



Estudio sobre las condiciones y posibilidades de Internacionalización de la fotografía nacional

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Diciembre, 2012.

ESTUDIO SOBRE LAS CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA NACIONAL.

Informe final

Estudio a cargo de:

Área de Fotografía del Departamento de fomento de Áreas Artísticas (CNCA)

-Sección Observatorio Cultural del Departamento de Estudios (CNCA)

Ejecución:

-Cenfoto-UDP

© Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

¿Cómo citar este estudio?:

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. "Estudio sobre las condiciones y posibilidades de internacionalización de la fotografía nacional". Web www.observatoriocultural.gob.cl. Sección Observatorio Cultural. Publicado: Junio, 2013. Consultado: (completar).

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

www.observatoriocultural.gob.cl

Presentación del Informe

El análisis de las estrategias o políticas públicas en internacionalización de las artes es un ejercicio complejo, no exento de distintas visiones o posturas técnicas o ideológicas, en el cual los ejercicios de análisis situacionales, de prospección de mercados y de articulación de actores resultan determinante en el posterior éxito de estas políticas y estrategias. En particular, resulta relevante que el planificador logre reunir voluntades e intereses de los actores del sector para llevar adelante los trabajos de diseño e implementación de planes y acciones.

Procesos de internacionalización han sido implementados por diversos países en Latinoamérica en los últimos 15 años, después de procesos de discusión y evaluación de las posibilidades que ofrece el mercado internacional en materia de industrias creativas, todo esto en un contexto global aceleradamente cambiante, y en el cual los riesgos de una planificación inadecuada son elevados.

En el caso del sector Fotografía, y previo a presentar una breve descripción de los elementos más analíticos asociados a las dimensiones socioculturales y económicas, es importante contextualizar el estado presente de los mercados internacionales en las Artes Visuales en general, y la Fotografía en particular. La revisión de este contexto permite por un lado, relevar elementos estructurales que deben ser considerados en la planificación de largo plazo, y por otra parte, acotar el análisis a un conjunto abordable de criterios y fenómenos, que sean caracterizables dentro del presente estudio.

El siguiente documento, presenta los resultados finales del trabajo “Estudio de las condiciones y posibilidades de internacionalización de la fotografía nacional”. El Informe agrega información y elementos prácticos para el posterior diseño de una estrategia de internacionalización. En particular,

- i. Presenta un marco conceptual en torno a los procesos artísticos y económicos presentes en la internacionalización de la obra fotográfica, y
- ii. Define la estrategia metodológica utilizada para el levantamiento y análisis de la información atingente al sector fotografía.
- iii. Presenta antecedentes de contexto del mercado de la fotografía artística contemporánea y evalúa proyecciones para el sector.
- iv. Expone la información de encuestas, entrevistas y focus group realizados con actores clave del sector.
- v. Realiza un análisis global de todos los antecedentes y presenta y diagnóstico del sector y de las potencialidades para el proceso de internacionalización.

Este estudio se enmarca dentro de los estudios que el Área de Fotografía del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes ha desarrollado¹ para poder contar con antecedentes del sector fotográfico nacional y coordinar con los-as creadores-as contemporáneos-as acciones colectivas, que creen y fortalezcan redes de internacionalización. El objetivo es poder articular a los actores del sector para fortalecer las acciones de difusión, internacionalización de la fotografía chilena contemporánea.

El informe corresponde al hito de cierre de la consultoría generada por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico-Universidad Diego Portales y Patrimonio Consultores.

¹ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía actual en Chile 1950-2008. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2008, Santiago. Fotografía en Chile. Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, Patrimonia Consultores, 2010, Santiago.

TABLA DE CONTENIDOS

I. INFORME 1	11
A. Marco Conceptual	11
1 Globalización e identidad cultural	11
1.1 Fotografía contemporánea latinoamericana	16
1.2 Fotografía Contemporánea en Chile	20
1.3 Tendencias socioeconómicas globales.....	22
1.3.1 Tendencias y procesos de apoyo.....	24
2 Elementos socioculturales de la fotografía	26
2.1 Identidad y discurso fotográfico.....	28
2.2 Tendencias de la fotografía en Chile.....	30
2.3 Agentes del sector fotográfico	32
2.3.1 El rol del fotógrafo.....	32
2.3.2 El rol del curador	33
2.3.3 Crítico de fotografía	34
2.3.4 Investigador de fotografía	35
2.3.5 Rol de la institucionalidad pública cultural	35
3 Perspectiva económico-productiva	37
3.1 Descripción general del sector fotografía contemporánea.....	37
3.2 Estructura del mercado en la fotografía	38
3.2.1 Revisión teórica.....	38
3.2.2 Internacionalización: Características y aspectos críticos	45
3.2.3 Mercados internacionales de obras de artes.....	46
3.2.4 Mercados destino en fotografía	48
4 Políticas de internacionalización	50
4.1 Caso de México.....	51
4.1.1 Objetivos de la política	51
4.1.2 Vigencia de la política	52
4.1.3 Principales mecanismos o instrumentos de acción	53
4.2 Caso de Uruguay	54
5 Bibliografía	57

B. Propuesta metodológica para levantamientos de información.....	58
1 Estrategia metodológica	58
1.1 Objetivos.....	58
1.2 Método investigativo	59
1.3 Flujo del proceso metodológico	60
2 Descripción de los métodos aplicados.....	60
2.1 Focus Group.....	60
2.1.1 Resultados esperados de la instancia	61
2.1.2 Temáticas consideradas	61
2.1.3 Pautas de entrevista.....	62
2.1.4 Agentes Participantes en Focus.....	65
2.1.5 Fechas de la instancia	69
2.2 Entrevistas.....	69
2.2.1 Pautas de entrevista.....	69
2.2.2 Perfiles de entrevistados	70
II. INFORME II.....	71
A. Revisión de fuentes secundarias sector fotografía.....	71
1 Antecedentes del ejercicio.....	71
1.1 Fuentes consultadas	71
1.2 Restricciones de la información	72
2 Perspectiva macroeconómica	72
2.1 Dimensión global del sector.....	73
2.2 Sector externo.....	75
3 Perspectiva microeconómica	78
3.1 Información de demanda	78
3.2 Información de Oferta	81
3.2.1 Formación	81
3.2.2 Producción y empleo.....	83
3.2.3 Organización sectorial.....	87
B. Reporte actividades de levantamiento de información	88

