

La galería de galpón
Barro y la expansión del arte
Mario Scorzelli
Arte e Investigación (N.º 29), e130, 2026. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e130>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA GALERÍA DE GALPÓN BARRO Y LA EXPANSIÓN DEL ARTE WAREHOUSE GALLERY BARRO AND THE EXPANSION OF ART

MARIO SCORZELLI | mario.scorzelli@unraf.edu.ar; <https://orcid.org/0009-0002-3249-6234>

Departamento de Escrituras de las Artes, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Recibido: 07/03/2026 | Aceptado: 15/04/2026

RESUMEN

El artículo analiza la emergencia de Galería Barro de Buenos Aires como caso representativo de la transformación del sistema galerístico local en el marco del urbanismo neoliberal y la expansión del mercado del arte contemporáneo. A partir de un estudio de caso centrado en su período inicial (2014), examina el galpón como dispositivo de exposición, el discurso profesionalizante de su director, Nahuel Ortiz Vidal, y la estructura operativa del proyecto. El análisis muestra cómo la escala espacial, la inversión infraestructural y la orientación internacional reconfiguran las condiciones de producción, de circulación y de valoración del arte contemporáneo en Buenos Aires.

PALABRAS CLAVE

Galería Barro; galería de galpón; urbanismo neoliberal; mercado del arte; Buenos Aires

ABSTRACT

This article analyzes the emergence of Galería Barro from Buenos Aires as a representative case of the transformation of the local gallery system within the context of neoliberal urbanism and the expansion of the contemporary art market. Based on a case study focused on its initial period (2014), it examines the warehouse space as an exhibition device, the professionalizing discourse of its director, Nahuel Ortiz Vidal, and the project's operational structure. The analysis shows how spatial scale, infrastructural investment, and international orientation reconfigure the conditions of production, circulation, and valuation of contemporary art in Buenos Aires.

KEYWORDS

Galería Barro; warehouse gallery; neoliberal urbanism; art market; Buenos Aires



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

En las últimas décadas, numerosas ciudades han incorporado la cultura como herramienta de intervención urbana, promoviendo distritos culturales y políticas orientadas a atraer inversiones vinculadas a las industrias creativas. En este contexto, el arte contemporáneo ha sido movilizado como un recurso estratégico para la revalorización territorial, la reconversión de áreas industriales y la construcción de nuevas centralidades culturales. Diversos estudios han señalado que estas políticas se inscriben en procesos más amplios de urbanismo neoliberal, caracterizados por la promoción de inversiones privadas y la utilización de la cultura como vector de valorización del suelo urbano (Harvey, 2008; Theodore, Peck & Brenner, 2009).

Particularmente en la ciudad de Buenos Aires, estas transformaciones han sido analizadas en relación con políticas urbanas orientadas a la reconversión de áreas históricamente relegadas, especialmente en el sur de la ciudad (Cravino & Palombi, 2015; Herzer, 2008). Estos procesos suelen articular incentivos fiscales, intervenciones estatales y proyectos culturales que buscan reconfigurar el perfil social y económico de determinados barrios. Desde esta perspectiva, la cultura participa de estrategias de desarrollo urbano que inciden en la producción social del hábitat y en las dinámicas de segregación espacial (Di Virgilio & Rodríguez, 2013; Marcuse, 2004).

De esa manera, la apertura de la Galería Barro en 2014 puede ser entendida como un acontecimiento que irrumpe en un momento de inflexión del sistema galerístico porteño, en el que confluyen transformaciones del mercado del arte, reconfiguraciones urbanas y mutaciones en los regímenes de legitimación cultural. Barro se inscribe como síntoma de un cambio estructural: la consolidación de lo que en este artículo se denomina *galería de galpón* como tipología dominante para proyectos artísticos orientados a la expansión productiva, la profesionalización y la inserción internacional.

