimo y cotidiano, un arte que celebra el misterio de lo cercano.

2.2. Vanguardia y decoración

Lo que ocurre entre Pombo y Mondrian —esa relación de transformación y adaptación que describimos anteriormente y que resulta central para aproximarse al arte del Rojas—, también puede extenderse para describir su relación con otros artistas modernos como Pollock o Duchamp.

y aliviador de mi consciencia algún tipo de declamación, firma o exposición en donde yo sea solidario con el aborigen. La talla de uno, la ética, se ve en el ring en que se está, en el chiquero, en el barro. Cuando hablo de ese metro, hablo de mis vecinos, de mis amigos, de mis amigos enfermos de sida, de mis colegas en la plástica (Pombo, 1995).

²⁵Baeza (2017) argumenta que la postura del “metro cuadrado” de Pombo no solo expresa las condiciones materiales y afectivas de los 90, sino también una genealogía del arte contemporáneo de los 2000 asociado a la estética de la vida cotidiana.

De esa manera, Pollock aparece en la obra de Pombo no como el héroe existencial del expresionismo abstracto, sino más bien como una textura decorativa, un gesto despojado de su carga trágica y elevado al plano del ornamento. Las salpicaduras de pintura, que en Pollock eran huellas de un estado interior, se convierten en un patrón visual que podría adornar tanto un cuadro como la superficie de un objeto cotidiano, como un banquito de madera o un tocadisco Winco.

Según Pineau (s.f.), en la obra *Winco* (1986) de Pombo ya se encontraban presentes las características que marcarían el arte de la década de los noventa, caracterizado por el desplazamiento de la pintura con rasgos neoexpresionistas y la recuperación de lo objetual, la cultura popular y procedimientos vinculados con las manualidades. En esa dirección, Pineau encuentra en la apropiación del *dripping*, característico de Pollock, una marca del corrimiento de la tradición “masculina” de las Bellas Artes y una revalorización de prácticas comúnmente denominadas como “artesanías femeninas” que podríamos caracterizar por su vocación decorativa y ornamental. En palabras de la autora:

en *Winco* –como en muchas otras obras de Pombo–, el *dripping* característico del expresionismo abstracto, estilo “masculino” por antonomasia debido a su carácter expansivo, gestual, matérico y potente, es “amanerado”, subvertido en términos femeninos de acuerdo a su empleo relativamente medido sobre una superficie pequeña y acotada (Pineau, s.f.).



Pombo, M. (1986) *Winco* [Objeto Intervenido]. Registro fotográfico perteneciente a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11982/>

De esa manera, no solo se describen las tensiones entre un arte moderno, universal y de vanguardia con un arte doméstico, caprichoso y pequeño, sino que se pone el foco en la transformación de escala y estilo que encontramos entre las pinturas expresionistas abstractas de Pollock y los “ready-made putitos” de Pombo, entre las ambiciones universales de las vanguardias y el carácter doméstico del Rojas.

En relación a su obra *Winco* (1986) el artista señala que al momento de realizarla ya conocía los *ready-made* de Duchamp, pero destaca que su objetivo era simplemente decorar el objeto, “pintar el Winco para enaltecerlo” (Pombo, 2015). En esa dirección, en lugar de desafiar a la institución de las Bellas Artes, Pombo parece eludirla; en lugar de utilizar el *ready-made* como una sofisticada operación que permite crear objetos que funcionan con una lógica alternativa al “arte retiniano”, en Pombo el *ready-made* se trata de un proceso más cercano al bricolaje, una manualidad realizada para embellecer los objetos.

Por otra parte, esa relación con los campeones de la historia del arte universal, los grandes referentes de las vanguardias, no es algo exclusivo de la obra de Pombo, sino que podemos hacerla extensible a otros artistas del Rojas. De manera similar, el arte de los referentes de la modernidad —como Mondrian—, es apropiado por Gumier Maier a partir de criterios ornamentales y caprichosos. Así lo describe el propio artista:

(..) me di cuenta que, mucho más que con las vanguardias, con las que generalmente se me asocia, lo mío tiene que ver con la decoración de interiores. Lo mío es un híbrido, primero veo la peluquería de mi tía, el hall de entrada de casas viejas como la mía —llenas de art-nouveau y cursilerías— y después veo a (Piet) Mondrian y a las vanguardias del siglo. A mí me resulta muy familiar la mezcla del rigor geométrico con esa cosa medio cursi. Pero creo que para entrar en mi obra no hace falta enterarse de esos climas ni filtrarla a través de la historia del arte (Maier en Verlichak, 1998).

Así, lo que Pombo y Gumier Maier nos ofrecen no es solo una nueva lectura de la historia del arte a partir de sus reinterpretaciones de Mondrian, Duchamp o de las vanguardias en general, sino una obra de arte que subvierte de manera dócil la jerarquía implícita de esos nombres propios y la trayectoria de esa gran historia del arte. En lugar de reproducir a estas figuras y a la historia del arte, Pombo y Gumier Maier las transforman en insumos, en recursos formales y conceptuales para explorar las posibilidades de un arte que, lejos de las grandes narrativas universales, se enfoca en lo particular, lo cotidiano y lo caprichoso. Este gesto invita a revisar con mayor detalle qué sucede cuando los grandes relatos universales —que reproducen la industria y sus instituciones— se encuentran con el capricho doméstico de un arte como el que tuvo lugar en el Rojas.

2.3. La historia de un arte de pasillo

“Hubo alguna vez un pasillo ancho que conducía a los baños de ambos sexos y también a la amplia entrada de una sala teatral”, así recuerda

Gumier Maier lo que hoy conocemos como la mítica sala de exposiciones del Rojas. Un pasillo que se encontraba ubicado en el interior de la sede del Área de Extensión Cultural de la Universidad de Buenos Aires. En términos formales, se trataba de un pasillo mal iluminado, al menos para el criterio de Fabián Lebenglik (1999), que se ocupó —desde el comienzo— de difundir, analizar y promover sus actividades en las páginas del diario *Página/12*. En definitiva, ese pasillo se encontraba en un edificio de cinco plantas, pensado originalmente para otros fines, y sería objeto de una serie de reformas con el propósito de ajustar su arquitectura para el desarrollo de actividades artísticas (25 Años del Rojas, 2006).

En 1988, el Centro Cultural Ricardo Rojas llevó a cabo su primera remodelación edilicia, que incluyó la ampliación del pasillo destinado a albergar la sala de arte. Este pasillo, que se convertiría en el epicentro de la nueva escena artística porteña, fue objeto de una intervención que evidencia el carácter audaz y algo azaroso de la gestión del Rojas. Juan García Aramburu —responsable de la prensa del CCRR— recuerda ese momento a través de la siguiente anécdota:

Había unas columnas en el pasillo y para hacer la ampliación había que tirar una. El arquitecto dijo que no estaba seguro que se pudiera tirar y Leopoldo [Sosa Pujato] dijo: “hagamos una cosa, que la tiren ahora. Cerramos el centro y volvemos el lunes. Si todavía está en pie significa que no pasa nada” (Ferreiro, 2015).

Esa sería la génesis precaria de aquel pasillo que nació desafiando la arquitectura y el funcionamiento del espacio para albergar las obras de su tiempo con una fragilidad casi milagrosa, como si hubiera evitado por puro azar que el techo se venga abajo y sepulte su destino bajo los escombros. El surgimiento de la sala parece replicar, de manera casi literal, la metáfora arquitectónica de Marx en la versión reinterpretada por el materialismo cultural, que otorga a la superestructura cultural el potencial de influir sobre la estructura material (Williams, 2009). La sala del Rojas emerge confiando,

por encima de todo, en la capacidad del arte de incidir sobre las reglas físicas y simbólicas que lo contienen. Así, como intentaremos demostrar, ese pasillo estaría destinado a convertirse en un espacio expositivo capaz de sostener incluso lo que parece insostenible: la existencia de un arte de pasillo, caprichoso, insensato y fulgurante, que encuentra un lugar con relativa autonomía a las lógicas de la incipiente industria del arte.

De manera similar al hecho fortuito de que la estructura arquitectónica resista la amputación de una de sus columnas, Daniel Molina (2009) describe el nacimiento de la galería del Rojas como si se tratara de una suerte de “casualidad”. Según su relato, ese espacio emblemático nació de una conjunción de factores azarosos, decisiones tomadas al calor del momento, cierta dosis de improvisación y la intuición como un factor clave para superar los desafíos circunstanciales.

Hacia fines de los 80 el centro cultural tuvo su primera remodelación edilicia, que fue un parto doloroso. Yo propuse crear una galería de arte en el nuevo espacio que había delante de la sala teatral. La idea se aprobó y se me pidió que fuera su programador. Por suerte no acepté. Sugerí invitar a Gumier Maier, al que conocía desde hacía años y en cuyo ojo confiaba totalmente, a pesar de que nunca se había dedicado a ser curador de un espacio de arte (...) En 1989, en medio del peor período de hiperinflación, Gumier aceptó el desafío de crear una galería en aquel lugar que originalmente había sido un pasillo, interrumpido por un mostrador y unas sillas, y con el público pasando para ir a otra parte (Molina, 2009).

Ese carácter fortuito, precario y cotidiano que emerge de estos relatos anecdóticos no solo sirve para caracterizar la manera en que las narrativas históricas han abordado el arte del Rojas, sino también para referirse a su propuesta estética. En este sentido, es importante señalar que definir la estética del Rojas ha representado un desafío epistemológico considerable para la historia del arte local. Las disputas sobre la estética del Rojas han proliferado hasta nuestros días sin llegar a una resolución definitiva y no solo

giran en torno a lo que se hizo en aquel pasillo, sino fundamentalmente a los modos en cómo se hizo. Así, el debate sobre el arte del Rojas se reitera una y otra vez, como si se tratara de un gran éxito de música pop cuyo estribillo repite con variaciones los términos “light”, “guarango” y “doméstico”.

Además de los autores previamente mencionados —Lebenglik, Molina, Pineu y Ferreiro—, este trabajo se enriquece con los planteos de Valeria González, Inés Katzenstein, Rafael Cippolini, Mariana Cerviño, Francisco Lemus, Syd Krochmalny y Claudio Iglesias.²⁶ Estos autores —entre otros— han explorado las tensiones locales entre el arte del Rojas y el de la década de los 80 y señalado a su vez contrastes con el neo-conceptualismo global, el internacionalismo o la profesionalización del arte. Al mismo tiempo, destacan afinidades con las vanguardias concretas de los años cuarenta, la militancia gay, la ingenuidad o lo doméstico; elementos que emergen como rasgos centrales en los debates sobre la estética, el estilo, las obras y las ideas que circularon por el pasillo del Rojas.

En esa dirección, Valeria González (2009) señala que el modelo del arte de los noventa comenzó a configurarse entre 1989 y 1992, impulsado por las críticas que recibió el arte realizado en El Rojas de parte de escritores como Miguel Briante y Fabián Lebenglik en medios como el diario *Página/12* y la revista *La Maga*. Según la autora, se identifican cuatro ejes que resultan fundamentales para la consolidación de este modelo: la diferenciación frente a la pintura argentina de los 80; la marginalidad institucional que caracterizó a las nuevas producciones artísticas; su conexión con las vanguardias concretas de los 40; y la capacidad de estas obras para reflejar su contexto social y cultural.

²⁶El enfoque de Iglesias (2014) en sus análisis del arte de los años 90 resulta central para este capítulo que aborda la estética del Rojas frente al desarrollo de una nueva ontología de negocios. En esa dirección, se destacan sus indagaciones sobre las obras de Marcelo Pombo y Gumier Maier, a partir de las que desarrolla una perspectiva estética sobre el misterio del arte del Rojas que resiste la lógica de inteligibilidad promovida por la industria del arte. En ese sentido, este capítulo analiza la producción de Pombo vinculando la noción de “sistema de acceso al arte” propuesta por Iglesias y la noción de “teatralidad” de Graham Harman.

Con una perspectiva más internacional, Katzenstein (2003) describe el arte del Rojas a partir de un enfrentamiento con el neo-conceptualismo, como síntoma de rechazo radical a los modelos de obra y de artista que estaban emergiendo en los centros artísticos internacionales. Por el contrario, la intensificación de identidades y singularidades locales del Rojas, contribuyó a delinear la figura de un artista “*freak*”, “*outsider*”, “aislado”, “sin pretensiones” que producía objetos para ser valorados por su preciosismo, ingenuidad y rareza. De esa manera, la autora caracteriza a los artistas y las obras del Rojas —o a las construcciones discursivas que estos realizan— como impermeables a la interpretación, incomunicables y herméticas, aspectos que contribuyeron a delinear un modelo anti-sistema, en oposición al profesional integrado, el artista asimilado al mercado de bienes culturales, “que tomaba prestadas prácticas y estrategias del DJ, del director de cine, del activista, o del productor de eventos.” (Katzenstein, 2003)

Según Cippolini (2000) ese arte porteño de los años noventa proyecta sobre la generación anterior una suerte de “sombra dialéctica”. Desde la lógica de la periodización por décadas, los noventa se posicionan así en contraste con la aparente libertad y desenfado que definieron a los ochenta, que en palabras del autor —en algunos casos— no se trataba de otra cosa que de un “acatamiento disciplinado de lo reglamentado como expresivo”. En este contexto, Cippolini destaca ciertos rasgos característicos de la pintura de los ochenta, como el chorreado, el exceso matérico, el *bad painting* y los tonos sucios, cualidades que pueden leerse como una apuesta por una densidad y sensibilidad profundas que frente a las producciones de los jóvenes artistas del Rojas —problemáticamente catalogadas como *light*— parecían solo una sombra del pasado.

Como se ocupa de señalar Saco (2021) ese significativo *Light* también habilita nuevos sentidos vinculados a “lo camp, gay, sexo disidente, a lo femenino, doméstico, kitsch, crítico político o marginal” que caracteriza abordajes del Rojas que desarrollan enfoques con perspectivas micropolíticas que exploran complicidades artísticas y afectivas —Lemus— y problemáticas de género y sexualidad —Pineau—.

Junto a estas perspectivas, se destacan los enfoques de matriz sociológica o socio-semiótica que han indagado en diversos aspectos del campo del arte local de los 90, como los trabajos de Krochmalny (2016), que analizan la tensión entre legitimidad crítica y mercado en el relato del arte argentino de finales del siglo XX, y Cerviño (2010), que aborda el campo intelectual para describir la creación de un *habitus* de grupo en relación con el Rojas. En esa línea, la autora señala una doble dinámica marcada por algunas de las afinidades y oposiciones mencionadas anteriormente:

(...) hacia adentro, el grupo se constituye por afinidades espontáneas, en virtud de elementos análogos de sus *habitus*. Por otro lado, hacia afuera, a partir de sus posturas, y de las de sus detractores, tienden a producir divisiones en el campo artístico de Buenos Aires (Cerviño, 2010).

Por otra parte, el enfoque que propone Iglesias (2014) en sus análisis del arte de los años 90 resulta central para abordar estos debates desde una perspectiva estética. En esa dirección, el trabajo de Iglesias se destaca por sus indagaciones sobre las obras de Marcelo Pombo y Gumier Maier, a partir de las que desarrolla una perspectiva que reconoce en la orientación a la proximidad y el misterio del arte del Rojas —algo que el autor identifica como una autonomía objetiva de la obra de arte— algo diferente a la lógica de inteligibilidad general promovida por la industria del arte a partir de su mediación subjetiva.

Pero, más allá de los valiosos aportes de los autores mencionados, para abordar la estética de ese “arte de pasillo” resulta fundamental incluir, junto a estas voces, las palabras de algunos de los protagonistas que inauguraron el debate. En este sentido, se destacan las figuras del filósofo francés Pierre Restany, el crítico López Anaya, el artista Marcelo Pombo y el propio Gumier Maier, cuyas obras y reflexiones fueron clave para articular esta polémica central para la escena del arte contemporáneo en Buenos Aires.

2.4. Arte light, lindo y comprometido

Al momento de recuperar los debates en relación a la estética del Rojas se destaca una breve reseña de López Anaya a propósito de una muestra realizada en Espacio Giesso, que tuvo lugar entre julio y agosto de 1992 y contó con la participación de algunos de los artistas referentes del Rojas: Gumier Maier, Alfredo Londaibere, Benito Laren y Omar Schiliro. Se trata de un texto menor, publicado en el diario La Nación, que —como señaló González (2009)— no parecía prever la relevancia ni el sentido que iba a adquirir en los debates locales el término de *arte light*; un significante inmediato para reunir las afinidades y rivalidades del medio artístico local.

Parece incontestable que vivimos una época light. Los productos light pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que no son. La sociedad actual no solo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la "ficción", con la "levedad" generalizada (López Anaya, 1992).

De este modo, López Anaya inicia su reseña evocando lo light como una característica que atraviesa todo el horizonte cultural. No solo productos como la leche o el café son light —en el sentido artificioso, ficcional y ligero que implica este término—, sino también la época en su conjunto, incluido el arte del Rojas, que parece aceptar de forma irónica los "flujos inquietantes de la cultura contemporánea".

Según Pineau (2012), el término "light", tuvo un impacto significativo en dos aspectos principales. Por un lado, fue aplicado de manera generalizada e injusta a todos los artistas asociados con el llamado "grupo del Rojas".²⁷ Por otro lado, el término fue resignificado de forma despectiva para aludir a las producciones de este grupo, que hacia mediados de los años noventa fue percibido como representante del "arte argentino de los

²⁷El significante "El grupo del Rojas" podría incluir a artistas como Feliciano Centurión, Martín Di Girolamo, Alberto Goldestein, Marcelo Pombo, Cristina Schiavi y Gumier Maier, entre otros.

noventa". En este contexto, el concepto de "arte light" adquirió una relevancia destacada en los debates sobre el arte de ese período.

Por otra parte, Krochmalny (2012) se ocupa de señalar que el término Light parece confrontar con la expresión popular que se refiere al arte como algo que "tiene fuerza" y evoca una serie de valores y significados relacionados con "el impulso", "lo activo", "el ímpetu", "la energía", "la lucha" y "el coraje". En esa dirección, lo Light resulta opuesto a una constelación de significados asociados a la virilidad y la heterosexualidad masculina. Según este autor:

(...) el término "light" tuvo lecturas que apuntaban a sentidos diversos: "luz", "levedad", "lo etéreo", "bajas calorías", "debilidad". Algunos artistas asumieron como propia esta denominación –asimilándola a valores positivos– mientras que otros rechazaron el encasillamiento por considerarse parte de otra "política", de otro tipo de intensidad (Krochmalny, 2012).

En esa dirección, encontramos entre los que se opusieron de forma explícita a la categoría light al artista Pablo Suarez, que encuentra en la carga semántica peyorativa de la palabra –entendida como una referencia a lo "liviano", "débil" y "banal"– una falta de correspondencia con las características de las obras de los 90. Por el contrario, identifica como más banales las posiciones abiertamente ideológicas y "duras" que no logran mantenerse con acciones (Batkis, 2004). Según las propias palabras del artista: "El arte no es un ejercicio gratuito, la obra abstracta de Mondrian es absolutamente intencional. Estoy harto de la facilidad en el arte, estoy harto de lo liviano, de lo light" (López Anaya, 1993). De este modo, Suarez propone una revalorización del arte de los 90 con una perspectiva que se opone a la liviandad atribuida por el término "light".

En una dirección similar, Marcelo Pombo calificó al mote de arte light como "mala leche" y también aprovechó el debate para confrontar con el supuesto compromiso político de algunos artistas de la generación anterior, entre los que podríamos identificar a Duilio Pierri, Felipe Pino y Marcia

Schvartz que habían recogido el término y organizado un ciclo de discusiones titulado *¿Al margen de toda duda?* (1993) que contribuyó a darle forma a una contienda entre un presunto arte políticamente comprometido y un arte light. En relación a esto, una entrevista realizada por Hernán Ameijeiras (1993) en la revista *La Maga* recoge la opinión de Pombo sobre el debate:

Lo de *light* lo veo como algo peyorativo. Siento que mi trabajo es, en un punto, tan argentino, tan asociado con mi vida, tiene que ver con el suburbio, con el detritus, con los desperdicios, y me da por las bolas que esos chetos montoneros me traten de *light*. Siento que hago algo muy comprometido conmigo mismo (Pombo, 1993).

Sin embargo, en la misma revista, Pombo se ocupa de describir su propio sentimiento hacia lo light y redefine el concepto al declarar qué significa para él, encontrando una manera de hacerlo propio y utilizarlo en su favor.

[...] siento que lo light es, para mí, lo lindo. Sobre lo feo o lo trucho trato de hacer algo lindo; es un proceso usual en mi caso. Desde ese punto de vista me sentiría un poco light, pero es lo que he hecho siempre: intentar elaborar algo lindo a partir de una cosa que, por ahí, no lo es (Pombo en Ameijeiras, 1993, p. 26).

De esa manera, ese término —arte light—, que surgió sin saber qué le depararía la historia, sería adoptado por Pombo. Como si hubiera decidido tomar al pie de la letra la estrategia de acelerar las contradicciones, de aceptar los “flujos inquietantes de la cultura contemporánea” (López Anaya, 1992), Pombo —el artista del pueblo²⁸— levantó la bandera del arte light y la hizo suya; del mismo modo que la cumbia abrazó el adjetivo de “villera” o los

²⁸Katzenstein (2015) identifica a Pombo como "un artista del pueblo" a partir de su lenguaje artístico y político que se fue configurando a partir de las comunidades con las que eligió identificarse y establecer alianzas. De esa manera, entiende al "pueblo" no en su acepción heroica asociada con el trabajo, la masculinidad y la militancia, sino como un pueblo femenino o infantil, sin representación pública y sin horizonte de cambio o emancipación.

hinchas de Boca que cantan: “Bostero soy, Boca es la alegría de mi corazón. Sos mi vida, vos sos la pasión. Más allá de toda explicación”.

Por otra parte, también en una entrevista para La Maga, Gumier Maier introduce un matiz en la discusión sobre el término "light", enfocándose en un problema epistemológico que refleja posiciones enfrentadas sobre lo que debería ser el arte. Desde esta perspectiva, los artistas supuestamente comprometidos evalúan las producciones del Rojas basándose en sus propios criterios normativos sobre el arte, criterios que no se corresponden con las propuestas artísticas y teóricas de los denominados artistas "light".

El problema de la gente que usa el término *light* es que en ellos prima la idea de que estos artistas se han equivocado, no es la respuesta que deben dar: hay una idea normativa de lo que debería ser el arte. No se puede medir o evaluar una corriente, un grupo de afinidades o una producción basados en otro imaginario. Evidentemente, este arte no responde a ese mandato viril, combativo, que tiene que acompañar al pueblo en no sé qué (Maier, 1993).

A partir de estas palabras podemos comprender la operación de Pombo que redefine el concepto de lo light desplazándolo a su terreno personal, a su metro cuadrado, a sus afinidades e imaginarios, como si estuviera transformando un término ideado para juzgar el arte desde una posición (hetero)normativa, asociada con un supuesto mandato ético combativo, por otro que se aleja de esos códigos tradicionales de compromiso y encuentra en su búsqueda personal de “lo lindo” una forma legítima para el arte. Dicho en sus propios términos, lo que hizo Pombo con la palabra light no fue otra cosa que “elaborar algo lindo a partir de una cosa que, por ahí, no lo es”.

2.5. Arte guarango y autónomo

En un artículo publicado en la revista *Lápiz*, titulado *Arte guarango para la Argentina de Menem* (Restany, 1995), el filósofo francés Pierre Restany ofrece un análisis del arte argentino de los años noventa, que nos sitúa “bajo el signo de un cambio de decorado” y establece un vínculo directo entre las producciones artísticas y el contexto político y cultural del menemismo. El crítico describe el “estilo menemista” como un fenómeno definido por un modo de vida “guarango”, “kitsch” y “ordinario” que impregna tanto las dinámicas sociales como las propuestas estéticas de los artistas del período. De esa manera, Restany observa una sincronía entre las prácticas artísticas emergentes y la realidad menemista, marcada por el pragmatismo y una vitalidad despojada de sofisticaciones ideológicas. En este marco, su análisis se centra en los artistas asociados al Rojas, cuya propuesta formal, basada en la combinación de elementos del pop, el arte concreto y lo kitsch, condensaba las tensiones y contradicciones de una sociedad en transformación.

En la calle, se los nota a cien metros: “guarangos”, kitsch, ordinarios y superficiales. Ante ellos, la vieja oligarquía terrateniente que no termina de agonizar se hunde un poco más en su propia tumba. La *intelligentzia* burguesa fruto del primer peronismo los desprecia. Da igual: poseen la indomable energía optimista que les confiere el poder. Han transformado su frustración en complejo de superioridad. Son solidarios en un gran proyecto común: crear un nuevo estilo, el estilo Menem (Restany, 1995).

De esa manera, el crítico introduce lo que denomina como el “estilo Menem”, un nuevo estilo “guarango” que, desde su perspectiva, comparte preocupaciones con la estética del Rojas. A partir de ese señalamiento, sobrepasa los aspectos formales de las obras para referirse a un entramado más complejo de negociaciones entre la cultura, el poder y la subjetividad que definieron los noventa. Al conectar los códigos visuales y simbólicos de la cultura menemista con la escena artística emergente, Restany sugiere que

el arte del Rojas no solo refleja, sino que también reconfigura las tensiones y contradicciones de una sociedad atravesada por la ironía y una vitalidad despojada de pretensiones ideológicas. A partir de ese estilo guarango, el crítico pretende encontrar equivalencias entre el Rojas y los discursos hegemónicos de la época.

Sin embargo, la imputación que realiza Restany a los artistas del Rojas, al describirlos bajo el paraguas del “estilo Menem”, podría interpretarse como una lectura que reduce la estética a una serie de comportamientos sociales para formular un juicio más moralista que estético. Además, su caracterización se inscribe en una narrativa que tiende a simplificar las dinámicas culturales de los 90, omitiendo tanto las complejidades y tensiones que definieron la producción artística del Rojas, como las trayectorias individuales de sus protagonistas.

En ese sentido, Iglesias (2014) señala que este tipo de lecturas ignora arbitrariamente aspectos clave de los artistas del Rojas. En esa dirección, el crítico señala que sería difícil identificar una particular enemistad entre figuras como Gumier Maier y los supuestos artistas “políticamente comprometidos”, sobre todo considerando la afinidad que tuvo con artistas como Roberto Jacoby y Pablo Suarez; artistas que resultan difíciles de abordar por fuera de un fuerte contacto con la acción política. Además, Iglesias (2014) menciona que esas acusaciones al Rojas sobre una presunta despreocupación en relación a cuestiones políticas, parecen no considerar las producciones de Gumier Maier para múltiples revistas de izquierda y su militancia en el Grupo de Acción Gay (GAG).²⁹ De esa manera, la categorización de guarangos y descomprometidos, esgrimida por Restany, pasa por alto estas dimensiones relacionadas con la subjetividad de los

²⁹Según Lemus (2020), el Grupo de Acción Gay (GAG), activo entre 1983 y 1985, fue parte de la Coordinadora de Grupos Gays surgida con el retorno de la democracia. El GAG luchó contra la violencia y discriminación hacia las disidencias sexuales, enfrentando razzias y detenciones arbitrarias, al tiempo que promovió debates sobre liberación sexual, teorías críticas y literatura gay. Además, creó un espacio de sociabilidad y reflexión para cuestionar la hegemonía heterosexual en las vidas de personas gay. Entre sus integrantes destacaron figuras como Jorge Gumier Maier, Carlos R. Luis y Marcelo Pombo, entre otros.

artistas del Rojas, reduciendo un fenómeno complejo a una relación superficial con el menemismo.

De manera similar al funcionamiento de su argumentación, una fotografía del propio Restany en la Argentina de los 90, disfrutando de lo que parece una noche de pizza con champagne, vestido con un traje brillante junto a un grupo de artistas sonrientes —entre los que se encuentran Enio Iommi y Lea Lublin— podría ilustrar cierta contradicción en su descripción del estilo guarango del Rojas. Sin el debido contexto, y de manera superficial, esa imagen podría recaer sobre él mismo, inmerso en la atmósfera cultural que cuestiona, sin mantener ninguna “distancia crítica” respecto de los códigos simbólicos y sociales que juzga. Pero, en definitiva, este señalamiento no busca identificar una contradicción personal o una falta de autocrítica sino un rasgo del problema epistemológico que se encuentra presente en esas lecturas reduccionistas que eluden la complejidad ontológica de las obras del Rojas al centrarse exclusivamente en ciertos aspectos sociales o formales.



Pierre Restany, junto a Lea Lublin y Enio Iommi, en una reunión social en Buenos Aires durante los

90. La fotografía pertenece a Fonds Nicolas Lublin y fue recuperada de Gheysens, H. (25 de mayo de 2018) Pierre Restany y las mujeres artistas en la revista *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions*. Consultado el 15 de enero de 2025. URL: <https://awarewomenartists.com/magazine/pierre-restany-artistes-femmes/>.

La interpretación de Restany sobre el Rojas, en tanto expresión cultural del menemismo, encuentra un contrapunto en la postura de Gumier Maier. Para el curador de la galería del Rojas, el análisis sociológico o histórico que busca inscribir las producciones artísticas en un marco político-cultural no agota ni explica la dimensión estética de las obras. Por el contrario, Gumier Maier parece recuperar la noción de autonomía del arte, situando la discusión en el terreno de la estética. Esta perspectiva, que podemos vincular a propuestas “formalistas” como las de Michael Fried o Clement Greenberg, que priorizan la experiencia estética y la autonomía del arte como criterios principales, por sobre las interpretaciones que reducen el arte a un reflejo o síntoma de su contexto sociopolítico.³⁰

Para Iglesias (2014), el concepto de autonomía del arte que nos propone Gumier Maier se encuentra escrito en su popular texto *El Tao del Arte* (1992), que acompañó a la exhibición *El Rojas presenta: Algunos Artistas* (1992) en el Centro Cultural Recoleta. Según el crítico, esa pieza tiene la forma de un manifiesto que repasa de manera retrospectiva el programa estético del curador y está organizada como una suerte de “libelo polémico” que impugna las ideas de algunos críticos del Rojas —como Restany y López Anaya—, señalando lo que a su entender sería un error epistemológico.

En ese sentido, Iglesias (2014) identifica que Gumier Maier no solo hace referencia al error de “creer que el arte puede limitarse a una reproducción de ideas y valores sociales”, sino que desarrolla un concepto

³⁰Las propuestas de Michael Fried y Clement Greenberg han sido frecuentemente catalogadas como formalistas por numerosos autores; sin embargo, existen debates que tanto aproximan como distancian sus perspectivas en relación con el formalismo. A grandes rasgos, ambos autores se centran en la valoración de las cualidades estéticas internas de las obras de arte, considerando la autonomía del arte como un principio esencial. Para Greenberg, esto implicaba un rechazo a la mezcla de disciplinas y un énfasis en la ‘pureza’ de cada medio artístico. Fried, por su parte, amplió esta noción al criticar la “teatralidad” aludiendo a la relación entre la obra, el espacio y el espectador. Para una discusión más detallada sobre el formalismo en estos autores, véase Díaz Soto (2010).

de autonomía del arte radicalmente opuesto al de sus críticos. En esa dirección, la autonomía lejos de ser una cualidad predicable de los sujetos —los artistas— sería una categoría intrínseca al objeto, “si se quiere, un concepto objetivo de libertad estética” (Iglesias, 2014).

En ese sentido las opiniones de críticos y apologistas en relación a la calificación de “guarangos” que recae sobre los artistas del Rojas, es algo que sobrepasa el terreno que traza Gumier Maier para las discusiones estéticas. Esa categoría, construida arbitrariamente eludiendo algunos aspectos significativos de las vidas y trayectorias de los artistas para hacerla coincidir con el horizonte cultural del menemismo, responde a una perspectiva que parece considerar la autonomía del arte a partir de las cualidades subjetivas de los artistas y nos dice poco —o nada— sobre las obras.

Pero, por otra parte, siguiendo a Iglesias (2014) esa categoría resulta sintomática para referirse a los artistas del Rojas en un contexto en el que el arte contemporáneo emergía como una industria y proponía la figura del artista como un trabajador profesional integrado a la economía creativa, una suerte de *freelance*, en apariencia opuesto al artista bohemio. En esa dirección, podríamos identificar al artista guarango como un artista desadaptado, incivilizado, con una actitud grosera, o simplemente indiferente frente a la infraestructura institucional y los discursos académicos; un artista que circulaba, de espaldas a ese mundo, por el pasillo del Rojas: “un lugar sin historia, sin marcas y radicalmente fuera del circuito por sus características y su emplazamiento” (Gumier Maier, 1997).

