

De la casa al galpón: sociabilidad artística, políticas urbanas y mercado del arte en Isla Flotante (Buenos Aires, 2012–2014)

Artículo de investigación

Recibido: 8 de marzo de 2026

Aceptado: 24 de junio de 226

Mario Scorzelli

Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina

mario.scorzelli@unraf.edu.ar

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3249-6234>

Ángeles Ascúa

Universidad Nacional de Rafaela, Argentina

angelesascua@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1982-081X>

—

Cómo citar este artículo: Scorzelli M., Ascúa, A. (2026). De la casa al galpón: sociabilidad artística, políticas urbanas y mercado del arte en Isla Flotante (Buenos Aires, 2012–2014). *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(21), pp. 71–86.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.25441>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

Este artículo analiza la transformación de la galería Isla Flotante como un caso para comprender las relaciones entre sociabilidad artística, políticas urbanas y dinámicas del mercado del arte contemporáneo en Buenos Aires. A partir del estudio de exposiciones, obras y materiales producidos entre 2012 y 2014, se examina el pasaje de un espacio autogestionado que funcionaba en un PH doméstico del barrio de Palermo hacia su posterior institucionalización en un galpón del barrio de La Boca, en el marco del Distrito de las Artes. El artículo propone interpretar este desplazamiento como un proceso de institucionalización progresiva en el que prácticas artísticas emergentes, estrategias de profesionalización y políticas culturales urbanas se articulan con los circuitos internacionales del mercado del arte. El caso de Isla Flotante permite observar cómo proyectos inicialmente informales se integran gradualmente a redes globales de circulación simbólica y económica.

Palabras clave

arte contemporáneo; galería de arte; políticas urbanas; sociabilidad artística

From the House to the Warehouse: Artistic Sociability, Urban Policies, and the Art Market in Isla Flotante (Buenos Aires, 2012–2014)

Abstract

This article examines the transformation of the Isla Flotante gallery as a case study to understand the relationships between artistic sociability, urban policies, and contemporary art market dynamics in Buenos Aires. Through an analysis of exhibitions, artworks, and materials produced between 2012 and 2014, it explores the transition from a self-managed space operating in a domestic apartment in Palermo to its later institutionalization in a warehouse in La Boca, within the framework of the Arts District. The article interprets this shift as a process of gradual institutionalization, in which emerging artistic practices, professionalization strategies, and urban cultural policies intersect with international art market circuits. The case of Isla Flotante demonstrates how initially informal projects can progressively integrate into global networks of symbolic and economic circulation, highlighting the interplay between local creativity, urban transformation, and market expansion.

Keywords

contemporary art; art gallery; urban policies; artistic sociability

De la maison au hangar : sociabilité artistique, politique urbaine et marché de l'art à Isla Flotante (Buenos Aires, 2012–2014)

Résumé

Cet article analyse la transformation de la galerie Isla Flotante comme un cas de compréhension des relations entre sociabilité artistique, politique urbaine et dynamique du marché de l'art contemporain à Buenos Aires. Sur la base de l'étude des expositions, œuvres et matériaux produits entre 2012 et 2014, on examine le passage d'un espace autogéré fonctionnant dans une PH domestique dans le quartier de Palermo à son institutionnalisation ultérieure dans un entrepôt du quartier La Boca, dans le cadre du quartier des Arts. L'article propose d'interpréter ce déplacement comme un processus d'institutionnalisation progressive dans lequel les pratiques artistiques

émergentes, les stratégies de professionnalisation et les politiques culturelles urbaines s'articulent avec les circuits internationaux du marché de l'art. Le cas d'Isla Flotante nous permet d'observer comment des projets initialement informels sont progressivement intégrés dans des réseaux mondiaux de circulation symbolique et économique.

Mots clés

l'art contemporain ; galerie d'art ; les politiques urbaines ; sociabilité artistique

Da Casa ao Galpão: Sociabilidade Artística, Política Urbana e o Mercado de Arte em Isla Flotante (Buenos Aires, 2012–2014)

Resumo

Este artigo analisa a transformação da galeria Isla Flotante como um caso para entender as relações entre sociabilidade artística, política urbana e dinâmica do mercado de arte contemporânea em Buenos Aires. Com base no estudo de exposições, obras e materiais produzidos entre 2012 e 2014, analisa-se a passagem de um espaço autogerido que funcionava em uma PH doméstica no bairro de Palermo até sua posterior institucionalização em um armazém no bairro de La Boca, dentro do âmbito do Distrito das Artes. O artigo propõe interpretar esse deslocamento como um processo de institucionalização progressiva no qual práticas artísticas emergentes, estratégias de profissionalização e políticas culturais urbanas são articuladas com os circuitos internacionais do mercado de arte. O caso da Isla Flotante nos permite observar como projetos inicialmente informais são gradualmente integrados a redes globais de circulação simbólica e econômica.