Antes de la consolidación de la galería de galpón entre 2014 y 2015, las galerías de arte en Buenos Aires se instalaron principalmente en departamentos, casas adaptadas y pequeños locales comerciales. Techos bajos, pasillos estrechos y espacios reducidos no solo respondían a limitaciones materiales, sino que conformaban una sensibilidad propia de la escena artística local, visible en espacios, como el pasillo del Centro Cultural Ricardo Rojas, el subsuelo de Ruth Benzacar; los locales de Belleza y Felicidad, Cobra y Mite; o los PH de Rayo Lazer e Isla Flotante.

Frente a esa tradición porteña de galerías de escala reducida, el galpón introduce una ruptura significativa en términos de escala y de ambición simbólica. Mientras los espacios domésticos habían favorecido una sociabilidad artística basada en la

proximidad, la informalidad y la circulación restringida, el galpón impone una lógica espacial asociada a la visibilidad, la producción intensiva y la espectacularización de la exhibición.

En términos expositivos, esta mutación tensiona el paradigma del *cubo blanco*. Brian O'Doherty (2011) advierte que el espacio expositivo moderno no es neutral, sino un dispositivo ideológico que construye un régimen específico de percepción, aislando la obra del mundo social y presentándola como entidad autónoma. Sin embargo, en el caso del galpón, esta neutralidad se ve amplificada y, al mismo tiempo, desplazada: la escala industrial, la altura y la continuidad espacial producen una experiencia estética que ya no remite a la intimidad abstracta del cubo blanco, sino a una escenificación del poder infraestructural del sistema del arte. El galpón no oculta su capacidad productiva; por el contrario, la exhibe como condición de posibilidad del arte contemporáneo de gran formato, enlazando demandas estéticas con demandas de capitalización de la ciudad.

La emergencia de este modelo espacial coincide con un proceso de reorganización del sistema galerístico argentino, atravesado por la expansión del mercado y la creciente orientación hacia circuitos internacionales. Como señalan Nik Theodore, Jamie Peck y Neil Brenner (2009), el neoliberalismo urbano no opera mediante un modelo homogéneo, sino a través de procesos de *neoliberalización* situados, que reconfiguran instituciones, territorios y marcos normativos de manera diferencial. En Buenos Aires, esta lógica se expresó en la promoción de distritos culturales, incentivos fiscales y políticas de *revitalización* que articularon al Estado con actores privados del campo cultural.

La localización de Barro en La Boca resulta paradigmática. La creación del Distrito de las Artes constituyó una intervención urbana que buscó reinscribir al barrio en un nuevo relato de ciudad creativa, apoyándose en su historia cultural para proyectar una imagen renovada y atractiva para el turismo y la inversión. Este tipo de políticas tienden a producir una integración selectiva de la cultura al desarrollo urbano, donde el arte contemporáneo funciona como capital simbólico capaz de legitimar procesos de valorización del suelo y desplazamiento social.

Desde su inauguración, el proyecto se presenta como una galería orientada a la producción de obras de gran escala y a la circulación internacional, posicionándose en un horizonte de competencia global. La arquitectura del galpón no funciona aquí como un telón de fondo neutral, sino como una infraestructura discursiva que sostiene y que refuerza ese posicionamiento.

En esa dirección, el proceso de profesionalización del arte contemporáneo en Argentina ha tendido a privilegiar ciertos modos de producción y visibilidad,

en detrimento de otros, estableciendo jerarquías espaciales y simbólicas dentro del campo. En este sentido, el galpón se consolida como un estándar de excelencia y de ambición, mientras que los espacios pequeños quedan progresivamente relegados a un lugar de marginalidad o precariedad.

Así, Barro puede ser leída como un caso límite que permite comprender cómo la galería de galpón opera simultáneamente como dispositivo estético, económico y territorial. Lejos de ser un simple cambio tipológico, su emergencia señala una mutación en las condiciones mismas de posibilidad del arte contemporáneo en Buenos Aires, donde la escala, la infraestructura y la inserción urbana se convierten en factores centrales de legitimación.

