

El arte de conventillo

UV Estudios, entre la galería de arte y el conventillo

Mario Scorzelli¹

Resumen

Este trabajo analiza la dimensión estética-política del barrio de Villa Crespo a partir de las transformaciones impulsadas por la reconfiguración del sistema del arte contemporáneo. Tomando como referencia los casos de UV Estudios, la galería Ruth Benzacar y el conventillo El Nacional, se exploran las transformaciones culturales del barrio y la emergencia de un nuevo horizonte posible para la vida de conventillo en diálogo con el arte contemporáneo

Palabras clave: UV Estudios, Villa Crespo, humor, *queer*, conventillo, arte contemporáneo.

¹ Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de Artes.

Buenos Aires, 1983. Artista. Licenciado en Curaduría en Artes (UNA) y diseñador de Imagen y Sonido (UBA), actualmente realiza la Maestría en Estudios Culturales (UNR). Es profesor en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad Nacional de Rafaela. Su trabajo se centra en el análisis crítico de las transformaciones institucionales y estéticas de la escena artística contemporánea en Buenos Aires.

Fecha de recepción: 28/6/2025 — Fecha de aceptación: 26/11/2025



CÓMO CITAR: SCORZELLI Mario (2025). "El arte de conventillo. UV Estudios, entre la galería de arte y el conventillo", en: *Revista Estudios Curatoriales*, n° 21, primavera, ISSN 2314-2022, pp. 59-77.

The Art of the Tenement

UV Studies Between the Art Gallery and the Tenement

Abstract

This paper analyzes the aesthetic-political dimension of Villa Crespo in light of the transformations driven by the reconfiguration of the contemporary art system. Focusing on the cases of UV Estudios, the Ruth Benzacar gallery, and the “El Nacional” tenement house, it explores the neighborhood’s cultural changes and the emergence of a new possible horizon for tenement life in dialogue with contemporary art.

Keywords: UV Estudios, Villa Crespo, humor, *queer*, tenement house, contemporary art.

Las casas a veces se mueven a ritmos tan lentos que parece que siempre están en el mismo lugar. Pero aunque creamos que no cambian, igual cambian. Una casa llega rápido a cumplir cincuenta, setenta o cien años. Verla inmóvil todos los días, detenida en el mismo sitio, puede llevarnos a pensar que no tiene una vida propia.

La fachada inmutable del conventillo El Nacional parece tener la misma cara todos los días. Su modesta placa de chapa —malamente atornillada al costado de la puerta— exhibe una tipografía estirada, completamente ajena al viejo arte de la caligrafía, y anuncia, de forma burocrática: “Este edificio emblemático fue declarado como área de protección histórica por la ley 1.487”. Sin embargo, cada tanto alguien le da una nueva mano de pintura a sus paredes de color amarillo añejo y barre las hojas secas de la vereda casi con la misma inercia de quien se lava los dientes por la mañana.

Con una indiferencia absoluta —similar a la del óxido inimputable que aparece al costado de los tornillos de esa precaria placa de chapa— crece la pregunta sobre cuál es el alcance real de semejante ley para la protección de una casa y de su historia. Sobre todo si consideramos que esa casa parece estar construida más allá de los límites impuestos por cualquier código o legislación de planeamiento urbano y su historia se asemeja más a un divertido guion de sainete criollo que a la redacción de un frío documento público. Lo cierto es que, más allá de lo que promulgue esa ley, no parece estar dando buenos resultados. Las pruebas de que la degradación y el cambio no pueden ser simplemente proscritos no dejan de manifestarse.

Algo parecido sucede con un gran portón anodino en la calle Ramírez de Velasco, a la altura del cruce ferroviario, que hoy parece lucir más blanco que nunca. Se trata de un blanco antártico, límbico, abstracto, casi hospitalario, hasta —me animaría a decir— mental. Un blanco que nunca antes había sido visto por el barrio y que no nos dice nada, salvo por la pequeña inscripción en letras negras con serif que indica sobre la puerta el nombre de la galería Ruth Benzacar. Es un nombre que viene dando vueltas desde hace más de cincuenta años en el imaginario general de la ciudad, junto a obras de arte, dólares y ferias. Sin embargo, despierta cierta intriga saber cómo llegó a incrustarse en la puerta de ese antiguo galpón de Villa Crespo.

Algunos dicen que se trata de un movimiento especulativo relacionado con un programa urbanístico que encuentra nuevos destinos para el excedente de capital en las ruinas de las antiguas fantasías viriles y contaminantes de una nación industrial. Otros, en cambio, encuentran las razones en aspectos exclusivamente intrínsecos del campo del arte y sentencian que “la justa ambición del proyecto es la de poseer un espíritu contemporáneo al de las obras de arte que albergará” (Huffmann y Fernández Sanz, 2015).

A todo esto, a pocas cuadras de ahí, en un punto equidistante entre el conventillo El Nacional y la galería Ruth Benzacar, se encuentra una casa particular que conocimos bajo el nombre de UV Estudios. Y cuando digo que es una casa particular, lo digo porque funciona como una mezcla entre vivienda de inquilinato y galería de arte, un espacio híbrido que se inserta en el nuevo circuito cultural del barrio para reunir al arte contemporáneo con algo que se parece a la vida del conventillo.

Este relato parece hablar del pasado, aunque vaya uno a saber qué significa eso realmente. Hay quienes sostienen que el pasado no es otra cosa que una forma incierta del presente, un poco más imprecisa, más borrosa, más confusa y polvorienta. Como si se tratara de un espacio vacío que nadie habita y al que solo se puede entrar por la puerta caprichosa de los recuerdos. Algo así como un galpón con el portón cerrado por un pesado candado o una casa detenida en el tiempo, esperando detrás de un cartel de alquiler.