Palavras-chave

arte contemporânea; galeria de arte; políticas urbanas; sociabilidade artística

Introducción

En las últimas décadas, numerosas ciudades del mundo han incorporado la cultura y las artes como herramientas estratégicas de desarrollo urbano. La creación de distritos culturales, barrios creativos o *clusters* de industrias culturales se ha convertido en una política frecuente para promover la revitalización de áreas industriales en desuso, atraer turismo y estimular economías locales basadas en la producción simbólica (Harvey, 2008; Evans, 2009; Zukin, 2010). En estos procesos, las escenas artísticas contemporáneas suelen desempeñar un papel central, articulando la producción cultural con transformaciones urbanas más amplias y con la expansión de mercados culturales globalizados.

Este artículo propone analizar la transformación de la galería Isla Flotante como un caso que permite comprender las relaciones entre sociabilidad artística, políticas urbanas y dinámicas del mercado del arte contemporáneo. A partir del estudio de sus exposiciones, estrategias discursivas y procesos de institucionalización entre 2012 y 2014, se argumenta que los espacios autogestionados no deben entenderse únicamente como instancias preliminares o marginales dentro del sistema artístico, sino como dispositivos culturales capaces de producir formas específicas de sociabilidad, experimentación estética y circulación simbólica. En este sentido, el caso de Isla Flotante permite observar cómo prácticas inicialmente vinculadas a contextos domésticos y redes informales de artistas pueden reconfigurarse progresivamente en diálogo con políticas culturales urbanas y con los circuitos internacionales del mercado del arte.

Desde esta perspectiva, la transformación de espacios autogestionados puede interpretarse como un proceso de institucionalización progresiva en el que sociabilidad artística, políticas urbanas y dinámicas de mercado se articulan de manera simultánea.

Diversos estudios han señalado que la expansión contemporánea del sistema del arte implica una creciente articulación entre producción simbólica, dispositivos institucionales y dinámicas de mercado, en las que la circulación internacional, la legitimación cultural y la valorización económica de las obras se

encuentran estrechamente interrelacionadas (Fraser, 2005; Graw, 2013; Horowitz, 2011).

En este marco, la ciudad de Buenos Aires constituye un caso particularmente significativo dentro del contexto latinoamericano. Durante las últimas dos décadas, la capital argentina se ha consolidado como uno de los centros más activos de producción artística contemporánea en la región. A diferencia de otras capitales culturales latinoamericanas, la escena porteña se caracteriza por la coexistencia entre instituciones consolidadas —museos públicos, ferias internacionales y galerías comerciales— y una extensa red de espacios autogestionados impulsados por artistas. Esta superposición de escalas institucionales ha dado lugar a un ecosistema cultural dinámico, en el que proyectos informales, iniciativas domésticas y galerías emergentes conviven con estructuras institucionales de mayor escala y con un mercado del arte en proceso de internacionalización (Thornton, 2008; Velthuis, 2005; Moulin, 2012).

Desde mediados de la década de 2000, este ecosistema artístico ha estado atravesado por transformaciones urbanas significativas. Diversas políticas culturales orientadas a la revitalización de áreas consideradas degradadas promovieron la instalación de galerías, estudios y espacios culturales en antiguos edificios industriales. Este tipo de intervenciones se inscribe en una tendencia global en la cual la producción cultural es movilizadada como instrumento de regeneración urbana y valorización territorial (Harvey, 2008; Evans, 2009). En Buenos Aires, una de las iniciativas más representativas en este sentido fue la creación del Distrito de las Artes, impulsado por el gobierno de la ciudad en 2012 mediante una política de incentivos fiscales destinada a atraer instituciones culturales, galerías y emprendimientos vinculados a las industrias creativas al sur de la ciudad.

En este contexto, numerosos proyectos artísticos surgidos en ámbitos domésticos o autogestionados comenzaron a integrarse progresivamente a circuitos más profesionalizados, vinculados tanto a políticas culturales públicas como al mercado internacional del arte contemporáneo. La trayectoria de la galería Isla Flotante resulta particularmente reveladora

Isla Flotante y las políticas urbanas

para analizar este proceso. Fundada a comienzos de la década de 2010 como un espacio gestionado por artistas que funcionaba en un departamento compartido del barrio de Palermo, la galería surgió inicialmente como un entorno informal en el que la vida cotidiana, la sociabilidad entre artistas y las prácticas expositivas se entrelazaban sin una distinción clara entre espacio doméstico, taller y sala de exhibición.

Con el paso de los años, sin embargo, el proyecto atravesó una transformación significativa: comenzó a participar en ferias de arte, profesionalizó su estructura organizativa y finalmente se trasladó a un antiguo galpón en el barrio de La Boca, integrándose al entramado institucional promovido por el Distrito de las Artes. Este artículo analiza ese desplazamiento como un caso a partir del cual es posible examinar las relaciones entre prácticas artísticas emergentes, políticas urbanas y procesos de profesionalización dentro del sistema del arte contemporáneo.