Desde el punto de vista metodológico, este trabajo adopta un enfoque cualitativo basado en el estudio de caso de Barro durante su período de conformación inicial (2014), etapa en la que se consolidaron tanto el modelo espacial del galpón como el discurso de profesionalización acelerada que caracterizó al proyecto. El análisis combina estrategias complementarias: el examen de la arquitectura y las condiciones espaciales del galpón como dispositivo expositivo; el análisis discursivo de declaraciones públicas de su director, Nahuel Ortiz Vidal; y la revisión crítica de bibliografía teórica sobre urbanismo neoliberal, sociología del arte y estudios del espacio expositivo. A partir de esta triangulación, el artículo busca interpretar la emergencia de la galería de galpón no solo como un fenómeno arquitectónico o institucional, sino como una transformación más amplia en las condiciones de producción, de legitimación y de circulación del arte contemporáneo en Buenos Aires. Aunque el proyecto ha evolucionado posteriormente —con procesos de expansión internacional y cambios en su equipo—, los patrones estructurales identificados en este período inicial permiten comprender de manera más precisa las transformaciones del sistema galerístico porteño en el marco de dinámicas urbanas y culturales asociadas al neoliberalismo.

ARQUITECTURA, ESCALA Y PROMESA DE INTERNACIONALIZACIÓN

La sede de Barro en Caboto 531, inaugurada en 2014, ocupa una antigua nave industrial construida en 1934, inscripta en la matriz industrial-portuaria histórica de La Boca. Esta procedencia no funciona únicamente como dato contextual o valor patrimonial, sino que se convierte en un elemento activo dentro de la operación simbólica del espacio. La arquitectura industrial no es neutral: organiza, condiciona y amplifica las formas de exhibición, de producción y de circulación del arte que allí tienen lugar.

El galpón presenta una planta aproximada de 400 m², con una altura cercana a los 8 m, dimensiones inusuales dentro de la tradición galerística porteña. Esta escala permite la exhibición de obras de gran formato y diseños expositivos

ambiciosos [Figura 1]. En este sentido, el espacio actúa como una condición de posibilidad para un tipo específico de producción artística, asociada a estándares de monumentalidad y de espectacularidad.



Figura 1. Matías Duville (2014), *Precipitar una especie*

Galería Barro O'Doherty (2011) señala que el cubo blanco se construye como una ficción de neutralidad que aísla la obra del mundo social y la presenta como autónoma. Sin embargo, el galpón de Barro no responde a esa lógica de borramiento, sino que propone una hiperbolización del espacio: lejos de neutralizar la arquitectura, la enfatiza. No se trata, entonces, de un cubo blanco, sino de lo que podría pensarse como un hiperespacio de producción, donde la obra no se emancipa del contexto, sino que se mide constantemente con él.

A su vez, la instalación de galerías en grandes naves industriales responde tanto a necesidades espaciales como a una narrativa de revitalización urbana que asocia arte contemporáneo, inversión privada y renovación de áreas «degradadas». En este marco, el galpón funciona como emblema de una promesa: la de insertar a Buenos Aires —y a sus galerías— en un circuito global de producción y legitimación artística. No es casual que, en los discursos que rodean a Barro, aparezcan comparaciones con Chelsea o con los pabellones de la Bienal de San Pablo. Estas referencias operan como horizontes aspiracionales que conectan directamente escala arquitectónica y escala simbólica (Fundación arteBA, 2015).

Así, el galpón de Caboto 531 condensa una ecuación precisa: a mayor escala espacial, mayor ambición de visibilidad internacional. La arquitectura no solo aloja obras, sino que comunica profesionalismo, capacidad productiva y alineación con estándares globales. En este sentido, el espacio se convierte en un argumento en sí mismo: habilita la posibilidad de «hacer la mejor muestra internacional» (Fundación arteBA, 2015) no solo por lo que contiene, sino por lo que representa. El galpón, entonces, no es un fondo neutro, sino un dispositivo activo de legitimación, donde arquitectura, economía y discurso se articulan para producir valor artístico y territorial de manera simultánea.