Pero en nuestra historia cultural, el pasado no aparece como una etapa clausurada ni como un depósito neutro de hechos, sino como una construcción activa y en disputa que interviene de manera persistente en el presente. El pasado de Villa Crespo —su trama industrial, sus conventillos, sus prácticas de convivencia y trabajo— opera como una tradición selectiva² que sigue modelando modos de vida, legitimando prácticas e impulsando futuros posibles.³

De esa manera, a partir de la irrupción de UV Estudios, la memoria del conventillo El Nacional y la instalación de la nueva sede de la galería Ruth Benzacar, se dibuja una historia del barrio de Villa Crespo, una historia en la que las casas, los galpones y los conventillos tienen vida propia y hablan de los sueños y fantasías de antiguos trabajadores fabriles y de artistas contemporáneos.

² Sobre la idea de “tradición selectiva”, Raymond Williams se distancia de la lectura marxista clásica que concibe la tradición como un remanente relativamente inerte de la superestructura, entendido apenas como un pasado sobreviviente o un conjunto de inercias culturales secundarias frente a los procesos económicos decisivos. Para Williams, la tradición no es un residuo sino un proceso activo de selección, mediante el cual toda comunidad destaca, legitima y rearticula ciertos elementos de su legado cultural al tiempo que relega otros al olvido. La tradición, en este marco, no es una transmisión mecánica sino una construcción deliberada, orientada por los valores, las prioridades y las disputas del presente. En esa dirección, el concepto de “tradición selectiva” permite dar cuenta de esa operación constante de elección y reorganización del pasado en función de los horizontes contemporáneos (Williams, 2009).

³ En este punto, el trabajo se distancia de algunas teorías antisociales y reconoce el potencial emancipador de imaginar, desear y modelar futuros con un horizonte transformador, aun cuando nuestra capacidad de agencia no sea más que la de un actor en una obra teatral o —como sugiere Graham Harman, figura central en los debates estéticos contemporáneos y a la vez esquivada a las categorías políticas— la de un simple ingrediente dentro de la obra de arte.

Algunas consideraciones sobre este trabajo

Este trabajo explora la dimensión estética-política⁴ del circuito cultural de Villa Crespo a partir de la irrupción de UV Estudios. El espacio es abordado no solo como el armazón arquitectónico de una casa —una materialidad concreta y doméstica—, sino como un lugar donde se negocian formas de vida cultural y se reconfiguran prácticas sociales y artísticas. En ese sentido, se propone una aproximación a la estética de UV a partir de un análisis que establece ciertas afinidades con la lógica de una obra teatral, actualizando motivos del sainete criollo para reconstruir identidades barriales y relevar su inclinación comunitaria, que configura un horizonte alternativo para la vida del conventillo.

La hipótesis que organiza el análisis sostiene que las dinámicas de convivencia, producción y circulación del arte que UV habilita configuran un espacio común capaz de mezclar voces y tradiciones que divergen de las gramáticas institucionales dominantes en el arte contemporáneo. Este contraste se vuelve especialmente visible frente a la nueva sede de la galería Ruth Benzacar, instalada a pocas cuadras en un antiguo galpón industrial. Mientras Ruth Benzacar opera mediante las lógicas de circulación propias de la industria del arte contemporáneo, UV Estudios despliega lo que aquí denominaremos un “arte de conventillo”: una articulación de afectos, teatralidad social, producción artística y modos de vida que reactualiza la tradición del sainete criollo.

En su desarrollo, el trabajo delimita y pone en operación los conceptos centrales del análisis —“arte de conventillo”, “clase creativa”, “urbanismo neoliberal”, “galería de galpón”— situándolos en el contexto histórico y cultural del barrio y vinculándolos tanto a procesos de renovación urbana como a los discursos de profesionalización del arte contemporáneo. La lectura propuesta combina teoría crítica, historia cultural y observación etnográfica para examinar cómo las transformaciones urbanas, las dinámicas de clase y las estrategias curatoriales de cada espacio producen regímenes diferenciados de sensibilidad. De este modo, se argumenta que UV Estudios introduce un humor y una sociabilidad alternativos frente al lenguaje institucionalizado de la “galería de galpón”, dispositivo técnico-arquitectónico orientado a la integración del circuito local en los mercados globales del arte contemporáneo.

⁴ Según Rancière (2009), la estética no se limita a estudiar de manera exclusiva las problemáticas intrínsecas de la historia del arte, ni sus efectos sobre la sensibilidad. Por el contrario, propone configuraciones de la experiencia que inducen formas de subjetividad política a partir de la articulación de maneras de hacer, pensar, relacionar y visibilizar. Bajo este “régimen estético de las artes”, compuesto de evidencias que muestran la existencia de un común compartido, tiene lugar lo que el autor denomina como un “reparto de lo sensible”, configurado por un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, que definen tanto el lugar de la problemática política como la forma de la experiencia.

El humor de UV

Para contar la historia de una galería podríamos rastrear documentos, reconstruir su trayectoria de exposiciones, identificar los nombres de los artistas y curadores que participaron en ella e investigar cada detalle de las obras que fueron expuestas. Sin embargo, aún así quedaría fuera de nuestro registro una gran cantidad de información valiosa. Incluso si lográramos entrevistar a todas las personas que alguna vez pasaron por la galería en cuestión, entre olvidos y omisiones habría cosas que nunca podríamos recuperar.

Pero esto, más allá de constituir una advertencia metodológica bastante habitual en la investigación histórica del arte, revela un dato central para nuestro análisis: los elementos más significativos de UV no se encuentran únicamente en un archivo formal, sino en ciertos gestos, climas y modos de sociabilidad que difícilmente dejen una huella documental en esos registros. Entre los ejes considerados en este trabajo, tiene un lugar decisivo una inclinación que algunos autores podrían llamar estética, pero que en este texto denominaremos “humor”.

En primer lugar, porque UV es un objeto con rasgos formales particulares que —como intentaremos demostrar más adelante— podría ser considerado tanto una galería de arte como un exponente contemporáneo del sainete criollo. En segundo lugar, porque más allá de esos rasgos particulares, un abordaje desde la historia social⁵ del arte permite indagar la estética como una expresión de conflictos de clase, que excede las cuestiones intrínsecas de la expresión artística y resulta imposible de estudiar aislada de los demás aspectos de la vida social⁶ (Hauser, 1978).

