

Del pasillo al galpón. Una perspectiva queer sobre el arte y el desarrollo de su industria en Buenos Aires.

From the Hallway to the Warehouse: A Queer Perspective on Art and the Development of Its Industry in Buenos Aires

Mario Scorzelli

Universidad Nacional de las Artes
(Buenos Aires – Argentina)
mario.scorzelli@unraf.edu.ar

Recibido 09/12/2025 Revisado 21/07/2026
Aceptado 12/09/2026 Publicado 31/10/2026

Resumen:

Este artículo aborda 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 los actuales galpones utilizados por galerías como Ruth Benzacar y Barro. Para esto, se propone una perspectiva de los estudios queer, que recupera la orientación fenomenológica de Ahmed y las narrativas del *arte queer del fracaso* de Halberstam, con la intención de inscribir el fenómeno de la adopción del galpón en un relato mayor: la historia triunfal de la industria del arte. En esa dirección, este artículo atiende a las mutaciones en la circulación del arte que tuvieron lugar entre aquel pasillo de los noventa y los galpones del nuevo milenio, trazando algunas directrices que esbozan la historia del éxito de la industria del arte, a la vez que intentan encontrar alternativas que permitan especular otras posibilidades para el desarrollo del arte, que lo proyecten sobre un futuro incierto, desatado de los sentidos contruidos a través de la periodización por décadas de la historia del arte y el enfoque relacional de la sociología. En este sentido, se analizan las *dos tesis antisociales* de Pombo como un punto de partida para indagar en una *ontología queer* que busca reorientar las discusiones sobre el arte de Buenos Aires hacia la estética, en respuesta a la expansión de la industria que se proyecta sobre él.

Sugerencias para citar este artículo,

Scorzelli, Mario (2026). Del pasillo al galpón. Una perspectiva queer sobre el arte y el desarrollo de su industria en Buenos Aires. Afluir (Ordinario X), págs. 23-33, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.10.249>

SCORZELLI, MARIO (2026). Del pasillo al galpón. Una perspectiva queer sobre el arte y el desarrollo de su industria en Buenos Aires. Afluir (Ordinario X), octubre 2026, pp. 23-33, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.10.249>

Abstract:

This article examines the shift in the physical location of art galleries by tracing (or highlighting the absence of) connections between the hallway of El Rojas and the contemporary warehouses used by galleries such as Ruth Benzacar and Barro. It proposes a queer studies perspective that draws on Sara Ahmed's queer phenomenology and Jack Halberstam's narratives of queer art of failure, with the aim of situating the adoption of the warehouse within a larger narrative: the triumphalist history of the art industry. In this direction, the article attends to the mutations in the circulation of art that occurred between the hallway of the 1990s and the warehouses of the new millennium, sketching guidelines that outline the success story of the art industry while simultaneously seeking alternatives that allow us to speculate on other possibilities for the development of art—possibilities that project it toward an uncertain future, detached from the meanings constructed through the decade-based periodization of art history and the relational approach of sociology. In this regard, Marcelo Pombo's two antisocial theses are analyzed as a starting point for exploring a queer ontology that seeks to reorient discussions on Buenos Aires art toward aesthetics, in response to the expansion of the industry that is projected onto it.

Palabras Clave: Industria del Arte, Galería de Galpón, Tesis antisociales, ontología queer, Marcelo Pombo

Key words: Art Industry, Warehouse Gallery, Antisocial Theses, Queer Ontology, Marcelo Pombo

Sugerencias para citar este artículo,

Scorzelli, Mario (2026). Del pasillo al galpón. Una perspectiva queer sobre el arte y el desarrollo de su industria en Buenos Aires. Afluir (Ordinario X), págs. 23-33, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.10.249>

SCORZELLI, MARIO (2026). Del pasillo al galpón. Una perspectiva queer sobre el arte y el desarrollo de su industria en Buenos Aires. Afluir (Ordinario X), octubre 2026, pp. 23-33, <https://dx.doi.org/10.48260/ralf.10.249>

Introducción

El arte de Buenos Aires, acostumbrado a circular por pasillos e incómodos locales comerciales que distaban mucho de ajustarse a los parámetros de un *cubo blanco*¹ (O'doherty, 2011), en el año 2015 se encontraría con un consolidado dispositivo para la exhibición y comercialización de obras de arte: la “galería de galpón”.² Este dispositivo prometía mitigar todas las falencias técnicas y arquitectónicas que dificultaban una hipotética experiencia de las obras, desafectada de interferencias. Además, proponía ajustarse a los estándares internacionales para la exhibición de obras de arte. En este artículo, vamos a abordar, desde una perspectiva de los estudios queer, ese cambio de emplazamiento de las galerías —del pasillo al galpón— que se inscribe en un relato mayor: la historia triunfal de la industria del arte.