A partir del análisis de exposiciones, obras y estrategias discursivas desarrolladas por la galería entre 2012 y 2014, el artículo explora cómo un proyecto inicialmente vinculado a formas de sociabilidad doméstica y autogestión artística terminó articulándose con los mecanismos de circulación del mercado internacional del arte. Lejos de interpretarse únicamente como un proceso de crecimiento natural, la trayectoria de Isla Flotante permite observar cómo las políticas culturales, los circuitos feriales y las aspiraciones de una generación de artistas y gestores contribuyeron conjuntamente a redefinir las escalas espaciales, institucionales y económicas del arte contemporáneo en Buenos Aires.

Metodológicamente, el artículo se basa en el análisis de exposiciones, obras, material gráfico y documentos producidos por la galería entre 2012 y 2014, así como en registros visuales del espacio expositivo y publicaciones en redes sociales. Este enfoque permite reconstruir tanto las transformaciones espaciales del proyecto como las estrategias discursivas mediante las cuales se inscribió progresivamente en circuitos institucionales y de mercado.

Isla Flotante surgió a comienzos de la década de 2010 como un espacio gestionado por artistas que funcionaba en un PH del barrio de Palermo, una vivienda doméstica adaptada de manera precaria a usos expositivos, fiestas y otros eventos sociales. El espacio se presentaba como un entorno deliberadamente informal, atravesado por marcas visibles de la vida cotidiana de un grupo de jóvenes artistas que vivían y trabajaban en ese contexto de habitaciones convertidas en salas de exhibición y talleres improvisados. Botellas de cerveza en el piso, mesas de trabajo compartidas y otros rastros de encuentros recientes formaban parte del paisaje cotidiano del lugar (imagen 1).

El PH no ocultaba su condición doméstica ni intentaba neutralizarla; por el contrario, hacía de esa mezcla entre arte, convivencia y desorden una parte constitutiva de la identidad de Isla Flotante. Las imágenes del espacio —paredes manchadas, objetos acumulados, ropa guardada junto a obras de arte, computadoras y mobiliario improvisado— dan cuenta de un modo de producción que desdibujaba las fronteras entre las prácticas vinculadas a la circulación del arte y las escenas propias de la vida cotidiana. En ese contexto, las prácticas artísticas no se separaban de las dinámicas afectivas y sociales que sostenían el proyecto.

El PH funcionaba simultáneamente como casa, taller, sala de exposición y lugar de encuentro, configurando una escena en la que la proximidad y la ausencia de protocolos formales eran parte constitutiva tanto del sentido de las obras como de sus formas de circulación. Este tipo de espacios autogestionados ha sido identificado en diversos estudios como una característica recurrente de las escenas artísticas contemporáneas, particularmente en contextos donde los artistas desarrollan estrategias informales de producción y exhibición antes de integrarse a circuitos institucionalizados (Thornton, 2008; Velthuis, 2005; Moulin, 2012).

Sin embargo, esta dimensión doméstica e informal no estuvo exenta de conflicto. En un posteo publicado en Facebook, Isla Flotante se presentaba con una retórica marcada por la ironía y la provocación, dirigiéndose directamente al Gobierno de la Ciudad:



Imagen 1. Espacio de Isla Flotante en PH del barrio de Palermo, Buenos Aires. (c. 2012). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.

Señores de la Ciudad, nosotros somos solamente una casita, no nos pongan fajas que nada más queremos pasarla bien. Están invitados a ser nuestros amigos y ser felices junto a los nuestros. No es necesario recurrir a la violencia. (Pedro de Mendoza, 2012)

Lo interesante de esta declaración es que, formulada inicialmente en clave de humor y provocación, adquiere con el tiempo un carácter retrospectivamente revelador. La invitación dirigida al Gobierno de la Ciudad a “hacerse amigo” del espacio no se materializó en una confrontación prolongada, sino en un proceso de alineación progresiva con las políticas urbanas de revalorización del sur de la ciudad.

En efecto, el devenir de Isla Flotante muestra un movimiento paradójico. Aquellas mismas políticas urbanas que inicialmente aparecían como amenaza —controles, clausuras y exigencias normativas— terminaron funcionando como impulso para una transformación profunda del proyecto. El cierre del PH en Palermo no significó la desaparición del espacio, sino su reconversión: Isla Flotante se trasladó posteriormente a un galpón en el barrio de La Boca, integrándose al entramado institucional del Distrito de las Artes y aprovechando los incentivos promovidos por el Gobierno de la Ciudad.

En este desplazamiento, la galería abandonó progresivamente el registro doméstico e informal que había caracterizado su etapa inicial para ingresar en una lógica de expansión, profesionalización y crecimiento. El conflicto con el Estado no se resolvió mediante una confrontación directa, sino a través de un proceso de adaptación acelerada a un modelo institucional compatible con las políticas culturales urbanas vigentes.

Este pasaje del PH doméstico al galpón refuncionalizado no puede interpretarse únicamente como un crecimiento natural del proyecto. Constituye, más bien, un caso particularmente revelador para analizar cómo las políticas culturales contemporáneas no solo regulan prácticas artísticas, sino que también influyen activamente en sus formas de institucionalización, sus escalas de producción y sus modos de inserción en el sistema del arte (Harvey, 2008; Zukin, 2010).