Al referirnos al modo particular de producción que presenta UV, reemplazar el término “estética” por “humor” nos permitirá acentuar nuestro distanciamiento de otras teorías formalistas,⁷ que abordan la estética a partir de una perspecti-

⁵ Como afirma Barraza (1974), el adjetivo “social” en el contexto de la historia social del arte propuesta por Hauser indica, por un lado, una posición marxista en relación con la historia y, por otro, el lugar donde se localiza el objeto de estudio, es decir, el campo de la ideología y de la lucha de clases.

⁶ La historia social del arte intenta demostrar que los estilos no responden a un desarrollo inmanente ni exclusivamente formal, sino que su génesis, mantenimiento y transformación están condicionados por factores sociopsicológicos (Barraza, 1974). En ese sentido, podría trazarse cierta familiaridad con el “régimen estético del arte” de Rancière, en tanto también supone una ruptura con el modelo clásico de la autonomía de la obra.

⁷ Cuando hacemos mención a “otras teorías formalistas” nos referimos a planteos de autores que pertenecen a tiempos y contextos tan diversos como Immanuel Kant y Clement Greenberg. Determinar los matices y las particularidades de esas teorías es una tarea que excede el alcance de este trabajo. Sin embargo, nos limitaremos a mencionar que las reunimos por su vocación de focalizarse exclusivamente en los aspectos intrínsecos del arte; característica que las aleja tanto de la historia social del arte propuesta por Hauser como de los planteos de Rancière con relación a la dimensión política de la estética. Por otra parte, queda pendiente un análisis más detallado de autores como Graham Harman, Steven Shaviro, Robin Mackay, Claudio Iglesias, entre otros, a partir de los cuales podría complejizarse la división entre los aspectos formales y sociales de la obra de arte. Aunque muchos de sus planteos parten de

va parcial, centrada en la descripción de rasgos formales intrínsecos propios de la historia del arte. En lugar de esto, podremos complementar nuestro análisis atendiendo a los conflictos culturales que se materializan a partir de las relaciones sociales que motiva la galería. Cuando nos referimos al “modo particular de producción”, lo hacemos en un sentido amplio que incluye tanto la realización de exposiciones como el desarrollo de la vida cultural que gira en torno a ese espacio. En este contexto, el humor podría estar relacionado con el carácter jocoso del sainete criollo, pero también extenderse en dirección a la crítica social para considerar las manifestaciones de una “clase creativa” en el contexto de una ciudad atravesada por una nueva ola de políticas “neoliberales”.

La noción de clase creativa, formulada por Richard Florida (2010), designa a un conjunto de profesionales vinculados al trabajo cognitivo y a las industrias culturales, cuya presencia las ciudades buscan atraer mediante políticas orientadas a la innovación, la flexibilización normativa y la valorización simbólica de determinados distritos. En Buenos Aires, estas estrategias se hicieron visibles en la reconversión de antiguas áreas industriales y en la creación de nuevos circuitos artísticos; procesos que no solo reconfiguraron el tejido urbano, sino que también instauraron nuevos regímenes de sensibilidad.

En esa dirección, las políticas urbanas implementadas en la Ciudad de Buenos Aires a partir de mediados de los años 2000 consolidaron un modelo de gestión que diversos autores han caracterizado como “urbanismo neoliberal”. Más que una retirada del Estado, este modelo se distingue por una reconfiguración activa de las funciones estatales, orientada a promover la circulación del capital inmobiliario, la valorización del suelo y la creación de áreas estratégicas para el consumo cultural. De acuerdo con Cravino y Palombi (2015), el neoliberalismo urbano local opera mediante dispositivos aparentemente benignos —exenciones impositivas, flexibilización normativa, programas de “revitalización”, planes de estímulo para industrias creativas— que, sin recurrir de manera directa a la coerción, podrían producir efectos de desplazamiento social igualmente contundentes. La conversión de antiguas zonas industriales en polos culturales debe entenderse en este marco: como una política que, bajo la retórica de la innovación y la modernización, reordena la ciudad según los intereses de las élites económicas, legitimando determinados modos de vida y consumos.

Por otra parte, es preciso mencionar que otros autores se han ocupado de describir algunos rasgos relacionados con lo que denominamos el humor de UV; es decir, han señalado aspectos de su producción artística y cultural sin dejar de atender a factores que no siguen necesariamente un desarrollo condicionado de manera exclusiva por elementos formales immanentes de la historia del arte.

una concepción ontológica, habilitan a pensar que los objetos artísticos incorporan sedimentos afectivos y sociales, de modo tal que la materialidad de las obras incluye sus determinaciones culturales sin renunciar a su autonomía relativa.

Entre estos autores se destacan los aportes de Alejo Ponce de León y Claudio Iglesias, quienes han formulado análisis sobre lo que denominan un arte “kitsch”, “queer” e “ingenuo”.

Ponce de León (2019) identifica bajo la denominación de “kitsch” y “basura” algunos rasgos del humor de la galería UV.⁸ Con esos nombres, hace referencia a una forma de diálogo ambiguo entre la lógica macrista de aproximación al arte —descrita por el autor como “puro sentido común”— y una retórica escapista que combina frivolidad, consumo irónico y pérdida de contacto con la realidad material y política. Fruto de ese diálogo ambiguo, emerge un modo de expresión que Ponce de León caracteriza por su discursividad ingenua, próxima al registro empleado en las comunicaciones del macrismo para conducir sus políticas oficiales. En ese sentido, se produce un pliegue entre la retórica oficial del Estado —que el autor califica como una política indeseable para la imaginación progresista, caracterizada por la frivolidad neoliberal, el pop y la ironía— y su reverso, considerado como lo político-deseable, materializado en un clima de fiesta con cierta sensibilidad popular vinculada a la militancia marica y al surrealismo pictórico.