1	Entrevistas.....	88
1.1	Generalidades	88
1.2	Reporte de entrevistados	88
1.2.1	Enrique Zamudio.....	88
1.2.2	Héctor López	88
1.2.3	Mario Fonseca.....	89
1.2.4	Rodrigo Gómez Rovira.....	89
1.2.5	Andrea Jösch.....	89
1.2.6	Montserrat Rojas.....	90
1.2.7	Verónica Besnier y Luis Weinstein.....	90
1.2.8	Irene Abujatum	90
2	Focus Group	91
2.1	Generalidades	91
2.2	FOCUS GROUP Nº 1: Identidad y formación.....	91
2.3	FOCUS GROUP Nº2: Internacionalización y política.....	92
III.	Informe III: Propuestas finales	93
A.	Perfiles de la fotografía nacional	93
1	Propuesta estética y contenidos temático	93
2	Elementos identitarios.....	94
3	Estrategia de profesionalización.....	96
B.	El circuito internacional de fotografía contemporánea	97
1	El concepto de internacionalización y los circuitos de eventos	98
1.1	Internacionalización	98
2	Los circuitos de eventos internacionales.....	100
2.1	Caracterización de los eventos.....	101
C.	Circuitos internacionales pertinentes para la fotografía nacional	108
1	Descripción general.....	108
1.1	Los resultados del cuestionario a expertos.....	108
1.1.1	Eventos internacionales más relevantes.....	109
1.1.2	Mecanismos de promoción y difusión.....	111

1.1.3	Países emergentes.....	112
1.1.4	Proceso de internacionalización – Chile	113
1.2	Reporte (Síntesis) de Focus Group (Internacionalización)	114
1.2.1	Problemáticas.....	114
1.2.2	Actores y Cadena de Valor.....	115
1.2.3	Modos de Internacionalización	116
2	<i>Circuitos objetivos</i>.....	117
2.1	Circuito Latinoamericano	117
2.2	Circuito Occidental.....	118
2.3	Circuito Oriental.....	119
3	<i>Etapas del proceso de internacionalización</i>.....	120
4	<i>Institucionalidad y agentes sectoriales</i>.....	125
4.1	Diagnóstico general	125
5	<i>Análisis agregado y recomendaciones</i>.....	128
5.1	Desarrollo del sector	128
5.2	Rol del Estado	128
5.3	Diagnóstico Internacional.....	129
5.4	Cadena de Valor.....	130
IV.	<i>Anexos</i>.....	131
A.	<i>Anexos del Informe I</i>.....	131
1	<i>La CURATORIA</i>	131
B.	<i>Anexos del Informe II</i>.....	141
1	<i>Transcripciones Focus Group N° 1</i>	141
2	<i>Transcripción Focus Group 2</i>	183
C.	<i>Anexos del Informe III</i>.....	225
1	<i>Anexo 1: Análisis extendido de la instancia “Focus Group”</i>.....	225
1.1	Definición metodológica.....	225
1.1.1	Generalidades	225
1.1.2	Descripción general.....	225

1.1.3	Pautas de preguntas	227
1.2	1º Grupo focal: Identidad y Formación	229
1.2.1	Análisis de la dimensión IDENTIDAD	229
1.2.2	Análisis de la dimensión FORMACIÓN	234
1.3	2º Grupo Focal: Roles de los Agentes Vinculados a la Fotografía y Modos de inter-nacionalización.....	240
1.3.1	Problemáticas de la gestión de la fotografía.....	240
1.3.2	Identificación de actores	244
1.3.3	Análisis de los MODOS DE INTERNACIONALIZACIÓN	247
1.4	3º Grupo Focal: Fotógrafos jóvenes e internacionalización	249
1.4.1	Caracterización de la fotografía generacional	249
1.4.2	Mecanismos de validación	253
1.4.3	Opiniones sobre la autogestión	256
1.4.4	Contactos intergeneracionales	257
1.4.5	Mecanismos de internacionalización	259
1.4.6	Motivaciones y significados de la internacionalización	262
2	Anexo 2: Reporte resultados encuestas a actores internacionales	264
3	Anexo 3: Catastro de eventos internacionales levantado.....	266
3.1	Listado de Eventos Latinoamericanos	266
3.2	Listado de Eventos Norteamericanos.....	266
3.3	Listado de Eventos Europeos.....	266
3.4	Listado de Festivales (todo el mundo).....	267
3.5	Entrevista Patrice Loubon	293

ÍNDICE DE CUADROS E ILUSTRACIONES

Cuadros

Cuadro 1: Pauta de trabajo Focus 1	63
Cuadro 2: Pauta de trabajo Focus 2	64
Cuadro 3: Estimación PIB cultural y subsectores	74
Cuadro 4: Importaciones sector fotografía (M\$)	76
Cuadro 5: Exportaciones sector fotografía (M\$)	76
Cuadro 6: Balanza comercial: (Importaciones-Exportaciones) sector fotografía (M\$)	76
Cuadro 7: Matrícula total sector fotografía 2008-2010	82
Cuadro 8: Titulados total sector fotografía 2007-2009	82
Cuadro 9: Estructura de ingresos empresas sector Fotografía	83
Cuadro 10: Estructura de costos empresas sector Fotografía	85
Cuadro 11: Empleo cultural Fotografía 2003-2009 CASEN	86
Cuadro 12: N° de Foto Clubes Federados, periodo 2004-2009	87
Cuadro 13: N° de socios de la Federación Chilena de Fotografía y Unión de Reporteros Gráficos, según año	87
Cuadro 14: Eventos Internacionales de prestigio mundial	109
Cuadro 15: Eventos Latinoamericanos más relevantes	110
Cuadro 16: Reconocimiento de eventos	110
Cuadro 17: Instancias de divulgación	111
Cuadro 18: Instancias de promoción	112
Cuadro 19: Países emergentes	112
Cuadro 20: Proceso de internacionalización	113