En este sentido, la trayectoria de Isla Flotante permite observar cómo un proyecto inicialmente asociado a formas de sociabilidad artística informal terminó integrándose progresivamente a los

circuitos profesionales del mercado del arte, incluyendo ferias internacionales y redes institucionales más amplias.

arteBA 2012 y la asesoría comercial

El año 2012 puede interpretarse como un punto de inflexión en la trayectoria de Isla Flotante. La participación por primera vez en arteBA —la principal feria de arte contemporáneo de Argentina y una de las más relevantes del circuito latinoamericano— marcó el pasaje de un proyecto inicialmente autogestionado por artistas hacia una inserción explícita en el circuito comercial del arte. La presencia en el Barrio Joven, sección históricamente asociada a galerías emergentes y caracterizada por un acceso más económico al espacio ferial, funcionó como una puerta de entrada al mercado para una galería que hasta entonces había operado desde una lógica doméstica e informal.

En esa edición de la feria, Isla Flotante presentó obras de un grupo de artistas jóvenes entre los que se encontraban Bruno Depaoli, Tobías Dirty, Diana Drake, Juan Matías Killian y Nani Lamarque, quien comenzaba a ocupar un rol cada vez más central no solo como artista sino también como uno de los directores del proyecto. Esta doble posición no resulta meramente anecdótica: anticipa una tensión que atravesará el desarrollo posterior de la galería y que se volverá visible en algunas de las obras presentadas en ese contexto.

Entre ellas, Lamarque exhibió una serie de dibujos compuestos por frases breves de fuerte carga política y social, capaces de interpelar tanto al visitante ocasional de la feria como al propio sistema del arte. En retrospectiva, estas obras permiten leer —casi como en un espejo— el proceso de transformación institucional que atravesaría Isla Flotante en los años siguientes. Una de las frases más significativas de la serie formulaba la pregunta: “¿Cómo te diste cuenta que soy de clase media?”. Más que una simple ironía identitaria, la pregunta condensa una reflexión sobre las marcas visibles —y también las ansiedades menos evidentes— que suelen asociarse a esa posición social (imagen 2).

La clase media aparece aquí no tanto como una categoría estable, sino como una posición tensada entre dos universos sociales: sin la urgencia material que caracteriza a las clases populares, pero tampoco con la seguridad estructural asociada a las élites. Se trata de una condición marcada por la necesidad permanente de sostenerse, proyectarse y consolidar una trayectoria. En ese sentido, la pregunta de Lamarque puede leerse también como una clave para interpretar el propio recorrido de la galería: un proyecto que, desde una posición periférica dentro de la feria, comenzaba a ensayar formas de visibilidad, profesionalización y proyección futura.

Desde el Barrio Joven —espacio de entrada y experimentación dentro del dispositivo ferial— Isla Flotante iniciaría un proceso de expansión que con el tiempo la llevaría a consolidarse como una de las galerías más activas de la escena local, con una creciente participación en ferias internacionales. Este proceso implicó una reformulación progresiva del modelo de gestión, una adaptación a las lógicas del mercado global del arte y, finalmente, una relocalización en un antiguo galpón del barrio de La Boca, ya dentro del entramado de políticas urbanas de revitalización cultural promovidas por el gobierno de la ciudad.

Un episodio significativo en este recorrido fue la obtención, en esa misma edición de arteBA, de una mención que incluía una asesoría comercial. Este reconocimiento funcionó como una instancia decisiva en el desarrollo del proyecto. A partir de ese momento se incorporaría Leopoldo Mones Cazón como codirector de la galería, consolidando una estructura de gestión más profesionalizada y orientada a la expansión internacional. La organización informal que había caracterizado los primeros años del proyecto comenzaba así a reorganizarse en un modelo institucional más estable.

Otra obra presentada por Lamarque en esa misma edición de la feria profundiza esta lectura retrospectiva. La frase “hay dos Nanis” explicita con notable claridad el desdoblamiento que atravesaba tanto al artista como al propio proyecto. Por un lado, un Nani asociado a una práctica artística de proximidad, vinculada a la experimentación y a la producción en contextos domésticos —como el



Imagen 2. Nani Lamarque, ¿Cómo te diste cuenta que soy de clase media?, dibujo sobre papel. (2012). Fuente: Cortesía de Isla Flotante.



Imagen 3. Nani Lamarque, Hay dos Nanis, dibujo sobre papel. (2012). Fuente: Cortesía de Isla Flotante.

mural de un yaguareté pintado en una casa descuidada de Palermo—; por otro, un Nani galerista atento a las condiciones de circulación de las obras, a su proyección comercial y a su inserción en circuitos internacionales (imagen 3).

