

XI Reunión de Antropología del Mercosur, 30 de noviembre – 4 de diciembre de 2015, Montevideo, Uruguay.

GT 43. ARTES, PÚBLICOS E ESPAÇOS

Coordinadores:

Caleb Faria Alves. Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Brasil;
calebfa@uol.com.br

Marina Moguillansky. UNSAM-CONICET. Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magister en Sociología de la Cultura (IDAES-UNSAM), Licenciada en Sociología (UBA), Coordina el Núcleo de Estudios en Comunicación y Cultura en el IDAES-UNSAM;
mmoguillansky@gmail.com

Lígia Dabul. Profa. Dra. da Universidade Federal Fluminense, Departamento de Sociologia. Coordenadora do Museu Dom João VI / Escola de Belas Artes / UFRJ.

“Concursos y salones. Apuntes para pensar el caso del arte contemporáneo joven en Buenos Aires”

Renato Mauricio Fumero. CESE-
IDAES, CONICET
rmfenidaes@gmail.com

Abstract: Como ha sido notado en diferentes análisis, los años transcurridos desde el inicio del presente siglo han mostrado un considerable desarrollo institucional del espacio artístico contemporáneo de la Argentina. Este fenómeno, evidenciado para el caso de la ciudad de Buenos Aires en el surgimiento de nuevos museos y espacios exhibitivos (MALBA, MACBA, MUNTREF, etc.) y la renovación de otros ya existentes (MAMBA y Fundación PROA, por ejemplo), el crecimiento de la feria de arte local (ArteBA), la expansión de la oferta educativa específica (UTDT, CIA, etc.) o la renovación del circuito galerístico, puede ser leído también como la forma local de ciertas transformaciones en la “industria del arte a escala mundial” (Fleck, 2014). En este contexto, los concursos y salones aparecen como una instancia significativa que permite articular diferentes dimensiones de análisis sobre el funcionamiento del espacio artístico contemporáneo joven de la ciudad.

El presente trabajo se enmarca dentro de la investigación que estoy desarrollando para mi tesis en la maestría de Sociología de la Cultura en IDAES (Instituto de Altos Estudios Sociales). Intentaremos en esta ponencia aportar algunas reflexiones para el estudio del significado que en la actualidad tienen los concursos artísticos para pensar la producción

artística de los jóvenes artistas contemporáneos en Buenos Aires. Los concursos y salones operan a la vez como dispositivos exhibitivos, reguladores de la definición subjetiva y objetiva de los entes que participan del campo, mecanismos de distribución de recursos monetarios y de prestigio, protocolos de acceso a ciertas colecciones privadas, etc.

Palabras claves: concursos – salones – arte contemporáneo – Buenos Aires.

A.

1.

Ciertamente, puede rastrearse desde tiempos muy remotos la existencia de instancias concursadas regulando la producción y circulación de formas culturales (por ejemplo, los concursos dramáticos en la Grecia clásica). Sin embargo, razones estéticas, históricas y sociológicas, permiten construir una genealogía más precisa y próxima para los actuales concursos artísticos.

Puede situarse en los salones decimonónicos un origen probable para los actuales concursos artísticos. Fueron éstos una institución central del “sistema de las bellas artes” (Shiner, 2010), consolidado en Europa continental en torno a 1800, que modeló la idea moderna de Arte. Thomas Crow (1989) señaló que la aparición de los salones en París durante el s.XVIII representó una revolución en los mecanismos de distribución y consumo artístico, que derivó en una transformación integral del arte y, principalmente, de su función social (Clark, 1981). La exhibición de las obras de arte, por primera vez, en un ámbito laico y de libre acceso, dio origen al surgimiento de un nuevo actor: el “público”. En Argentina, la aparición de los salones formó parte del proyecto institucional con el que la burguesía local, en términos generales, buscó modernizar y profesionalizar (Baldezarre, 2006) la vida cultural nacional¹ y, en un sentido más específico, generó la condiciones para el establecimiento de un “campo” para las artes visuales.

Obviamente, el funcionamiento estructural, e interno, de los salones artísticos se ha visto alterado desde aquellos tempranos orígenes. Actualmente, los concursos artísticos no son un tema relevante para la agenda de investigación historiográfica, estética y sociológica

¹ En México y en Brasil aparecieron más tempranamente, en el siglo XIX, revistas, academias, sociedades y otras instituciones y espacios de sociabilidad específicos (Aguhlón, 2009). En el caso Argentino, el despegue del modelo agroexportador dio forma y recursos a las aspiraciones modernizadoras de la burguesía nacional. En este sentido, el surgimiento de un espacio institucional moderno para las artes debe ser incluido dentro de un ciclo de reformas (urbanísticas, legales, económicas, políticas, etc.) que alteró estructuralmente la vida del país entre las últimas décadas del s.XIX y las primeras del s.XX. El más que centenario Salón Nacional de Artes Visuales, que año a año organiza el Palais de Glace, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, al igual que otros salones similares provinciales, son un testimonio vigente y regular de aquel ciclo de reformas.

del arte. La bibliografía reciente local e internacional que se ocupa de analizar el funcionamiento del espacio artístico en tiempos del arte contemporáneo se decanta alternativamente por ignorarlos de plano o por considerarlos una instancia menor, dependiente y/o de efectividad pretérita.

Los años transcurridos desde el inicio del presente siglo han mostrado un considerable desarrollo institucional del espacio artístico contemporáneo de la Argentina y particularmente en Buenos Aires. Este fenómeno, evidenciado para el caso de la ciudad de Buenos Aires en el surgimiento o la renovación de museos y espacios exhibitivos (Giunta, 2009)², la expansión de la oferta educativa específica³ (Krochmalny, 2013), el crecimiento de la feria de arte local ArteBA o la renovación del circuito galerístico (Iglesias, 2014). Algunos han visto en este proceso la forma local, celebrable o condenable, de ciertas transformaciones en la “industria del arte a escala mundial” (Fleck, 2014) aunque creemos que la fisonomía institucional actual del mapa artístico porteño no puede entenderse sin considerar la intervención del Estado (nacional y local) y de grupos autogestivos.