Mientras el arte de los noventa en Buenos Aires fue conocido como un arte doméstico, misterioso, guarango, *light*, liviano y marica (Lemus, 2015) —gracias a las prácticas desarrolladas por el círculo social del Rojas³ y a un puñado de exhibiciones que mostraron obras de pequeño formato en un angosto pasillo (ver figura 1)—, el arte del nuevo milenio irrumpió en la ciudad con grandes ambiciones, aumentando drásticamente los metros cuadrados de sus emplazamientos hasta consolidar el dispositivo del galpón que reconfiguró el sistema de galerías de arte (Iglesias, 2018). En esa dirección, vamos a atender a las mutaciones en la circulación del arte que tuvieron lugar entre aquel pasillo de los años noventa y los galpones del nuevo milenio, trazando algunas directrices que esbozan la historia del éxito de la industria del arte. A la vez, intentaremos encontrar alternativas que nos permitan indagar otras posibilidades para el “arte de los noventa”, que lo proyecten sobre un futuro incierto, desatado de los sentidos contruidos a través de la periodización por décadas de la historia del arte y las perspectivas sociológicas que entienden al “campo del arte” a partir de la discursividad social.

Por otra parte, al referirnos a “las mutaciones en la circulación del arte”, nos enfocaremos tanto en las transformaciones de las condiciones de producción y recepción, vinculadas con el cambio del dispositivo de exhibición —del pasillo al galpón—, como en la transformación del estatuto del arte frente al avance de la industria. En este sentido, la perspectiva socio-semiótica podría complementarse con un enfoque estético-ontológico, abordando tanto la discursividad social de la industria como aquellos aspectos de las obras que exceden los sentidos proyectados sobre ellas. Así, proponemos motivar la reflexión sobre el futuro —o la ausencia de futuro— del arte en Buenos Aires frente a la expansión de la industria, reorientando los debates hacia la estética y recuperando una perspectiva que podríamos llamar *anti-social* —en cuanto prioriza el enfoque de la ontología del arte por sobre su discursividad social—.

¹Me refiero a espacios emblemáticos del arte contemporáneo, fuertemente referenciados con el arte de los noventa y principios de los 2000, como el pasillo del Centro Cultural Rojas y la histórica sede de Ruth Benzacar en Florida al 1000.

²Entre los casos más significativos se encuentran la galería Barro en el barrio de La Boca y la nueva sede de la galería Ruth Benzacar en Villa Crespo.

³El Rojas era una sala que hacía de vestíbulo del auditorio del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, que se inauguró como Galería del Rojas el 13 de julio de 1989 con una performance de Batato Barea y una instalación de Liliana Maresca. Si bien con anterioridad se habían realizado algunas exposiciones en aquel recinto, las mismas no habían tenido regularidad ni continuidad, ni se hallaron dentro de la esfera de un programa artístico-curatorial como el que desarrollaría el artista Jorge Gumier Maier a lo largo de su gestión como director-curador entre 1989 y 1997 (Pineau, N. 2012).

La gran proeza de la galería de galpón

En el año 2015, la galería Ruth Benzacar se mudó de su histórica sede de la calle Florida al 1000 —un subsuelo de techos bajos y puertas angostas— para instalarse en un antiguo galpón industrial del barrio de Villa Crespo (ver figura 2). Unos meses antes, a finales de 2014, abrió sus puertas la galería Barro, ubicada en un galpón de 400 metros cuadrados en el barrio de La Boca (ver figura 3). Estos dos casos, son centrales para abordar la consolidación de un nuevo dispositivo de exhibición y comercialización que vendría a redefinir el sistema de galerías de arte contemporáneo de Buenos Aires.

La galería de galpón es un dispositivo técnico-arquitectónico reconocible por sus cualidades materiales, que consisten en una gran nave con paredes blancas, techos altos, pisos de cemento alisado y la ausencia de interrupciones que contaminen visualmente el espacio. Además de esas cualidades espaciales de la arquitectura, la galería de galpón incorpora el despliegue de pautas de consumo, normas de comportamiento y maneras de hacer relacionadas con sus usos sociales.