Este desdoblamiento no remite únicamente a una biografía individual. Permite pensar, más ampliamente, una tensión entre dos formas de concebir la práctica artística en la ciudad: un modelo basado en la cercanía, la experimentación y la autogestión, y otro orientado hacia la profesionalización, la internacionalización y la lógica empresarial del sistema del arte contemporáneo. En el caso de Isla Flotante, ambos modelos no se presentan como posiciones completamente opuestas; más bien coexisten y se superponen durante varios años. Sin embargo, en el desarrollo posterior de la galería, aquello que inicialmente aparecía como una crítica irónica a las formas institucionales del arte terminaría encontrando su lugar dentro de ellas.

En este sentido, las obras de Lamarque funcionan menos como comentarios externos que como indicios internos de un proceso en curso. Sus frases parecen anticipar —antes de que resulte plenamente visible— la dirección del desplazamiento que atravesará el proyecto: de la casa al galpón, de la autogestión doméstica a la inserción en plataformas comerciales del sistema del arte.

Por otra parte, el pasaje de Isla Flotante desde el Barrio Joven de arteBA hacia ferias internacionales puede interpretarse menos como la simple consolidación de un negocio rentable que como la expansión de una red de vínculos, experiencias y expectativas compartidas. El crecimiento no sólo abría mercados, sino también circuitos de sociabilidad, prestigio y pertenencia. Tal como señala Chiotarrab (2021) al analizar el desarrollo de galerías jóvenes en ese período:

El hecho de que esta fuera la tendencia de los galeristas jóvenes hacia 2011 no significa necesariamente que las galerías se hubieran convertido en un negocio de gran rentabilidad, sino que ofrecían una forma de vida asociada a las redes del arte suficientemente atractiva para sus gestores. Devenir galerista conlleva la posibilidad de formar parte de un socioecosistema deseado por muchos aficionados del arte y la cultura [...] y, sobre todo, ocupar un lugar de poder asociado al estatus de la cultura y los encantos del arte (Chiotarrab, 2021).

Leída desde esta perspectiva, la pregunta “¿Cómo te diste cuenta que soy de clase media?” deja de referirse únicamente a una identidad social para convertirse también en una definición de posición dentro de ese “socioecosistema”. La clase media aparece entonces no sólo como origen social, sino también como horizonte de aspiración cultural: una zona intermedia que, sin poseer el capital heredado de las élites, mantiene una proximidad simbólica suficiente para desear y perseguir su integración. En su tránsito desde el PH doméstico de Palermo hacia las ferias internacionales y los programas de internacionalización del arte contemporáneo, Isla Flotante encarna precisamente esa búsqueda: no tanto la acumulación inmediata de capital económico, sino la conquista de un lugar dentro de una forma de vida asociada al mundo del arte.

El fin del arte de conventillo

Como se señaló anteriormente, el espacio original de Isla Flotante funcionaba en un PH típico del barrio de Palermo, caracterizado por habitaciones conectadas, patio interno y una atmósfera doméstica atravesada por su uso simultáneo como vivienda, taller, galería y lugar de encuentro. Esta condición híbrida habilitó una forma de exhibición en la que las obras convivían con los objetos cotidianos y las marcas de la vida compartida. Las inauguraciones se asemejaban más a reuniones entre amigos que a eventos institucionales, y las obras se desplegaban entre muebles, plantas y rastros de la vida diaria.

En ese contexto se configuró lo que aquí proponemos denominar un “arte de conventillo”. La expresión no remite únicamente al modelo histórico del inquilinato porteño, sino a un dispositivo cultural basado en la proximidad, la convivencia y la circulación de afectos. Como en los conventillos de la tradición urbana rioplatense, el espacio funcionaba como un escenario de interacción colectiva donde distintas voces, estilos y sensibilidades se superponían. La galería no operaba únicamente como lugar de exhibición, sino como un ámbito de sociabilidad artística en el que la vida cotidiana, la producción estética y las relaciones afectivas se entrelazaban de manera inseparable.



Imagen 4. Daniel Edwin Alva Torres, *Amores como el nuestro quedan ya muy pocos*. (Vista de instalación en la exposición *Boca-Vélez*). Galería Isla Flotante, Buenos Aires. (2013). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.

Sin embargo, hacia 2012 comenzaron a hacerse visibles ciertas tensiones entre esa escala doméstica y las nuevas ambiciones del proyecto. A medida que Isla Flotante incrementaba su visibilidad —especialmente a partir de su participación en ferias de arte— el PH parecía volverse insuficiente como plataforma para una escena artística que comenzaba a demandar otras escalas de producción, otros públicos y mayores condiciones de profesionalización. En ese sentido, algunas de las exposiciones realizadas en el espacio permiten leer, retrospectivamente, los signos de un desajuste creciente entre la arquitectura doméstica que había dado origen al proyecto y las expectativas de expansión que comenzaban a atravesarlo.

La muestra Boca-Vélez, de Juan Matías Killian y Daniel Edwin Alva Torres, constituye un ejemplo particularmente elocuente de esta tensión. Una de las intervenciones consistía en una frase pintada directamente sobre la pared con tinta azul: “Amores como el nuestro quedan ya muy pocos”.