Por su parte, Iglesias (2018) identifica, en numerosas críticas y ensayos, los rasgos de lo “queer” y lo “ingenuo” asociados tanto a producciones realizadas en UV como a otros proyectos y artistas afines a ese espacio, entre los que se encuentran Guzmán Paz, Julián Sorter, Básica TV y Fernanda Laguna. Estos trabajos contribuyen a caracterizar el humor de UV desde una perspectiva que Iglesias identifica como “canon queer”, una alternativa a las normas del “canon oficial”, caracterizado por un arte profesional e institucionalizado. Este canon *queer* podría identificarse con la emancipación de elementos ingenuos o desadaptados, que no encajan en los moldes convencionales de un arte profesionalizado. Este último, reprime la peculiaridad de los artistas que no se alinean con las expectativas institucionales (Iglesias, 2018).

Mediante estas categorías, ambos autores se aproximan al humor de UV atendiendo a factores sociales, políticos y psicológicos que no se limitan únicamente a sus aspectos artísticos. En ese sentido, retomaremos algunas de estas ideas para abordar el humor de UV a través de las relaciones —o la ausencia de relaciones— con dos espacios emblemáticos del circuito cultural de Villa Crespo: la galería Ruth Benzacar y el conventillo El Nacional. A partir de esto, intentaremos demostrar que el humor de UV constituye un nuevo horizonte posible para la vida del conventillo y la circulación del arte contemporáneo en la ciudad.

⁸ El texto de Ponce de León realiza un análisis interpretativo del diseño producido por Agustín Ceretti para la tapa del libro de Cristina Fernández, Sinceramente (2019). En su desarrollo argumentativo, Ponce de León observa que Ceretti también es el encargado de darle cohesión visual al universo de UV, cuya estética describe —en un registro que subraya su ambigüedad— a partir de la frivolidad, el consumo irónico y cierta pérdida de contacto con la realidad material y política, rasgos que, según advierte, pueden acercarse al registro comunicacional del macrismo, aunque se inscriben en una retórica escapista que complejiza ese vínculo.

Un nuevo horizonte cultural para el conventillo

A continuación, me gustaría centrarme en el conventillo no solo como estructura arquitectónica, sino como una idea que evoca el escenario donde, durante décadas, se ha desarrollado gran parte de la vida barrial. Mi intención es identificar aquellos aspectos de la vida cultural de “El Nacional” que perduran —aunque con nuevos matices— en el horizonte contemporáneo que atraviesa UV.

Según Néstor Tkaczek (2012), el conventillo es una vivienda urbana inevitable para los inmigrantes del Río de la Plata. Tkaczek explica que el conventillo tiene un parentesco lejano con el hotel y poco que ver con la palabra que le da origen: “convento”. Este tipo de vivienda suele contar con múltiples habitaciones que dan a un corredor y permiten el acceso a los espacios compartidos, un patio, la cocina y los baños. En nuestra historia cultural, el conventillo es el punto de reunión de la masa inmigratoria de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX que llegó a Buenos Aires en busca de trabajo.

El caso particular del conventillo conocido como “El Nacional” fue edificado bajo el impulso industrial de finales del siglo XIX, por iniciativa de Salvador Benedit, gerente de la fábrica La Nacional de Calzados (Contreras, 2019). De esta manera, “El Nacional” nació como una vivienda urbana colectiva destinada a albergar a los numerosos trabajadores que atrajo la fábrica. Sus 112 habitaciones llegaron a recibir a más de 400 personas, en su mayoría trabajadores migrantes que vivían en condiciones de hacinamiento (Wiñazki, 2011).

Cuentan algunas historias⁹ que, entre todos los inquilinos, se encontraba una mujer conocida como “La Paloma”, cuya presencia fue tan significativa que el conventillo llegó incluso a ser rebautizado con su nombre. La identidad de “La Paloma” es imprecisa; su historia está compuesta por relatos que la presentan tanto como trabajadora fabril como prostituta. Quizás la figura de “La Paloma” que se delinea con mayor claridad sea producto de la imaginación de Alberto Vacarezza, escritor del sainete criollo que contribuyó a popularizar aún más su nombre.

En *El conventillo de la Paloma* (Vacarezza, 1929) encontramos, a partir de relatos de vecinos, miradas antagónicas sobre ese personaje de ficción. Para algunos, como Mariquini y V. Crespo, “La Paloma” es una “sinvergüenza” o un “marracho”, mientras que para otros, como Miguel y José, se trata de la mujer

⁹ Según Wiñazki (2011), “La Paloma” provenía de los prostíbulos del Bajo, donde los hombres hacían fila para estar con ella. Aunque su búsqueda incluía sexo, no era el único motivo: el conventillo, lleno de hombres, representaba una “invención de la soledad”. En ese contexto, “La Paloma” no solo atraía por su físico, sino que también tenía la capacidad de enamorar. Por otra parte, Donadio (2015) relata que, según el anecdotario del barrio de Villa Crespo, una inquilina muy atractiva, vestida con un vestido blanco, bajaba por las escaleras y proporcionaba a los operarios fatigados por su jornada laboral un espectáculo muy apreciado. Esta mujer y su vestido llevaron a que el lugar recibiera de manera permanente el nombre de El Conventillo de la Paloma.

más linda que han visto sus ojos, cautivados con “la hermosura mojonera de su cara” y “la gracia arrebatadora de su cuerpo”.

En esta breve descripción de *El conventillo de la Paloma* —tanto del espacio arquitectónico y la vida cultural que allí se desarrolla, como de los personajes y el humor que se hacen presentes en la obra de Vacarezza— aparecen delineados algunos de los aspectos del sainete criollo. Una variante particular de este género, que en la obra del mismo autor titulada *La comparsa se despide* (Vacarezza, 1936) es descripta, en palabras del personaje Serpentina, de la siguiente manera:

Poca cosa:
un patio de conventillo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta,
un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo,
una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspamento, disparada
auxilio, cana y telón.