De esa forma —a espaldas de una tradición local en la que el arte circuló por pasillos, bazares e incómodos locales—, el galpón se erige como un “objeto de deseo” que proyecta las dinámicas de poder y las construcciones sociales que subsumen el arte a su despliegue industrial. Así, la galería de galpón aparece en la escena del arte contemporáneo porteño con la fuerza de un trauma que amenaza el desarrollo del arte chico y doméstico a la vez que introduce la fantasía del crecimiento profesional.

La galería de galpón es un medio en el que se construyen identidades y se negocian las relaciones de poder, de esa manera es capaz de proyectar en los artistas la fantasía de realizar una gran exposición individual, de contar con un entramado institucional encargado de insuflar discursividad sobre sus obras, de acceder a un nuevo público, a un nuevo mercado y fundamentalmente a la posibilidad de “vivir del arte”. Es decir, convertir su práctica artística en una actividad profesional que se ajuste a los estándares y expectativas globales.

Hernández Galván (2022) en relación a *La promesa de la felicidad* (Ahmed, 2019) se ocupó de señalar que “el objeto de deseo se manifiesta como un dispositivo inalcanzable, el deseo se inclina hacia objetos, el deseo se pega a la felicidad. La consume, la cubre, la impregna y sobre esa superficie trabaja” (Hernández Galván. 2019).

La galería de galpón no solo constituye un escenario para la búsqueda individual de reconocimiento y estabilidad económica, sino que también se inserta en una narrativa colectiva que asocia el valor del arte con su capacidad de generar valor comercial y estatus social. Así, el galpón despliega una escena en la que los artistas y sus obras navegan entre las expectativas de la industria.

En esa dirección, podríamos pensar a la galería de galpón inscripta en un proceso mayor relacionado con la expansión de la industria del arte contemporáneo y la promesa de “vivir del arte”. Algo que vimos emerger junto al comienzo del nuevo milenio con la apertura de un cinturón de instituciones que incluía desde museos como MALBA y Proa, espacios de formación específicos para artistas como la Beca Kuitca, LIPAC y el Programa de Artistas de la UTDT, la consolidación de la feria arteBA y la irrupción de docenas de galerías de arte contemporáneo que abrían sus puertas en la Ciudad (Iglesias, 2012).

De esa manera, la industria del arte contemporáneo avanzaba con la promesa de expandir la esfera pública del arte. Su propósito parecía ser “rescatar” el arte de su domesticidad y amateurismo, para situarlo en un nuevo ámbito profesional que apenas podía ser imaginado en los años noventa.

Este fenómeno parece avanzar a un ritmo que supera nuestra capacidad de articular una respuesta que nos ayude a comprender los interrogantes que plantea para el desarrollo del arte. Así, resulta difícil entender cómo una ciudad como Buenos Aires, que se caracterizaba por su “arte chico”⁴ y “doméstico”, desarrollado en un entorno que favorecía la proximidad, ha decidido darle la espalda a esa tradición para adoptar galpones desproporcionados.

Por otra parte, el desarrollo de esa industria del arte contemporáneo, que hoy impulsa la adopción de galpones como nuevos emplazamientos para las galerías de arte, posiblemente no hubiera sido posible sin la articulación de iniciativas privadas y públicas, una legislación que favorece con alivios impositivos el desarrollo de nuevos circuitos artísticos y una gestión urbana enfocada en políticas de maquillaje social.⁵

Con la intención de hacer legible este proceso, en el marco del desarrollo de una historia triunfalista de la industria del arte, se propone un abordaje desde la perspectiva de los estudios queer que nos ofrecen diferentes alternativas y orientaciones para indagar el desarrollo del arte no solo a través de la expansión de la industria, sino a pesar de ella.

En definitiva, el objetivo de este artículo es inscribir los cambios de estilo y escala asociados a la adopción del galpón como marcas que hacen legible la narrativa triunfalista del éxito de la industria y la profesionalización. Una narrativa que entra en tensión con otras alternativas para el arte que no pueden simplemente subsumirse en el triunfo de la industria.