La inscripción evocaba una canción popular de Jerry Rivera difundida en Argentina por el grupo de cumbia Los Charros, introduciendo en el espacio expositivo una retórica sentimental asociada a la nostalgia y la pérdida. Escrita con una materialidad precaria y destinada a desaparecer junto con la pared que la sostenía, la frase parecía hablar tanto de una relación afectiva como de una forma específica de habitar el arte: íntima, doméstica y basada en vínculos de cercanía. En ese sentido, el mural podía leerse como una declaración anticipada del final de ese modelo de sociabilidad artística (imagen 4).

Algo similar ocurre con la instalación de Federico Cantini presentada en 2013. La obra consistía en una catapulta de madera construida a escala real que ocupaba casi por completo una de las habitaciones del PH. El travesaño superior atravesaba el techo, generando un boquete que dejaba al descubierto la estructura de la casa. El dispositivo parecía funcional, pero su funcionamiento resultaba imposible: el espacio doméstico no permitía el movimiento necesario



Imagen 5. Federico Cantini, instalación presentada en la exposición ¿Cuánto pesa un escudo? Galería Isla Flotante, Buenos Aires. (2013). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.

para realizar el lanzamiento. La desproporción entre la escala de la máquina y la arquitectura del lugar transformaba la obra en una metáfora evidente del momento que atravesaba la galería. El PH que había servido como contenedor del proyecto en sus inicios ya no podía albergar las ambiciones de expansión que comenzaban a definir su desarrollo (imagen 5).

La intervención Epílogo de Mimi Laquidara profundiza esta dimensión reflexiva. La artista transformó el piso y las paredes del espacio en una cancha de tenis minimalista pintada directamente sobre la superficie existente. La obra convertía la casa-galería en un campo de juego imaginario que evocaba tanto el ocio deportivo como ciertas formas de sociabilidad barrial. Sin embargo, el propio título introducía una lectura retrospectiva: la cancha no celebraba un comienzo, sino el cierre de una etapa. La pintura que cubría el espacio funcionaba como una marca efímera sobre el cuerpo de la galería, un gesto que registraba el final de una forma de habitar

el arte basada en la proximidad y la improvisación (imagen 6).

Por su parte, la proyección Slideshow de Nicolás Martella introducía una dimensión espacial distinta. La obra consistía en un carrusel de diapositivas analógicas que mostraba fotografías de viajes turísticos por Europa tomadas décadas atrás. La secuencia de imágenes —plazas, monumentos, paisajes alpinos— proponía un recorrido visual por escenarios lejanos que contrastaban con la escala doméstica del PH. En ese contexto, la obra podía leerse como una metáfora del momento que atravesaba la galería: mientras el proyecto comenzaba a orientarse hacia circuitos internacionales del arte, el espacio que lo albergaba seguía siendo una casa pequeña, improvisada y profundamente local (imagen 7).

En conjunto, estas obras permiten observar cómo el propio programa expositivo de Isla Flotante comenzaba a registrar el agotamiento de las condiciones espaciales y afectivas que habían dado origen al



Imagen 6. Mimi Laquidara, *Epílogo*, intervención espacial en Isla Flotante. Buenos Aires. (2013). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.



Imagen 7. Nicolás Martella, *Slideshow*, proyección de diapositivas. Buenos Aires. (2013). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.

proyecto. Más que ilustrar simplemente una futura mudanza, las exposiciones realizadas en los últimos años del PH dramatizan el final de una etapa y anticipan la necesidad de un nuevo territorio desde el cual continuar el desarrollo institucional de la galería.

El traslado posterior al galpón de La Boca puede entenderse, en este sentido, como la consecuencia material de esa transformación. Si el PH había permitido el surgimiento de un modelo de sociabilidad artística cercano al “arte de conventillo”, el nuevo espacio industrial respondía a otra escala de producción, circulación y visibilidad, acorde con la creciente inserción del proyecto en los circuitos profesionales del arte contemporáneo.

Isla Flotante, entre ferias y logos

La participación de Isla Flotante en ferias internacionales puede entenderse como una extensión del proceso de profesionalización iniciado con su ingreso a arteBA. A partir de 2013, la galería comenzó a insertarse de manera sostenida en el circuito regional e internacional de ferias de arte contemporáneo —entre ellas ArtRio (Río de Janeiro) y PARC (Lima)—, desplazándose desde una escena emergente de alcance local hacia plataformas de circulación transnacional. Este proceso no implicó un abandono inmediato de las estrategias discursivas que habían caracterizado sus primeras etapas, sino más bien su reconfiguración en diálogo con nuevas escalas de visibilidad, públicos y condiciones institucionales.

Los materiales gráficos producidos para estas participaciones feriales resultan particularmente reveladores para analizar este desplazamiento. En ellos persiste un tono humorístico, informal y autorreferencial que remite al clima doméstico que había caracterizado al proyecto en sus inicios: fotografías casuales, tipografías directas y composiciones cercanas al lenguaje visual del afiche cultural o de la comunicación entre pares. Sin embargo, estos elementos comienzan a convivir con la presencia cada vez más visible de logos institucionales vinculados a programas estatales de promoción cultural y exportación artística. Ministerios, agencias de comercio exterior y programas de internacionalización aparecen integrados en el diseño de los

materiales, produciendo una imagen ambigua en la que la estética informal del proyecto se superpone con los dispositivos institucionales que hacen posible su circulación global.