Pero, siguiendo el criterio de Gumier Maier y la lectura de Iglesias, concentrarnos en definir la subjetividad de los artistas, antes que referirnos a la objetividad intrínseca de las obras, sería recaer en un problema epistemológico que desvía la discusión del terreno de la estética. Como afirma Iglesias (2014): “Gumier Maier no se preocupa (...) de la distinción entre artistas políticos y no políticos, sino de los contornos objetivos del concepto de arte, cuyo significado, valor y lugar en la cultura estaban

cambiando y recibiendo distintas inflexiones”. Es en estos cambios estructurales, más que en las intenciones individuales, donde se configuran los nuevos significados y valores del arte, así como su lugar dentro de la cultura contemporánea. En palabras del crítico:

En la industria del arte, el arte se vuelve un objeto útil, comunicable y regulable según las demandas de la esfera pública y del aparato del conocimiento universitario y museográfico capaz de convertir a la producción artística en una estampa adecuada para la ilustración y reproducción de sus discursos (Iglesias, 2014).

Es contra estas ideas que Gumier Maier manifiesta su posición en relación a la estética. La postura del curador que, según Katzstein, entiende el arte como algo “impermeable a la interpretación”, “incomunicable” y “hermético”, contradice los discursos de la industria del arte y su vocación de hacer del arte algo útil.

En ese sentido, podríamos decir que si el arte del Rojas es guarango, no sería tanto por una cualidad subjetiva de los artistas, como su grosería o banalidad en relación a la política o la cultura, sino por abrazar una estética indiferente a la finalidad de la industria del arte. Una idea sobre el objeto estético como “un objeto atractivo pero al mismo tiempo mudo, sensorial y misterioso (...) un objeto sin definición, del que solo puede decirse que no hay nada para decir” (Iglesias, 2014).

2.6. Un formalismo raro frente a la nueva ontología de negocios

El “formalismo raro” (*weird formalism*) de Graham Harman es un concepto desarrollado en su libro *Arte y Objetos* (2019), donde aplica los principios de la OOO al análisis del arte. Como ya vimos en el capítulo 2, Harman argumenta que las obras de arte no deben ser reducidas ni a sus aspectos físicos ni a sus efectos sociales. En cambio, sugiere que las obras existen como objetos autónomos que retienen un núcleo de realidad inaccesible, más allá de cualquier relación con otros objetos.

El concepto "formalismo raro" se refiere a un enfoque que reconoce esta autonomía del arte mientras mantiene un interés en su estructura formal, pero sin caer en la idea tradicional de formalismo, que se centra exclusivamente en la descripción de los elementos constitutivos de una obra o en sus efectos. En este contexto, lo raro señala lo misterioso e inasible del arte, que excede tanto su materialidad como su función.

Siguiendo el enfoque de la OOO propuesto por Harman, podríamos abordar el problema epistemológico que desvía la discusión en relación al arte de los 90, del terreno de la estética hacia los campos de la sociología o la historia, a partir de los conceptos de sobreminación (*overmining*) y socavamiento (*undermining*).

El primer término —*overmining*— se refiere a la tendencia a sobrepasar los objetos para referirse a sus efectos sociales; en el caso de las acusaciones de Restany y López Anaya, que interpretaron la estética del Rojas como un efecto de las transformaciones políticas y sociales de la Argentina de los 90. Estas perspectivas sobrepasan el objeto artístico como si se tratara solo de un reflejo de las condiciones externas que lo atraviesan, sin reconocer su capacidad para existir más allá de esos marcos contextuales.

El otro inconveniente, podríamos identificarlo a partir del término *undermining*, que implica una reducción de los objetos a sus partes o componentes mínimos, en este caso principalmente a determinados aspectos formales de las obras como el color, el tamaño o las cualidades materiales, limitándose a categorizar el arte del Rojas según ciertos elementos particulares que reducen la complejidad ontológica de las obras a la descomposición de sus cualidades materiales. Esta interpretación, al enfocarse únicamente en algunos aspectos como la precariedad o el color de los materiales,³¹ ignora el misterio del objeto artístico autónomo que

³¹Krochmalny (2013) identifica algunos rasgos de lo que señala cómo el "discurso estándar" respecto del Rojas, entre los que destaca: «"lo superficial", "la geometría", "la decoración", "el diseño", "lo lúdico", "lo decadente", "el constructivismo", la cita al arte abstracto y concreto, "la sensibilidad delicada" y el uso de materiales precarios».

existe más allá de la suma de sus elementos constitutivos.

Desde la perspectiva de Harman, identificar el arte del Rojas como un arte “guarango” —en los términos propuestos por Restany— podría interpretarse como una definición que reduce el valor y la complejidad de las obras a sus efectos socioculturales o contextuales, asociándolas de manera simplista a las dinámicas políticas y culturales del menemismo. En este caso, las obras del Rojas no serían consideradas como objetos en sí mismo, con una existencia autónoma y una irreductibilidad ontológica, sino como un reflejo de los efectos o el contexto que propone el horizonte cultural del menemismo. Este tipo de enfoque se alinea con lo que Harman describe como “reducir un objeto a sus efectos” o a “cómo funciona” dentro de un sistema más amplio, que en este caso sería el contexto político, económico o cultural de los 90 en Argentina.

En respuesta a esas acusaciones, podríamos decir que Gumier Maier, lejos de unificar las obras del Rojas bajo un estilo, propone hacer foco en la transformación del imaginario estético y artístico frente a la emergencia de la industria del arte.

La variedad y complejidad de lo exhibido en estos cinco años han desorientado y perturbado los ánimos nomencladores de muchos. Ocurre que (...) no existe tal “estilo Rojas”, no se trata de una corriente, ni siquiera las afinidades son a menudo demasiado estrechas. Es cuestión, si, de un cambio en el imaginario estético y artístico: la escena ha sido habitada por otros valores. Fuera de las consabidas retóricas más o menos tranquilizantes, estas obras nos exigen aproximarnos despojados de las ideas con que se venía pensando el arte (Gumier Maier, 1997).

El énfasis de Gumier Maier sobre el “cambio en el imaginario estético y artístico” puede leerse como una crítica que busca diferenciarse de la creciente profesionalización del arte, que en los años 90 se impregnaba de un lenguaje instrumentalizado para atender las demandas de lo que Iglesias

(2014) describe como una industria del arte. Este proceso, caracterizado por la proliferación de gacetillas de prensa, programas educativos, carpetas de proyectos y discursos promocionales, desplazaba la discusión estética hacia un terreno explicativo y utilitario, más ajustado a las dinámicas del marketing que a las obras de arte. Desde esta perspectiva, el rechazo de Gumier Maier a las “retóricas tranquilizantes” no solo desafía las narrativas sociológicas e historiográficas, sino que también apunta a confrontar con lo que podríamos denominar como la contaminación semiótica del discurso profesional sobre la escena artística del Rojas, reivindicando una aproximación estética que pone en primer plano a las obras de arte frente a los discursos profesionales de una nueva “ontología de negocios”.

El concepto ontología de negocios que Mark Fisher introduce en su obra *Realismo Capitalista* (2016) se refiere a la manera en que el capitalismo se configura no solo como un sistema económico y político, sino también como una estructura de sentido que moldea la realidad en términos de relaciones sociales y formas de existencia. En este sentido, Fisher sostiene que el capitalismo ha llegado a ocupar un espacio ontológico, se ha convertido en la estructura subyacente que define las formas de ser, actuar y pensar en la sociedad contemporánea.

Así, la ontología de negocios no solo define una estructura de relaciones laborales o económicas, sino que también propone una ontología en la que las empresas y el mercado se convierten en los sujetos fundamentales que estructuran la existencia social, personal y colectiva. Para Fisher (2016), esto es parte de la dinámica del “realismo capitalista”, que insta a las personas a aceptar el capitalismo como un sistema de hecho, sin alternativa viable ni siquiera en el horizonte de la imaginación social.

Fisher (2016) explica que la ontología de negocios se manifiesta en la forma en que las instituciones capitalistas —empresas, organizaciones financieras, medios de comunicación y gobiernos— actúan no solo como actores económicos, sino como modelos normativos de existencia. Las

estructuras de poder y las relaciones sociales dentro del capitalismo son vistas como un campo de posibilidades limitadas, en el que el mercado y las dinámicas empresariales son presentadas como elementos naturales e inevitables de la vida cotidiana.

En este sentido, la ontología de negocios refuerza una concepción del mundo en la que todo, incluso los aspectos más personales e íntimos de la vida, se abordan bajo una lógica empresarial. Desde la gestión de recursos humanos hasta las prácticas de consumo, todo es interpretado a través del prisma de la eficiencia, la competitividad y la maximización del beneficio, sin cuestionar las condiciones de posibilidad que sustentan este orden. La creación de valor se ve entonces como el principio organizador no solo de la economía o el trabajo, sino de la vida misma.

De esa manera, la industria del arte se presenta como una ontología de negocios que se manifiesta a partir de las dinámicas que han moldeado el circuito artístico, transformando el arte y la vida cultural que lo rodea en productos y escenas sujetas a las lógicas del mercado. En este contexto, la profesionalización del arte —que Iglesias (2014) describe como un proceso mediado por gacetillas, carpetas de proyectos y discursos promocionales— puede interpretarse como una extensión de lo que Fisher denomina "ontología de negocios". Este fenómeno sugiere que las prácticas artísticas no solo son integradas al mercado, sino que su propia existencia se reconfigura en función de principios como la competitividad, la visibilidad y el rendimiento. Así, el arte no solo se produce para el mercado, sino que adopta sus lógicas estructurales, donde la creación de valor económico y simbólico reemplaza la estética como eje central. En esa dirección, la industria del arte se convierte en un modelo normativo que consolida el discurso profesional como un requisito indispensable que subordina las obras a un sistema que prioriza su funcionalidad dentro de las lógicas del capitalismo contemporáneo.

Lejos de la gran interconexión de objetos que proponen las “retóricas tranquilizantes” de un sistema del arte que se erige de forma holística integrando todo en su interior —como si cualquier cosa, incluso las obras, fueran posibles de ser explicadas, comunicadas y utilizadas por esa nueva ontología de negocios— las producciones que circularon por el Rojas parecen afirmarse en cierta desconexión que, según Iglesias (2014), habitualmente fue abordada por la crítica como un aislamiento idealista en oposición a las tendencias mundiales del arte contemporáneo. Sin embargo, a partir de una frase de Pombo —célebre para el arte de los 90— en la que sentencia que solo le importa lo que sucede en su metro cuadrado, Iglesias encuentra que ese lema funciona como un manifiesto en germen para gran parte del arte del Rojas.

En Pombo, (...) la esfera artística incluye un momento de comunicación encarnada en sus pares, los artistas cercanos, como su posibilidad más genuina que, simultáneamente se realiza en el nivel del objeto (Iglesias, 2014).

Esa observación, que entiende el metro cuadrado como una forma de integrar la comunicación entre los artistas en el nivel interior del objeto artístico, guarda relación con el formalismo raro de Harman que se caracteriza por incluir al espectador como un ingrediente más de la obra. En palabras del filósofo:

(...) la obra de arte es un compuesto formado por mí mismo [espectador] y el objeto independiente fuera de mí que el sentido común toma como obra de arte (...). Una implicación del ingrediente humano en el arte es que la teatralidad no puede ser excluida de la estética sino que constituye una de sus condiciones necesarias (Harman, 2021).

En esa dirección, podríamos entender el metro cuadrado que propone Pombo como ese espacio teatral que afirma la Ontología Orientada a los Objetos en el que el espectador, en este caso los amigos artistas, constituyen un ingrediente de la obra. De manera similar, Iglesias observa a

partir del lema del metro cuadrado que el artista: “(...) propone un horizonte positivo para el arte: este horizonte es el de la misma comunidad de artistas, una tenue forma de intersubjetividad transitiva al objeto artístico, entendido como un objeto de veneración compartida” (Iglesias, 2014).

De esa manera el arte que circuló por el pasillo del Rojas se caracterizó por ser un arte de amigos, es decir, que encontró entre sus principales espectadores al grupo de artistas del Rojas. En ese sentido, la amistad, el carácter de grupo y lo doméstico que destaca al arte del Rojas, no se trata tanto de una suma de elementos externos o efectos sociales sino de los ingredientes principales de su estética.

En contraste con el discurso profesional promovido por una industria sustentada en nuevas instituciones —programas de estudios, universidades, museos y ferias—, donde el arte se presenta como un objeto útil y comunicable, en ocasiones destinado a un público masivo y anónimo, el arte del Rojas se desarrolló en un pasillo, alimentado por la complicidad entre amigos y el capricho. En las obras de Pombo, Gumier Maier y el grupo del Rojas están incorporados como sus principales espectadores, configurando un objeto híbrido³² que los integra. De esa manera, a partir del formalismo raro podemos aproximarnos a eso que conocemos como el “arte de los 90”, el “arte del Rojas”, el “arte light” y “guarango” o el “arte de pasillo”, que constituyen diferentes nombres para esa creencia en el misterio del arte que permanece ajeno a la propensión comunicativa, explicativa y utilitaria que la ontología de negocios de la industria proyecta sobre él.

Así, el arte del Rojas se caracteriza por una dinámica particular en la que los principales espectadores de las obras eran los propios amigos artistas. En esa dirección, a artistas como Pombo y Gumier Maier se los reconoce como “artistas de artistas”, cuyo reconocimiento parece guardar relativa autonomía en relación a la valoración del mercado o la industria del

³²Según el formalismo raro de Harman este objeto híbrido está conformado por lo que el sentido común entiende como obra de arte y el espectador. En esa dirección, el objeto híbrido tiene la cualidad de poder incorporar elementos materiales como la tela o el esmalte sintético con los espectadores de carne y hueso.

arte.³³ Según Iglesias (2012) ese modelo de artista de artistas es característico de los 90 en Argentina y se destaca por orientar las obras exclusivamente a sus amigos artistas. En ese sentido, este modelo entra en fricción con una industria que expande la escala de la escena del arte porteño en un rumbo incierto.

En definitiva, el modelo de artista de artistas, desde la perspectiva del formalismo raro de Harman redefine la relación entre la obra y su público, transformando al espectador —los amigos artistas— en una dimensión intrínseca del objeto. Así, las obras del Rojas pueden ser abordadas como objetos autónomos que, a la vez, incorporan cierta noción de grupo integrando en su interior a los amigos artistas como espectadores. Desde esta perspectiva, la noción de grupo que caracteriza al arte del Rojas no es un simple dato de las dinámicas del campo social del arte porteño, sino una cualidad fundamental de su ontología.

De esa manera, la estética del Rojas afirma su autonomía más allá de la lógica comunicativa y utilitaria de la industria cultural contemporánea, a la vez que da cuenta de un conflicto asociado a la expansión de la escena del arte: la emergencia de un nuevo público masivo que incluye críticos de arte franceses, sociólogos, historiadores y nuevos trabajadores profesionales que parecen estar excluidos del metro cuadrado trazado por Pombo.

2.7. La hipertrofia espacial

Con el desarrollo de la industria del arte, la nueva ontología de negocios siguió su curso expandiendo en metros cuadrados las salas de exhibiciones, distanciándose de ese arte de pasillo, alejándose del misterio y el capricho que caracterizaron la estética del arte de los 90 para dar lugar a un proceso que, recuperando un concepto de Lebenglik (2019), podríamos identificar como una *hipertrofia espacial*.³⁴ En esa dirección, los espacios de

³³Para profundizar en la relación entre las trayectorias del mercado de los artistas del Rojas y los discursos del campo intelectual ver *La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa* (Krochmalny, 2016).

³⁴Con este concepto hacemos referencia al proceso de expansión de las salas de exhibiciones que parece haberse desarrollado desatendiendo la estética del arte de los 90,

exposición fueron agrandando sus salas, de manera indiferente y desproporcionada en relación a ese arte de pasillo de los 90. El propio Centro Cultural Rojas se vería afectado por esa hipertrofia espacial y, con las sucesivas remodelaciones edilicias, la sala de exhibición adoptaría un nuevo espacio de mayor tamaño.

Mientras este proceso se consolidaba de la mano de remodelaciones arquitectónicas y nuevas instituciones que emergieron impulsadas por los discursos de la profesionalización del arte, Gumier Maier se alejaba —al menos en su presencia física y en su rol institucional— del Rojas y, el grupo de artistas que supo estar reunido en aquel pasillo seguiría diferentes caminos. En esa dirección, durante la década de los 2000, Marcelo Pombo tuvo una participación relativamente esquiva en la escena del arte porteño, eventualmente participó de algunas exhibiciones en la ciudad, en espacios como Proa y Ruth Benzacar, mientras su obra desembarcó con mayor presencia en nuevos horizontes, principalmente en galerías y museos de Estados Unidos.³⁵

Esa década del 2000 fue, en palabras de Pombo, “una década que no existió”, Katzenstein señala como una razón posible para esta inexistencia en términos artísticos la falta de un discurso capaz de articular e interpretar sus producciones y estéticas. Según Iglesias (2014) esa inexistencia en la historia del arte podría deberse a la consolidación de un sistema artístico que avanzó más allá y en desmedro de los logros de los artistas y grupos que habían actuado en años anteriores y en los que el propio Pombo se reconocía identificado.

signada por su carácter doméstico. Este proceso se consolidó entre los años 2014 y 2015 cuando las principales galerías de la ciudad —Ruth Benzacar y Barro— adoptaron como sede antiguos galpones industriales y portuarios.

³⁵Entre sus principales exhibiciones de los 2000 se destacan las siguientes: *Paisajes fríos que hierven* (2002), Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, United States; *New paintings* (2003) Marvally Gallery, New York, United States; *Últimas pinturas* (2003) Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, United States; *Bajo las gotas* (2005) Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, United States; *Ocho pinturas y un objeto* (2006) Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, Argentina; *Marcelo Pombo* (2007) Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, United States; *Ornaments in the Landscape, and the Museum as a Hotel Room* (2008) Workspace Gallery, Blanton Museum of Art: The University of Texas at Austin, United States.

En los dos mil se vio afectado por una escena que se agigantó perdiendo dimensión de sí misma. Junto a su producción para Christopher Grimes, algunas muestras en Ruth Benzacar lo pusieron en la incomodidad de formar parte de una generación que se repetía, mientras centenares de artistas jóvenes con actitud atildada se alegraban cuando sus proyectos eran aceptados en instancias de exhibición tan desoladoras como ruidosas (Iglesias, 2014).

Luego del cierre de esa histórica sede de la galería Ruth Benzacar ubicada en la calle Florida al 1000 y con la irrupción de la nueva galería Barro en un galpón de La Boca, ese proceso de hipertrofia espacial se consolidaba en la escena del arte contemporáneo porteño y reestructurará el sistema de galerías de la ciudad. De esa manera, el artista que supo exponer su arte en un pasillo, orientado a sus amigos artistas, sería representado por la flamante galería Barro que lo pondría frente a una nueva incomodidad. No solo se enfrentaba al problema de la nueva escala del espacio expositivo, sino a un cambio en el imaginario estético y artístico. En definitiva, una escena en la que parecía haberse extendido la ontología de negocios, con una clara narrativa a favor del triunfo de las grandes proezas y una concepción del arte como trabajo profesional, frente a un arte doméstico de capricho y pasillo.

En medio de esa nueva escena artística marcada por la expansión desmedida de los espacios expositivos y la consolidación de una ontología de negocios que celebraba la monumentalidad, Marcelo Pombo encuentra en la ciudad un terreno fértil para reflexionar sobre las transformaciones que atravesaba tanto su obra como el sistema artístico en el que se desenvuelve. Su mirada, arraigada en la experiencia cotidiana, parece contraponerse a las lógicas que definían la nueva escala del arte contemporáneo.

“Yo amo la ciudad porque es un ejercicio constante de tolerancia, de abrir tu mente; tolerancia a distintas clases sociales, tolerancia a distintas maneras de vida. Con el tiempo (...) hay una conciencia cada vez más real de las cosas. menos idílica de la

naturaleza y creo que la ciudad si algo tiene es realidad, realidad pura. Te da lo que necesitas, acceder a productos que están en negocios, acceder a amigos con los que te encontrarás brevemente y hablás (...) Entonces, amo la ciudad (Pombo, 2020).

Las palabras de Pombo, en las que celebra a la ciudad como un "ejercicio constante de tolerancia" y un espacio de realidades puras que exige adaptabilidad, encuentran un eco en su propio recorrido artístico. Si bien la expansión del sistema artístico hacia una hipertrofia espacial supuso un desafío para quienes habían cultivado un arte del metro cuadrado y el capricho, Pombo realizó un ejercicio de adaptación a esta nueva escena. Su obra transitó hacia contextos y escalas distintas, desde su participación en galerías y museos internacionales hasta su arribo a Barro, una galería que encarna la monumentalidad de un modelo con orientación global.

2.8. Mercado y ambición internacional

La galería Barro irrumpió en la escena del arte contemporáneo en 2014, en un momento en que el sistema de galerías estaba en plena redefinición. En ese contexto, el galpón de 400 metros cuadrados, ubicado en el barrio de La Boca, emergía como un nuevo emplazamiento para el desarrollo de exhibiciones en la ciudad, con una escala monumental y el objetivo de facilitar las condiciones materiales necesarias para la realización de proyectos artísticos ambiciosos. En esa dirección, Barro desempeñó un papel crucial en la transformación del paisaje expositivo del arte contemporáneo en la ciudad.

El director de la galería, Nahuel Ortiz Vidal, pertenece a la tercera generación de una familia de subastadores que arrancaron con la firma Roldan en el año 1964. Su vínculo con la dirección de proyectos relacionados al mercado del arte se remonta al año 2003, cuando comenzó a desempeñarse como director de la casa de subastas Roldan, rol del que

se desvincularía para dedicarse a la dirección de la Galería Barro en 2014.

Ese mismo año, en el marco de un ciclo de charlas organizadas por arteBA bajo el nombre *PG:7 - Proyectos Galerísticos en 7 minutos*, Ortiz Vidal presentó los objetivos centrales de la galería Barro. Entre los que destacó que los artistas puedan hacer en Buenos Aires su mejor “muestra de arte internacional [sic]” (Vidal Ortiz, 2014). Esta expresión, que en principio suena contradictoria, en el contexto de su presentación parece expresar una fuerte vocación de actualizar la escena nacional a partir de una perspectiva internacionalista. Esa lectura se entiende a partir de las expresiones de deseo que realiza el galerista en relación a sumar artistas internacionales a su staff, crear un espacio para residencias, ubicar a los artistas locales en un circuito global e intentar atraer a coleccionistas del exterior. Sumado a esto, su discurso se refuerza con una breve anécdota en la que señala que muchos amigos que estuvieron en la inauguración del espacio le dijeron que se parecía a Chelsea (Vidal Ortiz, 2014).

Por otra parte, frente a la ambición del objetivo, el galerista reconoce que para su cumplimiento requiere de un equipo capacitado de profesionales y, tratando de justificar esta afirmación, presenta al resto los integrantes de Barro: Claudio Golombek, Silvie [Silvia Badariotti] y Liran [Liran Wilner]. Además de este equipo de profesionales, el galerista hace mención a otro requerimiento fundamental para alcanzar el objetivo: “producción”. En esa dirección, menciona que han decidido comprar el edificio en La Boca, ubicado en la calle Caboto 535, que consta de una gran sala de exhibiciones de 12 x 60 metros y dos espacios de taller para artistas.

En línea con la ambición de posicionar a la galería Barro como un referente para la internacionalización de la escena local, Vidal Ortiz reconoce la importancia de abrir el camino para otros espacios y artistas argentinos. En esa dirección, el galerista subraya: “tenemos un arte de primera, hay mucho ingenio, muy buenos artistas que todavía no han sido descubiertos”. La forma verbal en primera persona del plural —“tenemos”— suscita

interrogantes sobre la noción particular de arte y artista que emplea el galerista y, fundamentalmente, sobre la relación que establece entre ellos, sus obras y la escena del arte en general. La palabra “tenemos”, utilizada comúnmente para expresar posesión, pertenencia u obligación —por ejemplo: “tener una galería de arte”, “tener un grupo de amigos” o “tener que vender obras”— parece atribuirle al galerista un poder, un patrimonio o una responsabilidad sobre el destino de esos artistas y sus obras. Desde la perspectiva de la ontología de negocios, aquello que le falta a las obras, sería su inserción plena en el circuito del mercado global.

En esa dirección, la charla impartida por Ortiz Vidal presenta una visión del arte integrado en un mercado global que parece dirigirse en dirección opuesta al arte doméstico que caracterizó al Rojas. La oposición de este tipo de discursos con el arte doméstico no estaría dada tanto por una diferencia en relación a la concepción del compromiso del arte con la política —discusión que caracterizó a los debates de los años 90— sino de forma más explícita a una diferencia en relación a la necesidad de integración del arte con su industria; como si el interés exclusivo en la proximidad del metro cuadrado fuera un error a subsanar antes que un elemento central de la estética.

En este punto, podríamos retomar las palabras de Gumier Maier (1997), escritas en respuesta a quienes califican peyorativamente al arte del Rojas por su supuesta falta de compromiso político, basándose en discursos que juzgaban el arte desde parámetros ajenos o lo subsumen a otros dominios. Según Gumier Maier:

Para esta clase de gente, la otra clase de gente estaría dormida o estupidizada, y se trataría de sacudirlos para que se despierten a la vida y conciencia de las que ellos gozan. El arte, lo sagrado, se escurre de las pretensiones, adolece de fugacidad, se instala donde no se lo nombra (Gumier Maier, 1997).

En este sentido, esta crítica también podría aplicarse a la perspectiva que propone Vidal Ortiz, quien parece dirigirse a su audiencia como si fuera necesario despabilar a los actores de la escena artística y sacudirlos mediante un discurso fundamentado en una ontología de los negocios que se proyecta sobre el arte, desatendiendo su carácter inaprensible, esquivo y misterioso.

En un momento en el que la escena artística local comienza a experimentar cambios significativos, la visión de Ortiz Vidal es clara: "Nuestro sueño es ser los primeros de muchos (...) y que el arte argentino gane una escala que merecemos tener" (Vidal Ortiz, 2014). Esta declaración da cuenta no solo de su aspiración personal, sino también su deseo de contribuir a una transformación más amplia en la representación y el reconocimiento del arte argentino en el ámbito global.

La ambición que movilizó a Ortiz Vidal a instalar su galería en un gran galpón y a fomentar una mayor escala para el arte argentino subraya la importancia de la colaboración y el crecimiento del mercado del arte contemporáneo local. Así, el galpón y su equipo se posicionan no solo como agentes de cambio, sino como pioneros en una nueva etapa para el arte contemporáneo de la ciudad.

De esa manera, hace su aparición el galpón de galería Barro, junto al dinero para producción y un equipo de pioneros con trayectorias, experiencias y pergaminos muy desperejados, reunidos con la intención de poder satisfacer las ambiciones de concretar en Buenos Aires la mejor "muestra de arte internacional" de sus artistas representados. Pero, a pesar de la ambición internacional de la galería Barro, que revelan esas declaraciones grandilocuentes de Vidal Ortiz sobre la necesidad de dar visibilidad global al arte argentino, el proyecto podría enfrentarse a una realidad local que contrasta con su visión. Como hemos visto anteriormente, la escena del arte contemporáneo de Buenos Aires, ha estado relacionada con una tradición de curaduría doméstica y un arte de pasillo que el galerista no parece considerar.

En definitiva, el arte de Buenos Aires ha circulado por los espacios más diversos: bares, boliches nocturnos, pasillos, subsuelos e incómodos locales comerciales, y ha sabido acomodarse a las condiciones particulares de un contexto marcado por la escala reducida, la proximidad y cierta precariedad material. En este sentido, la elección de un gran galpón para instalar la sala de la galería Barro puede ser vista como una propuesta exagerada, algo desmedida y alineada a las tendencias del mercado global, más que como una necesidad intrínseca del arte local. Mientras que el gran espacio del galpón busca alinearse con las expectativas internacionales, enfrenta el desafío de alojar exhibiciones de artistas reconocidos por su carácter doméstico, como Marcelo Pombo. Este contraste plantea preguntas sobre la efectividad de un modelo que parece impuesto desde fuera, en lugar de ser una respuesta a las necesidades, prácticas y estéticas locales. La inversión en un espacio monumental y en la producción de arte de grandes proporciones podría no estar completamente sintonizada con la tradición, el estilo, la escala y la estética que ha caracterizado a la circulación del arte en la ciudad.

2.9. Templos de Barrio en la galería de galpón

Pombo reconoce el rol de curadores y amigos —entre los que sobresale la figura de Gumier Maier— que “miraron su obra generosamente”, no solo como si se tratara de una observación exterior que se proyecta sobre su producción, sino como un elemento que se encuentra integrado en sus obras. En contraste, la perspectiva de la industria del arte parece establecer una relación opuesta a la de sus amigos artistas, proyectando ambiciones y significados externos sobre su producción. Si Gumier Maier encontró en las obras de Pombo objetos casi sagrados, de una rareza inexplicable, Ortiz Vidal parece encontrar una oportunidad de negocios, objetos que necesitan ser promocionados, cuya importancia y calidad debe ser explicada para que los descubra un nuevo público lejano, global. De esa manera, las palabras y la mirada de Gumier Maier —quizás

también podríamos proponer que no se trata solo de sus palabras y miradas, sino de su proximidad, su compañía, su complicidad o su sola presencia— resultan centrales tanto para el desarrollo de su propia conciencia como para su programa de trabajo. Es decir, que son fundamentales tanto para la elaboración de sus obras como para la formación de un imaginario estético y artístico en el que cobran sentido. Así lo manifiesta el artista:

El arte es como mi religión. Los curadores, los críticos, los que miraron mi obra generosamente y escribieron sobre ella, lo advirtieron desde el comienzo. Mis dos primeras notas las escribió Gumier Maier en el año 1989, cuando hice mi primera muestra en el Rojas. Él terminaba diciendo que detrás de las maneras decorativas y diletantes de mi obra se encuentra lo sagrado (...) Haciéndome cargo de esa experiencia religiosa y de cómo los demás me ayudaron a tener conciencia de eso, llamé a esta muestra *Templos de barrio* (Pombo en Viña, 2019).

Esa exhibición —*Templos de barrio* (2019)—, realizada por Marcelo Pombo en la galería Barro, bajo la curaduría de Federica Baeza, es sintomática de la complejidad que supone el encuentro de la producción de un artista emblemático de la tradición del arte doméstico de los 90 con ese gran galpón que emergió como un dispositivo de exhibición central para la reconfiguración del sistema de galerías de arte en 2014. De esa manera, la muestra se desarrolla como si se tratara de una escenificación teatral que resume en tres actos el encuentro entre una estética del metro cuadrado y el desarrollo de una nueva ontología de negocios.

Lebenglik, el crítico que desde el inicio se ocupó de difundir y analizar las actividades del “arte de pasillo” que tuvo lugar en el Rojas escribiría, casi 20 años después, una reseña en *Página/12* sobre la exposición de Pombo en el amplio galpón de Barro. En su análisis, alude a la fricción entre la producción artística presentada por Pombo y las dimensiones del espacio, describiéndola como una relación de “hipertrofia espacial”. Desde esta

perspectiva, señala el crecimiento excesivo de la escala de las piezas, concebidas en un intento por ocupar las vastas salas de la galería. En palabras del crítico:

Templos de barrio, la nueva exposición de Marcelo Pombo (...) se compone de tres grandes instalaciones/escenas, que parecen salidas de los cuadros y objetos que el artista hacía en los años noventa y primeros dos mil. De modo que hay un salto hacia la corporización y la gran escala, en un esfuerzo por adaptarse a los enormes espacios de la galería (Lebenglik, 2019).

Ese salto de escala es observado de forma crítica por Lebenglik que, desde la perspectiva que el propio Pombo trazo para su trabajo —que podríamos identificar bajo la lógica del “metro cuadrado”—, encuentra una “perdida de gracia y precisión” asociada con el deseo de aprovechar las grandes dimensiones que ofrece la galería. De esa forma, el crítico señala que Pombo se desvía del tipo particular de belleza que caracterizó a su obra anterior para otorgarle a su producción un “efecto de puesta en escena”. En esa dirección, Lebenglik identifica:

(...) un uso desperejo del espacio que ya no solo alberga y contextualiza las obras (cosa que sucedía cuando exhibía cuadros y objetos), sino que en este caso forma parte constitutiva de las instalaciones, realizadas específicamente para el lugar (Lebenglik, 2019).