La ambición del proyecto

La transformación espacial y cultural de la escena artística porteña, que encuentra en la adopción de la galería de galpón uno de sus síntomas más visibles, no es algo que se revela sólo al visitar esos nuevos espacios expositivos grandilocuentes. El discurso de la expansión del mercado ha adoptado la forma de un gran relato triunfalista que ha modificado el *ethos* de los artistas e incluso ha redefinido el concepto de arte contemporáneo en nuestra ciudad. (Iglesias, 2018).

⁴ Una actualización de los debates en relación al *arte chico* se encuentra en dos notas breves de El Flasherito. *Distintos tamaños del arte* (Sinclair, 2019) en el que la autora afirma que los artistas románticos que se dedican al arte chico crean sus obras en la intimidad de sus talleres, enfocándose en sus propias búsquedas personales y dedicándose a trabajar de manera constante. Este tipo de autonomía es similar a la del pintor aficionado o a la de las mujeres que, durante siglos, han bordado o tejido en sus hogares. Al resaltar prácticas productivas que han perdurado a lo largo del tiempo, se desafía la idea contemporánea de que el arte significativo es exclusivo de los profesionales, reproduciendo así un mandato que puede ser restrictivo y excluyente, en sintonía con las tradiciones arraigadas en esta región. Y, por otra parte, *La mutual del misterio* (Laxagueborde, 2019) que afirma que el arte chico se presenta como una forma de disimular la realidad al crear una nueva. No se trata únicamente de su autonomía, sino de su capacidad de proponer mucho con poco. Estas obras evocan sensaciones y son espacios donde habitar la sensibilidad. Más que simplemente considerar el término “arte chico”, se puede entender como la presencia de lo pequeño en el arte, que cuenta con una tradición y un linaje lleno de referencias diversas y arbitrarias. El arte chico no se limita a definir tamaños, sino que se relaciona con dimensiones económicas, espaciales, espectaculares y 11colectivas.

⁵ los aspectos aquí enumerados quedan pendientes para ser analizados con mayor profundidad en futuros trabajos

Para caracterizar el fenómeno de la galería de galpón en ese contexto, encuentro relevante introducir una cita tan breve como altisonante, que contribuye a comprender no solo los rasgos formales de ese espacio, sino las fantasías y la estructura de sentimiento que se proyecta sobre él:

“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” (Huffmann, Fernández Sanz, 2015).

En relación a este comentario, podríamos señalar una serie de rasgos que caracterizan la orientación del gran relato triunfalista de la industria del arte, como el énfasis economicista, la presencia de ilusiones objetivista, una suerte de planteo ortodoxo característico del determinismo abstracto, que suele abordar la realidad como si existieran fuerzas materiales desenvolviéndose por fuera de los sujetos. O, en esté caso puntual, como si fuera posible ocultar los rasgos de las personas en las sombras de esa tecnología emergente del mercado de arte contemporáneo porteño que identificamos en la galería de galpón. Por otra parte, podría sugerir cierta perspectiva normativa que proyecta sobre las obras y el espacio una relación de correspondencia ideal, surgida más de preconceitos generales que de una observación material.

A partir de esas ideas, sería posible reconocer 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.⁶ Sin embargo, ¿es eso lo mejor que podemos hacer a la hora de analizar las relaciones entre el arte, la subjetividad, la tecnología, la sociedad y la cultura? ¿Limitarnos a pensar que las transformaciones de la vida social y cultural que emergen en las galerías de arte son meros reflejos de los desarrollos económicos o tecnológicos?

Las dos tesis antisociales de Pombo

Como ya mencionamos, el arte contemporáneo de Buenos Aires supo ser catalogado como un arte chico, de pasillo, doméstico, en una clara referencia al “arte de los noventa”, una formación discursiva desarrollada principalmente por historiadores del arte y sociólogos, que lograron cristalizar el arte de toda una década en una serie de producciones artísticas y en la vida social de un reducido grupo que circulaba por el pasillo del Rojas (Krochmalny, 2016).

En el contexto de este trabajo y para inscribir la adopción del galpón en el desarrollo de una industria del arte —que parece crecer con total indiferencia a las particularidades de las obras y la vida de los artistas de Buenos Aires— propongo indagar la construcción discursiva “arte de los noventa” a partir de las interpretaciones de Claudio Iglesias (2015) sobre lo que denominare las *dos tesis antisociales* de Marcelo Pombo:

⁶ En relación a la caracterización del dispositivo, ver Agamben, G. (2011) ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264.