EL DISCURSO DEL GALERISTA

Las declaraciones públicas de Ortiz Vidal constituyen un insumo central para comprender el modo en que se naturaliza una determinada concepción del arte contemporáneo, del mercado y de la escala como horizontes normativos. En particular, su participación en el programa PG:7 de arteBA permite identificar una retórica estratégicamente articulada en torno a nociones como profesionalismo, producción, equipo, mercado y descubrimiento.

Uno de los elementos más significativos de este discurso es la autoubicación de Ortiz Vidal como «tercera generación de subastadores» (Fundación arteBA, 2015), en referencia a la casa Roldán. Esta genealogía cumple una doble función. Por un lado, establece una continuidad con una tradición histórica del mercado del arte en la Argentina, asociada a la experticia, el conocimiento del valor y la intermediación profesional. Por otro, marca una ruptura con las formas más artesanales, informales o domésticas de la galerística porteña, al inscribir a Barro en una lógica empresarial, estratégica y expansiva. La herencia no se presenta como lastre, sino como capital simbólico que habilita una actualización del rol del galerista en clave contemporánea.

En este marco, Ortiz Vidal sintetiza el horizonte del proyecto con una frase programática: «Que un artista argentino pueda hacer su mejor muestra de arte internacional en Buenos Aires» (Fundación arteBA, 2015). Esta formulación resulta productiva para el análisis, ya que articula tres niveles normativos: lo nacional, lo internacional y la excelencia. La posibilidad de realizar «la mejor muestra» no se define en términos locales, sino que se mide a partir de estándares internacionales, que operan como vara implícita de legitimación. El internacionalismo no aparece aquí como una opción entre otras, sino como el horizonte deseable y necesario de toda producción artística relevante.

Este gesto puede leerse como la inscripción del arte argentino en una racionalidad neoliberal globalizada, donde las escenas artísticas compiten por visibilidad y valor bajo parámetros estandarizados (Theodore, Peck & Brenner, 2009). El deseo de

escala no es meramente estético, sino estructural: producir obras «a la altura» de los circuitos internacionales implica adoptar sus lenguajes, sus formatos y sus lógicas de validación.

En este sentido, el internacionalismo no se refiere únicamente a la circulación transnacional de artistas y de obras, sino también a la incorporación de determinadas convenciones estéticas e institucionales. Entre ellas, pueden mencionarse la monumentalización de las exhibiciones y la adecuación de los espacios expositivos a estándares arquitectónicos próximos a los de bienales, de ferias y de galerías globales. La expansión del galpón como tipología espacial en Buenos Aires debe leerse, en parte, en relación con estas transformaciones.

En las declaraciones del galerista, esta orientación se refuerza a través de un vocabulario recurrente que merece ser subrayado: equipo, producción, mercado, escala, descubrimiento. Estas palabras conforman un campo semántico coherente, donde el arte se concibe como resultado de un trabajo colectivo, planificado y profesionalizado. La figura del artista-genio aislado cede lugar a una producción ampliada que involucra técnicos, montajistas, gestores y curadores. En línea con Howard Becker (2008), el arte se comprende así como el resultado de redes colectivas de cooperación, sostenidas por convenciones, por infraestructuras y de mecanismos de circulación. En Barro, esta lógica se expresa en la centralidad de nociones como «equipo», «producción» y «mercado», donde la expansión expositiva exige trabajo técnico especializado, circulación internacional y financiamiento integrado al mercado global.

El término «descubrimiento», en particular, resulta revelador. Ortiz Vidal insiste en la idea de un «arte de primera» que todavía no ha sido descubierto, sugiriendo que el valor ya existe, pero requiere de las condiciones adecuadas para manifestarse plenamente (Fundación arteBA, 2015). Esta retórica de la promesa desplaza la pregunta por los criterios de valor hacia el futuro, al tiempo que legitima la intervención del galerista como mediador indispensable entre la obra y su reconocimiento. El arte no es presentado como algo que deba ser discutido o problematizado, sino como un potencial latente que espera ser activado por el dispositivo correcto.