Pero como si esta enumeración —que hace referencia a cuestiones vinculadas con la estructura narrativa y los personajes que participan de la obra— no alcanzara para dar cuenta del estilo particular del sainete criollo, Serpentina continúa mencionando algo que subyace a esa estructura y que nosotros consideramos parte constitutiva del humor.

Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón
la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón (Vacarezza, 1936).

Ese humor del sainete criollo de Vacarezza tendría una recepción que no estaría exenta de críticas. Entre ellas se destaca la realizada por Pellettieri (2008), quien sostiene que sus obras son una mezcla de populismo y conservadurismo, representaciones que estilizan la realidad, sustraen el costumbrismo e insuflan un sentimentalismo que hace crecer de manera desmesurada lo caricaturesco. Por otra parte, el autor se ocupó de señalar que los personajes extranjeros eran tratados de manera xenófoba, y no dudó en etiquetar a Vacarezza como un reac-

cionario. En definitiva, Pellettieri (2008) sostiene que “lo cómico desinteresado de lo social constituyó la característica del humor de Vacarezza” y sustenta su argumentación en el hecho de que no había ninguna crítica social en su comicidad; ni clases sociales, ni hambre.¹⁰

Sin embargo, podemos objetar que ajustarse a una representación fidedigna de la realidad social no constituye un deber ni una obligación del arte. En todo caso, si Vacarezza representa algo de la realidad, no lo hace exclusivamente de manera narrativa en sus guiones, sino que la realidad puesta en escena por su obra es la que subyace a ese armazón. Retomando las palabras de Serpentina, podríamos decir que se trata de una “realidad del corazón”, de los afectos que se despliegan en el conventillo y que no pueden escindirse de la realidad material.

En ese sentido, podríamos decir que la liviandad y la frescura de las historias —contadas con coloridos juegos verbales que llevaron a catalogar su humor como oportunista y estéticamente deplorable— también nos permiten reconocer un modo de celebrar la realidad de la vida y la cultura precaria de una clase heterogénea de trabajadores, compuesta por hábitos del cabaret, pícaros, percantas y un rejunte de migrantes reunidos en un conventillo.

De esa manera aparecen delineados algunos rasgos formales de la narrativa del sainete criollo, como el protagonismo de la locación del conventillo, una trama atravesada por el desarrollo de acciones de la vida cotidiana y un drama encarnado por conflictos de personajes populares. Todo esto, interpretado en un lenguaje exageradamente poético —hasta el límite de lo caricaturesco— que se ocupa de representar con un humor alegre la vida y la cultura de esa clase popular. Estos aspectos del sainete criollo son los que afirmo que perviven, con nuevos matices, en el humor de UV.

Así como “La Paloma” fue la encargada de darle un nuevo nombre al conventillo El Nacional, a unas pocas cuadras de distancia Violeta Mansilla sería la responsable de bautizar una casa anodina con el nombre UV Estudios. Una casa que desde ese momento sería algo más que una casa; estaría destinada a funcionar como espacio de residencia para artistas y, al mismo tiempo, se ocuparía de albergar proyectos artísticos fundamentales para la vida cultural del barrio.

UV se parece a un conventillo en la medida en que se presenta como una casa de inquilinato para “trabajadores” que arriban a Villa Crespo de la mano de un nuevo impulso industrial o, en este caso, quizás deberíamos anteponer el prefi-

¹⁰ La discursividad que desarrolla Pellettieri sobre la dimensión crítica del sainete criollo puede aplicarse a otros debates emblemáticos de la historia cultural porteña. Por ejemplo, ciertos sectores de la crítica calificaron las producciones del grupo de artistas del Centro Cultural Rojas como descomprometidas, “guarangas” o “light”, términos que marcaron las discusiones de más de una década del arte argentino y que suscitaron respuestas emocionales similares a las provocadas por la obra de Vacarezza. De manera análoga, la irrupción de UV Estudios generó tensiones y valoraciones contrapuestas que permiten pensar la persistencia de un humor que provoca debates y moviliza afectos, como lo hacía el sainete criollo.

jo “pos-” a la palabra industrial para señalar una diferencia que presenta el horizonte contemporáneo. Las construcciones arquitectónicas que nacieron con el desarrollo fabril de finales del siglo XIX encontraron una forma de reconvertirse gracias al establecimiento de un nuevo circuito artístico en el barrio, que se asienta en el sector de servicios y las actividades altamente especulativas, como los negocios inmobiliarios o el mercado del arte.

En esa dirección, también deberíamos aclarar que ya no nos encontramos con trabajadores industriales atraídos por el entramado de fábricas instaladas a orillas del Maldonado, sino con artistas. Tratar de identificar y calificar a los artistas como trabajadores es una tarea que excede los objetivos y el alcance de este trabajo¹¹. Sin embargo, para comprender la complejidad de esta cuestión podríamos limitarnos a mencionar algunas de las múltiples categorías con las que suele denominarse a los artistas, como creativos, freelancers o emprendedores¹². A pesar de los matices que sugieren esas categorías, abordaremos el trabajo de los artistas reunidos en UV como representantes de una misma clase creativa que participa en el proceso de revitalización urbana desencadenado por la instalación del circuito artístico de Villa Crespo.

De esta manera, el grupo de “creativos”, integrado por gestores culturales, artistas y curadores, será el encargado de impulsar exposiciones, proyectos artísticos y una vida cultural que recupera tanto rasgos del antiguo conventillo del barrio como el humor propio del sainete criollo de Vacarezza.

Según Pellettieri (2008), ese sainete criollo fue visto por muchos como la “oveja negra” de la cultura argentina, ya que su existencia parecía justificar los defectos atribuidos al país, como el mal gusto y la falta de profesionalismo. La crítica contemporánea celebró su “desaparición”, no tanto como una señal de cambio en los gustos del público, sino como un reflejo de su propia inferioridad artística y humana. Además, la concepción positivista predominante en el arte aplaudía su “avance” hacia otras formas consideradas “más elevadas”.