En este contexto creemos que retiene un interés específico analizar el funcionamiento de los concursos artísticos. Una razón general, que está a la base de nuestra curiosidad sociológica, tiene que ver con pensar a los concursos como dispositivos sociales. El concurso es una maquina a la que socialmente se suele recurrir cuando se quiere realizar algún tipo de jerarquización de acuerdo a cierto tipo de criterios objetivables. Se emplea, por ejemplo, para vehiculizar procesos de selección (de proyectos, de personal, de empresas contratistas, de alumnos, etc). En su diseño quedan patentizados los valores que las instituciones proyectan socialmente, una construcción idealizada sobre los modos de juzgar, que se entrelaza con las determinaciones empíricas que materialmente condicionan el funcionamiento institucional⁴.

Dos razones específicas sustentan en este contexto nuestro interés por analizar los concursos artísticos:

Por una parte, la constatación de que los concursos aún gozan de una importancia

2 Entre los espacio exhibitivos surgidos en éste período se cuentan, entre otros, MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires), MUNTREF Museo de la Universidad de Tres de Febrero), etc.. Entre los ya existentes que sufrieron renovaciones, MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y Fundación PROA, por ejemplo.

3 Entre las opciones dirigidas a los artistas se cuentan el Programa de Artistas de la UTDT (Universidad Torcuato Di Tella), Programa de Agentes de CIA (Centro de Investigaciones Artísticas), entre otros. Al mismo tiempo ha crecido la oferta universitaria de carreras de grado y posgrado orientada a formar gestores culturales, evaluadores, etc.

4 Como podremos ver para el caso del Premio Itaú, en la definición de las obras presentables confluyen criterios estéticos (por ejemplo, si se considera operativa la clasificación de las obras según disciplinas (pintura, escultura, etc.)) con criterios de otra índole (como por ejemplo, las posibilidades de traslado que imponen las empresas de flete y que determinan el peso y dimensiones máximas de los objetos)

relativa en la conformación del espacio artístico. Muchos artistas deciden participar con su producción de estas instancias. Depositán en los concursos expectativas de reconocimiento, que asimismo condicionan los modos de proyectar sus carreras (como me dijeron varios artistas jóvenes, un premio podría abrirles la puerta para acceder al mundo de las galerías).

Al mismo tiempo, los concursos tienen un lugar relevante dentro del elenco institucional del espacio artístico local. Los concursos participan de las tramas de legitimación que construyen el prestigio de los artistas y también de los críticos y curadores invitados a formar parte del jurado. También, a través de sus exhibiciones o salones, constituyen una cita en el circuito de muestras artísticas.

Por otro lado, creemos que es posible advertir que los concursos artísticos, como dispositivo institucional, han expandido su influencia más allá de la premiación de obras y en la actualidad constituyen un mecanismo implementado en otras esferas de selección del espacio artístico. A través de concursos se selecciona a artistas, a curadores, a personal de instituciones exhibitivas, a jurados encargados de juzgar en otros concursos, etc. Por lo tanto, los concursos son un tipo de mecanismo social operativo dentro del espacio artístico que no limita su eficacia sólo a la evaluación de obras de arte.

El Premio Itaú Cultural de Artes Visuales es una de las actividades que desarrolla en Argentina la fundación creada por el Banco Itaú⁵. Desde su primera edición en 2009, el premio ha ido creciendo en convocatoria y reconocimiento hasta convertirse en una instancia significativa para muchos artistas jóvenes que, como afirman los organizadores y pudimos comprobar en el trabajo de campo, calendarizan parte de su actividad en función de la convocatoria.

2.

Las notas que componen este trabajo buscan aproximar una gramática o, más certeramente, una perspectiva teórica a un ámbito de problemas nuevo. De modo esquemático, confrontamos el reglamento de premio Itaú a algunas de las herramientas analíticas que propone Michel Callon para pensar la producción de evaluaciones en los mercados. A la base de este proyecto se sitúa la intención de realizar una torsión sobre la nueva sociología económica. La problemática del valor es interpelada tomando como

⁵ Cuando inició sus actividades en el país, en 2009, la Fundación Itaú contaba con un espacio exhibitivo propio que le permitía organizar muestras y otro tipo de eventos. En la actualidad, las actividades principales de la fundación son la organización de concursos artísticos (de cine, literatura, música, etc.) y la financiación de proyectos culturales a través de la llamada “ley de Mecenazgo” (inspirada en normativa brasilera, la ley 2264/06 de la ciudad de Buenos Aires permite a empresas y contribuyentes destinar parte de sus impuestos locales al financiamiento de actividades culturales). En Brasil, la Fundación Itaú es uno de los principales actores del área cultural.

objeto de estudio al espacio artístico.

Proponemos pensar al espacio artístico como una ecología valuativa articulada por flujos de intercambios materiales y simbólicos. La producción de valores estéticos y económicos, y de las fronteras que regulan sus distancias, es el resultado de un “trabajo relacional” (Zelizer, 2009) del que participan los diferentes agentes que participan de este espacio.

El trabajo de campo que venimos realizando nos invita a pensar que este tipo de ontología social puede tornarse particularmente productiva para analizar el espacio artístico contemporáneo joven de la ciudad de Buenos Aires, cuya estructuración interna es discontinua y policentrada, donde las posiciones subjetivas y objetivas son relativamente inestables y las lógicas que gobiernan la jerarquización interna no son necesariamente coincidentes.