En este punto, la relación con el mercado se vuelve explícita y central. Lejos de aparecer como una consecuencia posterior del éxito artístico, el mercado es formulado como una condición necesaria de posibilidad. En palabras del propio Ortiz Vidal: «El arte tiene que sentirse fuerte acá y tener mercado» (Fundación arteBA, 2015). Esta afirmación cristaliza una operación discursiva clave: la naturalización del mercado como garante de legitimidad. El fortalecimiento del arte no se piensa en términos de debate crítico, experimentación o disenso, sino

en función de su capacidad de insertarse en circuitos de intercambio económico estables y visibles.

Isabelle Graw (2013) ha señalado que una de las características centrales del arte contemporáneo es la internalización de la lógica del mercado como principio organizador de esferas que históricamente se pensaban como relativamente autónomas. En el caso de Barro, esta lógica se manifiesta con claridad: el mercado no es un mal necesario ni un efecto colateral, sino el suelo sobre el cual puede construirse una escena artística «fuerte». La afirmación no se presenta como ideológica, sino como sentido común.

Desde esta perspectiva, el discurso del galerista no solo describe un proyecto, sino que contribuye activamente a redefinir las condiciones de legitimidad del arte contemporáneo local. Profesionalismo, escala e internacionalismo se articulan como valores incuestionables, mientras que el mercado se consolida como mediador natural entre producción artística y reconocimiento. En este marco, Barro no solo ofrece un espacio físico y productivo, sino que propone —y normaliza— un modelo de arte contemporáneo alineado con las exigencias del capitalismo cultural global, donde el deseo de escala funciona como motor, promesa y justificación.

EQUIPO PROFESIONAL, CAPITAL Y PRODUCCIÓN

El modelo de Barro no puede comprenderse únicamente a partir de su arquitectura o de su inserción urbana, sino que exige un análisis atento de su estructura y de su modelo de negocios, en tanto dispositivos centrales de profesionalización. Lejos de los relatos heroicos que privilegian la figura del galerista individual o del curador como autor, Barro se presenta discursivamente como un proyecto de equipo, donde la noción de trabajo colectivo ocupa un lugar destacado. Sin embargo, una observación más fina de las trayectorias involucradas permite identificar una serie de asimetrías estructurales que complejizan esa narrativa.

Durante la conferencia *PG:7* organizada por Fundación arteBA, la presentación que Ortiz Vidal realiza del equipo de Barro adopta un tono marcadamente informal, basado en la mención de nombres propios y apodos —«El equipo está conformado por Claudio Golombek, Silvi, Liran que está por ahí entre el público y yo» (Fundación arteBA, 2015)— sin mayores precisiones sobre roles, trayectorias o posiciones institucionales. Este modo de enunciación genera una escena ambigua: mientras presupone una familiaridad interna entre los miembros del proyecto, deja al auditorio en una posición de desorientación respecto de quiénes integran efectivamente ese equipo. Así, la escena pública reproduce una lógica de pertenencia que no se construye mediante la explicitación de credenciales o trayectorias, sino a través de la naturalización de vínculos y de nombres que solo adquieren sentido pleno dentro del propio círculo del proyecto.

Así, el núcleo del equipo se presenta conformado por un número reducido de integrantes con trayectorias muy desparejas, enfocados principalmente en áreas comerciales, relacionadas a la producción o más bien laterales con la excepción de Claudio Golombek —que casualmente es el único presentado con nombre y apellido— cuya trayectoria previa en el campo del arte contemporáneo argentino contaba con un reconocimiento consolidado en diferentes áreas vinculadas a la dirección de proyectos, la escritura sobre arte, la realización de exposiciones y el coleccionismo de arte contemporáneo. Esta disparidad resulta clave para comprender el modo en que Barro construye su legitimidad: no tanto a partir de una acumulación lenta de capital simbólico, sino mediante una inyección acelerada de capital económico, infraestructural y productivo.