En ese sentido, encuentra a la instalación que se exhibe en la primera gran sala bajo el título *La destrucción del Templo de Jerusalén* (2019) como la “peor lograda”. Una instalación que presenta una serie de grandes cajas recubiertas de tela plateada, que evocan tanto a los restos de un templo en ruinas como al decorado de una vidriera navideña con paquetes brillantes envueltos para regalo que sufrieron las consecuencias del gigantismo. En esa dirección, el efecto de puesta en escena parece reunir tanto el misterio

de lo oculto y lo sagrado, característico de la estética de los noventa, con el carácter ministerial de la nueva ontología de negocios que aborda al arte principalmente como un negocio que necesita agrandar su escala mediante grandes salas de exposición, recursos de producción y un equipo de profesionales para colaborar en la realización y promocionar las obras.



Pombo, M. (2019) *La destrucción del Templo de Jerusalén [Instalación]*. vista de la instalación en la exhibición *Templos de barrio* (2019) de la galería Barro Fotografía de Santiago Ortí (2019). Recuperada de <https://barro.cc/es/muestras/1079/templos-de-barrio> (consultado el 15 de enero de 2025).

El artista Martín Legón, propone que una forma “novedosa” de aproximarnos a la exposición *Templos de barrio* es a partir de la noción de “teatralidad” que recupera la teoría de Graham Harman. Desde esa perspectiva, Legón (2019) propone abordar la exposición que, según sus palabras, “se despliega en tres compartimentos de la galería, tres escenarios distintos que, en un juego de cajas chinas, multiplican sets y teatrinos, decorados y maquetas, lugares donde (...) hasta la humanidad aparece teatralizada”.

En ese sentido, encuentra que la escena “directriz” de la muestra es la instalación titulada *Bruma de Belén en el Riachuelo* (2019), a la que describe como “un pesebre villero”. Esta instalación, presenta una construcción hecha principalmente de telas y cartones que recuerda a

Navidad en San Francisco Solano (1991), una pieza emblemática del autor, confeccionada a partir de cajas de jabón y lavandina, intervenidas en su superficie con puntos blancos en forma de copos de nieve. En la nueva versión tridimensional —realizada por el estudio Ricas—, se presenta como un cielo de cartón del que cae una lluvia de telgopor sobre una precaria construcción ubicada en el centro de la sala, que recrea una suerte de pesebre en cuyo interior exhibe una mesa con cinco figuras de paralelepípedos rectangulares, delicadamente pintados e intervenidos. En palabras de Legón:

(...) la escena del pesebre telúrico de Marcelo Pombo grafica la fusión compleja de estas dos religiones [cristianismo y capitalismo] y expone el resultado del único alumbramiento posible en ese cruce: el Arte, falso profeta, producto consumado que reclama una fe necesaria. En la escena reaparecen la nieve secular, mitad Coca Cola mitad Peronista (...), los paquetes con moño y papel decorado, regalos en papeles secundarios adorando al personaje reverencial, un Cristo Obrero en la forma de un ladrillo cubierto de brillantina roja (...)



Pombo, M. (1991) *La Navidad de San Francisco Solano* [Cartón, esmalte y nylon sobre madera]. Fotografía de Eugenia Lispector (2014).



Pombo, M. (2019) *Bruma de Belén en el Riachuelo* [Instalación]. Vista exterior de la instalación en la exhibición *Templos de barrio* (2019) de la galería Barro Fotografía de Santiago Ortí (2019). Recuperada de <https://barro.cc/es/muestras/1079/templos-de-barrio> (consultado el 15 de enero de 2025).



Pombo, M. (2019) Bruma de Belén en el Riachuelo [Instalación]. Vista interior de la instalación en la exhibición Templos de barrio (2019) de la galería Barro. Fotografía de Santiago Ortí (2019). Recuperada de <https://barro.cc/es/muestras/1079/templos-de-barrio> (consultado el 15 de enero de 2025).

En relación a la teatralidad de esta escena, según la perspectiva de Harman, no deberíamos detenernos tanto en el acto de recrear de forma tridimensional una de sus obras bidimensionales más emblemáticas, sino en el modo en que esta pieza involucra al espectador como un ingrediente. Es decir, la relación que se establece entre lo que el sentido común entiende como obra y el espectador. En palabras de Harman (2017) “los objetos de arte, a diferencia de los no estéticos, crean una división entre ellos y sus cualidades sensoriales, y esto no puede suceder sin un humano (...) que se fascine con la continua tensión entre el objeto y sus cualidades”. En definitiva, desde la perspectiva del filósofo, todo arte es teatral.

Sin embargo, lo que Legón y Lebenglik parecen identificar en sus análisis, centrados en la condición de “puesta en escena” que se observa en la exposición de Pombo, es la construcción de un nuevo tipo de teatralidad en su obra. Si lo que caracterizó la teatralidad de sus piezas de pequeño

formato de los años 90, que se exhibieron en el pasillo del Rojas, fue cierta orientación doméstica dirigida a sus amigos, artistas, críticos y curadores más próximos, podríamos afirmar que la exposición de la galería Barro, con sus recursos para producción, un enorme galpón y la colaboración de un equipo de realizadoras, parece portadora de otro tipo de teatralidad, que no solo integra al metro cuadrado del artista —su círculo íntimo— sino que integra a un espectador diferente, que por momentos parece más amplio, masivo y lejano. Ese público nuevo —extranjero— del que habla Ortiz Vidal (2014), es el público que necesita “descubrir” y “reconocer” la importancia de la obra de Pombo.

En este punto, Iglesias (2019) identifica la importancia que posee para la construcción de la teatralidad del arte lo que él denomina como el *aparato de acceso*, que no sería otra cosa que el tejido institucional que hace al arte accesible. En esa dirección, el crítico plantea:

No puede existir el arte sin un otro y para llegar al otro es necesario en alguna medida el aparato de acceso al arte, su sistema de presentación. Pero eso no quiere decir que todo arte deba agotarse completa y servicialmente en su aparato de acceso, en su presentación o en su actualidad institucional (Iglesias, 2019).

Para este autor, no se trata tanto de reconocer la teatralidad inherente a todo arte, sino de identificar si el arte queda completamente subordinado a ese aparato de acceso o si puede establecer una relación ambigua o incluso irónica con este. En ese sentido, Iglesias (2019) manifiesta su posición en relación a la inquietud que formula sobre la noción de teatralidad propuesta por Harman:

Tengo apenas la sensación de que algunas obras logran sobreponerse a la instancia en la que resultan accesibles (su teatralidad) y otras no, y que las obras que se sobreponen no le

dirigen la palabra al aparato de acceso al arte sino a algún otro destinatario borroso, espectral. Y creo que con estas obras se puede entablar una conversación extraña y duradera mientras las obras que complacen la norma de presentación fijada sobre ellas no responden del mismo modo y en cambio muestran una especie de debilidad ontológica, tanto más marcada cuanto mayor el énfasis en la teatralidad, en el despliegue de la obra en su aparato de acceso (Iglesias, 2019).

En relación a esto podríamos interpretar en la caracterización de “poco lograda” que Lebenglik realiza sobre *La destrucción del Templo de Jerusalén* (2019) a partir de un señalamiento sobre el despliegue espacial de la obra y la adaptación de Pombo a las condiciones monumentales de la sala algo cercano a lo expresado por Iglesias en los términos de debilidad ontológica vinculada al despliegue de la obra en su aparato de acceso.

Por otra parte, Iglesias (2014) encuentra en la obra de Pombo tres momentos —que también es posible reducirlos a dos momentos y una actualización— que, como se argumenta a continuación, convergen en esa exposición. Un primer momento que podríamos identificar a partir del “metro cuadrado” en el que el acceso a sus obras parece estar mediado por la modalidad del “artista de artistas”. Ese primer momento sería el de aquel Pombo del pasillo del Rojas, en el que su producción estaba orientada a su círculo más íntimo.

Un segundo momento, marcado por el crecimiento de la escena del arte que, en palabras de Iglesias (2014), “se agiganta perdiendo dimensión de sí misma”, y podríamos identificarlo a partir de su producción para Christopher Grimes y algunas exposiciones realizadas para la galería Ruth Benzacar, espacios y momentos —Estados Unidos y los años 2000— que en principio parecen más distantes al metro cuadrado del artista y revelan

tensiones relacionadas con su adaptación a nuevos imaginarios estéticos y artísticos.³⁶

Finalmente, el crítico señala un tercer momento, identificado a partir de la exposición *Mi primera muestra en Witcomb (2013)*, realizada en la casa de subastas de Roldan. Iglesias (2014) encuentra en la referencia a la centenaria galería Witcomb “un lugar propio en el que los deseos se hacen realidad en medio de los amigos de toda la historia”. Esa tercera etapa, identificada con el nombre de “Witcomb”, constituye una especie de “actualización del metro cuadrado a dimensiones cósmicas”, que parece montarse sobre la habilidad de Pombo de moldear los sistemas de presentación para que favorezcan los vínculos entre su obra y artistas de otros tiempos y espacios. En el caso de *Mi primera muestra en Witcomb (2013)* la lógica de la casa de subastas, en la que conviven artefactos que remiten a diferentes coordenadas espaciales y temporales, funciona como un dispositivo que permite inscribir sus obras en una relación de proximidad con artistas como Esteban Echeverría, Benito Laren y Yente.³⁷

Esos tres momentos en la obra de Pombo en los cuales la teatralidad se resuelve de diferente manera, resultan de utilidad para profundizar en las lecturas críticas de la exposición *Templos de Barro (2019)*. Estas lecturas destacan las tensiones entre la estética doméstica que caracteriza la primera etapa de la obra de Pombo y la ambición vinculada con la proyección internacional de la galería Barro, situándonos en un momento más próximo al Pombo de los años 2000, habitando espacios y contextos que, en principio, parecían resultar más distantes para el artista. Esta fricción pone en escena un diálogo en el que la perspectiva doméstica enfrenta las

³⁶Iglesias (2014) describe ese segundo momento de Pombo, como un momento en el que “Algunas muestras en Ruth Benzacar lo pusieron en la incomodidad de formar parte de una generación que se repetía mientras centenares de chicos con actitud atildada se alegraban cuando sus proyectos eran aceptados en instancias de exhibición tan desoladoras como bochincheras”.

³⁷Para acceder a un registro visual de la exposición, véase: Pombo, M. (2013) [Marcelo Pombo] (17 nov 2013). *Mi primera exposición en Galería Witcomb / Marcelo Pombo / 2012* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=XyiiAdViGnI>

demandas de inserción en un circuito artístico orientado hacia la expansión global.

De esa manera, la estética doméstica, caracterizada por un aparato de acceso mediado por relaciones de proximidad y orientado según la mirada de un círculo íntimo, que incluye artistas cercanos a Pombo como Gumier Maier, aparece expandida para integrar —a la manera de *Witcomb*— la mirada de artistas de tiempos y lugares lejanos. Entre ellos, Lebenglik (2019) reconoce a Alberto Heredia³⁸ y Baeza encuentra a Olinda Bozán, Edmundo Rivero y Evaristo Carriego³⁹. Pero, ese metro cuadrado, parece expandirse hasta alcanzar una escala monumental —cósmica— que, siguiendo a Legón (2019), traza una comunicación que incluye de manera caprichosa a Jesús y la religión cristiana, junto al capitalismo y el cotillón navideño en una escena en la que “hasta la humanidad aparece teatralizada”. Más allá de esas narrativas, *Templos de Barrio* (2019) también se destaca por su habilidad para integrar la propia obra “histórica” de Pombo en el escenario de Barro. Así, el ejercicio que realiza en *Mi primera muestra en Witcomb* (2013) para vincularse con artistas de otro tiempo y latitudes, en este caso parece aplicarse a su propia trayectoria para incorporar a los “distintos Pombos” como si se tratara del retorno de “fantasmas” de navidades pasadas.

Por otro lado, también podemos identificar ese momento de Pombo relacionado con los años 2000, a partir de las tensiones asociadas con la expansión de la escena del arte y las nuevas exigencias de adaptación impuestas por el imaginario estético y artístico de Barro. En este caso, se observa la hipertrofia espacial identificada por Lebenglik, que recurre a un galpón desproporcionado, a recursos de producción y a un equipo de realización que interviene en la confección e instalación de las obras en las

³⁸Lebenglik (2019) encuentra que los paquetes brillantes envueltos para regalo, pertenecientes a la instalación *Dstrucción del Templo de Jerusalén* (2019), parecen relecturas de las telas y los roperos plateados de Alberto Heredia.

³⁹Baeza (2019) encuentra en la pieza titulada *Bruma de Belén en el riachuelo* (2019) que “Pombo transita desde el sainete cinematográfico protagonizada por Olinda Bozán (...) se detiene en el tango de Edmundo Rivero (...) y recuerda las *Misas herejes* de Evaristo Carriego, una biblia de la cultura popular.”

amplias salas de exhibición, orientadas a un nuevo público, masivo y extranjero

En conclusión, la tensión entre la estética doméstica y la nueva ontología de negocios desplegada por Barro, encuentra en la obra de Pombo una expresión tanto irónica como crítica. Mientras que las instalaciones presentadas en la galería parecen amplificar y transformar sus piezas previas, también se enfrentan al riesgo de subordinarse al aparato de acceso del sistema del arte, lo que, según Iglesias, puede generar una debilidad ontológica cuando la teatralidad se convierte en un fin en sí misma. Sin embargo, con esa teatralidad expansiva que presentan sus instalaciones, Pombo parece desplegar una negociación con el sistema de acceso que enfrenta a la ontología de negocios de Barro con la sacralidad de sus “templos”.

En definitiva, *Templos de barrio* (2019) es un caso emblemático para indagar la coexistencia entre la religiosidad estética que caracteriza a Pombo y las demandas de una escena global que busca absorber y resignificar esa particularidad a partir de nuevos marcos que intentan subsumir las preocupaciones estéticas y artísticas a las lógicas del mercado global. Así, la muestra *Templos de barrio* (2019) no solo permite identificar las contradicciones inherentes a la expansión del sistema del arte contemporáneo que se materializan en el galpón de Barro, sino que también exhibe la posibilidad de construir un espacio de ambigüedad, entre lo doméstico y lo internacional, lo local y lo global, el arte y el mercado.

CAPÍTULO III: De la cultura del bazar a la cultura del galpón

La casa de mi abuela estaba llena de todos esos berris
[sic] que vemos hoy en los museos y nosotros
desayunábamos en pijama todos juntos ahí (...) con una
naturalidad muy linda.⁴⁰

— Mora Bacal, 2019

El siguiente capítulo se propone realizar un análisis comparativo entre dos momentos temporalmente lejanos, finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XXI, con la intención de observar el modo en que se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires una vida cultural en relación a la comercialización del arte. De esa manera, haremos foco en dos “formaciones culturales” (Williams, 2009): una antigua “cultura del bazar” (Amigo, 1998) asociada a los primeros intercambios de pinturas decimonónicas comercializadas en locales de la calle Florida, y la emergencia de una nueva “cultura del galpón” que moviliza la adopción de galpones y pabellones de grandes dimensiones como espacios para la circulación del arte.

En esa dirección, se propone abordar las transformaciones, continuidades y rupturas entre esas formaciones culturales, con la intención de recomponer una “tradición selectiva” (Williams, 2009) de la comercialización del arte en la ciudad que se proyecta en el presente influenciada por los valores e intereses de una nueva “ontología de negocios” (Fisher, 2015). De esa manera, se intentará observar cómo esa tradición impone y modifica significaciones sobre el arte en la sociedad porteña, movilizand o una reconfiguración tanto de las obras como de las instituciones y de lo que Iglesias (2014) identifica como el “aparato de acceso al arte”, es decir, el tejido institucional que lo hace accesible. En

⁴⁰ La cita pertenece a Mora Bacal y fue extraída de: Crudo. [Nombre de usuario en Youtube] (11 de Julio de 2019). *Crudo | T1E48 | VER | mora & orly | galeristas | ba [Video]*. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jkkg_r4hr6U

última instancia, se indagará el modo en que este proceso legitima estructuras y valores asociados a una narrativa que, al mismo tiempo, incluye y excluye discursos, objetos, grupos sociales y perspectivas.

Partiremos de la noción cultura del bazar, utilizada por el historiador y crítico Roberto Amigo (1998) para describir la escena cultural de Buenos Aires hacia fines del siglo XIX, en la que “los locales comerciales más diversos [tiendas, casas de óptica, casas de fotografía, bazares, casas de música] se tornaron en puestos de venta de obras de arte”, con la intención no solo de dar cuenta de algunos rasgos de esa antigua formación cultural que fueron quedando olvidados, sino también de aquellos que perviven invistiendo de sentido nuestro presente.

En relación a esa cultura del bazar se propone hacer foco en lo que denominaremos una “orientación doméstica”, asociada a un proceso de importación sostenida, que no solo nutrió al gusto de la burguesía porteña, sino que le brindó objetos destinados a la decoración de sus ambientes privados. De esa manera, los locales del centro porteño se presentan como espacios de sociabilización que conectan a los marchands y a los primeros coleccionistas, con las obras traídas de Europa —pinturas, bibelots, pequeñas esculturas, entre otros objetos—.

En esa dirección, observaremos la emergencia de nuevos intermediarios, comerciantes, encargados no solo de impulsar ese proceso de importación, sino de construir una infraestructura institucional que se encargaría de difundir, conservar, establecer las condiciones de acceso y motivar una activa vida pública en relación al arte. En ese sentido, destacaremos las figuras de José Artal y Eduardo Schiaffino por su rol clave tanto en la importación de obras de arte como en el desarrollo de un nuevo entramado institucional que incluye asociaciones y museos.

Por otra parte, un siglo después de la emergencia de esa antigua cultura del bazar, abordaremos la mudanza de la galería Ruth Benzacar, de

su característico local del centro porteño a un galpón del barrio de Villa Crespo, un evento clave para identificar la emergencia de una nueva formación cultural que denominaremos cultura del galpón, en la que no solo interviene un nuevo dispositivo tecnológico-arquitectónico para la exhibición y comercialización de arte contemporáneo, sino una reconfiguración general del sistema de galerías en la ciudad de Buenos Aires.

En ese sentido, identificamos en la emergente cultura del galpón el desarrollo de una orientación internacional, que se hace legible no solo a partir de la actualización de los espacios de exhibición, en sintonía con las regularidades del medio expositivo internacional, sino que también por la vocación de intentar atraer nuevos interlocutores extranjeros —principalmente coleccionistas y curadores— e insertar a los artistas locales en circuitos globales.

En función de eso, reconoceremos el rol protagónico de la galerista Orly Benzacar en el desarrollo de la cultura del galpón y la irrupción de una nueva institucionalidad que encuentra en Meridiano, la Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo, a uno de los principales órganos encargados de impulsar la reconfiguración del sistema de galerías de arte contemporáneo de la ciudad. Un proceso que no solo tiene implicancias sobre la comercialización y exhibición de arte, sino que afecta las condiciones de producción de las obras y su significación. De esa manera, mientras transforma el paisaje urbano y legitima los consumos de una clase, también afecta la vida de los artistas, su trabajo y sus fantasías.

Finalmente, desarrollaremos un análisis de dos exposiciones centrales de la galería Ruth Benzacar —*Octubre 2015* (2014) y *Díptico* (2017)— para abordar su tránsito de la sede de la calle Florida a la nueva sede del barrio Villa Crespo. Un tránsito en el que se conservan, transforman y abandonan algunos rasgos relacionados con la antigua cultura del bazar para participar en la emergencia de la nueva formación cultural que identificamos como cultura del galpón.

3.1.1. El arte en el camino de Florida.

En esta sección se explora el rol del arte en la transformación de la calle Florida, analizando cómo las prácticas artísticas han intervenido en el desarrollo urbano y en la resignificación del espacio. A través de una exploración sobre distintos espacios emblemáticos del centro porteño —bazares, salones, galerías, palacios y las primeras sedes del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)—, se examina de qué manera el arte ha funcionado como un agente de cambio, influyendo en la dinámica cultural, social y económica de la zona.

La historia de la calle Florida se remonta a la fundación de Buenos Aires. Su primera aparición en un mapa data de 1582, cuando aún era un primitivo sendero de tierra que ascendía desde el Río de la Plata. Sin embargo, no es posible asegurar con exactitud la fecha en que ese camino comenzó a ser una calle, ya que no existen documentos que certifiquen con claridad los juicios de los viajeros de aquellos años en una ciudad nueva, que carecía de cronistas locales o, mejor dicho, de instituciones capaces de conservar sus historias (LLanes, R. 1976).⁴¹ De todas maneras, nos proponemos abordar algunos autores como M. Baldesarre y R. Amigo que se ocuparon con rigor de hurgar esa historia en documentos públicos,

⁴¹Ricardo M. Llanes en su obra *Historia de la Calle Florida* (1976), ofrece una detallada crónica sobre la evolución de esta emblemática vía porteña. Esa perspectiva histórica sobre Florida, junto al trabajo de Roberto Amigo y María Baldasarre, en relación a la vida cultural de Buenos Aires y la constitución de una esfera pública en relación al arte, constituyen algunas de las fuentes centrales de esta sección.

recortes de diarios o intercambios epistolares, para indagar sobre el rol del arte en ese proceso de expansión que transformó a la calle Florida en una zona de intensa vida pública, con bazares, palacios, talleres, asociaciones de artistas y un museo. Una historia que tuvo un momento de esplendor en el siglo XIX y que en el siglo XXI encontraría su ocaso.

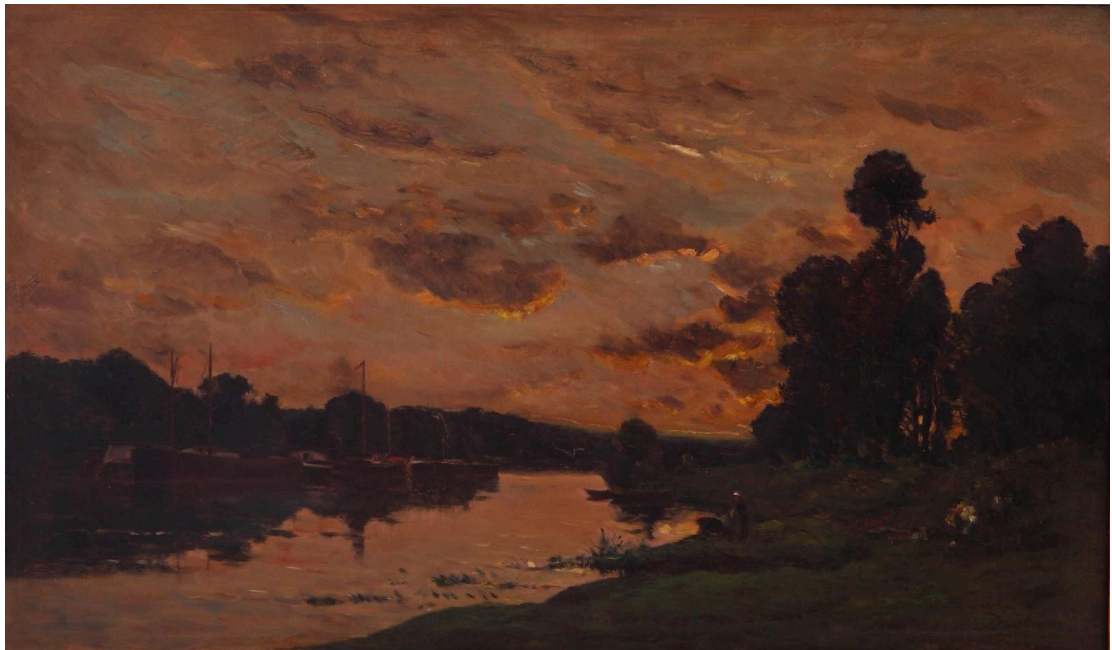
Ese antiguo camino desbrozado que se convirtió en la calle Florida, a finales del siglo XIX se iría poblando con la llegada de la aristocracia que, escapando de la fiebre amarilla, buscaba una zona más alta para instalarse. Así, aparecen las primeras casas y locales que se reproducen con la acelerada expansión de la actividad comercial. A la par de ese ritmo vertiginoso, iría creciendo la calle que hoy conocemos como Florida. Un crecimiento que vendría de la mano de las ambiciones del comercio y una fiebre que en esta oportunidad sería capitalista. De esa manera, no solo se ampliaba la escala geográfica de Florida, sino también su popularidad. Aunque su nombre sufrió numerosos cambios e, incluso, fue “secuestrado” durante una docena de años por Juan Manuel de Rosas,⁴² la calle que hoy conocemos como Florida, gracias al comercio, pero también al arte y su intensa vida cultural, sería un sinónimo de modernidad, progreso y civilización.

Alrededor del año 1880 las élites ya se encontraban asentadas allí y, junto a ellas, los nuevos palacios, como las propiedades de Estanislao Frías en Florida al 161 y la casa del señor Juan G. Peña, que contaban con suntuosos salones de arte y jardines (Melgarejo, 2022). Se trataba de lujosos domicilios particulares, decorados con muebles estilo Luis XVI y obras de artistas europeos como Charles Chaplin, Ferdinand Heilbuth o Daubigny que adornaban sus paredes. Imágenes que representan escenas a la vera de algún río francés, con reminiscencias al paisaje local, o retratos de la vida cotidiana de la burguesía extranjera que bien podrían representar un modelo de sus aspiraciones de clase. Pinturas que podían ser adquiridas

⁴²La calle Florida fue renombrada como “Perú” durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, mediante una Ley del 13 de junio de 1836 y recuperó su nombre original en 1852 (Piñeiro, 2003).

en los locales comerciales de la zona, bazares de todo tipo, en los que comenzaron a circular las obras de arte importadas de Europa. En esa dirección, Amigo (1998) identifica que la comercialización de pinturas rápidamente pasó de ser un negocio marginal a movilizar una importación continua. En palabras del historiador:

Buenos Aires comenzaba a ser visualizada como un lugar de fácil venta de obras de arte: un joven turista apellidado Stevens trajo veinte telas representando paisajes, cabezas y temas históricos —atribuidas algunas a Greuze, Daubigny y Ferdinand Heilbuth— y las expuso en la Casa Burgos (Amigo, 1998).



Daubigny, C. F. (s. XIX) La Tarde [Pintura]. Fotografía de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Consultada el 15 de enero de 2025 en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2086/>

En aquellos años en los que Stevens exponía pinturas europeas en el centro porteño, según Amigo (1998): “aún no existía una especialización comercial indicadora de la existencia de un mercado de arte autónomo con reglas y agentes propios”. Esas pinturas de paisajes y retratos burgueses circulaban en bazares junto a objetos de pretendido lujo como mobiliario de

estilo Luis XVI y adornos de porcelana rococó, consumidos por una clase pujante que estaba forjando su gusto con los ojos puestos en Europa.⁴³

Así, en las postrimerías del siglo XIX y en un clima de primavera capitalista, el arte europeo y la burguesía porteña, que hasta ese momento eran prácticamente dos desconocidos, se encontraron en los escaparates de los bazares del centro de Buenos Aires. Luego de un largo viaje a través del océano, pequeños bronce, bibelots y pinturas se verían involucrados en una nueva red de comercio junto a marchands y coleccionistas noveles, en plena formación de su gusto. Amigo (1989) describe este encuentro como “el resplandor de la cultura del bazar”, el reflejo lejano de las luces europeas que iluminaron una burguesía porteña en busca de legitimación social. De esa manera, algo novedoso, hasta ese momento extraño, o incluso misterioso, empezaría a convivir de manera cotidiana adornando las mansiones de la ciudad.

Según Amigo (1989) el lugar por excelencia de esa cultura del bazar era la calle Florida y sus adyacentes, en dónde se encontraban los locales comerciales más diversos como “tiendas, casas de óptica, casas de fotografía, bazares, casas de música” que abrieron sus puertas para transformarse en puestos de venta de arte. De esa manera, la exposición y comercialización de obras proliferó con un crecimiento sostenido en un momento salvaje del mercado de arte en el que “la venta de pintura pasó rápidamente de ser un negocio aislado a integrar una importación sostenida”.

⁴³María Gainza (2006) encuentra en la novela *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López una caracterización de los interiores porteños que nos permite reconstruir la atmósfera de aquellos espacios: La congestión de objetos y obras de arte era espeluznante: caminar por un interior burgués era una proeza digna de Indiana Jones y en cualquier momento uno podía tropezar y romperse una pierna: los muebles tallados, los vasos de ónix, los bronce antiguos y modernos, los elefantes de porcelana, las Venus de Milo, los bustos de mármol en columnas y nichos, los vidrios de Venecia, la platería, las terracotas de Carpeaux, los abanicos, las arañas, la boiserie, las telas de Persia y Smirna, las hojas exóticas en vasos japoneses, los platos italianos del Renacimiento y de Sévres, las lozas germánicas, los cortinados y alfombras, los esmaltes, las lacas, los gobelinos y en los muros, tapizados con ricos papeles imitando brocados y cordobanes, una serie de cuadros grandes y pequeños –muchos con atribuciones falsas– que absorbía la atención de las visitas (Gainza, 2006).

Ese encuentro entre las bellas artes europeas y sus espectadores porteños fue decisivo para la emergencia de una nueva formación cultural que, retomando el concepto de Amigo (1998), identificamos como cultura del bazar. Según Williams (2009), una formación cultural no se reduce al simple acto de comercialización de obras, sino que abarca un amplio conjunto de prácticas, valores y significados. Esta formación cultural no se limita a un conjunto aislado de relaciones comerciales en torno a los objetos ofrecidos en bazares, sino que debe comprenderse como un proceso más amplio de negociación y transformación de significados, valores y prácticas dentro de la sociedad. En este sentido, la cultura del bazar está estrechamente vinculada a las estructuras sociales, políticas y económicas, incluyendo tanto las expresiones artísticas europeas como las prácticas, valores, ideas y sentimientos de sus nuevos coleccionistas, marchands y espectadores. Así, este fenómeno se desarrolló a través de una interacción constante entre los objetos importados y las formas locales que emergieron en respuesta a ellos, dando lugar a un proceso colectivo, arraigado en la experiencia vivida, que contribuyó a moldear la identidad cultural de Buenos Aires.

3.1.2. Discursos fóbicos y eufóricos de la cultura del bazar

Amigo (1989) rescata comentarios y notas críticas publicadas en el periódico *El Nacional* que dan cuenta de algunos rasgos vinculados a la estructura de sentimientos que gobernaba la recepción de obras en aquellos años en los que la comercialización de arte se encontraba en expansión. Respuestas dispares que iban desde el entusiasmo y las demandas de una burguesía ávida de esos objetos portadores de gran valor cultural, hasta los juicios escépticos de críticos que recurrieron al nombre peyorativo de “pinturas de bazar” para hacer referencia a la supuesta baja calidad de las obras producidas para ser comercializadas.

(...) producciones chatas, frías y sin expresión de que nos están inundando los pintorzuelos europeos desde hace algunos años. Qué diluvio de malas acuarelas representando rubicundas aldeanas vestidas con sus trajes domingueros! qué cantidad de barbudos

monjes pintados con carmín y negro de humo! qué verdadera epidemia de valencianos en alpargatas, de románticas pastoras y de viejos fumadores de nariz roma y rugosas manos (*El Nacional*, 8 de diciembre de 1890, como se citó en Amigo, 1989).

Esa queja frente a la representación de motivos extranjeros es un tipo de discurso que representa la respuesta conservadora expresada en reacción a las transformaciones culturales generadas por el incipiente mercado del arte y la recepción de esos nuevos objetos portadores de otros imaginarios. Desde el materialismo cultural, podemos interpretarlas como una “huella” informativa de la estructura de sentimientos de la época que presencié el nacimiento de la cultura del bazar.

Por otra parte, Amigo (1989) también recupera una serie de notas que expresan entusiasmo y optimismo frente a esas nuevas producciones, una reacción emocional que se dirige en la dirección opuesta a las manifestaciones de malestar y preocupación que mencionamos anteriormente. Un ejemplo claro de este discurso se encuentra en la siguiente cita:

Buenos Aires no puede quejarse. El año 88 no tiene precedente en sus anales artísticos. Grandes compañías líricas y dramáticas, actuando en los mejores teatros, estrenos ruidosos, artistas dramáticos de primer orden, exposiciones de riquísimas telas y exquisitas obras del arte, una riqueza hasta ahora desconocida y por fin alcanzada, gracias al buen deseo de los empresarios y los mejores pesos del público (*El Nacional*, 30 de diciembre de 1888, como se citó en Amigo, 1989).

Estos dos discursos, que expresan sentimientos opuestos, dan cuenta de la complejidad de un momento histórico en el que la ciudad atravesaba profundos cambios culturales y el arte ocupaba un rol central en la vida pública. La coexistencia de estas narrativas no solo evidencia dinámicas internas del arte, sino también las tensiones más amplias entre tradición y modernidad, entre localismo y cosmopolitismo. Desde esta perspectiva, los

discursos sobre el arte de bazar y el incipiente mercado del arte, no deben ser interpretados únicamente como reacciones emocionales aisladas, sino como manifestaciones materiales profundamente arraigadas en las transformaciones económicas, ideológicas y culturales de su tiempo.