La perspectiva que buscamos promover toma distancia de sociologías del arte como la de Pierre Bourdieu (2010) y la de Howard Becker (2008), las cuales, en su afán por interpelar al imaginario romántico del artista como genio creador solitario, se orienta a descubrir los “moldes disciplinarios” (Deleuze) que informan la cadena de montaje simbólica, económica y material que, en última instancia, permite pensar el valor del arte. De hecho, la idea misma de los “mundos del arte” (Becker, 2008), del espacio artístico como un espacio colaborativo que organiza la división funcional del trabajo de diferentes actores, parece un reflejo hermenéutico de un tiempo en que el ciclo producción-exhibición-crítica-consumo podía articularse en una serie de módulos diferenciados con funcionamiento secuenciado. Otro tanto parece posible decir de la lógica de acumulación simbólica que Bourdieu encuentra operando en el “proceso de canonización” de las obras de arte (Bourdieu, 2010). La dinámica que vincula a las “instancias de conservación y de consagración” (Bourdieu, 2010, p.106) parece subsumible bajo el modelo institucional que, nuevamente siguiendo a Deleuze, caracterizó a las sociedades disciplinarias: una serie de instancias independientes, organizadas progresivamente, que comparten un lenguaje analógico (en este caso, el sistema de valoración estética o “ley cultural”), que debe atravesar un individuo (o un objeto) orientado todo ello por una lógica de la acumulación.

B.

O.

Para Michel Callon (2008) la condición de posibilidad para que haya evaluaciones es que “los agentes y los bienes” involucrados hayan sido previamente “desenredados y

enmarcados” (Callon, 2008, p.27). A través de la operación de enmarcado, performada por “equipamientos y dispositivos” (técnicas, saberes, materialidades, etc.), se produce un “espacio de cálculo” (Callon, 2008, p.32) en relación al cual las “agencias calculadoras” actúan: proyectan cursos de acción, evalúan potenciales resultados y, finalmente, toman decisiones. La noción de “agencia calculadora” permite a Callon construir una ontología social de la que participan igualmente sujetos (individuales o colectivos) y no-sujetos en tanto actantes. En este sentido, ésta perspectiva se inscribe en una tradición⁶ que atribuye la capacidad de actuar a partir de un análisis de los efectos concretos de agenciamiento producidos en situaciones reconstruidas empíricamente.

“Ningún cálculo es posible sin este enmarcado que permite clarificar la lista de las entidades, los estados del mundo, las acciones posibles y los resultados esperados de estas acciones.” (Callon, 2008, p.31)

La capacidad performática que Callon atribuye a los procesos de enmarcamiento-desenredo, entendemos, está volcada a la reorganización informacional de un cierto contexto (antes que a la creación *ex nihilo* del mismo) en función de la producción de evaluaciones (“cálculos”) histórica y materialmente situadas. Por un lado, los marcos, en tanto principios de demarcación, desenredan “estados del mundo”. Entes (objetos y sujetos) y relaciones identificables se recortan de un exterior que, por esta operación, queda más allá del cálculo. Por otro lado, los marcos circunscriben un “espacio de cálculo”, al interior del cual los entes pueden ser “contados” en el doble sentido de ser “descritos y listados” (Callon, 2008, p.28). Es a partir del trabajo de David Stark (1998), que Callon introduce la idea del vínculo que existe entre la contabilidad (llevar la cuenta de) y la justificación (dar cuenta de). En efecto, señala que, en tanto agencias calculadoras, “somos todos asistentes contables y contadores de historias” (Callon, 2008, p.38).

Estas herramientas que a Callon le sirven para analizar el modo en que la ciencia económica performa la economía (puntualmente, los mercados), en nuestro caso serán operativas para analizar el proceso de enmarcamiento que opera dentro de un dispositivo singular, del Premio Itau Cultural de Artes Visuales (PI), su reglamento (“Bases y condiciones”). Se ha criticado por reductiva (con razón, creemos) la interpretación calloniana del sentido de los mercados. La definición a la que apela⁷, en efecto, ofrece

6 Dos puntos de referencia en este contexto son los trabajos de Bruno Latour, con quien Callon colaboró en varias publicaciones, y la obra de Gilles Deleuze y Felix Guattari, con quienes hay una comunión terminológica.

7 Callon retoma en su texto la definición de mercado que ofrece Guesnerie: “un mercado opone compradores y vendedores, y los precios que resuelven este conflicto son el insumo (*input*) pero también, en un sentido, el resultado (*outcome*) de los cálculos económicos de los agentes” (Callon, 2008, p.13)

una imagen acotada del fenómeno social estudiado. Dado nuestro objeto de investigación (un concurso de arte), este sesgo, en principio, debería ser ajeno a nuestra apropiación de estas herramientas analíticas. Sin embargo, para no recaer en los mismos errores que alimentaron diversas perspectivas institucionales en el pasado, es pertinente retener que la capacidad efectiva que cualquier dispositivo tiene de informar materialmente una realidad debe ser evaluada empíricamente. Hay una intensidad performática específica a cada dispositivo que no puede encontrarse prescripta en sus instrucciones de funcionamiento (en nuestro caso, en el reglamento que analizaremos). A estos fines, expondremos algunas circunstancias recogidas durante nuestro trabajo de campo a los fines de ofrecer condiciones que permitan relativizar e historizar las promesas performáticas contenidas en las “Bases y condiciones” de PI.

1.

Podría pensarse al PI en el contexto de una situación de evaluación más amplia: “los concursos”, de la que participan diversas instancias de evaluación⁸, entre las cuales destacan los artistas, las instituciones organizadoras y los jurados. Son estos tres polos, que definen entre sí relaciones específicas, los que ordenan espacial y temporalmente situaciones concretas de evaluación y definen el rendimiento efectivo que los concursos tienen como dispositivo. Asimismo, los concursos, como espacios valorativos, mantienen diverso tipo de conexiones con otras instancias que pueden participar de otras instancias valorativas⁹.