Esta superposición no se oculta ni se disimula; por el contrario, se vuelve parte del propio lenguaje visual del proyecto. Los sellos institucionales aparecen exhibidos junto al resto de los elementos gráficos, casi como componentes de un collage. En ese gesto, la comunicación de la galería hace visible una dimensión que suele permanecer implícita en el sistema del arte contemporáneo: la estrecha relación entre circulación internacional, financiamiento público y legitimación de mercado (Velthuis, 2005).

En los stands feriales, esta lógica se vuelve aún más evidente. Algunas de las obras que habían funcionado previamente como comentarios irónicos sobre la clase media, el deseo de ascenso social y las aspiraciones culturales reaparecen ahora en un contexto en el que esas mismas tensiones se encuentran plenamente activas. Los afiches de Nani Lamarque que retoman la estética gráfica de la cumbia —con consignas como “Mais materialismo por favor”— condensan esta ambivalencia. La estética popular, asociada al consumo masivo y a una cultura plebeya, es recontextualizada dentro del espacio blanco y regulado de la feria internacional. En ese contexto, la consigna adquiere una resonancia particular: lo que en otro entorno podría leerse como ironía o provocación se inscribe aquí en un dispositivo cuyo objetivo principal es la circulación comercial de las obras.

Un desplazamiento similar se observa en la traducción al portugués de la frase “¿Cómo te diste cuenta que soy de clase media?”. El cambio lingüístico desplaza la pregunta desde su inscripción local hacia un contexto regional más amplio. La referencia a la clase media deja de remitir exclusivamente a una categoría sociológica argentina para inscribirse en un horizonte latinoamericano compartido, marcado por procesos similares de movilidad social, aspiraciones culturales e inserción en circuitos globales del arte (Quemin, 2013).

En este sentido, las obras de Lamarque parecen acompañar el proceso de internacionalización de la galería casi en tiempo real. Más que constituir una



Imagen 8. Stand de la galería Isla Flotante en la feria SCOPE Art Show. (c. 2014). Fuente: Fotografía del archivo de la galería Isla Flotante.

crítica externa al sistema del arte, funcionan como una forma de autorreflexividad interna que nombra, ironiza y al mismo tiempo legitima ese desplazamiento. La reiteración de consignas, su adaptación gráfica y lingüística y su circulación en distintos contextos feriales construyen una narrativa en la que el humor opera menos como resistencia que como un recurso simbólico que facilita la integración al sistema.

La presentación de Isla Flotante en la feria SCOPE condensa de manera particularmente clara estas tensiones. El stand responde al formato estándar de este tipo de plataformas internacionales: paredes blancas, iluminación focalizada y una disposición espacial funcional orientada a la presentación de obras ante coleccionistas y curadores. Sin embargo, sobre la pared principal se exhibe un cartel con la frase "In Argentina we are famous, really". El texto, escrito en inglés con un tono coloquial y deliberadamente enfático, introduce un gesto irónico en el contexto altamente profesionalizado de la feria (imagen 8).

La frase puede leerse como una forma de autoconciencia sobre la posición periférica de la galería dentro del mercado global del arte. El énfasis en el adverbio *really* introduce una ambivalencia que oscila entre la afirmación y la duda, entre la declaración de notoriedad y la ironización sobre su propia escala. De este modo, el cartel invierte sutilmente la lógica aspiracional que atraviesa la trayectoria del proyecto: mientras la galería se presenta ante un público internacional, la declaración de fama se sostiene en una forma de humor autorreferencial que pone en escena su propia condición periférica.

Lejos de resolver las tensiones entre informalidad y profesionalización, el stand en SCOPE parece intensificarlas. Isla Flotante se inserta plenamente en las dinámicas del mercado global de ferias, pero lo hace preservando un registro discursivo que exhibe esa misma integración con una cuota de ironía. En ese sentido, la internacionalización del proyecto no implica la desaparición de su identidad inicial, sino su transformación en un estilo reconocible dentro del circuito contemporáneo.

De este modo, aquello que comenzó como una práctica situada y doméstica se consolida gradualmente como una marca capaz de circular en el sistema global del arte. La galería no abandona su tono crítico ni su humor autorreferencial; los incorpora como parte de su capital simbólico y los despliega bajo la visibilidad ampliada que ofrecen las ferias internacionales.

Conclusiones

La trayectoria de Isla Flotante permite observar con particular claridad las transformaciones que han atravesado las escenas artísticas contemporáneas en Buenos Aires durante las últimas dos décadas. A partir del análisis de su desarrollo entre 2012 y 2014, este artículo ha mostrado cómo un proyecto inicialmente vinculado a formas de sociabilidad doméstica y autogestionada se integró progresivamente a circuitos institucionales más amplios, articulando prácticas artísticas emergentes con políticas urbanas y dinámicas del mercado global del arte.