- 1) solo importa mi metro cuadrado.
- 2) el arte de los 2000 nunca existió.

Marcelo Pombo es un artista que tuvo una activa participación en el Rojas, el centro neurálgico del “arte de los noventa”, en aquel momento en el que era casi imposible imaginar la expansión industrial que tendría lugar años después. Sus palabras fueron ampliamente recuperadas por investigadores y críticos, de todas maneras, considero que aún conservan cierto potencial para movilizar un giro a los sentidos que proyectan los abordajes de la historia del arte y la sociología. Aunque estos enfoques han enriquecido nuestra comprensión del campo artístico del Rojas, el carácter antisocial de las afirmaciones de Pombo rara vez ha sido discutido.

Por esto, resulta pertinente investigar cómo estas tesis pueden reconfigurar los discursos existentes y, sobre todo, colaborar en nuestra comprensión de la particular “orientación” que tuvo la consolidación de la industria del arte contemporáneo en nuestra ciudad.

Esto aparece en las interpretaciones de Iglesias (2012) que se ocupa de señalar que, mientras la primera tesis de Pombo —solo importa mi metro cuadrado— alude al modelo del “artista de artistas”, típico de los años noventa en Argentina en los que la producción artística estaba dirigida exclusivamente a amigos artistas, la segunda —el arte de los 2000 nunca existió— presenta un escenario desalentador para una década marcada por una autoestima fracturada, en la que los vínculos de solidaridad entre artistas fueron reemplazados por ferias, galerías de moda e instituciones educativas con una fuerte imagen de marca. La década que Pombo describe como inexistente se distancia de su “metro cuadrado”. Es una época en la que la escena artística creció, el mercado se expandió y el arte alcanzó una gran popularidad, pero a costa de perder su autonomía, ya que la industria que surgió a su alrededor logró someterlo a sus exigencias (Iglesias, 2012).

Siguiendo esas interpretaciones, encuentro que resulta pertinente indagar cómo estas tesis pueden colaborar en una reconfiguración de los discursos construidos por una historia del arte atenta a encontrar cierta cohesión semiótica en la periodización por décadas y en algunas perspectivas de la sociología que encuentran en el arte una práctica fuertemente relacional cuyo valor se subsume en el desarrollo de vínculos sociales que, por lo general, son considerados como inherentemente positivos.

A partir de las tesis anti-sociales de Pombo podemos especular que no todo el arte es relacional. El metro cuadrado podría no relacionarse con objetos como la industria del arte, el nuevo público, las bienales o las nuevas tendencias globales. En esa dirección, es posible que el arte de los noventa no se relacione con las fantasías de un futuro en el que los artistas devienen trabajadores profesionales.⁷

⁷Sobre este punto, Graham Harman (2014) propone el concepto de “arte no relacional” como una crítica a la noción de relacionalidad en el arte contemporáneo, que se popularizó a través del trabajo de Nicolas Bourriaud y su libro “Estética relacional” (1998). Mientras que Bourriaud enfatiza la importancia de las relaciones sociales que se producen a través del arte, Harman argumenta que esto reduce las obras de arte a sus efectos y contextos sociales, ignorando su autonomía. Para Harman, la “estética no relacional” defiende la independencia de las obras de arte no solo de su contexto social, sino también de cualquier objeto con el que interactúan. Esto implica que las obras de arte tienen un excedente que trasciende su mera existencia relacional.

De la fenomenología queer a la ontología queer

Las tesis de Pombo podrían estar ahí para proponernos una *Fenomenología Queer* (Ahmed, 2024) del arte, que nos oriente a los objetos próximos y se repliegue frente a la expansión de la industria. En ese sentido, la orientación que proponen el metro cuadrado y la ausencia de un arte de los 2000, sugiere trayectorias para el desarrollo del arte que no necesitan seguir los caminos predefinidos de la aceptación social y el éxito comercial que propone la esfera pública de la industria del arte. En esa dirección, las tesis proponen una “vía antisocial” en la que se reafirma la existencia del arte no gracias a las interacciones sociales motivadas por la industria, sino a pesar de ellas.