En relación con esto, podríamos encontrar en el humor de UV una suerte de actualización del sainete criollo, que se manifiesta en un clima de fiesta disidente

¹¹ En esta línea, Rancière (2010) señala que las identidades políticas vinculadas al “trabajo” no deben entenderse de manera unidimensional ni fijarse en modelos sociológicos estables. El proletariado —como cualquier sujeto político— ha sido siempre una constelación heterogénea de formas de vida, prácticas e inscripciones en el reparto de lo sensible. Aplicar esta noción a nuestro caso de estudio permite pensar también el lugar de los artistas, quienes, aun operando en regímenes de trabajo flexible y aparentemente autónomo, continúan atravesados por las imposiciones del mercado y del Estado. Esta ambivalencia se vuelve evidente en el caso de UV, donde los artistas pueden aparecer simultáneamente como agentes de revitalización urbana y como trabajadores inmersos en un sistema de explotación que, paradójicamente, habilita ciertas formas de libertad en medio de la precariedad estructural.

¹² En relación con los debates sobre el arte y el trabajo, resultan de interés las Primeras Jornadas de Arte y Estética (2015) organizadas por el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella, bajo la dirección de Claudio Iglesias e Inés Katzenstein, en las que se exploraron cuestiones teóricas relacionadas con el profesionalismo en el arte.

en el corazón de Villa Crespo. En esa dirección, no solo asistimos a la rehabilitación urbana a partir de la refuncionalización de una casa antigua que se vuelve un hito del circuito cultural del barrio, sino también a la actualización de un tipo de humor que Iglesias caracteriza de “*queer*” e “*ingenuo*” y que Ponce de León describe a través de una sensibilidad “*kitsch*” alimentada por el consumo irónico de imágenes, la apropiación de “*basura*” discursiva y la mezcla —a veces frívola, a veces crítica— de elementos heterogéneos.

Como hemos intentado demostrar, esas categorías contribuyen a delinear algunos rasgos vinculados al humor de UV. Sin embargo, para enfatizar el particular modo en que perviven elementos relacionados con la vida cultural de una clase de “trabajadores” reunidos en una vivienda de inquilinato en el barrio de Villa Crespo, propongo llamar al arte que se desarrolla en UV un “arte de conventillo”. Ese “arte de conventillo” no se limita a un estilo formal ni a una cuestión temática; más bien, se caracteriza por su capacidad de reunir, en un mismo espacio, diversidad de voces y estrategias expresivas que dan forma a su particular humor, tal como ocurría en los conventillos tradicionales. Es un arte que recupera la herencia de la curaduría doméstica, pero incorpora —de manera más teatral— la vida barrial y la interacción social como parte constitutiva de su materialidad.¹³

En última instancia, deberíamos aclarar que, si el sainete criollo movilizaba un conflicto melodramático leve —en general ligado a los afectos y que suele encontrar un desenlace feliz—, el humor de UV surge como la expresión de un conflicto en el corazón de Buenos Aires. Ese conflicto se manifiesta en la destrucción creativa¹⁴ de una ciudad que experimenta tanto la transformación de su espacio urbano en declive como la rehabilitación de construcciones heredadas de un proyecto industrial trunco que habilita una nueva vida cultural. En este proceso se entrelazan dinámicas de negocios inmobiliarios y especulación, pero también logra encontrar su lugar un clima de fiesta popular, *queer*, guarango, disidente e ingenuo.

¹³ En esa dirección, podríamos inscribir bajo la categoría de “arte de conventillo” a otros espacios emblemáticos de la escena porteña, como Rayo Lazer, el primer Isla Flotante —que se resiste a ser olvidado a pesar de las narrativas de crecimiento institucional que pesan sobre su historia—, El Vómito, Las Deudas y tantos otros. Estos espacios comparten con UV la particularidad de habitar casas antiguas de la ciudad, donde los artistas se convirtieron en actores centrales, encargados de desplegar un humor que dialoga con la precariedad, la ocurrencia y la picardía propias del conventillo.

¹⁴ Según Benner, Peck y Theodor (2009), el concepto de destrucción creativa resulta útil para describir trayectorias de cambio institucional y espacial que tienden a cristalizar geografías dispares, socialmente regresivas y políticamente volátiles. En Buenos Aires, a partir de 2015, puede observarse que esta dinámica se profundizó con el impulso de los gobiernos nacional y porteño, que reorientaron las estrategias de desarrollo territorial hacia la reurbanización —y valorización— de diversos barrios de la ciudad, tomando esta noción como marco de lectura.

El arte de conventillo frente a la galería de galpón

Ruth Benzacar es un nombre que acompaña al arte argentino desde mediados de los años sesenta, y su historia no se comprende sin atender a las mudanzas que fue realizando a lo largo de ese tiempo. Su recorrido atraviesa tres generaciones de galeristas —Ruth Benzacar, Orly Benzacar y, más recientemente, Mora Bacal—, cuyos modos de involucrarse en la galería se transformaron con cada nuevo espacio. Cada una de esas mudanzas permite reconocer, al mismo tiempo, el camino del crecimiento institucional y la expansión de la industria del arte contemporáneo local.¹⁵

Todo comenzó con la iniciativa de Ruth Benzacar, que abrió las puertas de su casa particular en la calle Valle, donde la galería se acomodó al ámbito doméstico. Más tarde llegó el piso de Talcahuano, con sus largos pasillos y ambientes que habilitaban exposiciones más ambiciosas en términos espaciales, y luego el célebre subsuelo de techo bajo en la calle Florida al 1000, un espacio en el corazón simbólico del centro porteño donde la actividad comercial terminó de emanciparse del clima doméstico. En este nuevo escenario, Orly Benzacar asumiría un rol protagónico en el proceso de actualización de la galería, profesionalizando sus prácticas y apostando por una nueva generación de artistas contemporáneos.