En esa dirección, la figura de Ortiz Vidal ocupa un lugar clave en la arquitectura simbólica y operativa de Barro, en tanto condensa una forma específica de legitimación ligada a la gestión estratégica y a la proyección internacional. Su rol se apoya en la capacidad de articular redes, administrar recursos y posicionar al proyecto dentro de circuitos de circulación ampliados. En este sentido, Ortiz Vidal encarna una figura de gestión alineada con los modelos contemporáneos de dirección galerística, donde la visibilidad, la eficiencia organizativa y la capacidad de inserción en mercados globales adquieren un peso determinante. Esta posición se ve reforzada por una herencia familiar vinculada al mundo de las subastas —como tercera generación de subastadores—, que aporta un saber práctico sobre el valor, la circulación y la negociación de bienes culturales. Su presencia refuerza así la hipótesis de una profesionalización entendida como competencia gerencial: el liderazgo se ejerce a través de la toma de decisiones, la administración del riesgo y la construcción de escala, antes que mediante la acumulación lenta de capital simbólico.

Por otra parte, la trayectoria de Silvia Badariotti se inscribe en el campo de la producción cultural, vinculada a la coordinación logística y la ejecución de proyectos expositivos de gran escala. Su experiencia aporta al proyecto Barro un saber específico: la capacidad de producir exhibiciones complejas y de sostener circuitos de circulación institucional. Su presencia refuerza la hipótesis de que el proyecto se apoya en perfiles orientados a garantizar producción intensiva, visibilidad y proyección internacional.

Desde la sociología del arte, esta tensión puede leerse inicialmente en términos del desajuste entre capital económico y capital simbólico. Como ha señalado Bourdieu (1993), la legitimidad en el campo artístico no se adquiere de manera inmediata ni automática, sino que se construye históricamente a través de trayectorias, tomas de posición y reconocimientos acumulados. En el caso de Barro, sin embargo, la fuerte inversión inicial —compra del galpón, adecuación arquitectónica,

capacidad de producción, visibilidad internacional— parece operar como un mecanismo compensatorio, capaz de acelerar procesos de legitimación que, en otros contextos, demandarían décadas.

Graw (2013) permite complejizar este diagnóstico al plantear que el valor del arte contemporáneo se configura en la imbricación mutua entre el valor simbólico y el valor económico. Desde este enfoque, la inversión material y la escala productiva de Barro no operan simplemente como sustitutos del capital simbólico faltante, sino como productores directos de valor. La compra del edificio, la magnitud del espacio, la capacidad de producir obras complejas y costosas, y la promesa explícita de internacionalización funcionan como señales de valor anticipado, capaces de generar confianza en el mercado, incluso antes de que exista una consagración crítica sostenida.

La presencia de Golombek funciona, en este sentido, como un anclaje simbólico estratégico. Su trayectoria aporta una pátina de legitimidad crítica que estabiliza el desbalance entre capital económico y capital simbólico. Sin embargo, esta excepción confirma la regla: el proyecto no se apoya en una constelación amplia de agentes altamente legitimados, sino en una estructura flexible, funcional y orientada a la producción eficiente de exhibiciones de gran escala.

Aquí emerge una concepción específica de profesionalismo central para la hipótesis de este artículo. En el discurso de Barro, el profesionalismo no se define por la trayectoria crítica o la elaboración teórica, sino por la capacidad de producir obras, muestras, circulación y mercado. En este sentido, se mide más por el rendimiento, la logística y la eficacia que por la densidad simbólica de las prácticas.