En este punto, la fenomenología queer podría permitirnos reconocer que el arte no se produce en el vacío. Las experiencias y los deseos de los artistas están relacionadas con sus entornos, con la forma en cómo experimentamos y damos sentido a la realidad social, ya sea que nos encontremos en un pasillo o en un amplio galpón anodino. Según Sara Ahmed (2024), la “orientación” no solo determina cómo habitamos el espacio, sino que también moldea nuestra comprensión compartida del mundo y la dirección de nuestra energía y atención. En relación a esto, la autora propone una fenomenología queer⁸ que podría redirigir nuestra atención hacia objetos que se desvían de las normas y direcciones establecidas. En el contexto de la reorientación del pasillo al galpón, la atención de las prácticas artísticas más íntimas y domésticas se podría desviar hacia un modelo más institucional y profesional. Sin embargo, este desplazamiento también invita a considerar qué objetos y experiencias quedan fuera de esta nueva orientación.

Si la galería de galpón recurre al dispositivo del cubo blanco, que funciona como un mecanismo de transición que trata de blanquear el pasado y, al mismo tiempo, controlar el futuro recurriendo a formas de presencia y poder supuestamente trascendentales (O'doherty, 2011) el pasillo del Rojas y el metro cuadrado de Pombo nos proponen una orientación que podría negar los principios trascendentales del cubo blanco —que por definición nos hablan de otro mundo— para afirmar su relación de proximidad con nuestro entorno. Entonces, el metro cuadrado podría no ser una vía alternativa de acceso a ese otro mundo ideal que representa el cubo blanco, sino una orientación material a lo que sucede en este mundo. En ese sentido, si el arte de los noventa es considerado doméstico, lo es porque no se proyecta en un cielo platónico, sino porque se desarrolla en el lugar más próximo.

Sin embargo, la tesis antisocial del metro cuadrado podría llevarnos incluso más allá de los cuestionamientos a las normas sociales, las estructuras de poder y nuestras identidades, para movilizar preguntas en relación a esos objetos tan particulares que llamamos arte y sobre los que parece montarse todo el aparato industrial. De esa manera, la orientación de la fenomenología queer podría darle paso a una *ontología queer*⁹ que recupere la perspectiva

⁸Esta reorientación implica no solo analizar el concepto de orientación dentro de la fenomenología, sino también reflexionar sobre cómo la propia disciplina se orienta en su búsqueda de conocimiento.

⁹En este punto queda pendiente para futuros trabajos profundizar en las relaciones entre la Fenomenología Queer y la Ontología Orientada a los Objetos. En esa dirección, considero particularmente de interés indagar en el *realismo raro* de Graham Harman y la *Fenomenología Alien* de Ian Bogost. La fenomenología queer podría relacionarse con una fenomenología alien, que no prioriza nuestra estructura trascendental sobre otras. Ese movimiento podría posicionarnos de forma diferente frente a las obras de arte, para ayudarnos a especular no sólo cómo nos orientamos en relación a ellas, sino cómo se orientan ellas en relación a nosotros. De esa

estética para atender a cierto carácter nouménico, misterioso, que acecha en la proximidad del metro cuadrado de las obras de arte. De esa manera, quizás también podríamos orientarnos hacia aquello que Iglesias (2012) llama “autonomía” y que Gumier Maier (1997) llamaba “necesaria innecesidad” —ambos parafraseando a Kant—. Desde la perspectiva de una ontología queer, el metro cuadrado podría hacer alusión a la retracción del arte frente al entramado discursivo y comunicacional que la industria proyecta sobre él. Así, el arte podría no solo parecer —desde una perspectiva fenomenológica— algo diferente al trabajo, sino ser —en un sentido ontológico— algo radicalmente distinto.

En ese sentido, la tesis antisocial del metro cuadrado y la fenomenología queer podrían colaborar en desarrollar un giro a las perspectivas históricas y sociológicas que abordaron el desarrollo del arte de Buenos Aires y permitir el despliegue de una orientación que atienda más a la ausencia de relaciones entre el arte y la industria que a sus correspondencias.

Por otra parte, la tesis sobre la inexistencia del arte de los 2000 podría proponernos una reevaluación del fracaso del arte doméstico frente a la expansión de la industria. De esa manera, podríamos recuperar algunos caminos alternativos para el desarrollo del arte a pesar de las narrativas sobre el éxito, la productividad y la identidad del artista como un trabajador profesional. En esa dirección, las tesis antisociales al negar la positividad intrínseca de la expansión de la esfera pública en relación al arte y al negar la existencia del arte en un futuro marcado por el éxito de la industria, podrían ofrecernos como alternativa un “arte queer del fracaso” (Halberstam, 2015).