Sobre los artistas es importante advertir que, como se ha señalado para los sectores populares en el caso de los estudios sobre finanzas domésticas (por ejemplo, Wilkis (2014)), sus prácticas definen estrategias autónomas de enmarcamiento que reoperativizan el marco normativo al que están sujetos. Entre las cuestiones evaluadas por los artistas, *qua* “agencias calculadoras”, se cuentan, entre otras, en cuáles concursos participar¹⁰, qué obra presentar, cómo elaborar la carpeta o “propuesta” y quiénes componen el jurado¹¹.

8 La perspectiva que estamos desarrollando en esta investigación, en este sentido, se despliega a partir de “una observación de segundo orden” (Ossandón, 2014, p.3) en relación a las observaciones performadas por estas posiciones diferenciadas.

9 Por ejemplo, es frecuente que los galeristas estimulen a sus artistas más jóvenes a presentarse a concursos. Un artista seleccionado o premiado puede incorporar esa información a su curriculum. Estos datos, al mismo tiempo, pueden ser utilizados por los galeristas en la elaboración del *script* (Velthuis, 2005) que se emplea para la venta de las obras.

10 El monto de los premios y el reconocimiento del concurso son dimensiones relevantes. Como algunos concursos expresamente prohíben que las obras participantes estén en ese mismo momento participando de otros concursos, entonces, los artistas deben alternar sus presentaciones.

11 Los artistas realizan proyecciones sobre los criterios estéticos que el jurado tendrá en cuenta. A esto se une la consideración sobre sus redes. La queja más frecuentes que los artistas dirigen a las decisiones

Los jurados también deben ser discriminados como instancia analítica. Los marcos a través de los cuales producen sus decisiones no pueden ser pensados sin contemplar las redes sociales de las que participan. Así como no existen jurados de profesión (los jurados son ellos mismos artistas, docentes, curadores o críticos) tampoco hay evaluaciones estéticamente puras¹² (es decir, que no sean en sí mismas producto de un “trabajo relacional” (Zelizer, 2012)).

Un ejemplo tomado del trabajo de campo: Entre 2013 y 2014 Francisco, joven curador y aspirante a galerista, gestionó un espacio exhibitivo que pertenecía a un grupo de artistas, entre los que se cuenta Martín. Para la edición 2014-2015, Francisco fue elegido para conformar el jurado de selección de PI. Francisco comprobó que por su diseño interno, como veremos, PI sobrerrepresenta en la etapa de selección a los artistas del interior del país. Advertido de esto, Martín, quien vive desde la primera infancia en Buenos Aires, decidió presentarse como artista de la provincia de Santa Fé, donde efectivamente nació. Francisco representa, según Burt, un “agujero estructural”, cuya manipulación estratégica entre dos redes ofrece a Martín, “*homo apertus*”, información para definir su acción como “agencia calculadora”.

2.

El reglamento de PI (“Bases y condiciones”), en sí mismo, es la operación fundamental de enmarcamiento general a través de la cual la Fundación Itaú Argentina (FIA) participa de esta instancia evaluativa. En el reglamento se describen, desde la perspectiva de FIA, la arquitectura interna y la mecánica general de este complejo dispositivo evaluativo que reúne a diferentes “agencia calculadora” y conecta varias operaciones de enmarcamiento particulares.

Un repaso por los títulos de los artículos que componen el reglamento ofrece una visión panorámica de los diferentes elementos que FIA considera que deben ser desenredados: Objetivos del premio (art. 1), Artistas participantes (art. 2), Obras, admisión y rechazo (art. 3), Convocatoria (art. 4), Obras seleccionadas y finalistas (art. 5), Exhibición (art. 6), Premios (art. 7), Jurado y proceso de selección (art. 8), Propiedad intelectual (art. 9), Traslados y obras participantes (art. 10), Imprevistos (art. 11).

Nos concentraremos a continuación en algunas zonas de enmarcamiento que

de los jurados tienen que ver, justamente, con la ignorancia estética o el “amiguismo”. Varios artistas mayores nos comentaron que desistían de presentarse a concursos cuyo jurado estaba integrado por críticos o artistas con los que habían rivalizado en el pasado.

12 En este sentido es igualmente significativo para nuestra perspectiva que a los jurados se los recuse por sus vínculos personales con los premiados como que algunos de ellos, como ocurrió en una edición del PI, se excusó de evaluar a sus conocidos.

consideramos que con el instrumental calloniano en mano se tornan significativos para pensar este dispositivo de evaluación.

Por un lado, nos interesa atender al modo en que aparecen enmarcados los “artistas”, las “obras” y las “propuestas”¹³. Nos detendremos en dos nodos en los que estas ideas quedan enlazadas de modo paradójico. “Artista” y “obra” son al mismo tiempo sujeto y objeto de un intercambio simbólico (autor y obra premiada, por ejemplo) y de uno económica (vendedor y mercancía adquirida). En el primero de estos sentidos, la aparición de la categoría “propuesta” como actante de las primeras etapas del proceso de evaluación aparece como un modo de enredar las categorías de artista y obra.

Por otro lado, una aproximación al modo en que el reglamento enmarca la acción y conformación de los jurados permitirá aproximarnos a la cuestión de la contabilidad: qué y cómo se cuenta en cada instancia de evaluación.

3.

El PI, como otras tantas instancias sociales, define a su modo, situacionalmente, el sentido que tiene el “Arte”, la “obra” y el “artista” y, al hacerlo, colabora con el enredo semántico general del que participan estos significantes.