Esta lógica se inscribe en lo que Mark Fisher (2016) conceptualiza como una «nueva ontología de negocios»: la internalización y la naturalización de valores empresariales en todos los órdenes de la vida social, incluso en instituciones culturales y artísticas que, si bien nunca estuvieron por fuera del mercado, no se encontraban completamente subsumidas bajo su racionalidad. La conformación de equipos altamente operativos y orientados a resultados responde a un modelo de gestión propio de las industrias culturales, donde la flexibilidad laboral y la multifuncionalidad se presentan como virtudes incuestionables. En este marco, las prácticas artísticas y la reflexión crítica de largo aliento tienden a quedar subordinadas —o directamente instrumentalizadas— por la urgencia productiva y la lógica de la eficacia.

La hipótesis que se desprende de este análisis es que el galpón y la inversión funcionan como un atajo de legitimación. La escala arquitectónica, la infraestructura técnica y la capacidad de producción no compensan simplemente una falta de capital

simbólico previo, sino que redefinen las condiciones mismas bajo las cuales ese capital se vuelve relevante. El espacio, el dinero y la promesa de internacionalización operan como garantes anticipados de valor y de profesionalismo, desplazando la pregunta por las trayectorias, los saberes específicos y las tomas de posición críticas.

En este sentido, Barro no solo acelera procesos de profesionalización, sino que contribuye activamente a redefinir qué se entiende por ser profesional en el arte contemporáneo argentino. El riesgo de esta redefinición —siguiendo a Graw (2013)— es que el valor del arte quede cada vez más ligado a su capacidad de sostener expectativas de crecimiento y de circulación, antes que a la construcción histórica de sentido, crítica y conflicto. Así, la asimetría entre capital económico y capital simbólico deja de presentarse como un problema por resolver y se naturaliza como condición estructural de un nuevo orden galerístico, en el que la escala y la promesa de valor preceden —y en muchos casos sustituyen— a la legitimación crítica.

CONCLUSIÓN

El análisis de Barro permite comprender cómo la emergencia de la galería de galpón en Buenos Aires no constituye únicamente una innovación arquitectónica, sino una transformación más profunda en las condiciones de legitimación del arte contemporáneo. La escala espacial, la capacidad de producción y los discursos de profesionalización operan como mecanismos que anticipan valor, proyectando la escena local hacia horizontes de visibilidad internacional. En este sentido, el galpón funciona como una infraestructura simbólica que condensa expectativas de circulación global, eficiencia productiva y competitividad dentro del sistema del arte.

Al mismo tiempo, el caso revela cómo estas transformaciones se inscriben en procesos más amplios de reorganización urbana y cultural asociados al urbanismo neoliberal. La articulación entre inversión privada, reconversión de espacios industriales y políticas de revitalización territorial redefine tanto el paisaje urbano como las jerarquías internas del campo artístico. Así, la consolidación del modelo del galpón contribuye a establecer nuevos criterios de legitimidad, donde la infraestructura, la inversión y la promesa de internacionalización se vuelven factores centrales en la producción de valor artístico en Buenos Aires.

REFERENCIAS

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* [El campo de la producción cultural: Ensayos sobre arte y literatura]. Columbia University Press.

Cravino, M. C., y Palombi, A. M. (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. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu8-15.mnpu>

Di Virgilio, M. M., y Rodríguez, C. (2013). *Producción social del hábitat*. Café de las Ciudades.

Duville, M. (2014). *Precipitar una especie* [Instalación]. <https://barro.cc/es/muestras/9/precipitar-una-especie>

Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?* Caja Negra.

Fundación arteBA (30 de marzo de 2015). PG:7 - Nahuel Ortiz Vidal de la Galería Barro Arte Contemporáneo (Argentina) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=j62heta9-lM>

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

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

Herzer, H. (Ed.). (2008). *Con el corazón mirando al sur: Transformaciones en el sur de la Ciudad de Buenos Aires*. Espacio Editorial.

Marcuse, P. (2004). Enclaves sí, guetos no: La segregación y el Estado. *Espacios y Debates. Revista de Estudios Regionales y Urbanos*, (45), 24–33.

O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Theodore, N., Peck, J., y Brenner, N. (2009). Urbanismo neoliberal: La ciudad y el imperio de los mercados. *Temas Sociales*, (66), 1–11.