Finalmente, en 2015, la galería volvió a desplazarse y se instaló en un antiguo galpón industrial en Villa Crespo, a pocas cuadras de la casa donde funcionaría UV. Esa mudanza no solo señalaba un cambio de escala acorde con las necesidades de una industria en expansión, sino que también aceleraba la transición hacia un modelo de negocios cada vez más orientado a ferias, bienales y otros circuitos globales.

La mudanza de Ruth Benzacar a Villa Crespo constituye, en este sentido, un punto de inflexión no solo en la historia de la galería, sino también en la de la propia ciudad. Su instalación en un galpón industrial refuncionalizado la inscribe en una tendencia más amplia, en la que la infraestructura institucional del arte se asienta sobre espacios heredados de un pasado fabril. El nuevo edificio —una gran nave de techos altos, sin columnas ni dispositivos de aire acondicionado que interrumpan la mirada— condensa la promesa de exhibiciones de mayor escala, acordes con las necesidades de engrandecimiento institucional. Pero también desplaza a la galería hacia un nuevo circuito cultural, en un barrio que por esos años atraviesa un proceso de transformación urbana.

Tanto la configuración de nuevos circuitos culturales en la ciudad —asociados a la adopción de antiguos espacios industriales y portuarios como sedes de gale-

¹⁵ En relación con el proceso de crecimiento institucional del arte contemporáneo, la creación de Meridiano —la Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo— en 2016 constituye un hito central. Meridiano es una asociación profesional sin fines de lucro que agrupa a las galerías del país y se propone defender sus intereses, así como revalorizar su papel en el desarrollo y la profesionalización del sector.

rías— como la actualización general del modelo de negocios del sector, cada vez más orientado hacia la participación subsidiada en circuitos internacionales, terminarían contando con el respaldo y el impulso de las gestiones de Meridiano, el consorcio de galerías de arte contemporáneo de la ciudad, en el que Orly Benzacar tendría una voz protagónica. Desde su creación, esta asociación se ocupó de mediar con los gobiernos nacional y provinciales para promover un conjunto de políticas sectoriales que incluyeron la flexibilización de trámites y regulaciones —principalmente vinculadas a la exportación de obras—, la implementación de subsidios para la participación en ferias internacionales y la promoción de alivios fiscales destinados a fortalecer las actividades del sector. En conjunto, estas acciones no solo acompañaron la expansión de las galerías hacia nuevos espacios y nuevas escalas, sino que también contribuyeron a consolidar un perfil institucional profesionalizado y orientado a la inserción global del arte contemporáneo argentino.

Luego de este movimiento de ampliación institucional, el galpón de Ramírez de Velasco 1287 aún conserva algunas de sus características arquitectónicas originales —techos altos, estructuras de acero y suelos de cemento—, lo que permite reconocer en él la huella de su pasado industrial. Precisamente esa persistencia material ayuda a comprender por qué su reconversión en galería resultó especialmente funcional a las transformaciones más amplias del sector: la adopción de antiguos galpones emergió como respuesta directa a nuevas demandas de producción y exhibición que requerían espacios de mayor escala y versatilidad. En este sentido, la adaptación del galpón no fue simplemente una elección estética o simbólica, sino la consecuencia de un desplazamiento estructural en el modelo de circulación del arte, que dejó atrás los pequeños locales comerciales o los ámbitos domésticos para privilegiar espacios amplios capaces de alojar exhibiciones de gran escala y modos de trabajo acordes con la creciente profesionalización del campo.¹⁶

La transformación del galpón en galería no solo modifica su función, también reconfigura el sentido del término y lo desplaza hacia otra dimensión. En el ámbito del mercado financiero, el término “galpón” se utiliza para designar empresas que, aunque están registradas y cotizan en bolsa, carecen de una actividad económica real o significativa. Estas entidades suelen operar como vehículos financieros destinados a fines diversos —como eludir impuestos, realizar transacciones complejas o conservar activos inmovilizados— y se caracterizan por un nivel mínimo de actividad efectiva. En este uso del término, propio del léxico

¹⁶ De esta manera lo describe O. Benzacar (2015) en una entrevista para La Nación: “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”.

financiero, resuenan ciertos discursos vinculados a la creciente abstracción del mercado artístico contemporáneo, donde las transacciones y valoraciones de las obras se ven crecientemente determinadas por dinámicas especulativas y tendencias globales. En este sentido, “galpón” nombra una estructura cuyo sentido ya no se define por su uso original, sino por una operación conceptual que permite su desplazamiento hacia otras funciones. Esa mutación semántica resulta sugerente para pensar la reconversión arquitectónica y simbólica del galpón en galería. En este marco, propongo la noción de “galería de galpón” para referirme al nuevo dispositivo técnico-arquitectónico adoptado por Ruth Benzacar, subrayando cómo este modelo encarna transformaciones más amplias en el modo de circulación del arte contemporáneo.

La mutación espacial y cultural de la escena artística porteña, que tuvo lugar con la adopción de la galería de galpón, aún aguarda un estudio integrador más exhaustivo.¹⁷ Sin embargo, podríamos citar las palabras de Carlos Huffmann y Fernández Sanz (2015) —encargado de llevar adelante el proyecto de refuncionalización que convirtió el antiguo galpón industrial en la nueva sede de la galería— para ilustrar las expectativas y la “estructura de sentimiento”¹⁸ que predominaban en el mercado del arte respecto al cambio de escala de sus espacios: “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”. Mientras tanto, a la vuelta del galpón, catalogado por Iglesias (2018) como “la gran proeza del arte porteño”, encontramos un espacio que parece el reverso de esa narrativa de progreso signada por el crecimiento institucional y los grandes proyectos. UV aparecía en 2016 como una mezcla de galería, taller, espacio participativo y de residencias. Ese lugar estaría destinado a cobijar obras y artistas de procedencias y recorridos muy diversos, que posiblemente hubieran tenido dificultades para desarrollarse o adaptarse a las expectativas y al funcionamiento de otros espacios institucionales, cuyas pautas y normas respondían cada vez más a los requerimientos de una industria del arte contemporáneo en expansión que parecía manejar diferentes coordenadas de escala y estilo.