Figuras

Figura 1: Cadena productiva de la fotografía contemporánea	39
Figura 2: Resumen de los niveles del mercado en la Fotografía	42
Figura 3: Mercados en la fotografía y canales de intercambio	43
Figura 4: Mercados de subastas en obras de artes	48
Figura 5: Ingresos de ventas de bienes y servicios creativos	49
Figura 6: Estrategia de levantamiento de información	60
Figura 7: Balanza comercial productos terminados y equipos para la reproducción	77
Figura 8: Exposiciones de fotografía en Chile: 2004-2009	80
Figura 9: Circuitos Internacionales	120
Figura 10: Cadena de Valor proceso Internacionalización	122

Gráficos

Gráfico 1: Estructura de ingresos sector fotografía	84
Gráfico 2: Estructura de costos sector fotografía	85

<i>Gráfico 3: Distribución de eventos por país.....</i>	<i>103</i>
<i>Gráfico 4: Distribución de eventos según frecuencia en regiones.....</i>	<i>104</i>
<i>Gráfico 5: Distribución de eventos por región de acuerdo a mes.</i>	<i>105</i>
<i>Gráfico 6: Distribución general de eventos en Latinoamérica.....</i>	<i>106</i>
<i>Gráfico 7: Distribución de eventos por región.....</i>	<i>107</i>

I. INFORME 1

A. Marco Conceptual

1 Globalización e identidad cultural

El concepto de “Nación” surgió durante la Revolución Francesa, se consolidó en el siglo XIX en Europa y América, y en el siglo XX en Asia, África y Oceanía. El término fue creado para referirse a una población humana relacionada con un territorio y unida por un lenguaje y una cultura común, diferenciándose de otras naciones, y que puede comprender parte de un Estado, coincidir con el territorio de un Estado o extenderse más allá de las fronteras de un Estado.

En este sentido, es imprescindible establecer la diferencia entre estos dos conceptos. Estado es una entidad política y administrativa; el concepto de Nación hace referencia al sentimiento de pertenencia a una comunidad, por razones históricas, étnicas, lingüísticas o religiosas. Sus partes constitutivas son el idioma, la historia común, el territorio habitado o abarcado, la memoria y la conciencia nacional o de identidad que se concretan en la disposición por los mismos propósitos y valores.

Siguiendo a Benedict Anderson, todas las naciones, aún las más homogéneas, son construcciones sociales o "comunidades imaginadas".²

Son varios los teóricos del nacionalismo que, adoptando concepciones relativamente objetivistas de la nación, llegan a conclusiones similares para grandes regiones del planeta. Ernest Gellner, por ejemplo, nos dice:

"Las naciones, como los Estados, son una contingencia, no una necesidad universal. Ni las naciones ni los Estados existieron en todos los tiempos ni en todas las circunstancias. Más aún, las naciones y los Estados no representan a *la misma* contingencia. El nacionalismo sostiene que nacieron el uno para el otro, que el uno sin el otro es incompleto y constituye una tragedia. Pero antes de que fueran el uno para el otro, cada cual debió emerger, y la emergencia de cada cual fue contingente e independiente de la emergencia del otro. El Estado, ciertamente, emergió sin la ayuda de la nación. Algunas naciones han emergido sin las bendiciones de su propio Estado. Aunque es más debatible que la idea normativa de nación, en su sentido moderno, no presuponga la previa existencia del Estado"³.

² Anderson, B., *Imagined Communities*, Londres y Nueva York: Verso, 1983.

³ Gellner, E. *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY: Cornell, 1993; pág. 6.

Por cierto, tal como lo postuló Benedict Anderson, quizá mucho más importante que intentar definir objetivamente a las naciones es comprender que, subjetivamente, la nación se imagina, y que es éste el fenómeno de mayor relevancia empírica. No importa qué factores unan a una población, si dos segmentos de la misma se imaginan irremediabilmente desarraigados. No importa qué factores separen a una población, si sus integrantes se imaginan parte de un mismo pueblo con un destino en común.

Es decir, que no todo grupo con un carácter propio se considera a sí mismo una nación o es considerado por otros como tal. En esta tarea resulta clave el desarrollo político e histórico por el que ha discurrido el grupo, pero también resulta importante el factor psico-sociológico; una conciencia de la propia identidad nacional.

Néstor García Canclini define la *identidad* como una construcción que se relata. “Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros. Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con los que se formuló la Identidad (así, con mayúscula) de cada nación y se consagró su retórica narrativa.”⁴

A su vez, Jorge Larraín señala que la identidad es lo que “se refiere a una cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. En este sentido, la identidad tiene que ver con la manera en que individuos y grupos se definen a sí mismos al querer relacionarse -"identificarse"- con ciertas características.”⁵ Al explorar este concepto de identidad cualitativa, se destaca el carácter subjetivo de las cualidades que constituyen la identidad y el hecho de que ellas pueden cambiar. La identidad cualitativa responde a la pregunta acerca de lo que a cada cual le gustaría ser.

Larraín reconoce tres componentes de la identidad, entendiendo esta como un proceso social de construcción.

Primero, los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas, tales como religión, género, clase, etnia, profesión, sexualidad, nacionalidad, que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad. A partir de esto, se puede afirmar que la cultura es determinante en la formación de la identidad personal. Así es

⁴ García Canclini, Néstor. “Consumidores y ciudadanos”, México, Grijalbo, 1995, p. 95.

⁵ Jorge Larraín, *Identidad Chilena* (Santiago: Ed. LOM, 2001), p.21-48.

como surge la idea de las identidades culturales. Cada una de estas categorías compartidas es una identidad cultural.

Segundo, está el factor material que incluye el cuerpo y otras posesiones (cosas) capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autorreconocimiento, aspecto que hace pertenecer o dar sentido de pertenencia en una comunidad deseada.

Y por último, el sujeto se define en términos de cómo lo ven los otros. Sin embargo, sólo las evaluaciones de aquellos otros que son de algún modo significativos para el sujeto cuentan verdaderamente para la construcción y mantención de su autoimagen. En este sentido se podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera como los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro autorreconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado. En otras palabras, la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo.