En su libro *¿Cuánto vale el arte?* (2013), la crítica Isabelle Graw propone una caracterización de los discursos asociados al mercado del arte que resulta particularmente relevante para analizar las reacciones frente a la expansión de la comercialización artística. Graw analiza las dinámicas del mercado del arte, destacando las tensiones emocionales que genera, e identifica: por un lado, la fascinación y el entusiasmo por las posibilidades de circulación y prestigio que otorga, y, por otro, el rechazo o la ansiedad que provoca su lógica mercantil y su impacto en las formas de producción y recepción artística. A esos dos tipos de discursos los identifica como “fóbicos” y “eufóricos”. En palabras de la crítica:

Mientras que la fobia por el mercado tiende a totalizar la idea de mercado y relacionarla con el mal, el punto de vista inverso, la euforia, tiende a negar, simplemente, las desigualdades que el mercado produce, y por ende les provee una defensa (Graw, 2013).

Los discursos fóbicos, típicamente asociados a una crítica romántica, perciben al mercado como una fuerza que corrompe los valores intrínsecos del arte. Según este enfoque, la mercantilización despoja a las obras de su autenticidad, reduciéndolas a meros objetos de consumo y subordinando su valor cultural al valor económico. Este tipo de reacción puede observarse en las críticas publicadas en *El Nacional* a finales del siglo XIX, cuando los comentaristas describen las “producciones chatas, frías y sin expresión” que inundaban el mercado. Sin embargo, como afirma Graw (2013), “por más despiadado que parezca el mercado, demonizarlo y ponerlo en un afuera imaginario, o hasta caracterizarlo como el Otro malvado, resulta demasiado fácil”.

En contraste, los discursos eufóricos celebran el mercado con una visión en ocasiones idealizada o triunfal. Este entusiasmo puede

reconocerse en otras notas de *El Nacional* que destacan la proliferación de exposiciones y la llegada de “exquisitas obras de arte” como signos de un auge cultural sin precedentes, impulsado por la demanda burguesa en una época de primavera capitalista. Estas reacciones optimistas subrayan el papel del mercado como motor de crecimiento y sofisticación cultural. En esa dirección, promueven una visión en la que el valor de las obras se mide en términos de inversión económica y popularidad. Pero, como señala Graw (2013), detrás de ese entusiasmo con los notables poderes del mercado es posible que ignoren algunos problemas como “su violencia estructural, su falta de sentido de justicia en la distribución, la brutal arbitrariedad con la que se definen los vencedores y los vencidos”.

En este contexto, los discursos recogidos por Amigo podrían interpretarse a partir de esas dos reacciones opuestas. Por un lado, los discursos eufóricos representados por la exaltación de las nuevas oportunidades culturales, la llegada de obras de arte al alcance de una burguesía emergente y el optimismo por el crecimiento del mercado. Por otra parte, los discursos fóbicos identificados en las críticas que denuncian la baja calidad, la estandarización de las producciones artísticas y la percepción de una invasión cultural extranjera.

Sin embargo, las notas del diario *El Nacional* que recupera Amigo (1989) también nos permiten aproximarnos a la estructura de sentimientos de aquel momento, más allá de las posiciones discursivas explicitadas por los comentaristas, sobre la relación que entablaron el arte y el mercado en aquella cultura del bazar. En esa dirección, sus apuntes finalizan con una breve nota que nos permite reconocer un lado trágico del mercado de arte porteño.

En la proximidad del Arroyo Seco, en medio del campo, fue hallado el cadáver del pintor italiano Carlo Murzi que se había suicidado, pegándose un tiro de revólver. Se ignora la causa del suicidio. Se hallaron encima del cadáver 6 pesos y 91 centavos, un certificado de depósito en el Banco de Italia, por valor de 200 ps. y

seis cartas y un retrato de su esposa residente en Livorno con dos hijos. (*El Nacional*, 12 de enero de 1889, como se citó en Amigo, 1989).

Las últimas palabras de Amigo (1989) parecen comprometer a la cultura del bazar con alguna responsabilidad en este trágico desenlace. Como si buscara evidenciar que las promesas y fantasías de oportunidad ofrecidas por la venta de obras en los bazares porteños no estaban exentas de las presiones económicas y sociales que enfrentaban los artistas. Amigo (1989) afirma que “Poco antes, el artista suicida había expuesto con mediana repercusión y alguna venta en un bazar de Buenos Aires”. De esa forma, la muerte de Carlo Murzi —y quizás también su vida—, exhibe las marcas del desarraigo y la precariedad, pero también el alto costo de las expectativas y las presiones por el reconocimiento y la venta de obras.

3.1.3. El crecimiento institucional

A partir de la intensa vida cultural de los bazares emergieron otros espacios que fueron tomando el relevo en la comercialización de obras, como las casas de remates de muebles y pinturas en Florida 777, o la casa amarilla de la intersección con Cangallo. De esa manera, aparecía en Florida un mercado de arte que avanzaba en dirección a la profesionalización, de la mano de nuevos salones y galerías, entre los que se destacan el Salón Costa, el Salón Castillo y la galería Witcomb, espacios que permitieron un consumo de arte más especializado, con menos circulación de obras falsas o mal atribuidas. Sin embargo, a pesar del progreso que suponían estos espacios para la comercialización de obras, las condiciones de exhibición parecían todavía distar mucho de ser óptimas (Melgarejo, 2022).

“[El Salón Castillo] es apenas un corredor angosto y de escasa luz, que si bien puede bastar para las modestas exigencias de la fotografía, no satisface, de seguro, a las que se deben tener en cuenta para exponer obras de arte”. No era motivo suficiente “el

hecho de encontrarse en la calle Florida” para “tolerar las desventajas que son inherentes a ese local” (Melgarejo, 2022).

Ese párrafo captura lo que parece un rasgo distintivo de la circulación del arte en Florida. Las obras, habitualmente se instalaban en espacios que no brindaban las condiciones ideales para su exhibición y conservación. Entre corredores angostos y en penumbras, o en el cambalache de un ambiente abarrotado de objetos falsos y de pretendido lujo, las obras de arte se las ingeniaron para sobreponerse a los avatares de la arquitectura y el diseño de interiores. Así, lograron llamar la atención de la élite porteña, ocupando un lugar cada vez más relevante en su vida.

Entre 1897 y 1913, en la galería Witcomb, ubicada en Florida 364, el empresario catalán José Artal organizó numerosas exposiciones de arte español que atraían a la aristocracia porteña (Melgarejo, 2022). Su labor contribuyó a consolidar la figura del *marchand* como un actor clave en el incipiente mercado de arte de Buenos Aires. Esa función, se caracterizaba no solo por llevar adelante la tarea de garantizar la autenticidad de las obras y organizar exposiciones, sino también por implementar estrategias innovadoras de difusión, como la creación de catálogos detallados dirigidos tanto a la prensa como a coleccionistas locales. Estas prácticas, no solo reforzaban el prestigio del marchand dentro de la alta sociedad, sino que también establecían un vínculo entre las dinámicas sociales y el circuito artístico. Los catálogos personalizados y las relaciones construidas con coleccionistas y funcionarios ejemplifican cómo la figura del *marchand* comenzó a definirse como un intermediario central para la expansión del campo artístico local, gracias a la importación sostenida de obras de arte que impulsaron el desarrollo de una intensa actividad comercial y cultural.

Junto con la figura del marchand, también se destacan los primeros coleccionistas que impulsaron una voluntad explícita por coleccionar obras de arte desde una dimensión institucional que favoreció la constitución de la esfera artística local. Entre sus prácticas, se destacan los viajes de coleccionismo a Europa y los encargos a figuras entendidas en la materia,

estrategias que aparecían como una alternativa para mantenerse al margen de las falsificaciones de los bazares del centro. Entre los nombres más destacados se encuentran los coleccionistas Adriano Rossi y José Prudencio de Guerrico, dos de los principales precursores en la tarea de ceder sus patrimonios como base para la creación del MNBA (Baldezarre, 2006).

Esa intensa vida cultural de marchands, coleccionistas, funcionarios y entusiastas, que tuvo lugar entre los bazares, salones y palacios de la calle Florida, sería central para la proyección de un destino institucional para el arte. De esa manera, durante la década de 1880 en la calle Florida proliferaron las asociaciones, talleres, colecciones y, finalmente, en 1896 se concretaría la apertura del MNBA, que abriría sus puertas en Bon Marché, una monumental tienda de departamentos originalmente destinada a funcionar como un pasaje de tiendas comerciales pero que, con los avatares de la economía, iría encontrando nuevos usos relacionados con las prácticas de esa emergente red de instituciones cuyo principal logro fue organizar el incipiente campo artístico, que encontraba un acontecimiento fundamental en la inauguración del MNBA. En palabras de su primer director:

Este Museo, de apariencia modesta, que me ha cabido la inmerecida honra de organizar y hoy V.E. inaugura, devolverá con creces al gobierno de la nación y al pueblo argentino los sacrificios que se hagan para mantenerlo y engrandecerlo; es bien probable que antes de un par de años haya redoblado su importancia y sea ya el gran Museo a que todos aspiramos; las colecciones todas se han hecho en la misma forma, paulatinamente y por selecciones sucesivas: empero, ya desde hoy aporta consigo uno de sus más bellos florones a la diadema de la cultura nacional, y en cuanto empiece a llenar su misión de museo, comenzará a ensanchar en el espíritu argentino la zona radiante de una benéfica influencia (Schiaffino, 1896).

De esa manera, el discurso inaugural de Schiaffino —su primer director— daba cuenta de la gran proeza que suponía la creación del MNBA y la importancia de su rol para el desarrollo de la sociedad. El arte, a la par del “espíritu argentino”, era algo que debía tomar forma y crecer; y el museo se presentaba como la institución responsable de ese proceso. En este punto, se reconoce la notable influencia de Taine en el pensamiento de Schiaffino, cuya compulsión por el engrandecimiento de una nación joven, de la mano del nacimiento de nuevas instituciones, creaba la impresión de que la expansión del arte era su destino natural. Como afirma Segovia (2017) La filosofía positivista, con su método histórico y con su modelo temporal de progreso evolutivo, se estableció como un esqueleto vertebrador de la historia escrita por Schiaffino, que también podría considerarse la historia de ese primer museo en la calle Florida.

En 1894, en lo que actualmente conocemos como la Plaza San Martín, se demolieron los restos del Cuartel del Retiro, una construcción que en su momento había estado consagrada a la formación ciudadana a través de las armas. En su lugar, se instaló el Pabellón Argentino, una monumental edificación diseñada por el arquitecto francés Albert Ballu para la Gran Exposición Universal de París en 1889. Este edificio, trasladado desde Europa, se convertiría en la nueva sede del MNBA, marcando una significativa resignificación de la Plaza San Martín. El paso de una estructura militar en ruinas a un espacio destinado al arte respondía al afán de las élites argentinas de fines del siglo XIX por proyectar una imagen de progreso, enaltecimiento cultural y pertenencia a las corrientes artísticas internacionales. De esa manera, no solo las obras que integraban la colección eran importadas de Europa, sino también su diseño institucional y su estructura arquitectónica.

En ese sentido, la mudanza del MNBA al Pabellón Argentino, marcó un hito significativo en su historia institucional. Aunque el Pabellón no estaba pensado para funcionar como museo, las obras de arte que integraban la colección del MNBA continuaron su camino acostumbradas a las dificultades impuestas por la arquitectura y forzadas por los usos sociales del espacio.

De esa manera, en una estructura de hierro y vidrio, con condiciones muy desfavorables de humedad, calor y asoleamiento, se instalaron las obras del patrimonio en un edificio que consolidaba la trayectoria de crecimiento institucional propuesta desde su fundación.

De esa forma, queda trazado un camino que conecta los primeros bazares en los que las pinturas se amontonaban con los muebles de estilo, donde las copias y reproducciones se confundían con los originales, pasando por un corredor estrecho y mal iluminado, hasta llegar a la institucionalización que representó la apertura del museo en Bon Marché y su consolidación en el Pabellón Argentino. Un camino que atraviesa a la calle Florida, el escenario en el que convergieron las aspiraciones de una élite en ascenso, las dinámicas comerciales de una ciudad en expansión y los debates en torno al rol del arte en el desarrollo de una identidad cultural. Esa calle, que alguna vez fue solo un sendero de tierra desmalezada, sin cronistas ni instituciones que se ocupen de su historia, se transformó rápidamente en el epicentro de un sistema artístico en construcción, que proyectaba sus ambiciones hacia un gran futuro. De esa manera, el arte hizo grande su camino por la calle Florida y la consagró como el corazón cultural de Buenos Aires, un calificativo que, como intentaremos demostrar, persistió por algo más de un siglo.

En definitiva, la transformación de la calle Florida evidencia cómo, en el devenir de Buenos Aires, el arte se erige como un pilar fundamental en la construcción de ciudadanía e identidad cultural, involucrándose en múltiples escalas que van desde el refinamiento del diseño interior en los palacios de la élite porteña hasta las ambiciosas propuestas urbanísticas de la ciudad. Desde sus humildes orígenes como un sendero sin historia, la calle fue el territorio para la emergencia de una vida pública en relación con el arte, a través de la efervescencia de los bazares hasta alcanzar la consolidación de espacios institucionales como el MNBA, configurándose así como escenario de una compleja negociación entre la mercantilización, la legitimación del valor artístico y la identidad cultural porteña.

3.2.1. La tradición selectiva de la galería Ruth Benzacar

En esta sección analizaremos el caso de Ruth Benzacar, una de las galerías de arte más destacadas de la ciudad, con el objetivo de identificar la tradición selectiva que ha caracterizado la circulación del arte en la calle Florida. Esa tradición se remonta a la incipiente cultura del bazar de finales del siglo XIX y se prolonga hasta el cierre, en 2014, de la emblemática sede de la galería ubicada en Florida al 1000.

Como hemos visto hasta ahora, la historia de la calle Florida está atravesada por la expansión de una vida pública en relación al arte, impulsada en primera instancia por una cultura del bazar que avanzó en dirección a una mayor profesionalización en la circulación del arte a través de salones y galerías, hasta consolidar numerosas instituciones como talleres, asociaciones y, finalmente, el Museo Nacional de Bellas Artes. En cada una de estas instancias perviven y se actualizan características que trazan una tradición en relación al modo de circulación del arte en la escena local. De esa manera, identificamos una serie de rasgos relacionados a la escala y el estilo que contribuyen a delinear una tradición del arte porteño marcada por su circulación en palacios abarrotados, lúgubres pasillos y húmedos pabellones. Un camino de escala expansiva pero materialmente caracterizado por las dificultades que imponía adaptarse a las particulares condiciones espaciales mencionadas anteriormente.

Si bien la calle Florida con su cultura del bazar impulsó la consolidación de un modelo de circulación y comercialización del arte que integraba lo cultural con lo comercial, la expansión del mercado artístico en Buenos Aires dio lugar a nuevas dinámicas espaciales que redefinieron estos vínculos. En este contexto, la historia de la galería Ruth Benzacar permite observar cómo ciertas prácticas asociadas a la cultura del bazar persistieron y se reformularon en función de los cambios propios del circuito del arte contemporáneo y de las transformaciones de las pautas de consumo de bienes simbólicos. Su recorrido, desde los espacios domésticos de sus

primeras sedes, hasta su actual emplazamiento en un galpón de Villa Crespo, no solo traza un mapa de mutaciones en la geografía artística de la ciudad, sino que también evidencia el modo en que una institución con fuerte arraigo en la escena local ha construido su propia tradición selectiva, eligiendo qué aspectos de su historia conservar y cuáles abandonar en la búsqueda de una mayor expansión comercial. A continuación, abordaremos el caso de la galería Ruth Benzacar, poniendo el foco en las diferentes mudanzas y emplazamientos, trazando una trayectoria que la acercó y la alejó de la calle Florida, aquel escenario resplandeciente de la cultura del bazar, donde las obras brillaban con luz propia a pesar de las obstrucciones arquitectónicas.

La galería Ruth Benzacar es un referente insoslayable del arte contemporáneo en Buenos Aires que nos permite reconocer otra instancia de la historia compartida entre el arte y la calle Florida. Una historia que transcurre un siglo después de aquella primera escena de efervescencia cultural. Si la cultura del bazar fue algo así como el prólogo de una extensa narrativa de desarrollo urbano, comercial, artístico y ciudadano, la galería Ruth Benzacar podría protagonizar un epílogo: el relato del ocaso de una época en la que Florida, de la mano del arte y el comercio, se erigió como el corazón cultural y simbólico de la ciudad. Su mudanza a un galpón en Villa Crespo en busca de mejores condiciones arquitectónicas y el desarrollo de un nuevo circuito cultural, no solo es un indicador de su búsqueda de realizar una actualización en dirección a la profesionalización, sino que marca un quiebre en ese camino que habían construido el arte y el comercio en la calle Florida. Así, Ruth Benzacar, con su retirada del centro de la ciudad, no solo sellaba el fin de una época, sino que se preparaba para impulsar una nueva formación cultural que denominaremos cultura del galpón.

Como hemos explorado anteriormente, la cultura del bazar ha desempeñado un papel crucial en la circulación y comercialización del arte en Buenos Aires, fusionando elementos culturales, sociales y económicos. Ahora, al adentrarnos en este caso, encontraremos una historia que da cuenta de las transformaciones culturales y los cambios espaciales que han

ocurrido en relación al comercio y exhibición de arte. Desde sus orígenes en contextos domésticos que promueven la cercanía personal, hasta su más reciente emplazamiento en un galpón industrial, la galería ha adoptado diferentes formas de circulación y se ha adaptado a los desafíos contemporáneos, conservando algunos rasgos de la antigua cultura del bazar y abandono otros para dar lugar a la emergencia de una cultura del galpón.

Como ya vimos, la cultura del bazar se caracterizaba por la comercialización de obras para entornos domésticos. En ese sentido, proveía insumos para el diseño de interiores, objetos particularmente enclasantes que además de su función decorativa tenían un funcionamiento simbólico asociado a la capacidad de otorgar legitimación y estatus social a sus compradores.

Williams estudió la división del trabajo en el área cultural, teniendo en cuenta las modalidades de producción y comercialización; en el marco de esos estudios los intercambios habituales de aquella época iniciática para la labor de los *marchand* en nuestra región podrían encuadrarse en una fase de transición, entre un “post-artesanado” definido por la presencia de un intermediario distribuidor y la emergencia de un “intermediario productivo”, es decir, una figura que realiza un aporte de capital para la producción comercializada (Rossi, 2016). Las figuras de José Artal y Eduardo Schiaffino, que abordamos anteriormente, ejemplifican esa tipología de la comercialización de arte.

Esa era la situación que atravesaba el comercio de arte en el comienzo de un largo proceso de profesionalización que se extiende hasta nuestro días y nos permite establecer conexiones entre las prácticas que empezaron de manera improvisada en los bazares de la calle Florida y el trabajo que desarrolla la galería de arte contemporáneo más destacada de la ciudad, en la que hoy se exhiben y comercializan obras de arte bajo las pautas de un mercado autónomo, con reglas y agentes propios. En ese

sentido, la apertura de la nueva sede de Ruth Benzacar en un galpón del barrio de Villa Crespo, constituye un caso paradigmático para indagar las transformaciones culturales de las galerías de arte y las implicancias sociales de sus cambios de emplazamiento.

Siguiendo a Williams, la indagación de los procesos culturales no es una tarea que podemos realizar exclusivamente a partir del análisis de antiguos documentos desafectados y sustraídos de su entorno de significación. Por esa razón, tendremos en consideración los contextos sociales e históricos para indagar las formas en las que una tradición selectiva pervive, se desarrolla o se transforma, en el horizonte cultural contemporáneo.

El concepto de tradición ha sido radicalmente rechazado por el pensamiento marxista, considerado en el mejor de los casos un factor secundario que a lo sumo puede modificar otros procesos históricos más decisivos. Sin embargo, Williams se aleja de estas visiones que abordan la tradición como si se tratara de un segmento histórico relativamente inerte de la superestructura social, entendido como un pasado sobreviviente. Por el contrario, interpreta la tradición como un proceso mediante el cual una comunidad elige y destaca ciertos elementos de su legado cultural para incorporarlos en su vida social, dejando otros aspectos relegados hasta el punto del olvido.

En ese sentido, el materialismo cultural propone el concepto de “tradición selectiva” para hacer referencia a la selección activa y consciente de aquellos aspectos del pasado que se consideran relevantes, significativos o útiles para el presente; enfatizando la elección deliberada de lo que se conserva en función de los valores, necesidades y prioridades de una comunidad particular y distanciándose de las interpretaciones que entienden a la tradición como una mera transmisión mecánica de conocimientos o prácticas culturales (Williams, 2009).

A partir de esa perspectiva, una indagación sobre la trayectoria de la galería Ruth Benzacar, que atraviesa tres generaciones —representadas por las figuras de Ruth Benzacar, Orly Benzacar y Mora Bacal—, podría brindarnos algunas características para comprender el proceso mediante el cual se convirtió en una de las instituciones con mayor tradición en el mercado de arte local.

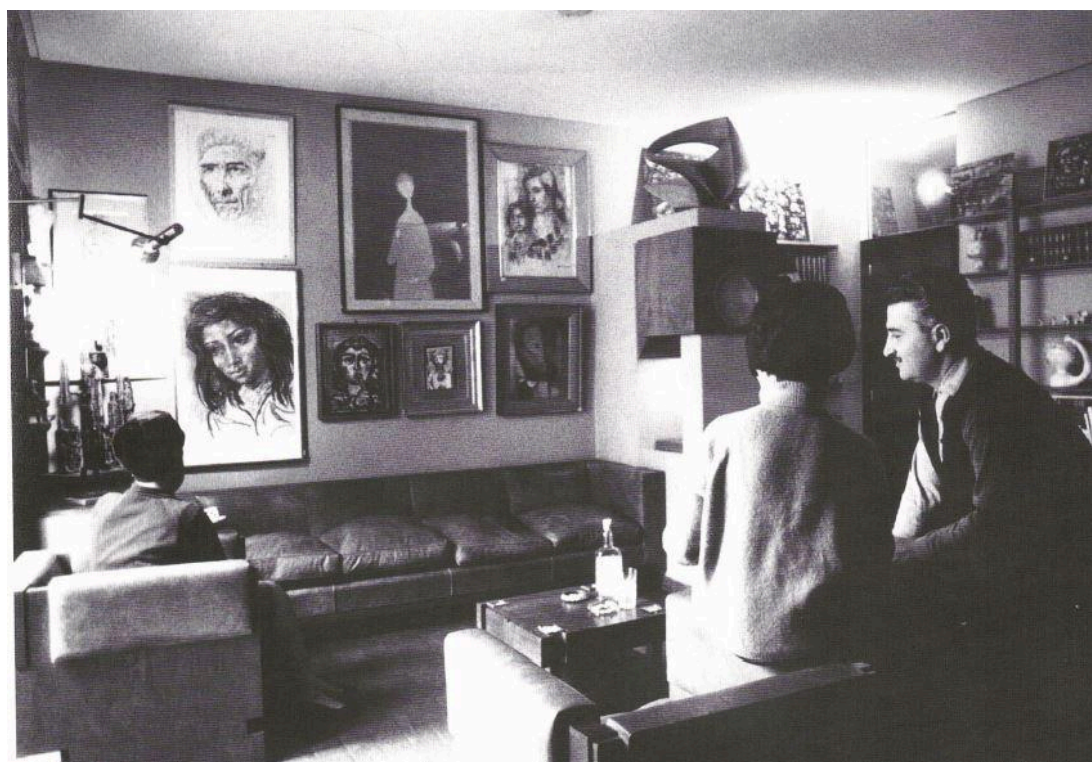
Desde el año 1965 Ruth Benzacar desarrolla una activa práctica que incluye exposiciones y otras iniciativas vinculadas a la circulación y comercialización de obras de arte. En ese extenso trayecto, recorrió espacios tan diversos como un PH del barrio de Caballito, un piso en la calle Talcahuano, un local comercial en la calle Florida y el actual galpón de Villa Crespo. Analizar las transformaciones sociales a partir del modo de circulación del arte que tuvo lugar en cada uno de esos diferentes emplazamientos nos permitirá reponer una serie de continuidades, desplazamientos y rupturas de lógicas de funcionamiento, prácticas, ideales y valores que modelaron su tradición selectiva.

3.2.2. *La casa-galería y la confianza doméstica*

En cada mudanza de la galería Ruth Benzacar fueron quedando cosas en el camino, no me refiero exclusivamente al mobiliario de las oficinas o las obras de arte de algún artista moderno que ya no entra en los planes de la galería, sino a las ideas y valores adheridos a esos objetos, en aquellos espacios y tiempos que hoy constituyen registros observables y reconocibles plenamente como elementos del pasado, que pueden ser revividos solo ocasionalmente. Sin embargo, otros aspectos de esas fases anteriores que atravesó la galería continúan actuando de manera residual en el presente e intervienen activamente en el proceso cultural con significados y valores.

El primer emplazamiento de la galería fue un antiguo PH ubicado en la calle Valle del barrio de Caballito, allí quedaron las tertulias, los

encuentros de los viernes a la noche y los brindis con vino caliente. El placard abierto de la joven Orly Benzacar, repleto de pinturas de Berni, Battle Planas, Castagnino y Butler; que daba cuenta de un tiempo en que la actividad comercial sucedía en un clima de proximidad y empatía (Escola, 2013). Algo que en la memoria de la joven Orly Benzacar —hija de Ruth Benzacar— se recuerda como una aventura, el germen dispar y sin rigor de una galería que nacía movilizada por el amiguismo y la crisis económica que impulsó a la familia a comercializar obras de arte de su colección (Lebenglik, 2020). Un tiempo y un espacio en el que la esfera doméstica y la social estaban íntimamente vinculadas.

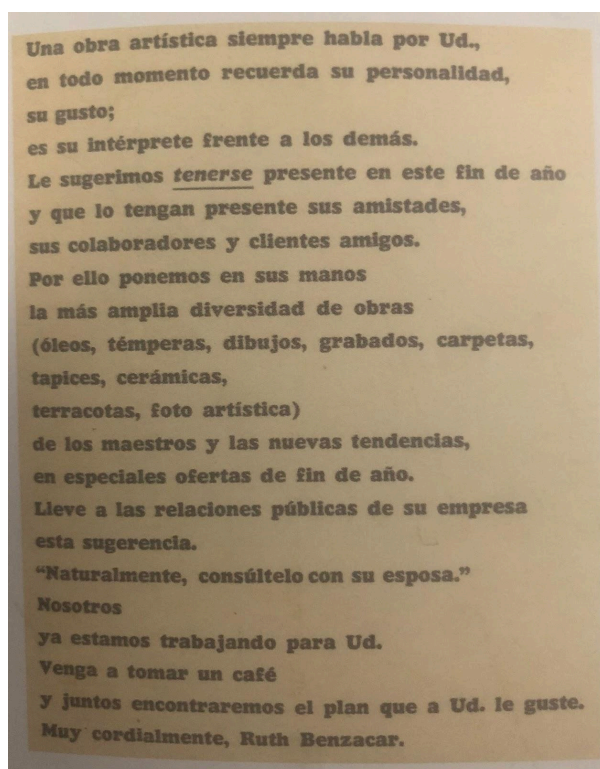


Ruth y Samuel Benzacar en la casa-galería de Valle 351. Fotografía publicada en Larriqueta, D. (2005). Ruth Benzacar. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Si las experiencias subjetivas de coleccionistas y artistas fueron modeladas y condicionadas por estructuras sociales como la casa-galería Ruth Benzacar, que en algunos aspectos se asemejaba a los antiguos bazares y palacios del centro porteño —al menos en el carácter informal de la exhibición y comercialización de obras de arte insertas en ambientes rodeados de objetos extra-artísticos—, las formaciones sociales también se vieron afectadas por las fuertes marcas subjetivas de la galerista y su

familia, que contribuyeron a darle forma a una galería en la que el arte circulaba a partir de patrones de conducta signados por la proxemia.

Esa caracterización se evidencia en los documentos de la época, por ejemplo, una tarjeta de invitación datada en 1967 que emplea un lenguaje coloquial con el propósito persuasivo de atraer a potenciales compradores. A través de textos que recurren a la amistad, la familiaridad y la colaboración, la invitación construye una discursividad que se relaciona con la afectividad hogareña propuesta por la casa-galería. Frases como "venga a tomar un café", "naturalmente consúltelo con su esposa" y "tenga presente a sus amistades, sus colaboradores y amigos" cristalizan esa intención de estimular la cercanía y el trato personalizado en un ambiente doméstico.



Ruth Benzacar, tarjeta de invitación, 1967. Publicada en Larriqueta, Daniel (2005). Ruth Benzacar. Buenos Aires: Fundación Espigas.

La elección de la casa familiar de Ruth Benzacar como ubicación inicial de la galería estableció una conexión íntima entre lo personal y lo social. Esta elección no solo es indicadora de su compromiso con la venta de obras, sino que también resalta la importancia de la subjetividad en la

creación de lazos afectivos con coleccionistas y artistas. El amiguismo fue algo que motivó el nacimiento y la participación de la galería en la esfera social del mercado de arte, pero también algo capaz de imponer obstrucciones al desarrollo profesional de un espacio en el que se involucraron figuras destacadas de la escena artística nacional como Antonio Berni, pero también, en palabras de Orly Benzacar, “había artistas que no tenían el menor interés” (Lebenglik, 2020).

Esos artistas, los que “no tenían el menor interés” para la tradición selectiva de la galería, hoy son solo un recuerdo arcaico, y sus nombres descansan en algún inventario raramente consultado del archivo de la institución. Mientras que algo de Berni, aunque quizás no sea más que el prestigio de su nombre escrito en el canon de la historia del arte oficial, pareciera seguir presente en las siguientes etapas del proyecto. El Berni que pervive en la memoria residual de Ruth Benzacar no es simplemente un amigo de la casa, también es un símbolo del éxito comercial de la galería. Su nombre se desplaza metafóricamente como uno de los mayores logros del mercado de arte nacional; el artista argentino que en el año 1995 alcanzó el récord nacional de la mayor cotización con la venta de su obra *Desocupados* (1935) por 800.000 dólares (*La Nación*, 1997), haciendo parecer que esa valoración económica coincide —casi de manera directamente proporcional— con su valoración cultural.

En este punto, podríamos señalar que las lógicas de participación social impulsadas en la primera etapa de la galería acercaron a un gran número de artistas que quizás ingresaron motivados por una alta afectividad personal, pero que no encontraron una valoración similar en el mercado de arte. Mientras que otros, como el caso de Berni, pudieron hacer coextensivo el alto capital afectivo desarrollado en aquella primera sede con una alta cotización de sus obras en el mercado; asegurándose, de esa manera, un lugar privilegiado en la tradición selectiva de la galería Ruth Benzacar.

Algo similar podríamos decir de Pettoruti. Ruth Benzacar es reconocida por los récords de mercado establecidos por las ventas de sus obras en subastas. Sin embargo, no se trata de un artista representado por la galería, las operaciones le fueron consignadas posiblemente por la confianza que genera su nombre en el mercado de arte. En este caso, la confianza es la cualidad metafórica que se desprende del apellido Benzacar; un atributo fundamental para hacer negocios en el arte que acompaña a la galería en cada una de sus diferentes etapas, resignificada y ajustada a las demandas de cada tiempo. El nombre de la galería es homónimo al de la galerista, simbólicamente sus cualidades se superponen. Si Ruth Benzacar era capaz de generar confianza, la galería también.

En definitiva, se trata de un proceso cultural complejo en el que convergen dimensiones personales, estéticas y espaciales. No solo el vestuario, el modo de expresarse o los gestos de la galerista configuran un discurso que irradia confianza, sino que también lo hacen los detalles del espacio: la arquitectura, los materiales y las formas de circulación de las obras. En la sede de la calle Valle, estos elementos, interconectados, generan una significación social que instaura un ambiente doméstico. Así, la casa-galería se transforma en un escenario donde lo personal y lo social se funden, haciendo de la confianza el capital simbólico fundamental que sostiene la continuidad y el éxito de la propuesta artística. En este sentido, la confianza no es simplemente un atributo metafórico asociado al apellido Benzacar, sino un dispositivo estratégico que articula las dinámicas sociales, estéticas y comerciales en las que se sostiene la continuidad de la galería y su relevancia en la escena artística nacional.