El PI es una institución compleja que desarrolla tres funciones principales complementarias: evaluación (distribución jerarquizada de recursos simbólicos y monetarios), exhibición (exposición itinerante de las obras finalistas y premiadas) y patrimonialización (incorporación de las obras premiadas al acervo del Banco). Estas tres funciones aparecen sutilmente discriminadas en la declaración de los “Objetivos del premio”:

“Estimular la producción de artistas jóvenes emergentes de Argentina. Difundir y dar visibilidad a las nuevas producciones artísticas. Conformar el patrimonio cultural de Banco Itaú Argentina.”

En el enmarcado que ordena el reglamento, estas funciones se solapan en la producción del objeto “obra” (es evaluable porque es exhibible y patrimonializable).

- Desenreda la exhibibilidad de la “obra” una serie de requisitos vinculados a su posibilidad de transporte y exhibición en sala.
- Desenreda la patrimonialidad de la “obra” una serie de requisitos legales y conservacionales.

Como ocurre con la contabilidad y el marketing para el caso de la relación entre la economía (mercado) y la ciencia económica, hay “herramientas” (Callon, 2008, p.39)

¹³ En el reglamento del PI no hay una categoría estable que designe a aquello que el participante presenta. “Propuesta” es una de las fórmulas que aparece en el reglamento.

específicas que se ponen al servicio de esta operación. Montajismo (que tipo de objetos se pueden exhibir¹⁴), logística (qué tipo de objetos se pueden trasladar¹⁵), abogacía (qué tipo de objetos se pueden transar legalmente¹⁶) y conservación (que tipo de objetos se puede conservar¹⁷) implicadas en el reglamento (junto a los otros elementos puestos en juego en la evaluación) operan como “mediadores” a través de las cuales la acción de esta “agencia calculadora” (FIA) performa un tipo de existencia histórica y socialmente situado, por un lado, de las “obras” y, luego, también de los “artistas” y del Arte. Las “obras” resultantes han visto reducida la heterogeneidad de los objetos presentados (genérica, estilística y materialmente diversos) a un lenguaje o “sistema métrico” común a partir del cual, una vez evaluados, van a poder ser traducidos a su equivalente como premios-precios (más adelante nos detendremos en ésta cuestión).

4.

En el enmarcamiento de los “artistas” se pone en juego otra serie de operaciones y mediadores. Podría hacerse notar el muy frecuentado tema de la historicidad específica que tiene la singularización de la figura del artista o los desafíos específicos que plantean a ella las modalidades de producción actuales (la acentuación del apropiacionismo, el trabajo colaborativo, etc.). Sin embargo, a nuestro parecer, este tipo de problemáticas estéticas se iluminan al pensar la producción de la categoría “artista” en el punto de cruce de los procesos de enmarcamiento ya contemplados para los objetos (“obras”). El “artista” enmarcado es, ante todo, un sujeto capaz de intercambiar objetos de su autoría a cambio de recursos materiales y simbólicos, que además debe responder a dos rasgos: ser “joven” y “emergente”.

Los artistas deben estar vivos, ser legalmente argentinos: “de nacionalidad” o “con radicación definitiva o permanente”. Toda presentación, incluso la de colectivos, deberá ser realizada por una sola persona. La juventud, en este caso, es una cuestión legal:

14 Hay una serie de requisitos espaciales y de peso diversificados para las obras que van colgadas de la pared o las que se apoyan en el piso y de duración para los videos y el arte digital. Las obras no deben presentar dificultades ni peligros en su montaje y exhibición y, en los casos en que sea requerido, el artista debe suministrar los elementos de reproducción y colocación específicos. En este punto, el reglamento referencia las diferentes formas artísticas siguiendo los géneros tradicionales o disciplinas.

15 El reglamento detalla las condiciones de embalaje que deben cumplir los objetos finalistas que serán exhibidos en la muestra itinerante del PI. FIA aclara asimismo que se atiene a las reglamentaciones de la Secretaría de Transporte de la Nación.

16 En este sentido, por ejemplo, los artistas deben declararse propietarios de la obra y hacerse cargo de cualquier litigio que pudiera ocurrir en relación a los derechos intelectuales de la misma (por ejemplo, el artista debe contar con el consentimiento de aquellas personas que sean representadas o cuya imagen sea reproducida).

17 El reglamento señala: “Por ser un premio adquisición no se admitirán performances, happenings y otras obras de carácter efímero”. Actualmente, este tipo de expresiones artísticas han sido mercantilizadas. La autolimitación que se impone FIA para adquirirlas responde, por lo tanto, a sus posibilidades de conservación.

debe tener entre 18 y 40 años. La “emergencia” no es regulada por ninguna cláusula específica aunque, de modo indirecto, podemos especular, aparece prefigurada en la no-admisión de aquellas obras que cuentan con reconocimiento institucional (premiadas en otros concursos o artistas ya premiados en ediciones anteriores del PI).

Un caso específico es el de los artistas enmarcados dentro del premio “talento sub 25”. Amén de la edad, en este caso se añade un requisito extraordinario: estos deberán ser “estudiantes de artes visuales y carreras afines” con certificado expedido por una universidad. Esta condición que, según tenemos entendido será eliminada en el futuro, la vinculamos con un elemento que ha aparecido recurrentemente durante nuestro trabajo de campo. Pesa la sospecha sobre los artistas jóvenes de que en un futuro puedan abandonar el oficio o, lo que es lo mismo, de que su vínculo con el arte sea accidental.

5.

Ahora bien, si observamos el recorrido que PI diseña en su reglamento, encontramos que, hasta la instancia de premiación, el protagonista de este proceso de evaluación es la “propuesta”. La “propuesta” aparece como la instancia que se relaciona con el jurado de selección y, en este sentido, es un actante del proceso de evaluación. En sí mismo debe respetar formalmente las pautas de enmarcamiento que operan en la producción performática del “artista” y la “obra”, a las que incluye entre sus elementos.

Quien envía el formulario online con sus datos personales y los de su obra está elaborando una “propuesta” que funge, al mismo tiempo, como aceptación del reglamento del PI.