Las identidades personales y colectivas están interrelacionadas y se necesitan recíprocamente. Esto es así porque las personas no pueden ser consideradas como entidades aisladas y opuestas a un mundo social concebido como una realidad externa.

De allí que la identidad colectiva sea el medio y el resultado de las identidades individuales a las que recursivamente organiza.

Esta relación cercana no debe ocultar, sin embargo, las diferencias entre estas dos formas

de identidad. Larraín señala que hay que evitar trasponer los elementos psicológicos de las identidades personales a las identidades culturales. Una identidad colectiva no tiene estructura psíquica o de carácter en el sentido de un número definido de rasgos psicológicos. Es un error ontologizar para un colectivo, lo que son rasgos psicológicos individuales.

Cada identidad cultural demanda una cantidad diferente de compromiso de cada miembro individual, y esto puede cambiar históricamente. Las identidades culturales no son estáticas. Por lo tanto, las identidades colectivas comienzan históricamente, se desarrollan y pueden declinar o desaparecer.

En la actualidad, pareciera ser que la relación entre la identidad cultural y los Estados naciones se ha debilitado. Jürgen Habermas señala que el proceso de internacionalización y de profundización de las interrelaciones económicas, culturales y políticas, el modelo de las identidades nacionales ha perdido vigencia, pese a que en muchas regiones se ha producido un renacer de dichas identidades, bajo la forma de nacionalismos extremos.⁶

⁶ --- Habermas, Jürgen. “*Identidades nacionales y post-nacionales*”. Tecnos; Madrid, 1989.

En América Latina, especialmente en la última década, se ha profundizado la dependencia económica e incluso política. Paralelamente, se está experimentando un acelerado proceso de modernización cultural mediante el impresionante crecimiento de la difusión de los medios de comunicación.

En cuanto a los rasgos distintivos de la identidad cultural latinoamericana han variado histórica e ideológicamente: desde la adjudicación del "pensamiento salvaje", la inserción en el realismo mágico, la herencia indígena, el mestizaje como base étnico-cultural, una especie de hibridez constitutiva. Las diversas teorías transitan actualmente entre la emancipación de la diferencia, la radicalización de lo multicultural y la hegemonía de la universalidad.

En el ámbito de las artes propiamente tal, Marta Traba y José Gómez Sicre fueron los primeros en emplear recurrentemente la expresión "arte latinoamericano", ya desde los años '50, y se difundió en los años '70, gracias a la celebración de encuentros internacionales donde artistas, críticos, museólogos y algunos investigadores debatieron esa problemática, a la proliferación de revistas especializadas, a la abundancia de exposiciones, a la apertura de museos de arte latinoamericano y quizá, sobre todo, al surgimiento de una serie de teóricos (algunos de los cuales procedían de la crítica de arte o de la historia del arte, otros de la sociología del arte o de la antropología cultural, pero todos trataban de sistematizar, con distintos enfoques, una teoría del arte latinoamericano).

En esos años se debatió intensamente acerca de "lo legítimamente latinoamericano" en arte, utilizándose diversos argumentos. A la pregunta pertinente respondía Juan Acha: "(...) si consideramos que nuestra identidad constituye un proceso al calor de la realidad local y mundial, en cuanto somos y queremos ser otros, y si pensamos que somos plurales, en tanto nacemos y crecemos rodeados de las diferencias más opuestas, nos nutren varios mestizajes y podemos adoptar indistintamente varias maneras de ser (...) entonces, no todo lo latinoamericano es típicamente latino ni nadie puede señalar con probidad lo que es y no es legítimamente latinoamericano en arte; menos aún imponérselo a los artistas."⁷

La exigencia acerca de la fidelidad artística a "lo legítimamente latinoamericano" tuvo dos direcciones, una externa y otra interna. Se basó frecuentemente en estereotipos, "congelando" la identidad colectiva a partir de algunos rasgos erróneamente generalizados, y requiriendo de los artistas que los expresara.

⁷ Acha, Juan. "¿Existe el arte latinoamericano como una expresión distinta? Si existe ¿en qué términos?", en Acha, Juan, Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas, Caracas, G. N. N., 1984, p.156.

Elsa Ballesteros señala que “entre lo local, lo nacional y lo global se establecen distintas relaciones: lo local se asocia a lo próximo, cotidiano, familiar, "auténtico" y frente a lo nacional, está marcado por la diversidad. A ésta se opone la unicidad de lo nacional, espacio ampliado, que sin embargo se diversifica frente a lo global, ya que las naciones difieren en su especificidad.”⁸

La autora afirma que “se puede interpretar a estos niveles espaciales como unidades autónomas, dotadas de una cierta lógica y una identidad propias, circunscriptas a un territorio y sometidas a relaciones externas. En otra interpretación los niveles espaciales son concebidos como círculos concéntricos, de modo que lo global incluye lo nacional, y éste lo local.” Renato Ortiz rechaza estas opciones y prefiere hablar de "líneas de fuerza", que configuran las tres dimensiones. Esto permite hablar de "transversalidad", que a la vez explica la "localización" de lo local y la "desterritorialización" del espacio global, como sucede en el "espacio mediático", el "espacio publicitario", el "ciberespacio".⁹

La globalización, en relación con la "modernidad-mundo", modifica el juego de referentes a los que apelaban las identidades locales y nacionales. Así, los jóvenes "globalizados" se identifican entre sí merced a nuevos referentes identitarios, que se constituyen en nuevos signos. Los públicos mundializados consumen los mismos objetos y están marcados por el mercado internacional, los medios masivos, las empresas transnacionalizadas.¹⁰

Desde el punto de vista de los imaginarios, éstos se liberarían de las adherencias nacionales y pasarían a formar parte de una especie de imaginario transnacional, lo que facilitaría el intercambio de culturas. Por esta razón García Canclini aproxima globalización a interculturalidad, concibiendo sus relaciones como las que existen entre épica y melodrama, y extendiendo el paralelo a las distintas disciplinas.