3.2.3. El local de Florida y la metáfora arquitectónica

Ese escenario doméstico cambiaría parcialmente en 1975 con la instalación de la galería en un nuevo departamento —no apto para uso profesional— de la calle Talcahuano. Un espacio que seguiría funcionando como casa-galería, conservando la familiaridad y algunos de los rasgos

domésticos de la primera sede pero en un lugar más amplio que permitía mayores posibilidades para el desarrollo de proyectos expositivos que hacían legible el proceso de la profesionalización atravesado por Ruth Benzacar. Este desplazamiento, si bien mantiene una línea de continuidad con la sede anterior —al tratarse de una casa-galería— da cuenta de un movimiento de expansión que impulsaría en 1983 una nueva mudanza para emancipar definitivamente las actividades comerciales de la galería y las prácticas cotidianas de su vida doméstica. Así lo recuerda la actual galerista:

(...) en los años setenta la demanda no solo era por más tiempo, sino también por más espacio. En Talcahuano había exposiciones y muchas reuniones sociales. Todo siguió creciendo, pero como el edificio era “no apto” para profesionales, llegó un momento en el que el consorcio le dijo “basta Ruth”. Entonces llega la mudanza a Florida 1000, en los años ochenta, lugar donde la galería estuvo treinta años (Lebenglik, 2020).



Vista de la Sede de la calle Talcahuano 1975. Publicada en Larriqueta, Daniel (2005). Ruth Benzacar. Buenos Aires: Fundación Espigas.

De esa manera, la mudanza al local de Florida constituye un hecho fundamental tanto para adaptarse a las nuevas demandas de la escena artística, como para proyectar confianza en una esfera más amplia de agentes e instituciones de un mercado de arte que se encontraba en expansión. La confianza con Berni podía desarrollarse a partir del clima de familiaridad que propiciaba el amiguismo en una casa-galería, pero para expandirse más allá del alcance doméstico y avanzar en la dirección de los mercados internacionales iba a ser necesario un nuevo emplazamiento, con una infraestructura capaz de ajustarse a las demandas profesionales de su tiempo.

La mudanza al local comercial en el subsuelo de Florida iba a ser el corolario de un proceso en el que intervino un complejo entramado de relaciones sociales que incluye el gusto de los coleccionistas, las nuevas tendencias exhibitivas, las demandas de los artistas y la ambición propia de Ruth Benzacar que había trabajado arduamente en su profesionalización como galerista. En esa dirección, si la galerista se había profesionalizado —estudiando arte y desarrollando una gran experiencia en los negocios—, la galería también debía hacerlo.

El local de la calle Florida tenía dos salas y estaba ubicado en un subsuelo concebido para funcionar como refugio antimisiles (Bacal, N. 10 de marzo de 2023, comunicación personal). Las paredes eran de hormigón armado, los techos bajos eran sostenidos por una serie de columnas que interrumpían la visibilidad de la planta abierta y, a pesar de esas características particulares, el espacio expositivo estaba diseñado bajo la lógica de un “cubo blanco”.



Retrato de Ruth Benzacar en la sede de la calle Florida al 1000. Archivo Ruth Benzacar.

En relación a los cambios de emplazamiento de la galería Ruth Benzacar, podríamos indagar en qué medida esos diferentes espacios arquitectónicos determinan el modo de circulación de las obras de arte o en qué punto fueron las prácticas sociales y la vida cultural del campo artístico las que se ocuparon de modelar esos espacios. Al abordar este asunto, podemos recuperar la crítica de Williams (2009) a las interpretaciones ortodoxas de la “metáfora arquitectónica” marxista, con la intención de reconocer las particularidades de nuestro caso.

En el contexto de la teoría marxista, la metáfora arquitectónica establece que una sociedad puede ser pensada como un edificio, una totalidad consistente en una estructura que, a la manera de una base, sostiene el conjunto de las superestructuras que se levantan sobre ella, como los diferentes pisos de un edificio. De esta manera, la perspectiva marxista ortodoxa interpreta que las formas de la conciencia social están condicionadas por las relaciones de producción —que corresponden a un

estadio determinado del desarrollo de las fuerzas productivas— sin la capacidad de transformarlas ni de desarrollarse de manera autónoma.

Esas interpretaciones ortodoxas crean la apariencia de que la base material constituye la parte más sólida y rígida de una sociedad. El problema que presenta ese enfoque, que ha sido señalado por Williams, es que crea la ilusión de un determinismo en el que la base material establece las condiciones de posibilidad para toda la vida social que, de alguna manera, queda supeditada a sus efectos (Williams, 2009).

En el caso de la galería Ruth Benzacar, podríamos pensar de manera metafórica en el emplazamiento como esa parte sólida que constituye la base material. El espacio arquitectónico que establece, al menos, las coordenadas espaciales en las que se levantan los diferentes proyectos expositivos para modificar su apariencia en un periodo de tiempo que raramente excede los tres meses. Siguiendo a Williams (2009), podríamos atrevernos a afirmar que si el espacio arquitectónico tiene el poder de afectar la vida cultural que se desarrolla en la galería, este también se ve afectado por un amplio repertorio de cuestiones ideológicas, políticas y culturales como, por ejemplo, el gusto de una época, las nuevas tendencias exhibitivas, los cambios tecnológicos o las transformaciones de las pautas de consumo de bienes culturales.

En ese sentido, no se trata de afirmar que todas las cosas, incluso las sólidas paredes de hormigón armado —capaces de soportar el impacto de un misil— son meros epifenómenos de la cultura, sino de identificar que las bases establecidas por esa dimensión material pueden verse afectadas por cosas que no solemos considerar materiales. De esa manera, podríamos interpretar que el deseo de un artista, los intereses de un coleccionista o la ambición de una galerista pueden ser fuerzas capaces de derribar y construir paredes. Si los techos de la sede de la calle Florida empezaron a quedar bajos, fue por los deseos de trabajar con formatos más grandes, por el interés de adquirir piezas de mayores dimensiones y por la ambición de

ajustarse a las nuevas demandas de la época. Las palabras de la propia Orly Benzacar al explicar las razones que motivaron la última mudanza de la galería son ilustrativas de esto: “Hacia rato que quería irme, sobre todo por una limitación arquitectónica seria, que era el techo. En los 80 tener un techo bajo se bancaba: jamás hubiese puesto una galería en ese lugar después de 1995” (Garcia, 2015).

De forma paulatina, Orly Benzacar comenzaría a tener una participación más activa en este nuevo emplazamiento, a la par de ese proceso, iría ganando terreno una transición generacional en la que los artistas contemporáneos jóvenes cobrarán más protagonismo que los maestros del arte moderno como Berni. Ese sería un proceso que llegaría a un punto crítico en los años 2000, cuando fallece Ruth Benzacar y la conducción de la galería queda definitivamente bajo el mando de su hija, que recuerda aquel momento de la siguiente manera:

Quando murió mi mamá, la galería no estaba bien. Tuve que tomar una decisión. ¿Sigo y me subo a este bondi de verdad o me bajo y ya? Hay algo que corre por nuestras venas en la familia, que tiene que ver con abrir caminos (Rabaini, 2015).

En el horizonte de ese camino se encontraría el arte contemporáneo, listo para plantear nuevos desafíos que, años más tarde, la llevarían a emprender una nueva mudanza en la búsqueda de ampliar su sala de exhibiciones. De esa manera, la galería abandonaría el centro porteño para arribar a un galpón refuncionalizado del barrio de Villa Crespo. Lejos del carácter doméstico de las primeras sedes y de las limitaciones arquitectónicas del local de Florida, una gran nave industrial de paredes blancas sin interrupciones visuales, techos altos y piso de cemento alisado sería el escenario en el que se desarrolló una nueva etapa de profesionalización para la galería Ruth Benzacar. Según la galerista:

En el mundo entero el arte se usa como motor para transformar

zonas y barrios. Salimos del Microcentro y estamos reuniéndonos en una zona donde creemos que está pasando algo muy interesante desde que desembarcamos con nuestra historia, con lo que representamos. (...) Era una necesidad imperiosa cerrar Florida y abrir un espacio nuevo. Siempre digo que la nueva galería de la calle Velasco es un proyecto con porvenir, de cara al futuro: es como refundar, renacer. Incluso desde su arquitectura y su funcionalidad, el espacio fue concebido como una galería de arte del siglo XXI (Benzacar, O. 2015).

Las palabras de Orly Benzacar bien podrían funcionar como una sentencia de muerte para la calle Florida o, al menos, como la clausura de una historia en que la vida pública de aquella calle estuvo íntimamente ligada al arte. El cierre de la sede de Ruth Benzacar aparece como el corolario de un proceso en el que la cultura del bazar, los talleres de artistas y las instituciones que habían cimentado el prestigio de esa calle céntrica porteña se desvanecen definitivamente en la memoria urbana. En ese tránsito de Ruth Benzacar a Villa Crespo, lo que se clausura no es solo un espacio físico, sino también un modo de concebir el arte y sus formas de sociabilidad. En su lugar, emerge una nueva ontología de los negocios, donde los cambios movilizados por la creciente profesionalización reconfiguran el sentido de las obras y la vida cultural asociada a ellas.

Orly Benzacar describe su última mudanza destacando el carácter internacional de la propuesta y la funcionalidad de la arquitectura, dos aspectos centrales de esta nueva etapa que marcan la transición hacia lo que denominamos como una nueva cultura del galpón.

En definitiva, la trayectoria de la galería Ruth Benzacar exhibe un proceso de transformación cultural que atraviesa generaciones y contextos espaciales diversos. Desde la proximidad afectiva de las primeras sedes, hasta la profesionalización del galpón de Villa Crespo. En cada etapa, la galería ha ejercido una tradición selectiva en la que el prestigio y la confianza se consolidaron como pilares simbólicos y materiales de su

proyección institucional, orientada a trazar un camino de expansión en dirección a una mayor integración con los mercados internacionales. Así, el tránsito entre lo residual y lo emergente en la tradición de Ruth Benzacar deja entrever los rastros de una antigua cultura del bazar y la irrupción de una nueva cultura del galpón.

3.3.1. Ruth Benzacar del subsuelo al galpón

A continuación, en esta sección, abordaremos una exhibición que juzgo como central para indagar el modo en que la circulación del arte contemporáneo interviene en el proceso de transformación cultural de la calle Florida. Se trata de *Octubre 2015* (2014), la última exhibición antes de la mudanza de la galería Ruth Benzacar del centro porteño al barrio de Villa Crespo.

Como ya vimos, a lo largo de sus más de 50 años de trayectoria, la galería atravesó la vida de tres generaciones de galeristas —Ruth Benzacar, Orly Benzacar y Mora Bacal— que fueron las encargadas de conducir sus actividades y encontrar respuestas a diferentes exigencias que impuso el horizonte cultural de cada tiempo. En el año 2014, ese camino llevó a la galería a abandonar su emblemática sede del centro porteño para instalarse en un galpón industrial refuncionalizado del barrio de Villa Crespo.

Para indagar ese fenómeno recurrimos al análisis de un aspecto parcial de la galería Ruth Benzacar: su emplazamiento. Entendiendo al subsuelo de Florida y al galpón de Villa Crespo no solo como construcciones arquitectónicas que facilitan el despliegue de distintas actividades artísticas y comerciales, sino también como espacios en los que acechan memorias, deseos y significaciones que motivan nuestra indagación sobre el modo en que la circulación del arte incide en los procesos culturales. En función de esto, analizaremos una serie de relaciones que atraviesan tanto preocupaciones espaciales y sociales, como simbólicas y materiales que constituyen elementos indisociables del paisaje urbano.

En esa dirección y con la finalidad de comprender los cambios en los modos de habitar la ciudad asociados a las mutaciones en la circulación del arte, haremos foco tanto en los emplazamientos de estas salas como en el funcionamiento de sus dispositivos de exhibición, en el rol que tienen los distintos actores de la escena artística —galeristas, artistas, críticos y público—, en la adopción de nuevas pautas de producción, recepción y consumo del arte y en un entramado de problemáticas que se enmarcan en los Estudios Culturales Urbanos.

En una primera instancia realizaremos una descripción sobre el funcionamiento y la significación de las salas de la galería Ruth Benzacar —ubicadas en el subsuelo de Florida y en el galpón de Villa Crespo— para luego realizar un análisis sobre la exhibición *Octubre 2015*. Una exhibición relevante para esta tesis por su despliegue de una escena espacial que motiva reflexiones sobre el horizonte cultural en el que tiene lugar la adopción de antiguos galpones industriales como espacios de exhibición. En definitiva, con este análisis trataremos de demostrar que la mudanza de esta galería constituye un hito significativo en la historia de la ciudad que nos permite reconocer un horizonte cultural en el que la infraestructura institucional del arte parece crecer al ritmo de un progresivo abandono de los incómodos locales del centro porteño.

3.3.2. *Del cubo blanco imperfecto a la galería de galpón*

Dada la centralidad que la galería Ruth Benzacar tiene para la escena del arte contemporáneo porteño, su mudanza constituye un hito significativo para el estudio de las mutaciones en las condiciones de circulación del arte local y su incidencia en los procesos de transformación urbana.

En esa dirección, analizaremos de qué modo la mudanza contribuyó a una “mutación” de las condiciones de circulación del arte contemporáneo en el contexto de la ciudad de Buenos Aires. La noción de mutación fue expuesta por Verón (2013) en el marco de sus estudios sobre los fenómenos

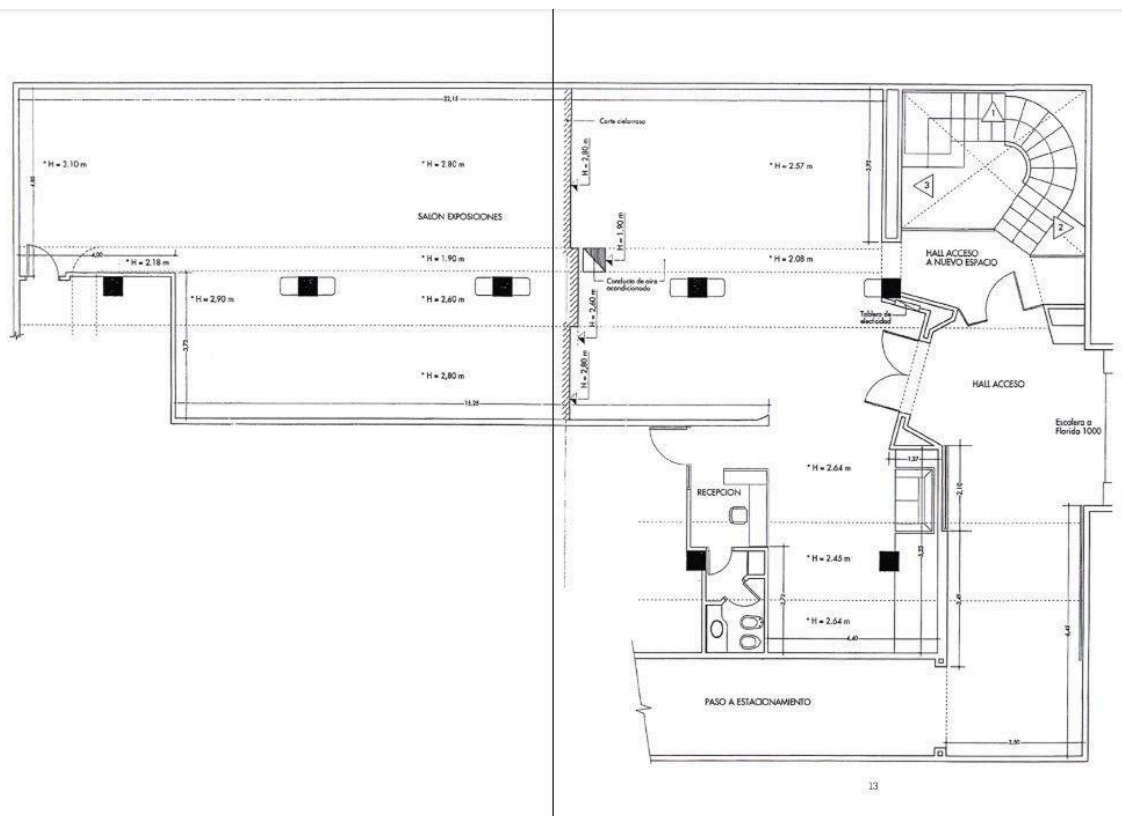
de mediatización, para hacer referencia a la irrupción de internet y esgrimir una crítica frente a los discursos que enuncian la emergencia de un “nuevo medio”. La hipótesis propuesta por Verón sostiene que las grandes dimensiones de la semiosis ya se encontraban mediatizadas antes de la aparición de internet y que, por esta razón, no se trata de un nuevo medio sino de lo que el autor define como una “mutación en el acceso”.

En el marco de esta sección, utilizaremos esa noción de mutación con la intención de dar cuenta de una serie de transformaciones en las condiciones de producción y recepción de las exhibiciones de arte contemporáneo, que tuvieron lugar con la adopción de antiguos galpones industriales como nuevos emplazamientos para la circulación del arte, en el contexto de una reconfiguración del sistema de galerías que motivó una transformación de los circuitos culturales de la ciudad.

Si bien el espacio de Florida al 1000, que constituía la anterior sede de la galería —diseñada, de manera imperfecta, para funcionar como un cubo blanco—, ya se ocupaba de exteriorizar y materializar los procesos cognitivos relacionados con el desarrollo de exposiciones; la adopción del nuevo dispositivo técnico-arquitectónico que denominamos galería de galpón constituye un factor de cambio social que afectó tanto a la producción y exhibición de obras —que ahora debían responder a condiciones espaciales de gran escala— como a la experiencia del público frente a un emplazamiento que propone nuevas lógicas de visita.

La sede de la galería Ruth Benzacar, ubicada en un subsuelo del centro porteño, originalmente había sido construida para funcionar como refugio antimisiles en el contexto de una escalada por el Conflicto del Beagle entre Argentina y Chile en el año 1978 (Bacal, N. *Comunicación personal*, 20 de mayo 2024). En ese sentido, nos encontramos con una arquitectura que supo ser funcional a las necesidades del estado-nación y que ahora respondía a nuevos usos vinculados al mercado del arte.

El espacio se destaca por contar con un acceso a partir de escaleras que descienden desde la vereda hasta la puerta de la sala principal. Se trata de una planta de aproximadamente 175 m², atravesada por una serie de columnas ubicadas en hilera, que cuenta con una pequeña recepción, espacio de trastienda y baños. En el segundo subsuelo, se encuentra otra sala de características similares pero de dimensiones algo más pequeñas.



Planta de la sala principal de la galería Ruth Benzacar, sede Florida. el plano fue tomado de Díptico (p.7) de Macchi, J. y Fernández S., 2017, Ruth Benzacar.

Esta sede de la calle Florida se inscribe en la tipología de “galería moderna clásica” propuesta por O’Doherty (2011) quien establece que la galería moderna clásica trata de recrear una suerte de limbo entre el estudio del artista y el salón de la casa de un coleccionista, un espacio intermedio en el que las convenciones de ambos se dan cita sobre un terreno cuidadosamente neutralizado. En esa galería, el respeto del artista por lo que ha inventado se superpone perfectamente al deseo de posesión del coleccionista.

En esa dirección, la galería Ruth Benzacar se caracterizaba por representar y posicionar en el mercado a algunos de los más destacados artistas de la escena nacional, ofreciendo exhibiciones con obras de múltiples soportes pero con limitaciones espaciales para la presentación de piezas en gran formato, debido a las incómodas columnas, los techos bajos y el aparatoso sistema de aire acondicionado que recorre la sala. Sin embargo, esos obstáculos arquitectónicos constituyen marcas distintivas que alejan a la sala de la imagen ideal de un cubo blanco, sin interrupciones, ni ornamentos.



Vista de la sala principal de la galería Ruth Benzacar en Florida al 1000. En la fotografía se puede observar una vista de la exhibición Octubre 2015 (2014) en la sala principal de la galería Ruth Benzacar, sede Florida, que muestra la instalación de la obra Tubos Semiluminosos 1-4 (2014) del artista Nicolás Sarmiento. El montaje despojado permite observar las columnas, los techos bajos y el aparatoso sistema de aire acondicionado. Esta fotografía fue tomada de Flickr (<https://www.flickr.com/photos/toscor/16212721266/in/photostream/>).

Si la sala de Benzacar en la calle Florida es un “cubo blanco”, se trata de uno raro, imperfecto o, al menos, con rasgos particulares que no encajan de buena manera con las ideas que se subsumen detrás de ese diseño. El subsuelo presenta obstrucciones para el desarrollo de exposiciones que

están determinadas tanto por cuestiones culturales como arquitectónicas. Por ejemplo, como ya mencionamos, resulta prácticamente imposible exhibir obras de gran formato o proponer montajes que requieran de una observación global de la sala sin la interrupción de columnas. Como intentaremos argumentar más adelante, esas serían las principales razones que movilizaron el cambio de emplazamiento; junto con una profunda modificación de la vida cultural del centro porteño y el despliegue de nuevas políticas urbanísticas.

En ese sentido, el galpón del barrio de Villa Crespo que funcionaría como nueva sede de la galería ofrecía la promesa de crear un espacio amplio de exhibiciones en una gran nave industrial, con techos altos, sin columnas, ni incómodos sistemas de aire acondicionado que contaminen visualmente la sala. Por otra parte, insertaría a la galería en un nuevo circuito cultural en el contexto de un barrio que estaba atravesando un proceso de gentrificación. De esa manera, la galería de galpón sería adoptada como un nuevo dispositivo técnico-arquitectónico para el desarrollo de las exposiciones de Ruth Benzacar y algunas otras de las galerías más destacadas de la ciudad.

Este galpón, originalmente construido para albergar actividades industriales, se ha convertido en un espacio de exhibición que conserva algunas de las características arquitectónicas originales; como los techos altos, las estructuras de acero y los suelos de cemento que favorecen el desarrollo de grandes exposiciones y diseños espaciales heterogéneos. Esta adaptación del antiguo galpón para albergar una galería de arte contemporáneo surge como una respuesta a las nuevas demandas de producción y consumo que motivaron el abandono de pequeños locales comerciales o domésticos en busca de espacios más amplios y representa un cambio significativo en la forma en que circula el arte en la ciudad.



Vista de la sala de galería Ruth Benzacar en Villa Crespo. En la fotografía se puede observar el amplio galpón refuncionalizado con una sala de exhibiciones en su planta baja que posee paredes de durlock y pisos de cemento alisado; y un entrepiso en el que se encuentra un espacio de trabajo con trastienda y archivo. La fotografía fue tomada del archivo de la galería Ruth Benzacar, Rojas, J. A. (2015).

En el ámbito del mercado financiero el término “galpón” se utiliza para hacer referencia a empresas que, a pesar de estar registradas y cotizar en la bolsa, no tienen una actividad económica real o significativa. Estas empresas a menudo carecen de operaciones comerciales sustanciales y pueden existir principalmente como vehículos financieros para diversos propósitos, como eludir impuestos, realizar transacciones financieras complejas o mantener activos inmobiliarios no utilizados. En este uso del término galpón, propio del ámbito financiero, resuenan algunos discursos vinculados a la creciente abstracción del mercado artístico contemporáneo, en el que las transacciones y las valoraciones de las obras tienen una influencia creciente de consideraciones especulativas, tendencias del mercado y factores económicos. Además, en el contexto financiero, la utilización del término galpón también puede sugerir una falta de transparencia o la ocultación de actividades reales detrás de estructuras

legales y financieras complejas. En ese sentido, propongo el término “galería de galpón” para hacer referencia al nuevo dispositivo técnico-arquitectónico de exhibición de obras adoptado por Ruth Benzacar, que impulsó una transformación espacial y cultural de la escena artística porteña.

3.3.3. La destrucción creativa de la galería de arte

Con las elecciones presidenciales del año 2015 se precipitaba la derrota del kirchnerismo y una retracción de las políticas nacionales y populares que en materia urbanística parecían trazar un horizonte de mayor equidad para la planificación urbana; al menos en relación a las propuestas del macrismo.⁴⁴ Un ejemplo de esto fue la orientación de recursos estatales para el fortalecimiento de programas dirigidos a la emergencia habitacional. Sin embargo, como señala María Carla Rodríguez (2012), la política urbanística de aquella primera época kirchnerista estuvo a merced de otros objetivos principales como la reactivación económica y la recuperación del entramado social por parte del Estado. En definitiva, ese kirchnerismo que había restituido la cuestión del ingreso a la vivienda en la agenda pública, reposicionando al Estado como actor clave en el proceso de transformación urbana, estaba a punto de perder las elecciones frente al macrismo; que impulsaba una retórica de lo nuevo y el cambio para solapar las políticas que darían forma a una aceleración de los proceso de urbanización con tintes “neoliberales”.⁴⁵

Cravino y Palombi en su artículo *El macrismo ¿neoliberal? Política urbana en el sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* (2015) ponen

⁴⁴En relación a estas políticas del desarrollo urbano María Carla Rodríguez (2012) encuentra un divorcio entre las decisiones políticas del kirchnerismo, el manejo de los recursos y la satisfacción de las necesidades de los sectores populares. Por otra parte, se ocupa de señalar que en términos macro, los barrios cerrados se expandieron un 10% en la superficie urbana del AMBA; lo que representa la política territorial más significativa de la época, cuyas tendencias, en la post-crisis, no se han revertido.

⁴⁵Para indagar sobre el carácter neoliberal del urbanismo en la era macrista resulta de interés el artículo *El macrismo ¿neoliberal? Política urbana en el sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* (Cravino y Palombi, 2015) en el que los autores afirman que la gestión del macrismo plantea una política neoliberal de ciudad, pero que de forma contradictoria la combina con proyectos que tienden al mejoramiento del espacio público en zonas de sectores populares.

entre signos de interrogación el modificador “neoliberal” que se encuentra asociado al macrismo. Una interrogación que no solo pretende caracterizar la política urbana del macrismo sino que también motiva preguntas sobre el sentido de ese modificador —neoliberal—. Como afirma el crítico de música Simon Reynolds (2024), el término “neoliberalismo” resulta confuso para la mayoría de la gente, dado que el “liberalismo” al que hace referencia, en algunos contextos, puede ser asociado con la tolerancia y con actitudes socialmente permisivas, en lugar de estar vinculado exclusivamente a las teorías económicas del siglo XIX.

En esa dirección, los autores Cravino y Palombi (2015) se valen del concepto “neoliberalismo realmente existente”, propuesto por Theodore, Peck y Brenner (2009) para diferenciarlo de la ideología neoliberal y los supuestos de que las fuerzas del mercado operan de acuerdo a leyes inmutables. El concepto de “neoliberalismo realmente existente” se refiere a la manera en que las políticas y prácticas neoliberales se materializan de forma concreta y desigual en cada contexto. No se trata de un modelo homogéneo y predefinido, sino de un proceso en el que la reestructuración regulatoria —orientada hacia la promoción de mercados libres, la privatización y la reducción del rol directo del Estado— se ve mediada, limitada y transformada por la trayectoria histórica, las instituciones y las resistencias locales. En otras palabras, el neoliberalismo realmente existente es un fenómeno inacabado y abierto, en el que las aspiraciones teóricas neoliberales se adaptan a las condiciones socio-políticas específicas de cada territorio, generando resultados heterogéneos y, a menudo, contradicciones en su implementación.

En el contexto de este trabajo, en lugar de los conceptos neoliberal o neoliberalismo realmente existente, utilizamos la noción de “realismo capitalista”, a partir de la perspectiva propuesta por Mark Fisher (2016) —abordada en el capítulo 1 de esta tesis—, con la intención de enfatizar no sólo el proceso de negociaciones mediante el que se implementan ciertas políticas orientadas al mercado, sino para señalar el problema cultural que

supone la imposibilidad de imaginar alternativas al capitalismo y su ontología de negocios que penetra en todos los aspectos de la vida social, haciendo que todo –desde la educación y la salud hasta la política y la cultura– se organice y administre con la lógica propia de una empresa. Esto significa que se naturaliza la idea de que el único modo “realista” de estructurar la sociedad es a través de modelos empresariales, en los que el éxito se mide en términos de eficiencia, rentabilidad y control de costos, dejando poco o ningún espacio para la consideración de valores que no sean estrictamente económicos. En el marco del realismo capitalista, Fisher sostiene que esta “ontología de negocios” opera como una especie de lente a través de la cual se interpreta el mundo, impidiendo imaginar modos de organización social diferentes al imperativo del libre mercado.

Para Reynolds (2024) la noción de realismo capitalista, esgrimida por Fisher, proliferó con la fuerza de un meme debido a que se trata de un concepto “mucho más fácil de entender” que el de neoliberalismo. Según este autor:

la gente común puede entender la parte del “realismo”, la idea de que se supone que hay que someterse al estado “natural” que el capitalismo encarna, que “no hay alternativa” y que soñar con otra forma de organizar nuestras vidas es apenas una ilusión y una locura (Reynolds, 2024).

En esa dirección, al momento de abordar el contexto en el que tienen lugar las políticas urbanísticas del macrismo, recurrimos a la noción de realismo capitalista, ya que permite hacer foco no solo en determinadas medidas de gobierno sino en la dificultad general para imaginar alternativas frente a los discursos que relacionan la eficacia del gerenciamiento privado con las tareas administrativas necesarias para la gestión de la ciudad y de todos los aspectos de la vida social en general, que parecen subsumirse bajo una ontología de negocios.

De esa manera, las elecciones presidenciales de 2015 nos sitúan en un momento de quiebre, frente a la emergencia de una nueva ola de realismo capitalista que, mediante la desregulación y la apertura comercial, pero también, como señalan Cravino y Palombi (2015), a partir de una serie de medidas de “limpieza social” —entre las que se destacan las amenazas a indigentes, el desalojo de recicladores urbanos, la prohibición de la presencia de los cuidacoches, la expulsión de los vendedores ambulantes de las calles y la penalización de las protestas en el espacio público— y medidas de “maquillaje urbano” —como el “embellecimiento” de plazas enrejadas, la reducción de esquinas con la finalidad de impedir el tránsito y la ampliación del espacio público para el uso de bares— crearía las condiciones para la apropiación urbana por parte de las clases más altas.

En este contexto Ruth Benzacar inaugura la exposición *Octubre 2015* (2014), la última realizada en la sede de calle Florida, bajo la curaduría de Alejo Ponce de León y con la participación de los artistas Gala Berger, Martin Bernstein, Ezequiel Azambrya, Javier Gonzalez Tuñon, Joaquín Gutiérrez Hadid, Andres Bruck, Mason Lindroth, Pablo Reche y Nicolás Sarmiento. Esta exposición, que presentaba un montaje enigmático de obras pertenecientes a jóvenes artistas, bajo la curaduría de un curador que estaba realizando sus primeras curadurías, tuvo una escasa repercusión en los medios. Sin embargo, una breve reseña escrita por el artista Martín Legón en la revista *Otra Parte* se ocupó de señalar su importancia para abordar la transformación de la escena artística porteña; que se aceleró a partir del año 2014 en el marco de un proceso de urbanización que involucró la adopción de nuevos emplazamientos por parte de las galerías de arte contemporáneo más destacadas de la ciudad.⁴⁶

A mediados de noviembre, tras décadas en Florida al 1000, la galería Ruth Benzacar muda sus puertas; uno de los hechos capitales en el calendario artístico local, no sólo por la suma de reestructuraciones que conlleva dejar el microcentro en pos de

⁴⁶Entre los años 2014 y 2015 las galerías Ruth Benzacar, Isla Flotante y Barro instalaron sus sedes en antiguos galpones refuncionalizados.

nuevos polos en Villa Crespo (...), sino porque pocas veces la escena se prestó tan abierta a reflexionar *in situ* sobre el movimiento de un lugar de referencia (Legón, 2014).

Siguiendo las palabras de Legón, vamos a detenernos en la escena enunciativa que construye esta exhibición en relación a la inminente mudanza de la galería. Una escena que permite desplegar relaciones entre las obras, la sala de exhibiciones y el espacio urbano; a la vez que hace legible un tiempo atravesado por el avance del realismo capitalista en un contexto en el que ya se avizoraba el triunfo del macrismo a nivel nacional.

Las obras se encuentran esparcidas por el espacio de la galería y se extienden hasta el garaje subterráneo lindero a la sala de exposiciones y a la boca de ingreso en el acceso peatonal. La austeridad de la puesta deja las paredes de la sala despojadas y permite reconocer algunos de sus rasgos particulares, como la ubicación subterránea, las incómodas columnas que se interponen a la mirada, la fuerte presencia visual del sistema de ventilación y los techos demasiado bajos que imposibilitan la exhibición de obras de grandes formatos. La sala de exhibiciones, si bien parece diseñada a partir de los parámetros de un cubo blanco presenta una serie de inconvenientes estructurales dados por su particular arquitectura. Las restricciones que ese emplazamiento impone al desarrollo de proyectos expositivos ya habían entrado en fricción hace muchos años. Esto, sumado a la transformación del paisaje cultural del centro porteño, también contribuyó a tomar la decisión de abandonar el característico espacio de Florida y organizar esta exposición con la mudanza en mente. Así lo describe Orly Benzacar, que pudo experimentar en primera persona los cambios del entorno cultural y las nuevas pautas de producción y consumo de arte contemporáneo que fueron emergiendo durante esos años.