Consideraciones finales

El arte de los noventa ha sido considerado como un arte “marica”, principalmente por perspectivas de la historia del arte y la sociología que cristalizaron ese sentido a partir de observaciones sobre las prácticas del grupo social del Rojas que reconocen relaciones causales de continuidad y ruptura con otras generaciones. Sin embargo, una perspectiva desde el giro antisocial de los estudios queer podría proponernos un enfoque alternativo en el que el rasgo marica del arte no sea una construcción discursiva a partir de las relaciones que establecen los actores del Rojas en una determinada coyuntura temporal, sino una forma de reafirmar la autonomía de las obras y caracterizar su retracción frente al horizonte de productividad y profesionalidad de la industria. En esa dirección, los debates en torno al atributo marica podrían reintroducir la dimensión estética para comprender el costado anti-social que escapa a la perspectiva de la historia social del arte. Esto podría permitirnos especular con un futuro alternativo para el “arte de los noventa”. Un futuro que escapa del criterio de periodización por décadas y proyecta al arte de los noventa como una orientación posible en la que lo marica del arte sea la improductividad y la autonomía radical que pervive en un halo de misterio más allá de cualquier entramado industrial.

manera, el arte de los noventa podría ser un modo de ver a los artistas, desadaptados, sin tantas habilidades para socializar en un medio hiper-relacional contaminado por una masiva carga de discursividad en la extensa red de la industria del arte.

Las reflexiones sobre las tesis antisociales de Marcelo Pombo y la propuesta de una fenomenología queer abren un espacio para reconsiderar las trayectorias y la orientación del arte contemporáneo. Esta perspectiva, no solo invita a cuestionar las estructuras de poder que configuran el campo del arte y modelan las subjetividades, sino que también propone considerar el desarrollo de una ontología queer orientada a las obras de arte, como una aproximación alternativa a la orientación sociológica que indaga en el entramado de discursos que proliferan con el avance de la industria. En definitiva, el recorrido desde el pasillo al galpón no debe ser visto únicamente como un desplazamiento que ilustra el triunfo de la industria, sino como el desarrollo de diferentes orientaciones en relación al arte. Una orientación que disuelve las obras en sus relaciones con la industria del arte y otra que se retrae frente al entramado discursivo, comunicacional y comercial que la industria proyecta sobre las obras.

Referencias

- Agamben, G. (2011) ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264.
- Ahmed, S. (2024) *Fenomenología Queer*. Caja Negra.
- Bogost, I. (2016) *Fenomenología Alien* (Mario Scorzelli trad.) en Revista CIA número cinco. Url: https://issuu.com/revistacia/docs/cia-n__5 Título original: *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, 2012.
- Berlant, Lauren (2020): *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Gumier Maier, J. (1997) *El Tao del Arte* en: el Tao del Arte (cat. expo.), Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas - Universidad de Buenos Aires.
- Halberstam, Jack (2015) [2008]: "El giro antisocial en Estudios Queer", en AAVV: *El cuerpo queer*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Iglesias, C. (15 de julio de 2012). El cielo del arte. *Página/12*.
- Iglesias, C (2018) *Corazón y realidad*. Consonni.
- 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>
- Laxagueborde, J (2019) *La mutual del misterio*. El Flasherito.

ISSN: 2659-7721

<https://dx.doi.org/10.48260/ralf.10.249>

Lemus, F. “¡Arte light, arte rosa, arte marica! Reapropiaciones poéticas en el arte argentino como formas de resistencia”, *Cambia. Revista Multidisciplinar de Ciencias Humanas*, Rio de Janeiro, vol. I, nº 1, 2015, pp. 117-132.

Fernandez Sanz N.; Huffmann, C. (2015) *Luz y Oficio*. Ruth Benzacar.

Harman, G. (2014). *Graham Harman: Art Without Relations*. ArtReview <https://artreview.com/september-2014-graham-harman-relations/>

Hernández Galván, F. (2022). Feminismo aguafiestas y alguna promesa de la in/felicidad. Reseña de Sara Ahmed. (2019). La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría. Buenos Aires: Caja Negra. *Debate Feminista*, 64, 241–246. O'doherty, B. (2011) *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Pineau, N. (2012) *Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística*, publicado originalmente en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Volumen II, Archivos CAIA IV, Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA.

Sinclair, M. (2019) *Distintos tamaños del arte. El Flasherito*.