El autor encuentra diferencias entre "internacionalización", "transnacionalización" y "globalización". Se refiere a dos interpretaciones básicas de ésta: a) La que la identifica el proceso económico, con su escuela de economía de mercado, libre circulación de bienes, capitales, inversiones extranjeras, etc. b) La que permite la coexistencia de "narrativas múltiples". Prefiere pensarla como: "*Un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordena las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas.*"¹¹

⁸ Ballesteros, Elsa. "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización" *Huellas*, nº 3, Año 2003, Mendoza, p. 36.

⁹ *Ibidem*, p.36.

¹⁰ Ver Ortiz, Renato, *Otro territorio*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.

¹¹ García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p.49.

Identidad y Fotografía

La fotografía cumple un rol fundamental en la designación de identidad en una comunidad, ya que gracias a su lenguaje simbólico nos permite conocer el mundo de otra manera, “nos alejamos de la materialidad del mundo, para acercarnos a él de manera simbólica”.¹² En “Imagen Fotográfica y Lenguaje” José Pablo Concha señala que la fotografía es “un ente que se relaciona de un modo particular con quien la interroga.”¹³ El autor hace referencia a la insuperable capacidad mimética de la fotografía, ya no como ella por sí sola sino más bien como el medio para llegar a otra cosa. La fotografía, a través de su práctica o usos, se ha materializado y determinado como medio de representación visual; la fotografía es fotografía como una consecuencia de las prácticas discursivas ejercidas por la sociedad.

1.1 Fotografía contemporánea latinoamericana

¿Cómo clasificar la fotografía? Podemos pensar, como Barthes, que la fotografía es inclasificable, que escapa a los géneros. Retórica (paisajes, retratos), estética (realismo, pictorialismo, documental), técnica (fotografías a las sales de plata, polaroids), ninguna clasificación es totalmente satisfactoria ya que la fotografía, imagen con un estatuto semiótico inestable, se burla de las prácticas, de los discursos y de las clasificaciones. Según José Pablo Concha, “la fotografía se problematiza, entre otras cosas, en el momento en que no distinguimos claramente cuál es el campo en que se hace eficiente como modo de conocimiento”.¹⁴

Por otro lado Víctor Burgin relaciona la fotografía al ámbito general de la producción cultural. En ese contexto afirma que la principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir significado. Sin embargo, estos significados no están condicionados ni limitados por las propias imágenes, pues el significado se reproduce continuamente dentro de los contextos en los que estas imágenes aparecen. Para Burgin el texto fotográfico es el lugar de una compleja “intertextualidad.”¹⁵ Lo interesante del autor

¹² Concha, José Pablo Concha. “*Imagen Fotográfica y lenguaje*”. *Aisthesis*. Nº 34. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago; 2001.

¹³ *Ibidem*, p. 265.

¹⁴ *Ibidem*, p. 264.

¹⁵ Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos (la concepción de la fotografía)*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2004.I, p. 17.

es el aporte de éste al análisis social que se puede aplicar a la fotografía, como también el deseo de la representación de la cultura occidental.

En la actualidad la fotografía se ha diferenciado según los tipos de objetos que se representan en ella, es decir, que culturalmente existen ciertas categorías de registro fotográfico (sometidos a supuestas normas de validación) como la fotografía artística, documental, periodística y publicitaria o foto aficionado. Sin embargo, existe un delgado límite que diferencia entre una y otra, puesto que, una fotografía documental puede ser utilizada como una fotografía periodística o viceversa. ¿A qué se debe este intercambio de categorías en una misma fotografía? Según Geoffrey Batchen el teórico de arte John Tagg afirma:

“los significados de cualquier fotografía individual son igualmente contingentes, pues depende por completo del contexto de esa fotografía en un momento dado. Una fotografía puede significar una cosa en un contexto y algo totalmente distinto en otro. La identidad de una fotografía no es equiparable, por tanto, con ningún tipo de cualidad fotográfica inherente, sino con lo que esa fotografía hace realmente en el mundo. La clave es que las fotografías nunca pueden existir al margen de discursos o funciones de algún tipo. No existe un terreno neutral donde la fotografía pueda hablar ‘de y por sí misma’”. (Geoffrey Batchen. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004. P.13)

Si seguimos el pensamiento de Tagg la fotografía carecería de identidad, y es por ello que se puede mover de una categoría a otra según la utilidad y circulación de la imagen. Para Tagg “su situación como tecnología varía según qué relaciones de poder la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la utilizan. Sus funciones como modo de producción cultural están ligadas a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de funciones específicas” (Batchen:2004:12). Es por ello que la fotografía se debe preguntar desde sus usos o desde las instituciones que acuden a ella apelando a su ‘objetividad’ o como expresión o lenguaje visual más que a cuestionar a la imagen en sí para clasificarla en alguna categoría temática.

Antes que se establecieran categorías o géneros de una imagen fotográfica, esta fue concebida -desde sus inicios- como un espejo de la realidad, especialmente en aquellas primeras imágenes sobre Latinoamérica. Más que sus estilos o géneros fotográficos solamente han variado los usos que se les da como representación cultural. Es por ello que antes de hablar de las categorías de registro de una imagen fotográfica debemos hablar de su uso y de los aparatos de distribución que dividen a las fotografías en ciertos

géneros. A nuestro parecer, las fotografías periodística, artística y documental son el resultado de esos usos.