El centro se puso muy feo desde los años 90. Estaba buenísimo en los 80. Con el Bárbaro, el Florida Garden, la galería de Julia Lublin, Arte Nuevo, el Centro Cultural de España que dirigía

Laura Buccellato. Ese circuito se perdió y se fue apagando todo. Hacía rato que quería irme, sobre todo por una limitación arquitectónica seria, que era el techo. En los años 80 tener un techo bajo se bancaba: jamás hubiese puesto una galería en ese lugar después de 1995 (...) A los artistas ya no se les ocurría qué más hacer en Florida. Lo habían exprimido (Benzacar, O. 2015).

En relación a esas palabras, la exhibición *Octubre 2015* (2014) puede ser leída como una respuesta a la sensación de agotamiento descrita por la galerista que, a pesar de sus observaciones sobre cierto desfase entre las características estructurales del espacio con las prácticas artísticas que allí se desarrollan, mantuvo la galería en funcionamiento durante casi dos décadas más; como si hubiera sido movilizada por la inercia. Del tono de sus palabras también se desprende cierta sensación de cansancio y apatía, como si las condiciones materiales del espacio tuvieran el poder de socavar sus expectativas en relación a la producción de los artistas.

Por otra parte, su referencia nostálgica a la escena artística del centro porteño de los años 80 revela una vida cultural perdida debido a un proceso de “destrucción creativa” que tuvo lugar durante los años 90 y que amenazaba con acelerarse debido al inminente ascenso del macrismo al gobierno nacional. El concepto destrucción creativa funciona para describir trayectorias de cambio institucional/espacial que han ido cristalizando geografías dispares, socialmente regresivas y políticamente volátiles (Brenner, Peck, Theodor, 2009). Esta destrucción creativa fue impulsada por los gobiernos nacional y porteño, que participaron en la reestructuración de las estrategias de desarrollo territorial para la reurbanización de los barrios de la ciudad. En este sentido, encontramos en las palabras de Orly Benzacar huellas de la desvalorización de la escena cultural del centro, lo que a su vez evidencia otro proceso creativo que llevó a la galería a abandonar su emblemática sede de Florida para ocupar un antiguo galpón en el barrio de Villa Crespo.

Ante este panorama, se hace pertinente reconocer que la transformación del espacio cultural y urbano se inserta en un proceso de innovación constante, en el que las dinámicas del mercado y las intervenciones gubernamentales propician una reconfiguración de los territorios. Esa destrucción creativa se manifiesta como una fuerza disruptiva que desmantela estructuras históricas y culturales para dar paso a nuevos usos y valores, anticipando así un cambio en el orden establecido y en la percepción del espacio público y privado. Este fenómeno, fue conceptualizado por el economista Schumpeter que sostiene:

El capitalismo es por naturaleza una forma o método de cambio económico y no solo nunca es, sino que nunca puede ser estacionario (...) El impulso fundamental que pone en marcha y mantiene el motor capitalista proviene de los nuevos bienes de consumo, los nuevos métodos de producción o transporte, los nuevos mercados, las nuevas formas de organización industrial que crea la empresa capitalista. [... El capitalismo requiere] el perenne vendaval de la Destrucción Creativa (Schumpeter, 2015).

Esta visión schumpeteriana resuena con la experiencia vivida en la mudanza de la galería Ruth Benzacar. Lejos de ser un mero cambio de localización, el traslado materializa la inexorable transformación impulsada por una lógica de renovación que, a pesar de su carácter disruptivo, abre paso a nuevas configuraciones estéticas y funcionales en el ámbito del arte y la cultura. La salida del centro porteño y el establecimiento en Villa Crespo da cuenta cómo, en un contexto de realismo capitalista, los procesos de destrucción y reconstrucción se convierten en mecanismos esenciales para reestructurar el espacio urbano y redefinir el papel de los actores culturales en la ciudad.

Esta dinámica de transformación urbana se entrelaza con los cambios económicos y culturales impulsados por un proceso de globalización. En esa dirección, Saskia Sassen (2003) observa que las expresiones asociadas a la globalización económica repercuten en la ciudad modificando el antiguo

núcleo económico orientado a la manufactura para reemplazarlo por una nueva matriz de bancos y actividades de servicios que modifican los estilos de vida de los ciudadanos. En este caso en particular, nos centraremos en el rol que tuvo la galería de arte en ese proceso, a partir de su participación en la consolidación de nuevos circuitos culturales orientados a los grupos de mayores ingresos. Según esa perspectiva, entendemos la mudanza de Ruth Benzacar al circuito de Villa Crespo como parte de un proceso de destrucción creativa que implicó la destrucción de la institucionalidad y los circuitos culturales vigentes a través de iniciativas orientadas a la creación de una nueva infraestructura para facilitar el crecimiento económico orientado al mercado y la mercantilización de bienes y servicios para las clases más altas.

Lo que se destaca de la propuesta curatorial de *Octubre 2015* (2014) es que desplaza metonímicamente la idea de fin de ciclo a un campo de significación mayor, en el que las problemáticas culturales experimentadas por la escena artística parecen encontrar puntos de contacto con una situación política, social y urbana signada por las elecciones presidenciales del año 2015 y el ascenso del macrismo a nivel nacional. De esta manera lo describe Legón en su breve reseña.

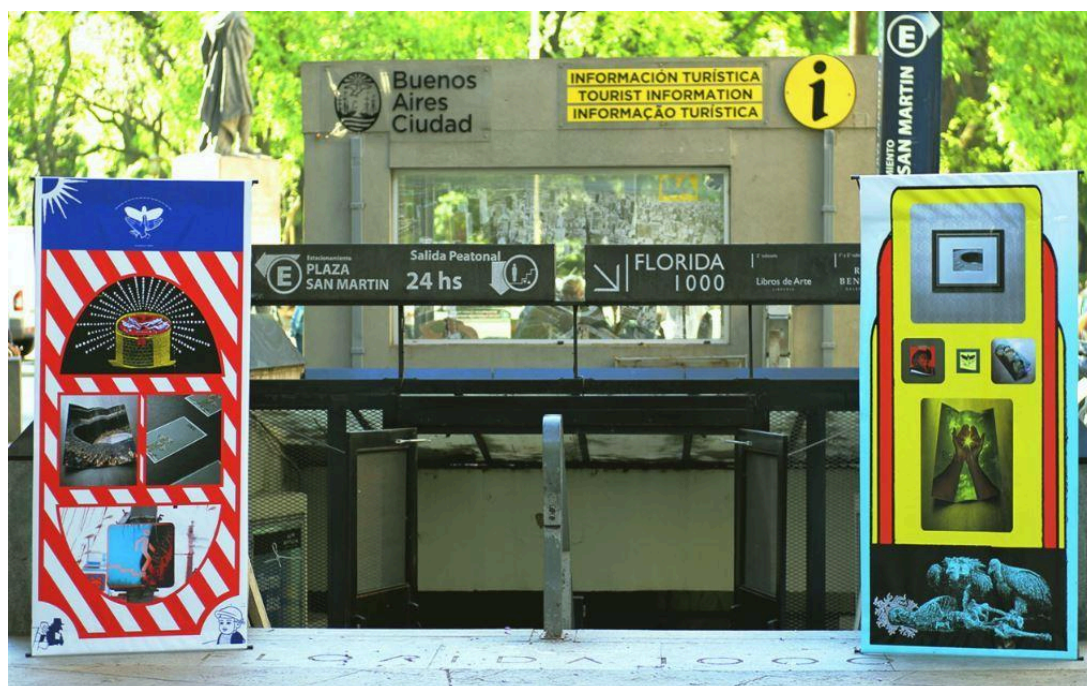
La exhibición parece abordar en paralelo la idea de fin de ciclo que se percibe, latente, en el campo semántico nacional; a esto remiten desde el título *Octubre 2015* hasta una referencia a Máximo Kirchner en el texto de sala y un link al padrón electoral del año que viene, lo que le otorga rigor de lectura a una muestra sumamente desangelada en su capacidad de representar, pero que esboza a la perfección una *pregunta*: ¿cómo escenificar, en definitiva, la clausura de un período, una transmutación, una mudanza? (Legón, 2014).

En esa dirección, esta sección intenta demostrar que la exhibición *Octubre 2015* (2014) parece desafiar la perspectiva de la galerista que afirma que “a los artistas ya no se les ocurría qué más hacer en Florida”.

Lejos de exhibir las obras siguiendo la inercia de ese espacio “agotado”, que hace dos décadas parecía haberle quitado las expectativas y el entusiasmo a Orly Benzacar, la exposición revela que la sede de la calle Florida aún posee potencial para albergar obras y discursos que interpelan los problemas de su tiempo y contribuyen a imaginar alternativas. Por esta razón, podríamos pensar a *Octubre 2015* (2014) como el último aliento de una sala de exhibiciones que permanecía en un largo letargo. Las obras de esta muestra están lejos de reposar en las paredes esquivando las columnas para encontrar la mirada de los espectadores. Por el contrario, desbordan el espacio expositivo e invaden el espacio público y privado encontrando nuevas posibilidades para la exhibición de obras que en el transcurso de dos décadas —en apariencia pérdidas— aún no habían sido exploradas.

3.3.4. *Birdie Num Num: Buenos Aires pos-internet y sentimiento realista capitalista*

Sobre la transitada vereda de la calle Florida, a ambos lados de la escalera de ingreso se encuentra emplazada la obra *Birdie Num Num* (2014) realizada por Martín Bernstein en colaboración con el curador Alejo Ponce de León. Se trata de dos banners impresos con un diseño que integra formas geométricas básicas, colores plenos, fotografías y dibujos. Compositivamente la organización espacial que proponen las piezas remite a los dípticos medievales, con arcos, ventanas y marcos; pero el dispositivo técnico utilizado responde a las lógicas publicitarias de la cartelera urbana.



Vista de la obra Birdie Num Num, realizada por Martín Bernstein en colaboración con el curador Alejo Ponce de León. La imagen muestra dos banners publicitarios de lona vinílica de 90x190 cm. cada uno, montados en la entrada de la sede Florida de la galería Ruth Benzacar. La fotografía fue tomada del sitio web del artista Martín Bernstein. <https://martinberns.tumblr.com/post/105624622279/birdie-num-num-en-colaboraci%C3%B3n-con-alejo-ponce-de>

Ponce de León (2017) observa que Bernstein utiliza imágenes preexistentes, algunas que resultan fácilmente reconocibles mientras que otras circulan en ámbitos más restringidos. Según el curador, estas imágenes funcionan como elementos de comunicación interna para grupos que se encuentran en una situación de marginalidad política y emocional, a menudo dispersos a través de internet. Dichas imágenes suelen reflejar un odio y una neurosis particulares, pero también pueden encapsular una sentimentalidad colectiva compleja. El autor sugiere que en el trabajo de Bernstein se puede apreciar un interés en los memes y la posibilidad de tratarlos como una forma de mercancía que, aunque anónima, no ha sido desvinculada de sus creadores. Estas imágenes emergen en su obra como un legado emocional compartido, actuando como una herramienta eficaz para transmitir las texturas sentimentales, o lo que algunos reconocen como el "ADN del alma".

Con esas imágenes extraídas de sitios web como *Shutterstock*⁴⁷ y *Getty Images*⁴⁸, puestas a circular en la entrada de la galería a partir de banners —un dispositivo característico de las estrategias publicitarias de mercadotecnia viral— la obra propaga información que actualiza el repertorio visual de la calle Florida. Como si se tratara de un atlas visual, las imágenes recopilan representaciones de fosas, cadáveres, ilustraciones enigmáticas y fotografías urbanas. Materiales heterogéneos pertenecientes a diferentes épocas y culturas que en su despliegue recuerdan las conexiones visuales de la experiencia de navegar en internet a través de ventanas. Ese efecto visual se ve reforzado por la interferencia en el paisaje que genera la superposición de la obra con la cartelería del estacionamiento de la Plaza San Martín y la señalética del puesto de información turística del Gobierno de la Ciudad. Esa información indicial, da cuenta de un entorno urbano ocupado por negocios del sector perteneciente a los bienes y servicios de las clases más altas y un rol del estado vinculado a la promoción turística. En esa dirección, podríamos encontrar que la escena presenta marcas de una ciudad global en la que se emplaza una obra que nos permite reconocer la estructura de sentimientos de una generación atravesada por el uso de internet y la globalización.

En ese sentido, la experiencia urbana de transitar una ciudad global es atravesada por una forma de navegar el espacio que, siguiendo a Olson (2008), podríamos caracterizar como “posinternet”. Entendiendo que ese término, aplicado originalmente para designar una categoría estilística que involucra obras derivadas de Internet o sus efectos en la estética, la cultura y la sociedad, puede ser de utilidad para hacer referencia a un estado mental profundamente arraigado e impulsado por internet que vuelve cada vez más inimaginable una cultura sin o fuera de esta red. Al igual que el realismo

⁴⁷Shutterstock es un sitio web que funciona como un repositorio de fotografía, vídeo y música; y es proveedor de herramientas de edición. Shutterstock se propone contribuir con el trabajo de diseñadores gráficos, directores creativos, editores de videos, realizadores de películas, desarrolladores web y otros profesionales creativos al proporcionar contenido diverso a empresas, agencias de marketing y organizaciones de medios en todo el mundo.

⁴⁸Es un proveedor de imágenes de stock para empresas y consumidores que cuenta con un archivo de 80 millones de imágenes e ilustraciones y más de 50.000 horas de vídeos. https://es.wikipedia.org/wiki/Getty_Images

capitalista conceptualizado por Mark Fisher, que plantea la percepción dominante de que el capitalismo es el único sistema político y económico viable, podemos proponer el concepto de "realismo de internet" para describir esa sensación de omnipresencia de la red en nuestra percepción, que nos dificulta concebir una realidad desconectada. Este realismo de internet identifica cómo la tecnología y la conectividad constante han moldeado nuestras experiencias, relaciones y formas de entender el mundo.

De esa manera, la obra se interpone en el paisaje urbano para generar tensiones entre una circulación de las imágenes en internet y el tránsito urbano en un horizonte signado por el realismo capitalista. Es decir, que de manera similar a como el ideal democratizador de la libre circulación de imágenes e información por internet entra en discusión con los vectores impuestos por grandes empresas que se encargan de establecer controles, regulaciones y patentes —como *Shutterstock* y *Getty Images*— el derecho a la ciudad postulado por Henri Lefebvre (2013), según el cual todas las personas tienen el derecho fundamental de participar en la vida urbana de manera equitativa y significativa, para disfrutar plenamente de sus beneficios y contribuir activamente a su desarrollo, entra en conflicto con una ciudad que despliega políticas urbanas cuya principal preocupación parece movilizar espacios de la ciudad tanto para el crecimiento económico orientado al mercado, como para las prácticas de consumo de las élites, asegurando al mismo tiempo el orden y el control de las poblaciones excluidas (Brenner, Peck, Theodor, 2009).

Raymond Williams (2009) utiliza la noción de estructura de sentimiento para describir los valores, las actitudes y las emociones que caracterizan una determinada época o comunidad. De esa manera, la estructura de sentimiento constituye un aspecto fundamental de la cultura que a diferencia de las estructuras sociales o económicas, más visibles e identificables, logra deslizar de manera subyacente su influencia sobre el comportamiento y las percepciones de las personas. Bajo esa perspectiva, lo que realmente cambia en el campo del arte con la mudanza de Ruth

Benzacar no es simplemente el emplazamiento, sino algo que afecta a las obras y a la vida cultural que se desarrolla en torno a ellas. La galería no puede simplemente trasladarse y continuar de la misma manera en un nuevo escenario, como si el dispositivo tecnológico-arquitectónico sobre el que se asienta fuera solo un telón de fondo. A pesar de la aparente continuidad de ciertos aspectos particulares, antes que la transformación de un grupo de cualidades deliberadas se trata de un cambio general que da cuenta de una mutación en la circulación del arte que va de la mano de una serie de políticas urbanas. En función de esto, una definición como la de estructura de sentimiento nos permite reconocer cambios cualitativos tanto en la circulación del arte porteño como en la experiencia de la vida urbana, sin asumirlos exclusivamente como una evidencia que da cuenta de las transformaciones en las relaciones económicas y sociales. En ese sentido, la estructura de sentimiento evidencia cambios de presencia que son vividos como emergentes y no requieren una racionalización antes de ejercer su presión y establecer límites efectivos sobre la experiencia y la acción (Williams, 2009). En el contexto específico en el que tiene lugar la mudanza de esta galería, se identifica un avance de lo que podríamos denominar como un “sentimiento de mercado” en el que las vivencias del arte se dan en un contexto de aceleración del realismo capitalista que involucra tanto el desarrollo de políticas orientadas a los consumos de élite como a la planificación urbana.

En definitiva, en esta exhibición, la inclusión de la obra *Birdie Num Num* (2014) motiva reflexiones sobre la convergencia entre el arte contemporáneo, la cultura digital y el realismo capitalista. A través de la utilización de imágenes preexistentes y su influencia en el paisaje visual de la calle Florida, la obra nos invita a reconsiderar el papel de la galería en el tejido urbano. Por otra parte, el concepto de estructura de sentimiento nos brinda una clave para leer el modo en que estos cambios no solo impactan en la circulación del arte, sino que también moldean nuestras percepciones y vivencias de la vida urbana en una era realista capitalista, cada vez más influenciada por la imposibilidad para imaginar alternativas.

3.3.5. *Cipher: la galería y el estacionamiento*

Volviendo sobre la pregunta planteada por Legón (2014), que nos invita a interrogarnos sobre cómo escenificar la clausura de un período, encontramos otra obra de la exposición que metaforiza la mudanza de la galería a partir de un gesto literal. Se trata de la obra *Cipher* (2014) de Gala Berger, que traslada una serie de piezas —parte de la colección personal de la galerista— al estacionamiento subterráneo de la Plaza San Martín; ubicado a pocos metros de la sala de exhibición. En su reseña, Legón nos presenta esta obra de la siguiente manera:

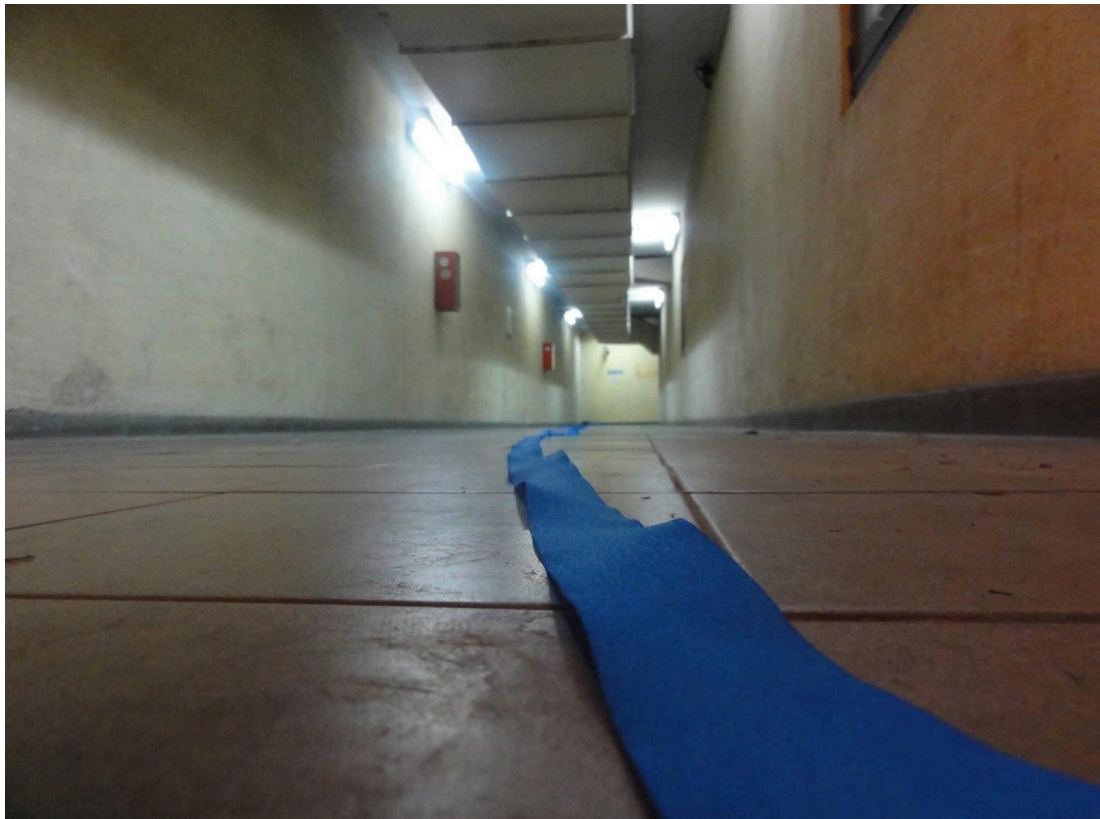
En un desplazamiento de belleza casi cinematográfica, se nos invita a salir de la galería y caminar por el largo pasillo lateral hasta dar con las luces, el cemento y los autos aparcados en el estacionamiento subterráneo de la Plaza San Martín. Si bien todo estacionamiento es de por sí una gran metáfora sobre la transición, en este caso prima un sentido más existencial e intrauterino. Ahí, finalizando el recorrido, cuelgan del techo algunas obras de la colección personal de Ruth, la emblemática fundadora del espacio en 1965, fallecida en mayo de 2000. Sívori, Berni, Romero, Pombo flotan entre decenas de personas que atraviesan a diario el lugar, ajenas al paraje mítico de la cultura argentina (Legón, 2014).



Vista del estacionamiento subterráneo de la Plaza San Martín. De fondo se observa la instalación Cípher de Gala Berger que reúne una serie de piezas de la colección personal de la galería Ruth Benzacar. La fotografía pertenece al archivo de la Galería Ruth Benzacar.

En esa dirección, *Cípher* desafía las convenciones espaciales de la sala y expone las obras a condiciones opuestas a la presunta neutralidad ofrecida por el cubo blanco. Si el dispositivo técnico-arquitectónico que constituye la sala de exhibiciones cumple la función estratégica de crear un espacio epifánico para la contemplación artística que permita controlar y regular los factores que intervienen en la exhibición y venta de obras de arte (iluminar las piezas, establecer recorridos, facilitar su visibilidad, etc.), el dispositivo técnico-arquitectónico del estacionamiento, cuya finalidad está orientada a resguardar vehículos de forma transitoria, constituye un lugar extraño para exhibir obras de arte.

Apoyadas en el piso, colgadas de un precario alambre que se suspende entre las columnas, iluminadas por una fría e intermitente luz de tubo, las obras aguardan, entre el tránsito de autos y personas que se encuentran de paso, a los visitantes que llegan guiados por una instrucción ubicada en la sala de exhibiciones que indica “seguir el azul hasta el CIPHER”.



Vista del pasillo lateral que conecta la galería Ruth Benzacar con la obra CIPHER instalada en el estacionamiento de Plaza San Martín. La fotografía pertenece al archivo personal de la artista y muestra un camino azul de tela que se extiende desde la sala hasta el estacionamiento. Registro fotográfico, Gala Berger, archivo personal, 2014.

De esa manera, *CIPHER* (2014) también puede ser leída como una respuesta al supuesto agotamiento de la sede de la calle Florida enunciado por el galerista. Un agotamiento que estaría determinado por una limitación física que parecía obstaculizar la capacidad de la galería para hacer frente a la imaginación de los artistas y a las nuevas pautas de exhibición. Pero *CIPHER* (2014) se dirige en la dirección opuesta a esta afirmación, instalando piezas de la colección en un emplazamiento tan inusual como un estacionamiento subterráneo. Un espacio que se encuentra lejos de ofrecer

condiciones de exhibición que mitiguen las dificultades arquitectónicas impuestas por las columnas, el aparatoso sistema de aire acondicionado y el techo bajo que tanto preocupaba a Orly Benzacar.

Legón (2014) destaca cómo la obra invita al espectador a salir de la galería y adentrarse en un entorno completamente diferente. Este gesto de desplazamiento no solo transforma la experiencia del visitante de la galería, sino que también desafía las concepciones convencionales de dónde y cómo deben presentarse las obras de arte de una galería moderna clásica. Al emplazar las obras en un entorno tan prosaico como un estacionamiento, *Cipher* (2014) plantea preguntas sobre la capacidad del arte para trascender los límites impuestos por la arquitectura y las condiciones de previsibilidad del cubo blanco.

El título de la obra —*Cipher*— también propone una lectura intrigante en relación a la significación de esa palabra y evoca una serie de asociaciones que sugieren la idea de cifrado o encriptación. Es decir, un sistema de ocultamiento de información mediante la sustitución de símbolos que requieren ser descifrados. El montaje de las obras en el estacionamiento se revela como algo enigmático, secreto, o una simple invitación a la interpretación de las obras más allá de las jerarquías, el orden de lectura y la carga de información semiótica adicional que el dispositivo técnico-arquitectónico del cubo blanco proyecta sobre ellas.

En esa dirección, *Cipher* (2014) traza un nuevo horizonte interpretativo para interpelar a la colección, a la tradición de la galería y a su lugar de emplazamiento. Con esta obra, el estacionamiento del centro porteño aparece como una manifestación tangible del espacio privatizado de la ciudad. Ese estacionamiento, transformado en un espacio de exhibición, se erige como un escenario de encuentro y reflexión que genera preguntas sobre el rol de la galería en el contexto de un proceso creciente de urbanización “neoliberal” y realismo capitalista.

3.3.6. Octubre 2015. La clausura de una época

Como intentamos demostrar anteriormente, la exposición *Octubre 2015* (2014) está atravesada por un clima de clausura. No solo de la histórica sede de la galería Ruth Benzacar, ubicada en la calle Florida, que marca el cierre de un capítulo para la historia del arte argentino; sino también de un cambio político y cultural más amplio, signado por las elecciones presidenciales de 2015. De esta manera lo señala Ponce de León (2014), en un texto que circula por internet como invitación a la muestra.

La ansiedad provocada por el desalojo de un espacio esencial para la venta y exhibición de artes visuales en la Argentina se superpone con la ansiedad histórica que implica la transformación de la narrativa política nacional durante el 2015. Ya sea para permitir la celebración de un auto-homenaje crítico, o como espacio preparado ritualmente para canalizar angustias políticas, la galería aparece convertida, antes que en un osario, en una zona de relacionamiento autónomo y en perpetuo funcionamiento entre los objetos, las imágenes y la materia social que la definieron. Emancipado, el capital epistemológico que la sala fue acumulando va a encontrar formas nuevas de acomodarse. (Ponce de León, 2014)

Esta emancipación que sugiere Ponce de León en su texto, se despliega en la exposición *Octubre 2015* (2014) a partir de una propuesta que, en cierta medida, se anticipa a la mudanza y nos invita a abandonar la sala de exposiciones. Es en este sentido que la operación de emplazar las obras en el acceso peatonal y el estacionamiento San Martín pueden ser leídas como la escenificación de algunas formas de adaptación de las obras y su capital epistemológico más allá de las limitaciones impuestas tanto por el dispositivo técnico-arquitectónico de la sala de exposiciones como de la significación y los usos sociales que este habilita. Una escenificación en la que las obras de arte se ocupan de señalar y problematizar de manera crítica el rol de la galería en relación a una nueva narrativa política en la que

la urbanización neoliberal se constituye como una alternativa estratégica para resolver el problema del excedente de capital. En ese sentido, la necesidad de encontrar espacios lucrativos para la absorción de excedentes de capital constituye en parte un factor clave al considerar el contexto en el que tiene lugar la mudanza de la galería Ruth Benzacar al nuevo polo cultural de Villa Crespo.

Pero, mientras las obras de arte y el negocio de la galería pueden encontrar formas de adaptarse a nuevos emplazamientos y dispositivos que funcionen de acuerdo a las necesidades y las demandas de un proyecto urbano realista capitalista, según señala Harvey (2008) las consecuencias de este proceso pueden ser de carácter irreversible para el entramado urbano y la vida que allí se desarrolla. Es así como podemos observar que las áreas centrales de la ciudad, consideradas núcleos tradicionales de la actividad productiva y lugares de referencia para la vida cultural, fueron sufriendo progresivamente las consecuencias de un programa político que promueve transformar la ciudad en un espacio en el que las clases acomodadas gozan de la libertad que les proporciona el ocio seguro.

Cravino y Palombi (2015) expresan que durante el período del gobierno de Mauricio Macri, se ha observado la implementación de políticas urbanas que reflejan una visión de ciudad excluyente. Estas políticas no se caracterizan necesariamente por una retirada del Estado en términos tradicionales del neoliberalismo, sino por una serie de acciones más sutiles y complejas que contribuyen a la expulsión de los sectores populares de la ciudad. Esta expulsión no se limita únicamente a la coerción violenta, sino que también se manifiesta a través de mecanismos de mercado.

Como afirman estos autores, las acciones políticas llevadas a cabo durante el macrismo comparten características comunes con las políticas neoliberales tradicionales, las cuales tienen como objetivo principal legitimar y favorecer a ciertos sectores sociales. Sin embargo, estas políticas también incorporan prácticas de gobernabilidad adaptativas que recurren a

estrategias flexibles para mantener o recuperar el poder de las élites. En el caso puntual de las políticas culturales relacionadas con las galerías de arte, el triunfo del macrismo le dió impulso a una serie de iniciativas que, entre otras cosas, promovieron la creación de circuitos artísticos.

Retomando las ideas del economista Schumpeter (2015) sobre el desarrollo capitalista y su noción de destrucción creativa, la figura del empresario adquiere un papel protagónico, casi heroico. Es esta figura la que impulsa la innovación técnica y social, dinamizando el progreso a través de la transformación constante que supone esa destrucción creativa. En esa dirección, Orly Benzacar ocuparía un rol clave durante el gobierno macrista, sería la encargada de dirigir la flamante Cámara de Galerías de arte Contemporáneo (Meridiano) que entre sus objetivos se propuso entablar un diálogo abierto con los diferentes actores del Estado y colaborar en el diseño de políticas públicas para el sector de las artes visuales.

Como auguraba Ponce de León (2014) en su texto de invitación, el capital epistemológico que la sala de Ruth Benzacar fue acumulando encontraría nuevas formas de acomodarse. Pero estas “formas de acomodarse” estarían lejos de las propuestas en la exhibición *Octubre 2015* (2014), que de alguna manera nos invita a problematizar o cuestionar in situ el rol de la galería de arte en el proceso de acumulación de capital que, siguiendo a Harvey (2008), determina de manera abstracta nuestros destinos y fortunas, dictando quiénes y qué somos y cómo deben ser nuestras ciudades. Por el contrario, las “formas de acomodarse” que encontró la galería Ruth Benzacar irían en la misma dirección propuesta por la transformación política, económica y cultural de carácter realista capitalista. Es decir, participando del proceso de gentrificación del barrio de Villa Crespo, contribuyendo a consolidar un nuevo circuito cultural en un antiguo polo industrial y adoptando un nuevo dispositivo de exhibición que sería central para el desarrollo de una ontología de negocios en la escena del arte contemporáneo.

3.4.1. La nueva Cultura del Galpón

En esta sección volveremos sobre los planteos de Amigo (1989) en relación a la emergencia de una cultura del bazar para trazar un análisis comparativo con lo que denominamos como una cultura del galpón. La intención de esta comparación no es tanto identificar una evolución o una superación en términos económicos, materiales, urbanísticos o simbólicos en la circulación del arte en la ciudad, sino encontrar continuidades y rupturas de algunos rasgos de aquella formación cultural decimonónica que se proyectan de diferentes formas sobre el horizonte del siglo XXI.

En esa dirección, se destacan cuatro aspectos fundamentales de la cultura del bazar: su emergencia en un momento salvaje del mercado, la proliferación de una intensa variedad de intermediarios en el comercio de obras de arte, un activo proceso de institucionalización identificado a partir de la creación de asociaciones, salones y el MNBA y, finalmente, una orientación a la importación sostenida de obras de arte.

A partir de estos rasgos de la cultura del bazar que identificamos en el trabajo de Amigo (1998), podríamos afirmar que se trata de una formación cultural que se desarrolló en un clima de primavera capitalista, que no solo nutrió al gusto de los burgueses y los interiores de sus casas, a los que adornaron con objetos artísticos, sino que impulsó un fuerte proceso de institucionalización que dio lugar a una ajetreada vida social en relación al arte y al comercio de obras europeas.