La “propuesta” (o carpeta, como la denominan otros concursos) es el objeto que evalúa el jurado de selección y todo cuanto el jurado de premiación y FIA conocen de los artistas y obras finalistas hasta que éstas son efectivamente presentadas. Hasta entonces, a todos los fines prácticos, para el PI la propuesta es el artista y la obra evaluados, los cuales se desenredan en una serie materialidades específicas: campos para textos (que enredan información subjetiva y objetiva), archivos de imagen y enlaces externos a otras webs. De estos tipos de materias informacionales también están hechos hoy los artistas y las obras; lo cual implica para los artistas que los producen y para los jurados que los juzgan la movilización de una serie específica de herramientas y técnicas textuales, de producción de imágenes, etc.

El reglamento de PI, como todos los concursos, incluye lo que podemos llamar una “cláusula de correspondencia”¹⁸ que compromete a los artistas en una equivalencia

18 “...la obra [que] no se corresponda con las imágenes e información subida en el sitio [...] será rechazada”

esencialmente imposible, la que debería existir entre la obra de la propuesta y la obra “entregada” para su evaluación por el jurado de premiación, dos objetos materialmente diferentes.

El reglamento del PI indica que la web del PI permite a las propuestas presentar “hasta tres imágenes” de la obra¹⁹, vincular videos y una serie de textos que “deberán explicar y contextualizar la propuesta presentada. Además, deberán brindar información de sus antecedentes (síntesis de formación y producción artística)”.

Acerca del poder performático de los equipamientos y los dispositivos: Caso 1: Patricio es artista visual, tiene 28 años, hace varios años que se presenta en el PI. Dice que recién este año, en una clínica de la que participa, aprendió el valor que tienen los *statements*, un formato de texto breve en el que los artistas deben expresar el sentido de sus obras. Para sus presentaciones (a clínicas, a premios, etc.) Patricio elaboró junto a su galerista un bloque de texto del que recorta fragmentos adecuados a la extensión que cada convocatoria solicita para dar cuenta de su obra. Dice también que se dio cuenta que en la propuesta que solicita Itaú es tan importante el texto como la fotografía que uno presente de la obra, por eso ahora intenta conseguir que un fotógrafo profesional haga las imágenes de sus obras. Caso 2: Ariel es pintor y docente, ronda los 60 años, tiene a sus espaldas una larga trayectoria. Gabriel, empleado de la galería que dirige la mujer de Ariel, trabaja algunas tardes para Ariel. Entre otras tareas, Gabriel tiene que elaborar los “pdfs” que le piden para presentar proyectos para realizar exposiciones o participar de diferentes convocatorias. Asimismo, Ariel es parte del jurado encargado de seleccionar a los participantes de un programa de formación para artistas. Confiesa que no lee los textos que envían los artistas. Le aburren y no le dicen nada significativo de la obra, que es lo que verdaderamente importa. Prefiere concentrarse en las fotografías.

6.

En líneas generales, PI produce sus evaluaciones en un proceso que involucra sucesivamente a dos agencias externas, producidas *ad hoc* por FIA: primero, el jurado de selección; luego, el jurado de premiación. Al margen de estos, los organizadores (“FIA”) se reservan la potestad de intervenir las decisiones en cualquiera de las etapas del premio: FIA “tendrá autoridad para rechazar o aceptar obras en función de propuestas del jurado o por propia iniciativa, en cualquier instancia del Premio, incluso en la premiación”. Asimismo, FIA trata de controlar los “desbordes” (Callon, 2008, p.29) arrogándose la capacidad unilateral de “dirimir toda cuestión no prevista” en las bases, modificar cualquiera de las condiciones o suspender *in toto* el PI. Los “desbordes”, aquellas

¹⁹ “la primera imagen debe ser de la obra en su totalidad, los restantes pueden ser de toda la obra o fragmentos”

circunstancias que desafían el enmarcado, para Callon, son esencialmente inerradicables ya que son una propiedad de los marcos²⁰. En este sentido, la facultad que se reserva FIA como *gatekeeper* busca aligerar su capacidad para intervenir ante cualquier imprevisto.

Los artistas en sus presentaciones, el jurado de selección y FIA deben velar porque las “obras” presentadas no desborden el marco propuesto en el reglamento. Colaboran también actantes exteriores, por ejemplo, una vez conocidos los resultados del proceso de evaluación, otros artistas, crítico o un simple usuario denuncia a través de las redes sociales a aquellas obras que consideran en infracción (por ej. plagios).

Un caso de reenmarcamiento: en la edición 2014-2015, FIA incorporó el “Premio Talento sub-25”. La medida buscó contener un desborde respecto de sus objetivos generales: premiar a artistas jóvenes y emergentes. Este objetivo había sido desafiado, en las últimas ediciones, con la premiación de artistas ya reconocidos que se aproximaban al límite máximo de edad contemplada (40 años).

7.

Tomando en cuenta la naturaleza de los objetos evaluados, el proceso de evaluación del PI se desarrolla en dos etapas, la primera de ellas doble, en relación a la cuales tienen lugar operaciones adicionales de enmarcamiento:

Objeto	Agencia Calculadora	Modalidad de evaluación	Selección
1° propuestas	1° jurado de selección	Online. 2 jurados asignados por región de origen del artista.	Hasta 200 propuestas
	2° jurado de selección más, posiblemente, jurado de premiación	Online. Todos los jurados deciden sobre todas las presentaciones seleccionadas en la anterior instancia	Hasta 40 propuestas
2° obras	Jurado de premiación	Presencial. En sala. Cada jurado por separado.	3 premios adquisición, menciones y un premio sub-25

En sí mismo, es esta una estructura heterárquica (Stark, 2010) donde se multiplican las posiciones de evaluación y, con ellas, potencialmente los criterios estéticos puestos en juego. PI propone sistemas de producción de decisiones alternativos para canalizar las “disonancias” o diferencias de criterios hacia la elaboración de una decisión definitiva.