La historia de la fotografía es una historia de su continuo desdoblamiento en nuevos y cada vez más sofisticados usos. Como señala Natalia Calderón en su tesis “El aparato fotográfico y su irrupción en Latinoamérica”, citando a Ronald Kay, “el aparato fotográfico al dejar Europa dejó consigo a su vez todos aquellos objetos que había capturado por su lente, los cuales le eran absolutamente contemporáneos y se vio de pronto inmerso en una realidad que dejaba de serlo, que dejaba de marchar a su mismo ritmo, a su mismo tiempo: es ahí pues donde la problemática se origina, en ese enrarecimiento temporal, en ese desconocimiento mutuo.”¹⁶

El brasileño Boris Kossoy es uno de los mayores referentes en cuanto a estudio de la fotografía en América Latina. Según Kossoy, la historia de la fotografía en los países latinoamericanos no puede desvincularse del contexto social, político, económico, tecnológico y cultural en el que las imágenes tuvieron origen y evolución. Sin embargo, tampoco puede estudiarse sin comprender los procesos de la fotografía en Europa y Estados Unidos, dado el carácter de esponja receptiva y sujeto en busca de reflejo con el que Latinoamérica se ha situado, frecuentemente, con respecto a esos sitios. A esto hay que sumarle una cuestión de fondo esencial: la raigambre genética de esos países en nuestras culturas. El componente europeo en nuestras sociedades es una referencia obligada y obligante que determina relaciones de pertenencia y familiaridad, positiva y negativa.¹⁷

La historia de la fotografía no es una, sino múltiple, pues así pueden ser los acercamientos a ella. Kossoy señala la falta de “...una cultura teórica que establezca nuevos caminos para la comprensión del fenómeno fotográfico en sus múltiples conexiones con la historia.”¹⁸ También hace referencia a la necesidad de un abordaje multidisciplinario e interdisciplinario en este ámbito del saber.

Alejandro Castellote, por su parte, critica las historias de la fotografía que no incluyen autores latinoamericanos. Remarca “...la falta de una disciplina historiográfica (...) que

¹⁶ Calderón, Natalia, “El aparato fotográfico y su irrupción en Latinoamérica” Parajaje, Tesis, p.192.

¹⁷ Kossoy, Boris. “Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas”, en el V Coloquio latinoamericano de fotografía. México, Centro de la Imagen, 1996.

¹⁸ Ibidem

deja en manos de curadores la responsabilidad de la reconstrucción histórica y las definiciones.”¹⁹

Pese a que los vínculos con las tendencias internacionales se han reforzado precisamente por el acceso a sus referencias, es posible pensar en la fotografía latinoamericana a partir de un regionalismo crítico, “que deslinda las creaciones de los autores nacidos o activos en los países al sur de Estados Unidos, si los identificamos -parafraseando al filósofo chileno Gabriel Castillo Fadic-, bajo una característica común: la circunstancia postcolonial de la región, que implica asumir la marginalidad y heterogeneidad de su existencia frente a la centralidad y homogeneidad del eje Norteamérica-Europa.”²⁰

De acuerdo a las tesis de Castillo Fadic, esta condición propicia una estética nocturna, es decir, una condición creativa negativa por la cual es posible reconocer que “Europa y América no son sistemas homogéneos, uno moderno, el otro no moderno o pre-moderno, sino más bien un solo sistema heterogéneo dentro del cual la función marginal del mundo americano pone en evidencia la fragilidad de Occidente como único origen posible de sentido”.²¹

Por ello es posible ver las creaciones de los artistas latinoamericanos como enunciados en diálogo con las tendencias internacionales sin que ello implique la desaparición de ciertas características específicas, bajo las cuales es posible agruparlos, como lo hizo el fotógrafo y crítico chileno Doifel Videla al analizar la muestra y el libro *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana 1991-2002*, perfilando una clara división entre dos tipos de trabajos: los de quienes seguían el canon habitualmente atribuido al arte latinoamericano, frente a quienes desarrollan un discurso no supeditado por la tradición. Así, “al carácter eminentemente “endógeno” de la mayoría de las obras “modernistas” que establecen pocos lazos con culturas exteriores y que bañan en un espacio temporal definido por la nostalgia y la mitología identitaria, se agrega este otro conjunto de artistas contemporáneos que si comunican con la cultura exterior, no temiendo ironizar con la propia iconografía latinoamericana o mundial.”²²

¹⁹ Castellote, Alejandro. “*Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana. 1991-2002.*” Madrid; Barcelona: Lunwerg; Fundación Telefónica, 2003, p. 16

²⁰ Castellanos, Alejandro. “Memoria e ironía. Fotografía Contemporánea en América Latina”

²¹ Castellanos, Alejandro. “*Memoria e ironía. Fotografía Contemporánea en América Latina*”

²² Videla, Doifel. “Crítica 01 Exposición Mapas Abiertos”, en <http://fotomedia.blogspot.com/2005/09/critica-01-exposicion-mapas-abiertos.html>

1.2 Fotografía Contemporánea en Chile

No hay historia, no hay crítica, no hay mercado. Con esta afirmación comenzaba el texto de Mario Fonseca para el catálogo de la exposición “Chile Vive”, que se realizó en el Círculo de Bellas Artes, de Madrid, en 1987. El autor señalaba en ese entonces que no existía una historia precisa de la fotografía chilena, sino más bien datos y fechas que estaban relacionados con la historia de Chile, documentos carentes de una lectura en tanto expresión de autor. Fonseca describía en su texto los referentes históricos desde la llegada de la fotografía a Chile, partiendo con los daguerrotipos y Helsby, para luego seguir con Garreaud, Valck, Heffer, ubicando el surgimiento del autor individual hacia fines de XIX con Navarro Martínez. En su revisión, la lista continuaba y se iba diversificando el espectro fotográfico, con autores como Jorge Sauré, Antonio Quintana, Sergio Larraín o Luis Poirot, por mencionar algunos.

En este contexto, Fonseca señalaba: “No hay crítica, no hay mercado.” Planteaba la idea de que sólo han existido –hasta ese entonces- tentativas de un análisis superficial para la redacción de un ensayo. Y que la supervivencia económica estaría sujeta a inestables y precarios espacios de desarrollo laboral y profesional. Como gran excepción, destacaba la fotografía publicitaria, en donde sí hay mercado, sí hay crítica y sí hay juicio (refiriéndose a los concursos, salones, etc.)

El autor hacía referencia a una supuesta desproporción en cuanto a producción fotográfica y la crítica (o el análisis de obra). Fonseca señalaba entonces que “la fotografía chilena actual carece aún de algún entorno y una mínima fe pide anteponer una mirada generosa a cualquier instancia de evaluación”.²³

Veinte años después, Mario Fonseca repasa la situación de la fotografía chilena en el texto “Chile (sobre) Vive. Fotografía en Chile 1986-2006”. Desde el inicio plantea que “como en aquel momento, prevalecen hoy las dificultades sobre las oportunidades para la fotografía autoral, incluyendo la documental, salvo en el campo expresivo, donde la apertura hacia y desde las artes visuales ha representado una eclosión creativa de tal intensidad que en muchos casos ha llevado incluso al cuestionamiento de la esencia misma de esta actividad.”²⁴

El autor señala que la práctica fotográfica en Chile “sigue siendo una aventura, si bien los territorios donde ella se desenvuelve se han extendido tanto como se han multiplicado sus

²³ Fonseca, Mario. *Catálogo Chile Vive*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1987.