Frente a esa cultura del bazar, lo que denominamos cultura del galpón parece coincidir con la promesa de una nueva primavera capitalista, relacionada a la apertura de importaciones, la desregulación de la economía y un rol activo del estado en relación a las políticas públicas destinadas a la legitimación de las pautas de consumo y los modos de vida de las clases altas. Una primavera capitalista orientada en una dirección diferente a aquella cultura del bazar que nació en el corazón de Buenos Aires, en los

locales de la calle Florida, impulsando el desarrollo del centro porteño. Por el contrario, la cultura del galpón comenzaría dándole la espalda a esa historia que une a la calle Florida con la circulación del arte. Abandonando el centro porteño en el contexto de la emergencia de nuevos distritos artísticos insertos en antiguos barrios como Villa Crespo o La Boca, que surgieron y se desarrollaron de la mano de una rica actividad industrial y portuaria, de la que ahora solo parecen quedar algunas estructuras arquitectónicas vacías a la espera de ser refuncionalizadas.

Si la cultura del bazar favoreció el desarrollo del gusto de la élite porteña por la pintura europea y contribuyó a la decoración de los interiores de los palacios de la aristocracia nacional, con una marcada orientación hacia el dominio doméstico, la cultura del galpón parece orientarse a los mercados globales, al turismo y a la recreación, ofreciendo principalmente obras de artistas nacionales con una fuerte vocación exportadora y situándose como una plataforma para la inserción en mercados internacionales. De esa manera, la cultura del galpón se desarrolla junto a una nueva institucionalidad, relacionada con la apertura de nuevos circuitos artísticos en la ciudad, que encuentra en Meridiano el órgano encargado de reorganizar el sistema de galerías y negociar con los gobiernos nacional y provincial alivios fiscales, subsidios y facilidades para la exportación con el foco puesto en la expansión del mercado y la participación en nuevos circuitos internacionales.

A diferencia de las asociaciones y salones del siglo XIX, que buscaban consolidar un mercado local, Meridiano tiene un enfoque expansivo, orientado a la participación en ferias internacionales y la creación de redes transnacionales. Esta nueva institucionalidad no solo facilita la circulación de obras, sino que también redefine las relaciones entre el estado, el mercado y los agentes culturales en el contexto del realismo capitalista.

El análisis comparativo entre la cultura del bazar y la cultura del galpón revela tanto continuidades como rupturas significativas. Entre las continuidades, destaca el hecho de que ambas culturas emergen en momentos de primavera capitalista, caracterizados por un optimismo económico y una reestructuración de las pautas de consumo cultural. En ambos casos, el arte sirve como un medio para que las clases dominantes expresen sus aspiraciones y consoliden su posición social: en el siglo XIX, a través de la emulación de modelos europeos; en el siglo XXI, mediante la creación de nuevos circuitos artísticos en la ciudad. Asimismo, ambas culturas implican procesos de institucionalización que organizan el campo artístico y legitiman ciertas prácticas, ya sea a través de salones y museos en el siglo XIX o de galerías, ferias y redes internacionales en el presente.

Sin embargo, las rupturas son igualmente evidentes. La primera y más notable es la territorial: la cultura del bazar se concentró en el centro porteño, mientras que la cultura del galpón se instala en diferentes barrios, para evidenciar una descentralización de la actividad cultural y una revalorización de espacios en desuso. La segunda ruptura tiene que ver con la dirección del comercio: de la importación hacia la exportación, lo que evidencia un cambio en el flujo de los negocios que pasan de recibir obras europeas a insertar producciones de artistas locales en nuevos circuitos transnacionales. Una tercera diferencia radica en el propósito del consumo: mientras la cultura del bazar estaba orientada al dominio doméstico y la decoración de espacios privados, la cultura del galpón se enfoca en el turismo, la recreación y la proyección internacional, alineándose con las dinámicas de la economía global y los procesos de transformación urbana.

En definitiva, la cultura del galpón se presenta como una formación cultural que dialoga con la cultura del bazar a través de continuidades y rupturas. Ambas surgen en contextos de expansión capitalista y reconfiguración de las élites, pero difieren en su inserción territorial, su orientación comercial y sus implicaciones para la escena artística. Mientras la cultura del bazar floreció en el centro de Buenos Aires como un vehículo

para la importación y el consumo doméstico de arte europeo, la cultura del galpón se despliega en nuevos circuitos, apostando por la exportación y la inserción en mercados globales. Mientras la cultura del bazar era una puerta de entrada para el ingreso de obras de arte y una plataforma local para el desarrollo de una intensa vida cultural en torno a ellas, la cultura del galpón se presenta como una puerta de salida hacia nuevos circuitos internacionales, una plataforma de despegue para lanzar las obras a nuevos mercados globales.

3.4.2. La galería de galpón y el horror arquitectónico

La arquitectura de los espacios destinados a la circulación del arte en la ciudad de Buenos Aires, desde finales del siglo XIX hasta las actuales construcciones que funcionan como galerías de arte contemporáneo, ha venido enfrentando el desafío de adaptarse, diseñar, construir o acondicionar edificios para responder a las diferentes pautas de consumo del arte. Bazares, galerías, pasillos, pabellones y galpones son solo algunos de los espacios que ofrecieron respuestas parciales a las múltiples demandas que la circulación del arte impuso a lo largo de su historia en esta ciudad.

Las formas de funcionamiento y las causas que han llevado a la implementación de cada uno de esos espacios están relacionadas con diferentes movimientos culturales que se desplazan entre la vocación comercial y la expansión de la esfera pública del arte, la orientación importadora de arte europeo y la voluntad de exportar arte local para insertarlo en circuitos transnacionales, el desarrollo de negocios vinculados al diseño de interiores para la élite porteña y la transformación del entramado urbano para la implementación de nuevos circuitos artísticos que movilizaron a las galerías del centro de la ciudad a los barrios de La Boca y Villa Crespo.

En ese contexto se inscribe el fenómeno de la adopción de antiguos galpones industriales de la ciudad de Buenos Aires para la instalación de

galerías de arte contemporáneo, a partir de la segunda década del siglo XXI. Un fenómeno que encuentra como principales referentes a los casos de la galería Ruth Benzacar y la galería Barro —que abordamos en el capítulo 2—. Junto a estos dos casos emblemáticos, podríamos mencionar a Móvil, que adoptó una antigua fábrica del barrio de Parque Patricios para desarrollar un proyecto de exhibiciones que, a partir de cierta inclinación al trabajo social y comunitario, se diferencia del perfil comercial de las galerías de arte y, por otro lado, la galería Isla Flotante que en su camino de profesionalización abandonó un PH del barrio de Palermo para instalarse, a partir del año 2015, en un galpón a orillas del Riachuelo.

Pero, el caso más relevante posiblemente sea el de Ruth Benzacar, debido a que se trata de la galería más prestigiosa de la ciudad, con mayor tradición vinculada a la comercialización de arte moderno y contemporáneo, que decidió mudarse del emblemático local subterráneo de la calle Florida para instalarse en un antiguo galpón del barrio de Villa Crespo en el año 2015.

En esa dirección, vamos a analizar una exposición que considero fundamental por su funcionamiento discursivo en relación al cambio de emplazamiento de la galería. La exposición *Díptico* (2017) realizada por Jorge Macchi y Nicolás Fernández Saenz, que contó con un texto de Mariana Enríquez en el que se refirió al proyecto exhibitivo de la siguiente manera:

...se trata de algo tan sencillo como inquietante: reproducir el espacio de la mítica galería Ruth Benzacar tal como existía en Plaza San Martín dentro de su nuevo espacio, aquí, en Villa Crespo, cerca de las vías. Es conjurar a la vieja galería: un conjuro es un llamado para que alguna entidad aparezca. Macchi y Fernández Sanz, conjurados, convocan a aquella galería y la insertan en este espacio que ahora también es galería pero fue un depósito y algunas cosas más. La nueva sala, modificada y acondicionada por Fernández Sanz, es muy diferente de su antecesora: si el espacio anterior era un subsuelo

iluminado permanentemente de manera artificial, ahora la luz natural entra por una inmensa claraboya en la cubierta de la sala; si el techo era bajo ahora hay un techo a una gran altura; si el espacio subterráneo estaba interrumpido por tres columnas y un conducto de ventilación ahora el espacio se abre sin obstáculos (Enríquez, 2017).

La exposición se presenta, entonces, como un escenario de diálogo entre dos tiempos: el pasado de la galería y su resurrección en un nuevo contexto. El “conjuro” mencionado por la escritora no es meramente una reproducción espacial, sino un acto de evocación que permite a la vieja galería manifestarse en una nueva dimensión. La transformación del espacio—de un incómodo subsuelo a una amplia sala inundada por luz natural—se erige como una metáfora de la persistencia de la memoria, donde cada elemento arquitectónico y discursivo convoca ecos del pasado en un presente resignificado. En su texto, Enríquez también menciona que:

La galería (...) no entra tal cual en este lugar nuevo: el “traslado” no es una representación fiel sino una maqueta escala 1.1. Pienso que está bien: los fantasmas nunca son como fueron. Están incómodos, nerviosos, y repiten sólo un fragmento de su pasado. La nueva-vieja galería dentro de la nueva galería (la del presente) no trae consigo explícitamente a sus artistas, sus inauguraciones agitadas y sus leyendas. Pero están ahí seguramente, en eco, como en toda la galería-nueva están las huellas de la vieja: algunas huellas se mudaron de Retiro a Villa Crespo. Picaportes y barandas galvanizadas, diseñadas originalmente por Benedit. El escritorio de Orly Benzacar, un contundente cuadrado de mármol capaz de romper huesos, que fue de su madre, Ruth. Una lupa, enorme, con mango dorado. Pistas. Rescates (Enríquez, 2017).

En ese sentido, podríamos decir que la instalación no aspira a replicar de forma exacta la identidad histórica de la galería, sino a reinterpretarla desde una perspectiva fragmentada. Los vestigios—desde los picaportes y barandas hasta el escritorio de Orly Benzacar—funcionan como testigos que

insinúan la presencia de lo que fue, sin poder capturar por completo su historia. En este juego de reproducciones y ausencias, los “fantasmas” de la galería se presentan para recordarnos que la historia se desdibuja y se transforma, ofreciendo destellos de una tradición selectiva.

Por otra parte, las palabras de Mariana Enríquez introducen un asunto central para abordar el nuevo emplazamiento: el horror arquitectónico. En su texto, esa categoría aparece para referenciar un subgénero particular de las historias de terror que se caracteriza por la aparición del motivo recurrente de la casa embrujada. En nuestro análisis trataremos de indagar sobre el horror arquitectónico desplazando su significación más allá de la dimensión temática de las historias literarias para realizar preguntas en relación a la significación que tiene la adopción del galpón industrial como dispositivo de exhibición, que no solo posibilita un nuevo funcionamiento retórico específico para la circulación del arte contemporáneo sino que propone una nueva escena enunciativa.

En este contexto, el concepto de horror arquitectónico permite profundizar en la experiencia de la galería de galpón como un espacio que, lejos de ser un contenedor neutral y aséptico —características asociadas al cubo blanco—, adquiere un carácter inquietante y perturbador. Así como en el subgénero literario de la casa embrujada encarna la persistencia de un pasado que se resiste a desaparecer, el galpón industrial convertido en galería opera como un dispositivo que convoca ecos de su antigua función fabril, trazando una tensión constante entre la memoria y la renovación de ese espacio. La superposición de huellas de la anterior sede de Benzacar —los picaportes, barandas, muebles utilizados en el galpón y también las relaciones espaciales y lumínicas recreadas por la maqueta de la exhibición *Díptico* (2017)— en un entorno completamente transformado, genera un choque simbólico donde lo nuevo y lo viejo coexisten sin integrarse plenamente, dando lugar a un espacio en el que el tiempo parece haberse vuelto poroso y ambiguo. Este efecto, interpela al visitante desde una dimensión espectral: lo que alguna vez fue un depósito ahora se vuelve un

territorio híbrido donde lo industrial y lo artístico se funden, generando un campo de significación en el que el arte contemporáneo no solo se exhibe, sino que también se enreda en un pasado que acecha como un fantasma.

Si bien Enríquez se refiere al horror arquitectónico para hablar de los fantasmas de la antigua sede de la calle Florida que son convocados por la exhibición *Díptico* (2017), resulta igualmente fructífero trasladar esa noción para abordar los fantasmas propios del galpón. Su pasado fabril olvidado, porta en sus muros y en cada vestigio la impronta de una historia industrial que se resiste a desaparecer. Así, el horror arquitectónico se enriquece al conjurar no solo el eco de lo que fue la sede de Florida, sino también los espectros inherentes que acechan en ese antiguo galpón de Villa Crespo.

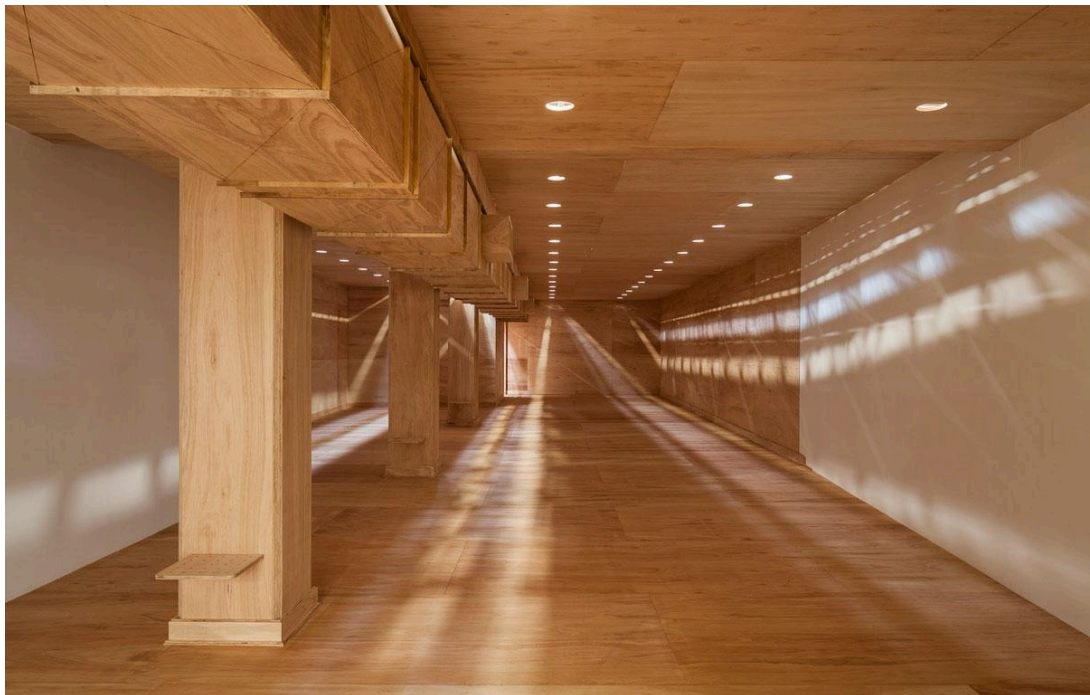
3.4.3. Espectros del pasado industrial

Para comprender la cultura del galpón en el panorama artístico de Buenos Aires, resulta relevante recurrir a la noción de “hauntología” propuesta por Fisher (2017). Inspirado en Jacques Derrida, Fisher describe la hauntología como la presencia inquietante del pasado en el presente, un espectro que no se disipa del todo y que evoca tanto nostalgia como una sensación de futuros perdidos o historias interrumpidas. Aplicada a los galpones industriales reconvertidos en espacios para el arte contemporáneo, esta perspectiva nos permite ver estos lugares no solo como plataformas funcionales de exhibición, sino como escenarios donde las huellas de un pasado fabril se entrelazan con el presente artístico, generando una atmósfera cargada de tensiones temporales.

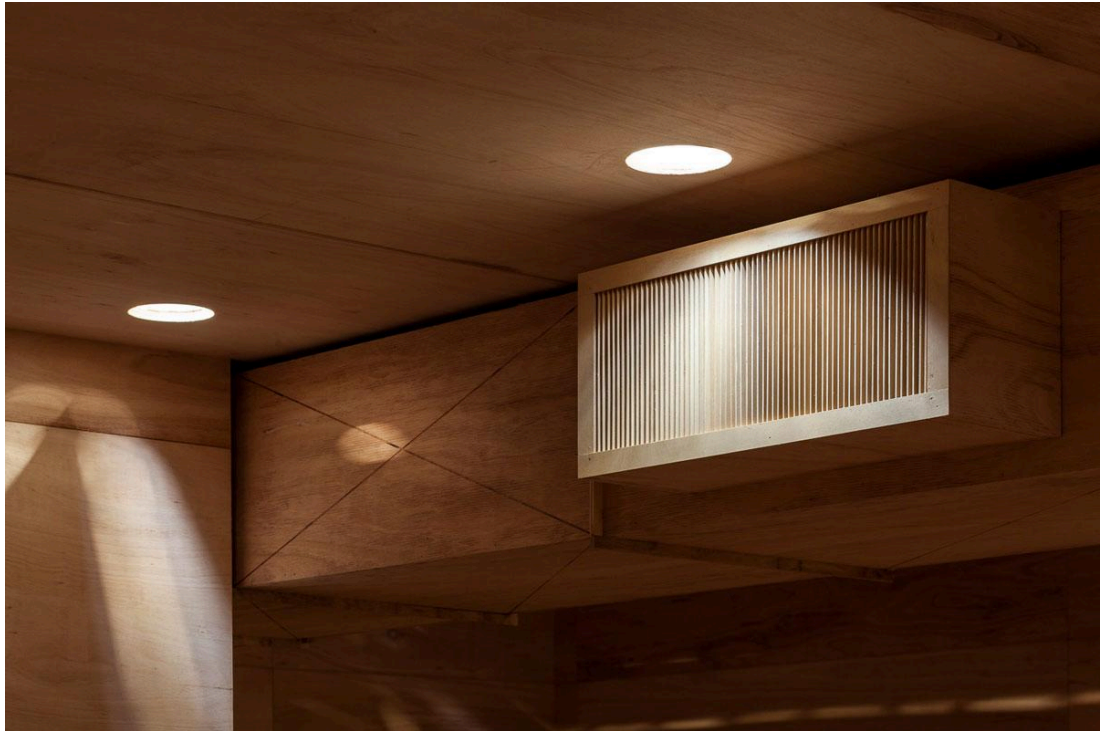
Los galpones, con sus vigas de hierro, son reliquias de un Buenos Aires fabril que ha cedido paso a una industria del arte. Sin embargo, este pasado no desaparece, permanece como un eco material que impregna la experiencia de visitar una galería de arte. En términos hauntológicos, estos espacios son lugares donde el pasado acecha al presente (Fisher, 2017), creando una yuxtaposición entre su historia de producción fabril y su rol

actual como centros de consumo cultural. Esta tensión no se limita a lo arquitectónico; se manifiesta también en cómo el público percibe las obras expuestas, que inevitablemente dialogan con un entorno que susurra memorias de una ciudad y una vida cultural que ya no existen.

Un ejemplo concreto de esta dinámica puede observarse en exposiciones que convocan estos espectros del pasado. En *Díptico* (2017), la instalación de una maqueta que recrea el espacio de la antigua sede de la galería en Plaza San Martín, dentro del galpón de Villa Crespo, no busca una réplica exacta, sino una evocación fragmentada. Elementos como la iluminación que se filtra por los intersticios del techo que simulan las luces puntuales de la antigua sede, las columnas y el sistema de aire acondicionado recreados en madera, actúan como vestigios que activan una memoria espectral. Esta estrategia no solo resignifica el galpón como un contenedor de arte, sino que lo convierte en un lugar donde el pasado del arte local y el pasado industrial de la ciudad se cruzan de manera incompleta y evocadora.



Vista de la sala de la exposición Díptico (2017). Javier Agustín Rojas (2017) Fotografía de la instalación.



Vista de la sala de la exposición Díptico (2017), detalle de la reconstrucción del sistema de ventilación en madera. Javier Agustín Rojas (2017) Fotografía de la instalación.



Vista de la sala de la exposición Díptico (2017), detalle del orificio en el techo de la maqueta que reproduce el sistema de iluminación de la galería y permite observar las vigas del techo del galpón. Javier Agustín Rojas (2017) Fotografía de la instalación.

Más allá de este caso específico, la hauntología de Fisher nos invita a reflexionar sobre cómo los galpones encarnan una tendencia urbana más

amplia: la revalorización de espacios en desuso como parte de un proceso de transformación cultural. Estos lugares no son simplemente reutilizados; son resignificados, convirtiéndose en depositarios de una memoria colectiva que se filtra a través de sus paredes. Así, la cultura del galpón, a partir de la hauntología logra trascender su orientación hacia los circuitos globales y se ancla en una capacidad singular para evocar el pasado industrial de Buenos Aires, proyectando sus sombras sobre el presente. El público, al recorrer estos espacios, no solo interactúa con las obras de arte, sino que se ve inmerso en un diálogo silencioso con la historia urbana.

En última instancia, la hauntología enriquece nuestra comprensión de los galpones al revelar cómo estos espacios desafían la linealidad del tiempo. No son meros sustitutos del cubo blanco tradicional, sino territorios donde el arte contemporáneo se entrelaza con los fantasmas de una modernidad industrial que, aunque desvanecida, sigue influyendo en la identidad de la ciudad. La cultura del galpón, vista desde esta perspectiva, emerge como un fenómeno que no solo mira hacia los mercados globales, sino que también se nutre de las resonancias de un pasado que se niega a ser olvidado.

3.4.4. Una nueva arquitectura epistemológica

Mark Fisher (2021) entiende que lo raro es un tipo de perturbación particular que conlleva la sensación de algo erróneo, un objeto raro nos hace sentir que no debería existir o que al menos no debería existir en ese lugar y tiempo específico. Pues si el objeto está ahí, las categorías que hemos estado usando hasta ahora parecen no servir para darle un sentido válido en nuestro mundo. Al fin y al cabo, no es que lo raro sea erróneo, sino que nuestras concepciones deben ser inadecuadas (Fisher, 2021).

En ese sentido, la sensación de extrañeza y familiaridad que genera la galería de galpón constituye una oportunidad para reevaluar nuestras propias concepciones sobre el arte y la ciudad. En este caso en particular, el galpón industrial devenido en galería de arte y la maqueta de la antigua sede

de Ruth Benzacar incrustada en su interior podrían ayudarnos a pensar las transformaciones de la circulación del arte y sus instituciones. Entendiendo que, en teoría, esos aspectos constituyen elementos centrales del proyecto moderno, podrían servirnos para trazar un análisis crítico sobre el programa de la ilustración que arribó a nuestra ciudad a finales del siglo XIX, junto a algunos óleos menores de pintores europeos que no pertenecían a las principales corrientes vanguardistas de su momento pero que, a partir de su comercialización en bazares del centro porteño, serían fundamentales para impulsar el desarrollo institucional y la vida pública en torno al arte.⁴⁹

Así, de la misma manera que la circulación del arte supone un desafío que obliga a la refuncionalización de espacios arquitectónicos como pasillos, bazares, locales comerciales, palacios y galpones, hay otro tipo de arquitectura que debe ajustar sus marcos para intentar contener a las obras de arte, la “arquitectura epistemológica” de la escena del arte.

La adopción del galpón por parte de las galerías de arte no constituye únicamente un cambio en el espacio físico urbano, sino una transformación general de la escena del arte. Es decir, un reordenamiento de los fundamentos, métodos y procesos mediante los cuales se produce, organiza y legitima el arte. Un cambio que condiciona la experiencia colectiva en la ciudad, el funcionamiento social del arte y las tradiciones locales.

La reconfiguración del espacio expositivo pone de manifiesto una redefinición de los marcos trazados por una antigua cultura del bazar, un arte caracterizado como doméstico y chico. En este nuevo escenario, las relaciones de proximidad y afectividad también son desplazadas por una nueva ontología de negocios. Las relaciones de escala reducidas, propias de los locales del centro porteño, ceden terreno frente a los amplios galpones desolados. La producción del arte está atravesada por este nuevo escenario en el que proliferan los proyectos grandilocuentes.

⁴⁹En este punto *La evolución del gusto estético en la Ciudad de Buenos Aires* (1982) de Eduardo Schiaffino constituye un documento fundamental para comprender el proceso de implementación de un programa ilustrado en el que el arte ocuparía un rol central en el desarrollo de la ciudad.

En definitiva la nueva cultura del galpón es un proceso que no solo reconfigura el espacio en el que se exhibe la obra, sino que también transforma las propias condiciones de su producción y recepción, e incluso es capaz de redefinir el estatuto ontológico del arte. La adopción del galpón como espacio para el arte contemporáneo es un síntoma de una transformación más amplia en la manera en que concebimos, producimos y legitimamos el arte. Este cambio implica una actualización de los marcos teóricos y metodológicos que, durante mucho tiempo, definieron la experiencia artística en la ciudad.

3.4.5. La estructura de sentimientos del “espíritu contemporáneo”

El galpón de la calle Juan Ramírez de Velasco presenta una fachada anodina y oculta un enorme espacio que crece al interior de la manzana. Todavía conserva algunas de las características típicas de una nave industrial: grandes dimensiones, estructuras de hierro, techos altos y piso de cemento. Rasgos propios de un espacio que fue utilizado durante muchos años para el almacenamiento de repuestos industriales y ahora se adapta a las nuevas demandas del mercado de arte local.

Las palabras escritas en conjunto por el artista Carlos Huffmann y el arquitecto Fernández Sanz pueden ser de utilidad para proporcionarnos una mirada sobre las expectativas o la estructura de sentimientos de la escena del arte en relación a la adopción de ese espacio: “El galpón blanco le gana al cubo blanco en todo tipo de economías: materiales, urbanísticas y simbólicas. La justa ambición del proyecto es la de poseer un espíritu contemporáneo al de las obras de arte que albergará” (Fernández Sanz y Huffmann, 2015).

Esta frase, se destaca no solo por su contundencia, sino también por cierto gesto provocador. Si bien la afirmación aparenta enfatizar una perspectiva economicista —al resaltar las dimensiones materiales, urbanísticas y simbólicas, ancladas en una lógica de recursos—, también puede leerse como parte de una estrategia discursiva deliberada en un

contexto de intensa reconfiguración del sistema de galerías. En los últimos años, más específicamente en el contexto de los debates sobre la profesionalización del arte contemporáneo porteño en el siglo XXI, la escena del arte local se ha visto polarizada entre discursos que podríamos identificar a partir del sistema de oposición, propuesto por Graw (2013), que distingue entre “fóbicos” y “eufóricos”.

De esa manera, de un lado se destacan las posiciones calificadas como románticas, amateurs o domésticas, marcadas por su impronta fóbica frente a las dinámicas del mercado y la profesionalización del arte; por otro, posturas más entusiastas y eufóricas que celebran los procesos de profesionalización y tienden a homologar el arte con el mercado, como si no existiera entre ambos una autonomía relativa. Bajo esa perspectiva, la postura de Huffmann y Sanz no solo dialoga con estos debates, sino que parece celebrar y acompañar activamente el movimiento de reconfiguración de la escena del arte contemporáneo en dirección a una creciente y acelerada profesionalización.

En relación a la cita de estos autores, como mencionamos anteriormente, podríamos señalar que la primera frase evidencia un énfasis economicista, aunque se distingan las dimensiones materiales, urbanísticas y simbólicas, todas parecen depender de un aspecto económico central. Esa perspectiva, que presenta una visión segmentada de la vida social, podría conducirnos a “ilusiones objetivistas” o planteos ortodoxos característicos de un determinismo abstracto, que suele abordar la realidad como si existieran fuerzas materiales desenvolviéndose por fuera de los sujetos. O, en este caso puntual, como si fuera posible ocultar los rasgos de las personas en las sombras de ese dispositivo técnico-arquitectónico del mercado de arte contemporáneo que identificamos como galería de galpón.

Algo de esto parece sugerir la segunda frase de la cita de Huffmann y Fernández Sanz, que al hacer énfasis en el espíritu del proyecto arquitectónico y en el espíritu de las obras, podría crear la ilusión de que se

trata de fuerzas con la capacidad de movilizarse de forma independiente a los sujetos. Incluso, podríamos hacer referencia a una variante particular de la perspectiva determinista, el determinismo tecnológico, que encuentra en el desarrollo de la tecnología la fuerza motriz impulsora detrás de la evolución social; con un impacto tan poderoso que es capaz de determinar la forma en que las personas interactúan con el mundo y entre sí.

A partir de esas ideas, sería posible pensar a la galería de galpón como un dispositivo que determina cierto régimen escópico mediante el desplazamiento de los cuerpos en el espacio, que modela los comportamientos, organiza recorridos, jerarquiza los objetos y establece relaciones de poder y saber. Sin embargo, ¿es eso lo mejor que podemos hacer a la hora de analizar las relaciones entre la tecnología, la sociedad y la cultura? ¿Limitarnos a pensar que las transformaciones de la vida social y cultural que emergieron en las galerías de arte son meros reflejos de los desarrollos económicos o tecnológicos?

Para dirigirnos en la dirección contraria, sería preciso indagar la forma en que el materialismo cultural de Raymond Williams entiende la relación entre tecnología, sociedad y cultura. De esa manera, podremos encontrar un modo de abordar la emergencia de la galería de galpón no solo como la producción de una nueva maquinaria para la circulación del arte que determina el comportamiento social, sino que también nos permitiría detectar las transformaciones en las relaciones sociales de producción y consumo, los cambios de las imágenes y las nuevas definiciones de la vida social.

A partir de Williams (2009) podríamos argumentar que el determinismo tecnológico es una forma de pensamiento simplista y reduccionista, que ignora la complejidad de los procesos sociales y culturales. En lugar de ver la tecnología como un factor aislado, el autor sostiene que la tecnología es una parte integral de la sociedad y la cultura, y que su impacto está influenciado por una serie de factores interconectados, incluyendo las relaciones de poder, las estructuras económicas, las normas

culturales y los valores sociales. Retomando las ideas del autor podríamos afirmar que el determinismo tecnológico es una forma de reduccionismo que nos dice que la tecnología es el factor más importante en el cambio social y cultural. Sin embargo, la tecnología es solo una parte del proceso, y no puede entenderse sin considerar el papel de las instituciones, las ideologías y las prácticas culturales (Williams, 2009).

A partir de este enfoque, centrado en el materialismo cultural, podemos distanciarnos de las interpretaciones que sitúan a la superestructura como meros reflejos de la base económica e indagar la influencia activa que tiene en el desarrollo de la sociedad. De esa manera, podemos abordar la cultura del galpón como una formación cultural en tanto se presenta como una constelación integral de elementos materiales y mentales, que se dan en un cierto momento y lugar histórico específico para contribuir a la producción y difusión de significados, valores y sentidos en torno al arte y la cultura, que la definen y la distinguen de otros espacios culturales.

La cultura del galpón no se resume simplemente en la adopción de un nuevo dispositivo de exhibición, sino que constituye la materialización de un proceso de profesionalización que reestructura de manera general el sistema de galerías de arte en función de una orientación hacia las industrias culturales, que aprovecha las construcciones de un pasado industrial trunco para montar nuevos circuitos culturales en la ciudad. En esa dirección, no responde exclusivamente a demandas estéticas o creativas, sino a una compleja red de factores en los que intervienen las transformaciones de los consumos de bienes culturales de la época y la consolidación de un modelo de legitimación urbana que, a través de políticas de “maquillaje social” y “limpieza social”, alinea el consumo cultural de antiguos barrios industriales —Villa Crespo— y portuarios —La Boca— con los modos de vida de las élites.

Por otra parte, resulta preciso aclarar que es difícil no reconocer el rol de Fernández Sanz y —sobre todo— de Huffmann, como actores centrales

en el proceso de profesionalización del arte contemporáneo. Por un lado, el arquitecto Fernández Sanz es el encargado de materializar el proyecto de refuncionalización de la nueva sede de Ruth Benzacar, que transformaría un antiguo galpón para repuestos industriales en ese dispositivo técnico-arquitectónico que identificamos como galería de galpón. Por su parte, Huffmann, se destaca por su influencia tanto en la articulación de propuestas y discursos provocadores sobre la necesidad de crecimiento del mercado de arte local⁵⁰, como por su labor en la dirección del Programa de Artistas de la UTDT —con cierta orientación hacia actualizar las estrategias pedagógicas en dirección a una mayor articulación entre los aspectos materiales y productivos del arte con su dimensión teórica y discursiva—, como en una apuesta por la monumentalidad que presenta su producción artística —un ejemplo de esto es su exposición *Materia, forma y poder* (2017) realizada en Ruth Benzacar—.

En ese sentido, más allá de las críticas que podrían derivarse de una lectura literal —que señale el contenido economicista y determinista de esa cita—, considero pertinente interpretarla en el marco de la dimensión polémica que la participación discursiva de Huffmann propone, con el objetivo de impulsar debates en torno a cuestiones vinculadas con la escala y el estilo de la escena porteña, como las tensiones entre la necesidad de expansión internacional y el repliegue doméstico, la vocación por un arte grande frente a la tradición de un arte chico, y la profesionalización frente al amateurismo.