20 Como señala Callon: “Cualquier marco está necesariamente sujeto al desborde” (Callon, p.29)

8.

El jurado de selección surge a partir de una convocatoria pública. Es decir, los jurados de esta instancia han sido evaluados por FIA en relación a una operación de enmarcamiento²¹ independiente. Este jurado evalúa “propuestas” (las presentaciones virtuales que realizan los artistas para participar de PI) que son entidades diferentes de las “obras”, que evalúa el jurado de premiación. Las “propuestas” son evaluadas en un doble proceso:

Primero, los 16 jurados de selección son divididos en parejas, cada una encargada de evaluar las “propuestas” de los artistas provenientes de las 8 regiones en las que es dividido el país (los jurados deben ser originarios de otras regiones). Cada jurado debe “seleccionar” al menos 60 “propuestas”. Si ambos jurados están de acuerdo, la obra inmediatamente queda seleccionada o rechazada. Si no, la decisión la toma un tercer jurado. Como los envíos de la ciudad de Buenos Aires son más numerosos (donde se concentran los artistas y los recursos formativos, exhibitivos y comerciales), PI consigue federalizarse a fuer de sobrerrepresentar a las otras regiones. Los jurados son animados, en esta instancia, a ofrecer comentarios alentadores a los artistas no seleccionados.

En una segunda instancia, también online, todos los jurados de selección, con la posible participación de los jurados de premiación, revisan la totalidad de las obras seleccionadas con la finalidad de seleccionar a las obras finalistas. Cada uno de los jurados intervinientes selecciona a las obras que considera que deben ser finalistas. Las que reciben mayor puntaje pasan a la siguiente etapa.

El jurado de premiación es seleccionado por FIA y tiene la siguiente composición: “un invitado internacional, tres profesionales de gran trayectoria y autoridad en materia de arte contemporáneo, y un integrante de FIA”. La presencia del “invitado internacional” ha sido incorporando en muchos concursos. Permite a los organizadores traer a alguien que prestigie al concurso internacionalmente, lo cual también puede ser un aliciente para los participantes. Como ha ocurrido en otro concurso recientemente, este invitado puede representar una voz disonante en la construcción de los consensos de los jurados locales, que potencialmente comparten mayor cantidad de criterios. También es frecuente que un

21 El proceso de selección de los jurados no está regulado por el reglamento de PI. Sí, menciona que serán “16 profesionales de distintos puntos del país y [que] puede incluir invitados internacionales”. En la web, la convocatoria a los jurados agrega los siguientes elementos: “se dirige a curadores, críticos de arte, artistas (mayores de 40 años o que hayan sido premiados por este concurso), y profesionales del arte graduados en Historia del Arte, Arte y/o carreras afines, residentes en las principales ciudades de Argentina. Experiencia mínima comprobable: 3 años en investigación, gestión o producción de proyectos vinculados al arte contemporáneo” (<http://www.fundacionitau.org.ar/>). Quienes quieran participar de la convocatoria deben presentar: un CV, una “breve reflexión sobre el arte contemporáneo argentino, incluyendo una reflexión sobre arte y nuevos medios” y “cinco criterios de evaluación” que utilizaría si formara parte del jurado.

integrante de la organización participe del jurado. El mismo puede actuar *in situ* como veedor.

La modalidad de funcionamiento actual del jurado de premiación fue promovida por el director de FIA, tras haber participado como representante de FIA en un jurado de premiación. Según nos comentaron, en esa oportunidad la decisión del jurado fue condicionada por los criterios que impuso uno de los integrantes. Para impedir que algo así vuelva a ocurrir, actualmente el jurado no delibera las decisiones. Cada jurado debe recorrer la sala en soledad y cuenta con una grilla en la que debe colocar sus preferencias. En sí, estas pautas de evaluación parecen ajustarse al mismo modelo que la teoría liberal concibe operando en la construcción de las decisiones de los sujetos en el mercado: individuos aislados que ordenan preferencias de manera autónoma. Callon, en su interpretación del caso del “mercado de las frutillas” estudiado por Sologne, invita a pensar el modo en que “el entrenamiento universitario en economía” (Callon, 2008, p.34) puede conducir a la producción de espacios sociales y agentes (*homo economicus*) a imagen y semejanza de ellos.

9.

PI asigna recursos simbólicos y monetarios. Los flujos de intercambio que establece con los artistas puede ser pensada a partir de diferentes sistemas:

En términos de la legitimidad, análogamente a la economía simbólica que caracteriza, según Bourdieu (2009), la valorización del “arte por el arte” (arte de y para artistas), se constituye una sistema de “redistribución” (Polanyi). Los artistas son “público” del concurso en el doble sentido que reserva Lazzarato (2010) a este concepto: consumidores y productores (lo uno porque lo otro) del concurso. La legitimidad que asigna el concurso, en la forma de recursos simbólicos, proviene en parte de la legitimidad que los propios artistas entregan al concurso participando de él. Ésta doble inscripción de los artistas en los concursos se ve actualmente patentizada, aunque no sea este un fenómeno exclusivo para éste ámbito, en el desempeño comunicacional que se produce en las redes sociales (caso, viralización).

Por otro lado, es posible describir un sistema complejo de “intercambio” regulando la relación artistas-FIA, que fija retribuciones diferenciadas para todos los objetos participantes. Desde esta perspectiva, el accionar de los jurados viene a regular, en arcos temporales diferenciados, modos diferentes de significar los objetos (monetaria y simbólicamente) al interior de una relación de intercambio; en otros términos: este

sistema, al ofrecer una respuesta a todos los objetos, conjura-regula el don²² (la obra “donada” por el artista que participa del concurso).