En sus primeras etapas, el espacio funcionó en un PH del barrio de Palermo que operaba simultáneamente como vivienda, taller y sala de exhibición. Este formato permitió el surgimiento de un modelo de producción cultural basado en la proximidad, la convivencia y la circulación de afectos, que aquí se ha propuesto conceptualizar como una forma de “arte de conventillo”. En este contexto, las prácticas artísticas no se separaban de las dinámicas cotidianas que sostenían el proyecto, y las exposiciones se inscribían en un entorno doméstico que desdibujaba las fronteras entre vida social y producción estética.

Sin embargo, la creciente visibilidad del proyecto —especialmente a partir de su participación en arteBA en 2012— introdujo nuevas exigencias vinculadas a la profesionalización de la galería y a su inserción en circuitos de circulación más amplios. El ingreso al dispositivo ferial marcó un punto de inflexión en el desarrollo de Isla Flotante, no solo por su contacto con el mercado del arte contemporáneo, sino también por la consolidación de una estructura de gestión más estable y orientada a la expansión internacional.

En este proceso, las propias obras exhibidas por la galería funcionan como indicadores sensibles de esa transformación. Las frases de Nani Lamarque sobre la clase media, el desdoblamiento entre artista y galerista, o las intervenciones espaciales que tensionaban la escala doméstica del PH permiten leer, retrospectivamente, los signos de un desplazamiento institucional en curso. Más que comentarios externos al sistema del arte, estas obras operan como formas de autorreflexividad que registran y tematizan las tensiones entre informalidad, profesionalización y aspiración social que atraviesan la trayectoria del proyecto.

El traslado posterior de la galería a un galpón en el barrio de La Boca debe entenderse en relación con estas transformaciones. La mudanza no respondió únicamente a una necesidad de expansión espacial, sino que se inscribió también en el marco de políticas urbanas orientadas a la revitalización cultural del sur de la ciudad, particularmente a través de la creación del Distrito de las Artes. De este modo, la trayectoria de Isla Flotante permite observar cómo las políticas culturales contemporáneas no solo regulan las prácticas artísticas, sino que influyen activamente en sus procesos de institucionalización, en sus escalas de producción y en sus modos de inserción territorial.

Al mismo tiempo, la creciente participación de la galería en ferias internacionales evidencia el papel central que estos dispositivos desempeñan en la configuración del mercado global del arte contemporáneo. La presencia de Isla Flotante en ferias como ArtRio, PARC o SCOPE muestra cómo proyectos surgidos en contextos locales pueden integrarse progresivamente a circuitos transnacionales de circulación simbólica y económica. En este marco, las estrategias discursivas desarrolladas por la galería —particularmente el uso del humor, la ironía y la autorreferencialidad— no desaparecen en el proceso de profesionalización, sino que se transforman en parte de su capital simbólico dentro del sistema del arte.

La trayectoria analizada sugiere, por lo tanto, que la internacionalización de las galerías emergentes no debe interpretarse únicamente como un proceso de expansión económica o geográfica. Se trata también de una transformación cultural más amplia,

en la que proyectos inicialmente informales reconfiguran sus prácticas, sus lenguajes y sus espacios de operación para adaptarse a nuevas escalas de circulación. En ese tránsito, la identidad inicial del proyecto no necesariamente se pierde; con frecuencia se convierte en un estilo reconocible que funciona como recurso de diferenciación dentro de un mercado artístico global altamente competitivo.

En conjunto, el caso de Isla Flotante permite comprender cómo las escenas artísticas contemporáneas se configuran a partir de la interacción entre prácticas culturales emergentes, políticas urbanas y dispositivos de mercado. Más que procesos lineales de institucionalización, estas trayectorias se caracterizan por una serie de desplazamientos graduales en los que la autogestión, la profesionalización y la internacionalización conviven durante largos períodos, generando formas híbridas de producción cultural que articulan lo doméstico, lo urbano y lo global.

Referencias

Chirotarrab, G. (2021). *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*. E. Casiva. «https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/1837/1/LD_EIDAES_2021_CG.pdf»

Fraser, A. (2005). *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. MIT Press.

Graw, I. (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Mardulce.

Harvey, D. (2008). *Breve historia del neoliberalismo*. Akal.

Horowitz, N. (2011). *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton University Press.

Moulin, R. (2012). *El mercado del arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. La Marca Editora.

De Mendoza, P. (2011, septiembre 22). *Señores de la ciudad. Nosotros somos solamente una casita. No nos pongan fajas que nada más queremos pasarla bien*. [Actualización de estado]. Facebook. «<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.231447106935800&type=3>»

Quemin, A. (2013). International contemporary art fairs in a "globalized" art market. *European Societies*, 15(2), 162–177.

Thornton, S. (2008). *Seven Days in the Art World*. W. W. Norton & Company.

Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press.

Zukin, S. (2010). *Naked city: The death and life of authentic urban places*. Oxford University Press.