⁵⁰ En esa dirección se destaca su artículo *El mercado (del arte) interno. Una propuesta*. (2 de julio, 2020) publicado en la revista *Otra parte*, en el que critica la práctica de denominar los precios de las obras en moneda extranjera —lo que, según el autor, impide un mercado interno fluido y sostenible—y propone una fórmula para pesificar dichos precios con la intención de dinamizar el mercado primario, articular una mayor capacidad de reserva de valor y fortalecer el desarrollo cultural local, evitando así la dependencia de factores externos y promoviendo un ecosistema artístico más justo y colaborativo.

3.4.6. El consorcio de galerías y su modelo de negocios

En este proceso, actores centrales como los galeristas, agrupados en Meridiano, se consolidan como figuras clave en la negociación de medidas destinadas a impulsar un modelo de negocios en el que la galería se erige como plataforma de inserción en mercados globales. En este contexto, destaca la marcada orientación internacional de la cultura del galpón, que no solo responde a estándares globales en términos espaciales y arquitectónicos, sino que también orienta sus estrategias hacia la captación de curadores y coleccionistas internacionales, configurándose así como una plataforma de despegue para la participación en ferias de arte y otros circuitos globales.

En esa dirección, bajo la gestión de Orly Benzacar, Meridiano comenzó a trabajar en conjunto con la Fundación Exportar Argentina para mejorar las ayudas financieras a las artes visuales. Esto, según la periodista Alicia de Arteaga (2018), constituyó un impulso fundamental para modificar la reglamentación de la ley 24.633 que regula la circulación de obras de arte, con la intención de lograr mayor flexibilización en la exportación de obras. Una medida central para reducir los costos y simplificar los procedimientos de un modelo de negocios que, como ya mencionamos, se orienta fuertemente a la exportación de obras de arte en un circuito global.

En ese contexto, Benzacar describe un horizonte complejo para el mercado del arte local. En palabras de la galerista: “estamos en el horno”. Según su perspectiva, “el mercado de arte crece de la mano de la capacidad de ahorro” y en “un país que no termina de despegar” no parece haber un gran futuro para el mercado de arte. En esa dirección, caracteriza al mercado local como pequeño y “espasmódico”, en relación al protagonismo central de la feria arteBA que activa intensamente los negocios de las galerías de arte durante unas semanas al año. Sumado a este complejo escenario nacional, destaca la pobreza de las instituciones locales —a las que califica de paupérrimas—, otro factor clave para la formación de precios de las obras de arte.

En definitiva, Benzacar entiende que la galería de arte es un agente central del campo artístico y que “no hay carrera artística que trascienda que no esté ligada a una galería”. Las acciones de Meridiano se alinean con la idea de “respetar el rol de la galería” en esos términos. Las siguientes palabras de Benzacar funcionan para caracterizar la ontología de negocios de la cultura del galpón: “La guerra la ganó el mercado, y hay que jugar ese juego. Si querés cambiar algo, tenés que meterte adentro” (O. Benzacar, 2015).

La asunción de que todo queda subsumido a las lógicas del mercado, sin imaginar alternativas para el arte por fuera del modelo de negocios que proponen las galerías —en los términos que expresa Benzacar—, es una manifestación del realismo capitalista. Esta perspectiva, que asume la inevitabilidad del mercado como única plataforma legítima para el desarrollo artístico, es una expresión de ese fenómeno más amplio que Mark Fisher describe como la incapacidad de imaginar alternativas al sistema económico vigente. En este sentido, el triunfo del mercado no solo condiciona las prácticas artísticas contemporáneas, sino que también determina la manera en que se conciben sus posibilidades de existencia y legitimación. La idea de que “no hay carrera artística que trascienda que no esté ligada a una galería” instala una visión fatalista en la que las dinámicas de mercado no se presentan como una opción, sino como una condición ineludible. Esta naturalización de la lógica mercantil no solo reduce el horizonte de lo posible para el arte, sino que también desplaza otras formas de producción cultural que se sostienen en circuitos alternativos. En consecuencia, la ontología de negocios de la cultura del galpón evidencia un modo de institucionalización que, bajo la premisa de profesionalización y visibilidad global, refuerza la dependencia de las estructuras de mercado, anulando la capacidad de imaginar proyectos artísticos al margen de las lógicas del mercado en los términos propuestos por la galerista.

Sin embargo, en dirección contraria a la circulación que propone Benzacar, la historia local cuenta con más de un caso en los que el arte y los artistas se las han ingeniado para mostrar su significancia al margen del

circuito de galerías profesionales. A modo de ejemplo, podríamos mencionar el caso de la galería del Rojas, que abordamos en el capítulo II, o incluso las prácticas iniciales de Ruth Benzacar en la primera sede de su casa-galería, dos proyectos en los que primaba un clima doméstico, signado por relaciones de proximidad y amiguismo, lejos de las lógicas de la profesionalización y la orientación internacional que promueve Benzacar.

Sería difícil afirmar que figuras como el artista Gumier Maier no son “trascendentales” para nuestra escena artística, e igualmente difícil sería argumentar que esa importancia viene legitimada desde algún circuito comercial global. Como se ocupó de demostrar Krochmalny (2016), la participación en los mercados internacionales de los artistas del Rojas fue algo menor y bastante tardía. En palabras del crítico:

(...) ninguno de sus artistas ha establecido un vínculo directo con las clases dominantes ni ha desarrollado en términos relativos una exitosa carrera en el mercado del arte local ni global en comparación con otros artistas que fueron identificados por la crítica con las etiquetas del neo-conceptualismo y el arte político (Krochmalny, 2016).

Para Krochmalny esto constituye un indicador que demuestra que aún persiste la matriz del campo del arte moderno, en tanto la legitimidad del mercado y la legitimidad de la crítica de las artes visuales no coinciden en el relato histórico del arte argentino de fin de siglo XX. Más allá de la relevancia que tiene ese trabajo para el campo de los estudios sociológicos —en relación a la discusión sobre la relativa autonomía del campo del arte—, en el contexto de este trabajo constituye un estudio relevante para indagar alternativas para la circulación del arte que escapen al modelo de negocios de las galerías que se consolidará de la mano de una red de instituciones como Meridiano y la adopción de dispositivos de exhibición como la galería de galpón. Por otra parte, el caso del arte del Rojas, conocido como “el arte de los 90” —que abordamos en el capítulo II—, no solo nos permite trazar relaciones de superación —en términos económicos, culturales, artísticos o

arquitectónicos— entre un modelo más viejo y uno más nuevo, o entre un estado más o menos desarrollado del campo artístico, sino que la importancia de este caso radica en su capacidad para demostrarnos que el realismo capitalista no es la única alternativa posible para el arte.

Conclusiones

Esta tesis ha permitido trazar un recorrido que evidencia las transformaciones y tensiones en la escena del arte porteño, derivadas de la consolidación de la galería de galpón en el contexto de un proceso de profesionalización y crecimiento institucional. Se han identificado diferentes aspectos de la cultura que involucran dimensiones estéticas, institucionales y económicas que contribuyeron a configurar el nuevo escenario del arte contemporáneo porteño.

En esa dirección, la adopción del galpón aparece no solo como el resultado de un simple cambio en el emplazamiento físico de las galerías de arte, sino como un dispositivo técnico-arquitectónico que participa de un redefinición general de las dinámicas de circulación del arte que incide en las condiciones de producción y recepción del arte. A partir de un análisis de los casos de arteBA, Estudio Abierto (2002) y Appetite, se identificó que estos espacios permiten ampliar tanto la escala de las producciones artísticas como los parámetros de profesionalización de la escena del arte; dando lugar a una nueva ontología de negocios que articula los discursos del crecimiento institucional, el engrandecimiento profesional y la búsqueda de estándares profesionales internacionales.

De esa manera, la galería de galpón impulsó una transformación cultural que promovió una nueva generación de artistas con capacidades para erigirse como emprendedores creativos. Este modelo colaboró con la redefinición de la figura del artista, quien pasó a gestionar su éxito personal y profesional orientado al mercado del arte y hacia una lógica de expansión constante.

Por otra parte, se identifica en las líneas de reflexión teórica y en el desarrollo de iniciativas prácticas del crítico de arte Claudio Iglesias, un marco teórico que permite ubicar el fenómeno de la adopción de la galería de galpón en el contexto más amplio del desarrollo de la industria del arte contemporáneo, que motiva conflictos entre las nuevas exigencias que

impone y la autonomía del arte. Esta tensión se hace legible en la dualidad entre un “camino del crecimiento institucional”, orientado a las ambiciones expansivas de la industria y un “camino del corazón” relacionado con una tradición artística local de “arte chico” y curaduría doméstica.

En la misma dirección, se abordaron las jornadas organizadas bajo el lema “Misterio-Ministerio” haciendo foco en el dilema que confronta la lógica de la organización, la estandarización y la promoción profesional que se plasma en conferencias, redes de networking y formatos institucionales y, por otro lado, el “Misterio”, que representa esa dimensión inefable y resistente del arte, que rehúye a ser totalmente capturada por discursos burocráticos y modelos de productividad.

Asimismo, el análisis de la experiencia del trabajador freelance —reflejada en anécdotas sobre figuras como Harun Farocki o Boris Groys— pone de manifiesto el alto costo que implica la integración en un sistema que demanda visibilidad, productividad y, en ocasiones, sacrifica la autonomía creativa. Esta sobrecarga, que se traduce en una “sobredosis de trabajo”, evidencia las tensiones estructurales y la precarización que acompañan a la profesionalización en el arte contemporáneo.

En síntesis, el Capítulo I explora un escenario en el que las dinámicas de expansión y profesionalización se enfrentan y complementan con la persistencia del enigma y la resistencia inherentes al arte. Las tensiones entre la lógica del Ministerio —caracterizada por la claridad, el orden y la validación formal— y el poder del Misterio —que resguarda la autenticidad, la intuición y la trascendencia de la experiencia artística— constituyen la clave para comprender los conflictos de la actualización profesional de la escena del arte contemporáneo en Buenos Aires. Este análisis no solo documenta la transformación de los espacios expositivos, sino que invita a repensar los mecanismos de legitimación y circulación, planteando desafíos y abriendo nuevas perspectivas para el futuro del arte en la ciudad.

El capítulo II ha permitido analizar la transformación de la escena del arte contemporáneo porteño de las últimas décadas, desde una perspectiva que focaliza en los espacios expositivos y las dinámicas culturales relacionadas a ellos. En ese sentido, la transición del "arte de pasillo", caracterizado por las relaciones de proxemia y la curaduría doméstica, al "arte de galpón", caracterizado por la monumentalidad y la proyección internacional, permite reconocer los cambios que atraviesa la escena del arte contemporáneo en Buenos Aires, no solo a partir de un giro que modifica la escala y la visibilidad de las obras, sino que también reconfigura la lógica del arte de acuerdo a los parámetros de legibilidad, comunicabilidad y productividad de la industria del arte.

La transición del pasillo al galpón muestra cómo la expansión del espacio expositivo va de la mano con la integración de la producción artística a un mercado global. Este cambio no solo implica una alteración física en los lugares de exposición, sino también un reajuste en las estrategias comerciales, donde el valor del metro cuadrado deja de ser una preocupación de orientación estética y se convierte en un factor económico clave de la reconfiguración de la escena del arte y el entramado urbano porteño. Este desplazamiento hacia la profesionalización de la escena refuerza el carácter empresarial del arte, dejando atrás la informalidad y proximidad de los espacios domésticos.

A través del análisis de la obra y las ideas del artista Marcelo Pombo, se puede apreciar cómo la historia del arte se reinterpreta para incorporarse a una estética local, más vinculada a lo cotidiano, lo caprichoso y lo decorativo que a los grandes relatos universales. Por otra parte, la reconfiguración de los espacios de exhibición que han tenido lugar con la adopción de la galería de galpón se corresponde con una orientación internacional, que busca conectar las producciones de artistas locales con un circuito globalizado. El galpón se convierte así en el espacio emblemático de una nueva ontología de negocios en el arte, en la que la visibilidad y la proyección internacional del artista entran en fricción con una estética identificada con el "metro cuadrado".

El contraste entre el "arte de pasillo" y el "arte de galpón" pone en evidencia un diálogo constante entre lo global y lo local. Mientras que la expansión hacia mercados internacionales favorece un arte proyectual, comunicable, estandarizado y monumental, entra en fricción con una estética local signada por los vínculos personales, lo cotidiano y lo doméstico.

El análisis de los cambios en los espacios expositivos y en la estética del arte porteño plantea una serie de interrogantes sobre el futuro de la escena artística en Buenos Aires. La expansión de los galpones y su vinculación con el mercado global han ampliado las posibilidades de proyección internacional, pero también han favorecido el desarrollo de una ontología de negocios que subsume la autonomía del arte en los parámetros del mercado.

En resumen, el capítulo II resalta cómo el cambio de escala y la reconfiguración del espacio expositivo en Buenos Aires son el resultado de una transformación profunda en la práctica artística local. El paso del pasillo al galpón no solo responde a un cambio físico en el espacio, sino que también plantea un reajuste en las relaciones entre arte, mercado y público. La expansión hacia una lógica de negocios globalizada convive con una tradición local de arte doméstico, generando una tensión que será clave para entender los desafíos y las oportunidades del arte contemporáneo en la ciudad.

En última instancia, el Capítulo III nos brinda un panorama sobre el tránsito de la "cultura del bazar" a la "cultura del galpón" que evidencia las transformaciones en la circulación del arte y en las relaciones entre economía, cultura, espacio urbano y producción cultural. Este análisis demuestra que el desplazamiento de los espacios de arte del centro porteño hacia diferentes barrios —donde antiguos espacios industriales se transforman en galerías— no representa únicamente una reubicación física, sino la puesta en marcha de una lógica orientada a la exportación, la profesionalización y la inserción en circuitos globales.

En este escenario se destacan diversas dinámicas a partir de un análisis centrado en diferentes emplazamientos —galerías, salones, palacios, bazares y departamentos— que contribuyeron a delinear una tradición en relación a la circulación del arte en la ciudad que vincula las formaciones culturales de una antigua “cultura del bazar” y una nueva “cultura del galpón”.

Por otra parte se identifica la capacidad de las nuevas instituciones, como Meridiano, y el rol de las galeristas como Orly Benzacar, para negociar y consolidar un modelo de negocio que potencia la participación en mercados internacionales a partir de una reconfiguración espacial y simbólica que tuvo lugar con la adopción de la galería de galpón, un espacio en el que convergen la evocación del pasado y la ambición de proyectar una identidad adaptada a las exigencias actuales.

Este reordenamiento del campo artístico invita a repensar la experiencia cultural y los mecanismos de legitimación en la producción y circulación del arte, motivando la pregunta de si este modelo, basado en dinámicas del mercado global, podrá generar condiciones que fomenten circuitos que reconozcan la tradición artística local y valoren distintas formas de producción y valoración del arte, o si, por el contrario, reforzará la tendencia hacia la centralización de criterios de éxito en el ámbito de las industrias culturales.

En síntesis, la transformación de la escena artística en Buenos Aires invitó a reflexionar sobre las múltiples dimensiones de la legitimación cultural. El recorrido aquí presentado no solo documenta la complejidad de los procesos de institucionalización y profesionalización, sino que establece un debate abierto sobre el futuro del arte en un contexto marcado por el realismo capitalista y su ontología de negocios. La tesis, en este sentido, no solo aporta una reconstrucción histórica y analítica de la evolución de la escena del arte porteño, sino que también plantea interrogantes fundamentales sobre la continuidad y las posibilidades de reconfiguración en las prácticas artísticas contemporáneas.

Bibliografía

Ameijeiras, H. (7 de julio de 1993). La única posibilidad del arte es la evasión. Entrevista a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier. *La Maga*.

Amigo, R. (1998). El resplandor de la cultura del bazar, arte y política. Mercados y violencia en *Razón y Revolución* (Nº 4).

Anita. (14 de junio de 2008). [Cita de Daniela Luna: "El riesgo hace falta"]. *Mao y Lenin. Art+Fanzine+Blog+Trash+Love+Kisses*.
<https://maoylenin.blogspot.com/search?q=Que+no+lo+toleras+est%C3%A1+bueno>

Arte online (S.F.) *Octubre de 2015 y La verdad que elijo*.
[https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Octubre de 2015 y La verdad que elijo](https://www.arte-online.net/Agenda/Exposiciones_Muestras/Octubre_de_2015_y_La_verdad_que_elijo)

Baeza, F. (2017). *Proximidad y distancia*. Arte y vida cotidiana en la escena argentina de los dos mil. Buenos Aires: Biblos.

Baeza, F. (2019). El Brillo en *Templos de Barrio* [Catálogo de la exposición]. Galería Barro.
https://barro.cc/images/Document/63/doc_es/original/templos-pombo-esp-mar2019.pdf

Baldasarre, M. I. (2006). *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Edhasa.

Barro TV. [Barro TV] (2020). Entrevista Marcelo Pombo #01 Naturaleza. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lxKPAy7lips>

Batkis, L. (2004, abril). Pablo Suárez – El arte como herramienta cargada de futuro. *La Mano*, Nº 1.
<https://www.laurabatkis.com.ar/pablo-suarez-el-arte-como-herramienta-cargada-de-futuro>

Binder, P. y Haupt, G. (enero 2007). Estudio Abierto. Gran festival de arte en Buenos Aires. Entrevista con A. Battistozzi. *Universes in Universe*.
<https://universes.art/es/magazine/articles/2007/estudio-abierto>

Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Anagrama.

Brenner, N.; Peck, J. & Theodor, N. (2009). *Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio del mercado*. En *Temas sociales*, 66.

Bruzzone, G. (2001). Los 90', el libro y la imagen, p. 3-6. *Ramona. Revista de artes visuales*. N°11, abril-mayo 2001.

Calzon Flores, N. (Comp.) (2009). *25 años del Rojas*. Libros del Rojas.

Carman, M. (2004). Entre el arte de vanguardia y los sectores fuera de mapa. La experiencia de Estudio Abierto en el barrio del Abasto de Buenos Aires en *Actas del Primer Congreso Internacional "La cultura de la cultura en el Mercosur"*. Vol. 2. en Bravo S. y Caramella de Gamarra R. (ed.). Casa de la Cultura, Salta, Argentina.

Cerviño, M. (2010). *Artistas del Rojas: las determinaciones sociales de la innovación artística*. Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, consulta 14 de enero de 2025.
<https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/4071>.

Chirotarrab, G. (2021). *Promesa y precariedad. Trabajo artístico en Buenos Aires*. Editado por Emilia Casiva.

Cippolini, R. (2000). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. *Dialéctica 89/90*. *Ramona. Revista de artes visuales*. N° 7, noviembre de 2000.

Cippolini, R. (2013). Aficiones peligrosas. Ensayo inédito en Mezza C. (ed.) *Algunos Artistas / 90 – HOY*. Catálogo de la exhibición *Algunos Artistas / 90 – HOY*.

Cravino, M. y Palombi, A. (2015). El macrismo ¿neoliberal? Política urbana en el sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Cuadernos de vivienda y urbanismo*. Vol. 8, N° 15, enero-junio 2015.

Crudo. [Nombre de usuario en Youtube] (11 de Julio de 2019). *Crudo | T1E48 | VER | mora & orly | galeristas | ba [Video]*. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=jkkgr4hr6U>

De Arteaga, A. (14 de febrero de 2018). No hay mercado posible sin libre circulación. *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/economia/no-hay-mercado-posible-sin-libre-circulacion-nid2108143/>

Debatty, R. (28 de marzo de 2008). "Interview with Marisa Olson". *We make money not art*.

https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/

Di Tella en los Medios. Ramona. Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo. (14 de abril de 2015). *Universidad Torcuato Di Tella*.

https://www.utdt.edu/ver_nota_prensa.php?id_noticia_prensa=11190&id_item_menu=6

Díaz, Soto. D (2010). *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*. Universidad Complutense de Madrid.

Dulcos, M. (18 de febrero de 2020) Javier Milei: "El que dice neoliberal es un bruto". *Panampost*.

<https://panampost.com/marcelo-duclos/2017/02/18/javier-milei-neoliberal-argentina/>

El Abasto de fiesta. (1 de junio de 2002). *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-5787-2002-06-01.html>

Enriquez, M. (2017). *Díptico*. Ruth Benzacar.

<https://www.jorgemacchi.com/sites/default/files/diptico.pdf>

Escola, C., Benzacar, O. (29 de noviembre de 2013). "Orly Benzacar: El arte se transformó en una mercancía más". *Noticias Perfil*.

<https://noticias.perfil.com/noticias/personajes/2013-11-29-orly-benzacar-el-arte-se-transformo-en-una-mercancia-mas.phtml>

Fernandez Sanz N.; Huffmann, C. (2015). *Luz y Oficio*. Ruth Benzacar. Recuperado a partir de:

<https://arqa.com/arquitectura/ruth-benzacar-galeria-de-arte.html>

Ferreiro, J. (10 de diciembre de 2015). RE: DOS.000: o la década que nunca existió. *Otra parte*.

<https://www.revistaotraparte.com/discusion/re-dos-000-o-la-decada-que-nunca-existio/>

Ferreiro, J. (2016). Jorge Gumier Maier: el último moderno. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 8 | 1er. semestre 2016.

Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Fisher, M. (2017). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos.* Caja Negra.

Fisher, Mark (2021). *Lo raro y lo espeluznante.* Alpha Decay.

Gainza, M. (28 de marzo de 2006). Dame dos. Cómo nacieron las primeras colecciones porteñas. *Página 12*.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2894-2006-03-26.html>

García, F. (22 de mayo de 2015). Arte: Pombo nació para ser bello. *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/arte-pombo-no-nacio-para-ser-bello-nid1794748>

García, F. y Benzacar, O. (27 de diciembre de 2015). Orly Benzacar: "Se puede inventar un artista. Pero la historia no perdona". *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/opinion/orly-benzacar-se-puede-inventar-un-artista-pe-ro-la-historia-no-perdona-nid1856898/>

Gigena, D. (29 de mayo de 2015). Belleza y precariedad. *Página/12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4013-2015-05-29.html>

González, V. (6 de octubre de 2009). El Rojas en el arte argentino. *Página/12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-15530-2009-10-06.html>

González, V.; Jacoby, M. (2009). *Como el amor: polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina*. Libros del Rojas, 2009

Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Mardulce.

Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Ediciones Siruela.

Gumier Maier, J. (1997). *El Tao del Arte* [Catálogo de la exposición]. Ediciones Arte Gaglianone.

Harman, G. (2015). *Hacia el realismo especulativo*. Caja Negra.

Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave de libros.

Harvey, D. (2008). "La libertad de la ciudad" en *Antípoda*. Revista de

Antropología y Arqueología, núm. 7, julio-diciembre, 2008, pp. 15-29
Universidad de Los Andes Bogotá, Colombia.

Huffmann, C (2 de julio, 2020) El mercado (del arte) interno. Una propuesta.
Otra Parte.

<https://www.revistaotraparte.com/discusion/el-mercado-del-arte-interno-una-propuesta/>

Iglesias, C. (15 de julio de 2012). El cielo del arte. Marcelo Pombo: los '90, los 2000 y después. *Página/12*.

Iglesias, C. (2014). *Falsa conciencia*. Ensayos sobre la industria del arte. Metales pesados.

Iglesias, C. (2015). "Introducción" en Iglesias, C. y Villanueva, S. (Ed.) (2015) *RE: DOS,000. Primera conferencia sobre el arte de los años 2000 en Buenos Aires*.

<https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/REDOSMIL.pdf>

Iglesias, C. (19 de mayo de 2016). Arteba: pasado y presente. *Inrockuptibles*. N° 213.

<https://medium.com/los-inrockuptibles/arteba-pasado-y-presente-204b1cb5fb99>

Iglesias, C. (2018). *Corazón y realidad*. Consonni.

Iglesias, C. (1 de diciembre de 2016). Liberales, según Mario Scorzelli. *Revista Jennifer*. <https://www.jennifer.net.ar/>

Iglesias, C. y Katzenstein I. (2017). ¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo. Siglo XXI Editores.

Iglesias, C. (2018). *Cosa de gringos*. Palabras Amarillas.

Iglesias, C. (28 de diciembre de 2021). Quién puede vestirse normal? El individualismo político y la falsa disrupción ante la cuestión de la indumentaria. *Reacción & C.º.º.º.*

<https://reaccionymasalla.medium.com/qui%C3%A9n-puede-vestirse-normal-7602d649f041>

Iglesias, C. (15 de marzo de 2022). Arte señora (y reglas de adopción). *Reacción & Arte*.

<https://reaccionymasalla.medium.com/arte-se%C3%B1ora-y-reglas-de-adopci%C3%B3n-db262a2738df>

Isola, L. (20 de julio de 2002). Monstruos locales. *Página/12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-280-2002-07-20.html>

Janssen, H., White, M. y Wieczorek, M. (2020). *Mondrian y De Stijl*. Museo Reina Sofía.

Katzenstein, I. (2003). Acá Lejos. Arte en Buenos Aires Durante Los 90, en Ramona. *Revista de Artes Visuales*, Nro. 37, Diciembre 2003.

Katzenstein I. (2015). Breve nota sobre Exposición de Guillermo Faivovich en *Programas del Departamento de Arte 2015*. Universidad Torcuato Di Tella.

Katzenstein, I. (2015). *Marcelo Pombo, un artista del pueblo*. Catálogo de exposición. Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat.

Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: arte y política en el Rojas. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 2 | Año 2013.

Krochmalny, S. (2016). La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa. *Question/Cuestión*, 1(50), 114–134. Recuperado a partir de: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3245>

La Nación. (27 de noviembre de 1997). El esplendor del arte argentino. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-esplendor-del-arte-argentino-nid81667/>

Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*. Iván Rosado.

Larriqueta, D y otros (2005). *Ruth Benzacar*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Laxagueborde, J. (20 de septiembre de 2018). "En el arte no hay progreso, hay conmoción o no conmoción". Juan Laxagueborde y el arte chico. Patologías culturales. Recuperado a partir de: <https://patologiacultural.blogspot.com/2018/09/en-el-arte-no-hay-progreso-hay.html>

Laxagueborde, J. (10 de diciembre de 2017). Un rayo misterioso. *Página/12*. Recuperado a partir de: <https://www.pagina12.com.ar/81463-un-rayo-misterioso>

Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Lebenglik, F. (19 de octubre de 1999). La usina del Rojas. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-12/99-12-19/NOTA2.HTM>

Lebenglik, F. y Benzacar, O. (24 de noviembre de 2015). Cincuenta años de una galería de arte. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-37298-2015-11-24.html>

Lebenglik, F. (24 de abril de 2019). En pos de adaptarse a los grandes espacios. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/189190-en-pos-de-adaptarse-a-los-grandes-espacios>

Lebenglik, F. y Benzacar, O. (12 de mayo de 2020). Genealogía y presente de una galería de arte. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/265218-genealogia-y-presente-de-una-galeria-de-arte>

Lebenglik, F. y Bruzzone G. (2023). *Arte Argentino De Los Años Noventa*. Editorial Adriana Hidalgo Editora.

Legón, M. (2014). Octubre 2015, *Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/arte/octubre-2015/>

Legón, M. (2019). Templos de Barrio. *Otra Parte*. <https://www.revistaotraparte.com/arte/templos-de-barrio/>

Lemus, F. (Curador). (2020). Texto de sala en *Orgullo y Prejuicio (Arte en Argentina en los 90 y después)* [Exhibición online]. Galería Nora Fish.

Lemus, F. (2021). Arte y vida. Los años noventa en Buenos Aires. *Heterotopías*, 4(7), 1-25.

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/33426>

Lionti, L. (4 de julio de 2021). La artista Lucrecia Lionti elige su obra favorita. "Composiciones" de Piet Mondrian. *Página/12*.

<https://www.pagina12.com.ar/351695-composiciones-de-piet-mondrian>.

López Anaya, J. (1 de agosto de 1992). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*.

López Anaya, j. (27 de febrero de 1993). La obra de Pablo Suárez: grotesco, sátira e ironía. *La Nación*.

Luna, D. (S.F.). [Autofefinición]. *Inrockuptibles*.

Llanes, R. (1976). *Historia de la Calle Florida*. Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires.

Melgarejo, P. (2022). "La calle Florida en la época del museo" en *Bellas Artes / Bon Marché*. Catálogo de la exhibición Bellas Artes / Bon Marché producida y organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes en el Centro Cultural Borges. Marzo 2022.

Molina, D. (19 de septiembre de 2009). El Rojas en primera persona. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-rojas-en-primera-persona-nid1174721/>

O'Doherty, B. (2011). Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC)

Ortiz Vidal, N. [Fundación arteba] (11 de noviembre de 2015). *PG:7 Proyectos galerísticos en 7 minutos. Nahuel Ortiz Vidal de la Galerista Barro Arte Contemporáneo (Argentina)*. [Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=j62heta9-IM>

Palacios, L. (2014). Siete consejos para alcanzar el éxito. Crónicas sobre Appetite. *Otra Parte*. Nº 30.

Pineau, N. (mayo, 2012). *Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990*. Ponencia

presentada en el XXX Congreso Internacional de la Latin American Studies Association (LASA), San Francisco, CA, Estados Unidos.

Pineau, N. (s.f.). *Comentario sobre Winco*. Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado de <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/11982/>

Piñeiro, A. (2003). *Las calles de Buenos Aires. Sus nombres desde la fundación hasta nuestros días*. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Ponce de León, A. (27 de mayo de 2015). [Crítica sobre las jornadas *Misterio-Ministerio*]. *Lixofiel*. Recuperado a partir de: <https://lixofiel.tumblr.com/post/120036568938/mismis>.

Ponce de León, A. (2015). "Notas sobre RE:dos.000" en Iglesias, C. y Villanueva, S. (Ed.) (2015) *RE: DOS,000. Primera conferencia sobre el arte de los años 2000 en Buenos Aires*. Recuperado a partir de: <https://media.bellasartes.gob.ar/PUBLICACIONES/REDOSMIL.pdf>

Puente, A. (22 de julio de 2001). Adiós al amigo. Hace una semana murió Enrique Torroja. *La Nación*.

Rabaini, A. y Benzacar, O. (1 de julio de 2015). *Orly Benzacar: El arte y el desafío de correr los límites*. Sophia. <https://www.sophiaonline.com.ar/entrevistas/orly-benzacar-el-arte-y-el-desafio-de-correr-los-limites/>

Reynolds, S. (2024). *Futuromanía. Sueños electrónicos, máquinas deseantes y la música del mañana... hoy*. Caja Negra.

Rodriguez, M. C. (2012). La ecuación vivienda-trabajo en las políticas argentinas del nuevo milenio. En Espinoza J (organizador) *Políticas de Empleo y Vivienda en Sudamérica (193-213)* FACSO-CLACSO Ecuador.

Rossi, M. C. (2016). *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires, 1974-2000*. A.A.G.A.

Ruiz, R. (2000). *Misterio y Ministerio*, cap. VI de *Poética del cine*. Sudamericana Chilena.

Saco, D. (2021). *El arte light en «el Rojas»: una aproximación desde la semiótica a la producción de Omar Schiliro*. XIV Jornadas Estudios e Investigaciones Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la

Historia de las Artes.

Sassen, S. (2003). *Localizando ciudades en circuitos globales*, EURE, vol. 29, núm. 88.

Schiaffino, E. (26 de diciembre de 1896). Discurso de inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes. *La Nación*.

Schiaffino, E. (1882): *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, recopilado por Godofredo Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo. 1982 [1910].

Schumpeter J (2015). *Capitalismo, socialismo y democracia: Volumen I*. Página indómita.

Segovia, N. V. (2017). Modelos divergentes: entre la historia y lo estético. Relectura de la obra histórica de Eduardo Schiaffino. *Armiliar*, (1), 58–68. Recuperado a partir de:
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/384>

Universidad Torcuato Di Tella (2015, 14 de abril). Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo. Recuperado a partir de:
https://www.utdt.edu/ver_nota_prensa.php?id_nota_prensa=11190&id_item_menu=6

Van Doesburg, T., Huszar, V., Kok, A., Mondrian, P. y Vantongerloo, G. (1919). Prefacio II, De Stijl. *De Stijl*.

Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira: artistas de los noventa*. Fundación Proa.

Verón, Eliseo (2013). "La revolución del acceso", en *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Paidós.

Viña, E. (2019). Recintos de los sagrado. *Página/12*.
<https://www.pagina12.com.ar/188558-recintos-de-lo-sagrado>

Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*, Las cuarenta.

Zena, M. (2007). Manifestaciones de la cultura promovidas desde la iniciativa pública: el caso del Gobierno de la Ciudad. [Tesis de Maestría, Universidad de Palermo]. Centro de documentación de la Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.