²⁴ Fonseca, Mario. *Chile (sobre) Vive. Fotografía en Chile 1986-2006*.

medios expresivos, hasta confundirse en un solo sinfín, mientras los fotógrafos han aprendido a hacer un poco más suyo el azar de su circunstancia.”²⁵

Existen dos grandes hitos en estos veinte años transcurridos, que cabe mencionar. Por una parte, la fotografía logró insertarse dentro del mundo de las artes visuales. Y por otro lado, el surgimiento de las nuevas tecnologías de reproducción e intervención digital de la fotografía, “cuyo primer efecto fue demoledor, al desposeerla de su atributo intrínseco de fidelidad documental”.²⁶

Estos dos factores determinaron que a principios de los años 90, la fotografía europea y norteamericana experimentara un intenso auge de libertad expresiva y formal.

Este periodo, que coincide con el fin de la dictadura en Chile, es clave y determinante para la fotografía nacional. Tanto así que, según Fonseca, existirían muchos fotógrafos que, al haberse forjado en la resistencia, abandonaron el oficio con el retorno a la democracia. Se abre el espacio para la diversidad, se amplía el lenguaje y se crea una “nueva materialidad en la fotografía chilena”, cuyas primeras manifestaciones de madurez son recogidas en la muestra “Fotografía: intervenciones, cruces y desvíos” curada por Enrique Zamudio y exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1998. Sin embargo, Fonseca explicita que en los textos que acompañaron aquella muestra no hubo un discurso coherente dispuesto a “enfrentar esta suerte de desmantelamiento de la fotografía propiamente tal”.²⁷

Con respecto a la exposición “Los límites de la fotografía”, realizada en el mismo museo el año 1996, y donde los expositores invitados no eran fotógrafos sino artistas visuales que utilizaban la fotografía como medio, Nelly Richard señalaba que “la falta de vinculaciones entre la red de la fotografía personal y otros circuitos de reflexión crítico-cultural sobre la imagen influyó para que las prácticas de los fotógrafos chilenos tendieran a permanecer alejadas de todo entrecruzamiento de soportes y técnicas. Sus prácticas se limitaron más bien, la mayoría de las veces, a dividirse entre el objetivismo primario del realismo documental (fototestimonio) y un subjetivismo estetizado por el convencionalismo poético de la ‘foto de autor’”.²⁸

Fonseca señala que el tiempo ha confirmado la carencia de un pensamiento crítico independiente centrado en la fotografía, capaz de percibir, analizar y evaluar su evolución. Por otro lado, Carlos Navarrete plantea que son los propios fotógrafos quienes deben

²⁵ Ibidem.

²⁶ Fonseca, Mario. *Chile (sobre) Vive*. Fotografía en Chile 1986-2006.

²⁷ Ibidem

²⁸ Rouillé, André; Richard, Nelly; Buccellato, Laura. “Los límites de la Fotografía” MNBA, Chile.

hacerse cargo de administrar sus marcos teóricos, sus textos y sus curatorías. Es en esta línea autocuratorial, que Fonseca menciona la exposición “Fragmentos” realizada en el MAC el 2001 bajo la responsabilidad de Héctor López, quien exhibe el trabajo de sus ex alumnos.

Dentro de los hitos más relevantes en este periodo de tiempo transcurrido, el autor destaca la aparición de las galerías, especialmente Animal y Artespacio, que ha cumplieron con instalar la fotografía de autor en el centro del galerismo privado comercial. En el año 2004 se crea el proyecto FotoAmérica, concebido por Roberto Edwards, y que abre para la fotografía las puertas de las galerías privadas, integrándolas a un centenar de otros espacios de exhibición tradicionales y no tradicionales.

A pesar de estas importantes iniciativas, el problema de las galerías parece tener relación con la poca información que se tiene sobre fotografía (pasando por su tradición y sus lenguajes) lo que no fomenta la inserción de esta disciplina en estos espacios. “A su vez, el potencial coleccionista se integra al círculo vicioso al percibir las carencias de su intermediario, prefiriendo abstenerse de correr un riesgo sin respaldo.”

Justo Pastor Mellado al respecto retoma las palabras de Fonseca al declarar: “No hay mercado. Es decir, no existe el galerismo específico, ni políticas culturales, ni políticas editoriales que asuman, al menos, una necesidad inscriptiva. Lo que hay es solo industria gráfica, insuficiente para fijar un standard. Más que nada, resuelta a rebajar costos de producción fotográfica que destierran la posibilidad de la autoridad.”²⁹

1.3 Tendencias socioeconómicas globales

Como se mencionara anteriormente, la globalización nos ha entregado la idea de la multiculturalidad como la base de toda interacción desarrollada en un territorio: Las ciudades más cosmopolitas del mundo nos muestran una amplia gama de culturas, subculturas y contraculturas, mientras que las tecnologías de la comunicación nos enfrentan mediáticamente a expresiones culturales y sociales nunca antes vistas. La conectividad ha gatillado variados procesos de significación y resignificación de nuestra cultura, donde Internet actúa como principal plataforma de difusión y transmisión.

Este fenómeno no sólo ha impactado en el aspecto esencial de la identidad y discurso creativo, sino que también fuertemente sobre las lógicas y estructuras de producción y consumo cultural. En términos sencillos, todos estos procesos se expresan en la apertura de nuevos mercados para los bienes culturales y en la consiguiente industrialización de

²⁹ Mellado, Justo Pastor

<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=426&Itemid=28>

los procesos de producción y distribución. A este fenómeno puntual puede también denominarse internacionalización, cuando analizamos la participación de un artista, un sector o un país en el mercado internacional.