Obra participante no seleccionada: recibe dos evaluaciones negativas argumentadas (hasta diciembre)

Obra participante seleccionada no finalista: es comunicada como obra seleccionada. Es evaluada por la totalidad de los jurados (selección y premiación) (hasta febrero)

Obra participante seleccionado finalista no premiada: es exhibida en la muestra que se organiza en CABA y, en principio, también durante el resto de las instancias de exhibición

Obra participante seleccionada finalista con mención: ibid. anterior más reconocimiento simbólico explícito

Obra participante seleccionada finalista con premio sub-25: ibid. anterior más reconocimiento monetario

Obra participante seleccionada finalista premiada: ibid. anterior más incorporación a colección del Banco Itaú

Un sistema escalonado similar organiza la apropiación de los derechos de reproducción de las imágenes de las obras por parte de Itaú.

10.

Callon destaca la potencia homogeinizadora del dinero. En tanto unidad de cuenta, el dinero funge como el sistema métrico por excelencia. El dinero aparece en dos instancias del reglamento que se encuentran íntimamente conectadas. Por un lado, FIA fija premios monetarios para el PI. Los premios-precios se encuentran enlazados para el primer, segundo y tercer premio a la adquisición de las obras (el “premio talento sub-25” no es un premio adquisición). Por otro lado, FIA fija un monto máximo para el seguro de las obras finalistas. Al momento de hacer su presentación, los artistas deben declarar el monto del seguro para sus obras.

Es interesante advertir que todos estos precios responden a una estructura común enlazada exteriormente con otro espacio evaluativo. Como nos comentaron los organizadores, el monto del primer premio se fija buscando un valor de mercado que sea inferior al que podría tener la obra de un artista joven consagrado. El objetivo perseguido

22 El análisis de Bourdieu (2013), permite pensar al don como aquel intercambio, cuyo arco temporal abierto por una transferencia aún no conoce una expectativa cierta de conclusión y, por lo tanto, modela subjetivamente la experiencia de la donación como una transferencia absoluta sin contraprestación.

por FIA es desestimular vía precio la participación de estos artistas (recuérdese que PI busca premiar a “artistas emergentes”). Por otro lado, el monto máximo del seguro se fija tomando como referencia el tercer premio, que sería el monto mínimo que un artista habría evaluado como un precio justo para la adquisición de su obra.

Puede pensarse en términos de las pautas de enmarcamiento que rigen el intercambio de objetos artísticos en el mercado, creemos, el modo en que se regula diferencialmente la adquisición de las obras reproducibles. Como es sabido, este tipo de obra tiene un valor generalmente inferior en el mercado. Para estas se fija un máximo de 5 copias, de las cuales FIA adquiere 2 (o 1 si las copias totales son 3 o menos).

El artista participante está aceptando unas condiciones de intercambio que no podrá modificar y de las cuales, como también se especifica, no podrá salirse una vez iniciado PI.

10.

Hay una serie de elementos que en la formulación que FIA promueve aparecen asociados a la idea de “transparencia”. Elementos que buscan regular los límites “relacionales” (Zelizer, 2012) en los que una decisión estéticamente adecuada y normativamente justa debe además ser moralmente buena.

Dos elementos recurrentes en los concursos, que PI incorpora en sus propios términos, tienen que ver con la prohibición de participar de los familiares de los organizadores y con la originalidad. Éste último también es un elemento que habla, en la estela de nuestra tradición estética, del valor artístico: la originalidad como creación (no reproducción) y como no plagio. En ambos casos, en la originalidad como obra inédita (no mostrada o premiada anteriormente) y en la prohibición de participación de los familiares de los organizadores, creemos que se busca evitar aquel tipo de controversia que Boltanski y Thevenot (2006) asociaron a la “pre-ocupación”, al “transporte de valor” entre mundos: valorar a los previamente ya valorados.

Bibliografía:

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

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

- Boltanski, L. and Thévenot, L. (2006) *On Justification: Economies of Worth*, Princeton: Princeton University Press
- Bourdieu, P. (2013), *Argelia 60. Estructuras económicas y estructuras temporales*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Bourdieu, Pierre. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Callon, M. (2008). Los mercados y la performatividad de las ciencias económicas. *Apuntes de Investigación del CECYP*, (14), 11-68
- Clark, T. J. (1981), "Sobre la historia social del arte" en: *Imagen del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Crow, T. (1989), *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid: Nerea
- Deleuze, G. (1995), "Post-scriptum sobre las sociedades de control", en: *Conversaciones*, Valencia: Pre-textos
- Fleck, R. (2014), *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galeristas*. Buenos Aires: Mar Dulce
- Giunta, A. (2009), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Iglesias, C. (2014) *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago de Chile : Metales Pesados
- Lazzarato, M. (1997): "*Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y general intellect*", en *Brumaria*, 7, 2011, Barcelona
- Polanyi LA GRAN TRANSFORMACIÓN
- Polanyi, K (1976): "El sistema económico como proceso institucionalizado". En Godelier, Maurice (comp.): *Antropología y economía*. Anagrama, Barcelona.
- Shiner, L. (2010), *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós
- Stark, D. (1998), Recombinant property in East European capitalism. En Callon, M. (ed.) *The laws of the markets*. Oxford: Blackwell
- Stark, D. (2010) "El sentido de la disonancia. Reflexividad e innovación en organizaciones", *Persona y Sociedad*, 24(1): 9-47.
- Velthuis, Olav (2007), *Talking Prices. Symbolic meaning of prices on the market for contemporary art*, Princeton
- Wilkis, A (2012): "Sociología del crédito y economía de las clases populares", en *Revista Mexicana de Sociología*, año 76 (2), abril-junio 2014. Pp. 225-252.

Zelizer, V. A. (2012). How I became a relational economic sociologist and what does that mean? *Politics & Society*, 40(2), 145-174.