¹⁷ Sobre este proceso, resulta especialmente relevante el aporte de Claudio Iglesias (2018), quien identifica la emergencia de este modelo espacial y examina una serie de casos que permiten comprender su incidencia en la reconfiguración del circuito de galerías de arte contemporáneo.

¹⁸ Según Williams (2009), la “estructura de sentimiento” se refiere a las formas de sentir y de entender el mundo que emergen de un período histórico específico y que reflejan las experiencias y valores colectivos de una sociedad en un momento dado. Este concepto es útil para analizar cómo la refuncionalización del antiguo galpón industrial en la nueva sede de la galería Ruth Benzacar no solo implica una transformación física, sino también una reconfiguración de las percepciones y valores en torno al arte y la cultura en Buenos Aires. La estructura de sentimiento en juego aquí incluye las expectativas culturales y emocionales que rodean el nuevo espacio de exhibición. Al adoptar un galpón industrial como sede de una galería de arte contemporáneo, se manifiestan cambios en la percepción del arte y su relación con el entorno urbano, así como en las prácticas y aspiraciones del mercado artístico.

De esa manera, UV dio lugar a una docena de exhibiciones plagadas de caprichos y obras en miniatura, innumerables fiestas, un colorido festival anual de performance y hasta un restaurante gestionado por Hoco Huoc, solo por mencionar algunas de las muchas cosas que allí sucedieron. Pero quizá, más allá de todo lo que podamos reconstruir, investigar o analizar sobre ese espacio, la imagen más precisa —o incluso la más hermosa— sea la que ofrece el artista Jair Jesús Toledo, quien lo describe de la siguiente manera:

A la distancia puedo ver el frente de mi casa en su totalidad. Están los dos enormes ojos saltones saliendo por la ventana de mi habitación y la lengua desplegándose desde el interior de la casa, cruzando la puerta y posándose jugosa y tranquila en la vereda. Por la ventana de la habitación de Lulo sale un brazo enorme con el puño cerrado, desde la habitación de Maruki, el otro. Ambos están inmóviles pero en una posición festiva. Es la primera vez que me encuentro con ellos y su forma me gusta mucho. Tienen la forma que siempre me imaginé que tendrían (Toledo, 2019).



Figura 1. Jair Jesús Toledo, Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan (2019).

Esta imagen que describe Toledo, y que materializa en su obra *Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan* (2019), caracteriza el espacio de una manera *queer*, ingenua y festiva, que encarna los rasgos del humor de UV identificados anteriormente. Este espacio, como señala Santiago Villanueva (2019), se esfuerza por disimular el living y transformarlo en una sala, aunque no puede ocultar del todo las ventanas, los marcos y los zócalos. Estos elementos, más allá de ser accidentes arquitectónicos que interfieren en nuestra percepción de las obras, acompañan la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires y el color de Buenos Aires, incrustados en el arte de conventillo que tiene lugar en UV.

Referencias bibliográficas

- BARRAZA, C. (1974). El estilo y la ideología en la obra de Arnold Hauser. *Literatura y Sociedad*, 20(77).
- BRENNER, N.; PECK, J. y THEODOR, N. (2009). Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio del mercado. *Temas sociales*, 66.
- CONTRERAS, L. (2019). Villa Crespo entre curtiembres y conventillos. *El Observador Porteño*, 3(18).
- 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*, 8(15), 56-67.
- DONADIO, E. (28 de mayo de 2015). El conventillo de la Paloma. *Nuevo Ciclo*. https://web.archive.org/web/20150528032246/http://www.nuevociclo.com/el_conventillo_de_la_paloma.htm
- FERNÁNDEZ SANZ, N. y HUFFMANN, C. (2015). Luz y oficio. ARQA. <https://arqa.com/arquitectura/ruth-benzacar-galeria-de-arte.html>
- FLORIDA, R. (2010). *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Editorial Planeta.
- GARCÍA, F. (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-pero-la-historia-no-perdona-nid1856898/>
- HAUSER, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama/Punto Omega.
- IGLESIAS, C. (26 de febrero de 2017). Canciones de inocencia. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/22211-canciones-de-inocencia/>
- . (2018). *Corazón y realidad*. Consonni.
- PELLETTIERI, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- PONCE DE LEÓN, A. (2019). Basura entre comillas: Sinceramente y el kitsch como vida eterna. *El Flasherito*. <https://flasherito.com.ar/basura-entre-comillas-sinceramente-y-el-kitsch-como-vida-eterna/>
- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- . (2010). Desarrollar la temporalidad de los momentos de igualdad. Entrevista a Jacques Rancière por el Colectivo Situaciones. En *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.

- TKACZEK, N. (11 de abril de 2012). Conventillo. *Rio Negro*. https://www.rionegro.com.ar/conventillos-PDRN_852962/
- TOLEDO, J. (Marzo 2019). Sacudones, terremotos, los pisos tiemblan. Cargo. <https://cargocollective.com/jairjesustoledo/Sacudones-terremotos-los-pisos-tiemblan-tiemblan>
- VACAREZZA, A. (1929). El conventillo de la Paloma. *La Escena: Revista Teatral*, 12(585).
- . (1936). La comparsa se despide. *La Escena: Revista Teatral*, 15(737).
- VILLANUEVA, S. y otros autores (2019). *What you talking about it?* UV Estudios.
- WILLIAMS, R. (2009). Teoría cultural. En *Marxismo y literatura*. Las cuarenta.
- WIÑAZKI, M. (16 de mayo de 2011). El Conventillo de la Paloma lucha para no desaparecer. *Clarín*.