En el ámbito artístico-cultural, este proceso presenta una doble naturaleza cuyo ajuste en largo plazo será clave en su sostenibilidad. Por un lado resulta atractivo, pues permite conocer otras visiones e idiosincrasias y otorga la posibilidad de acceder a otras formas de arte y cultura. Por otro lado, la globalización especialmente en su dimensión cultural, está amenazando la identidad nacional dado que la competencia entre mercados del arte consolidados como EE.UU-China y naciones Europeas y mercados en formación como los latinoamericanos se resuelve a favor de los primeros, y a largo plazo puede generar una homogeneización cultural.

En este sentido, el arte moderno se ha consolidado como un fenómeno sociocultural y económico que inserta sus diversas creaciones (obras) en los mercados internacionales, proceso en el cual se resalta la cultura de los países mejor posicionados cultural (prestigio, calidad, trayectoria de escuelas y artistas) y económicamente (recursos económicos destinados de apoyo a las distintas industrias creativas de cada país).

En otra dimensión, en el contexto actual, la observación de la fotografía como objeto cultural se ha tornado frágil, particularmente por su estrecha vinculación con la tecnología. Según los planteamientos de Walter Benjamín³⁰, la fotografía se ha constituido como un elemento generalizado en los escenarios internacionales del arte, ya que su reproductividad técnica masiva la “despoja de su aura”, en tanto valor artístico cultural, que por años fue sustentado en una irreplicabilidad y autenticidad propia de una obra creada por la mano del hombre. Esta situación, a los ojos de Benjamín, ha convertido la fotografía en una alegoría de la modernidad, pues su replicabilidad la incorporó en la categoría común de artículo informacional que puede ser consumido y desechado.

En esta misma línea, Vilem Flusser señala que el valor de la fotografía está sujeto a su forma de distribución, dado que una fotografía, como una hojilla de valor original y auténtico, se transfería de un dueño a otro. Sin embargo, mediante la reproducción, la fotografía pierde sentido y originalidad, hoy ha perdido la coseidad y la idea de propiedad, es decir “su valor no está en ser una cosa, sino que en la información que contiene su propia superficie” (1990, pág. 47), en tanto la fotografía no se electromagnetice será sólo un objeto posindustrial donde lo que prime será la información que transmite más no la fotografía en sí misma. De este modo, “no es poderoso el que posee la fotografía, sino quien produce la información que la fotografía contiene” (1990, pág.47), lo que indica que

³⁰ Benjamín, Walter () Pequeña Historia de la Fotografía.

el poder no está en manos del fotógrafo o propietario de la fotografía, sino que en el programador de información. Esto forma parte de la sociedad de la información que impera en el mundo actual.

1.3.1 Tendencias y procesos de apoyo

En este contexto, es necesario mencionar que los bienes culturales³¹ se encuentran inmersos en un ciclo de creación, producción y consumo que se encuentra íntimamente ligado al proceso de desarrollo económico global. En este sentido, todos los factores globales que afectan este proceso, de alguna manera impactan sobre los sectores e industria de las artes. Dentro de la amplia gama de fenómenos presentes en esta dimensión, mencionamos un proceso puntual en torno al crecimiento de las capas socioeconómicas medias a nivel mundial que se constituyen como importantes segmento de consumo y participación en cultura. Al respecto Pierre Bourdieu³² señala que el tomar, conservar y mirar fotografías nos lleva a satisfacer cinco campos: 1) protegerse contra el paso del tiempo; 2) Comunicarse con los demás y expresar los sentimientos; 3) Realizarse como persona; 4) obtener prestigio social; 5) distraerse o evadirse. En esta línea, el sociólogo afirma que *“la fotografía es un rito del culto doméstico donde la familia es sujeto y objeto”* (pág. 57). Esta teoría explica, en cierta medida, la amplia difusión y consumo que ha presentado la fotografía en la actualidad, lo cual se acompaña fuertemente por la emergencia de una sociedad tecnológica que se encuentra cada vez más al alcance de las clases medias. Asimismo, en la actualidad, para usar cámara fotográfica no es necesario conocer especificaciones técnicas, haciendo aún más cercana esta disciplina a los segmentos de consumo

Este proceso amplio auspicia un crecimiento y consolidación de las industrias creativas a nivel global. Este elemento se refuerza en la idea de la diversidad cultural, proceso hacia el cual, al menos el mundo occidental converge en la actualidad, y que se expresa, entre otros factores, en el incremento del consumo de bienes culturales de países que no se encuentran posicionados en la actualidad en los circuitos internacionales, como los países latinoamericanos.

En segundo término, es necesario mencionar la revolución tecnológica, que siendo otro fenómeno global, afecta de modos muy particulares a las industrias creativas y muy

³¹ Cuando se utiliza la denominación “Bienes culturales” se incorpora una perspectiva directamente relacionada a la dimensión socioeconómica de la cultura, perspectiva sobre la cual se desarrolla la presente sección. Los procesos y tendencias artísticas de la fotografía se analizan en la sección correspondiente.

³² Bourdieu, Pierre (2003) “Un arte Medio” ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Editorial Tununa

específicamente a la fotografía. La revolución tecnológica, en su amplitud, ha masificado el uso de tecnologías avanzadas dentro de la población, facilitando mediante esta vía la explosión en creación de contenidos que hemos visualizado en los últimos 10 años. Siendo este un proceso en curso, de resultado incierto, pero de tendencia ya consolidada, en este momento se puede predecir con relativa probabilidad que la revolución tecnológica impacte a la fotografía en el sentido de transformar fundamentalmente las lógicas de **creación** y **protección** del valor en las artes. Por lo pronto la lógica y operación del mecanismo de protección de la creación (los derechos de autor), se encuentra en revisión a nivel global, mientras que la masificación de los dispositivos de captura fotográfica posiblemente gatille una nueva especialización en el fotógrafo en el sentido de las técnicas, las temáticas u otros factores propios de la obra fotográfica.

Como una consecuencia de los primeros dos fenómenos, asistimos en tercer lugar, y ya en un proceso específico de los distintos mercados del artes a una transformación – en curso- de los modelos de gestión y financiamiento de las artes. Este es un proceso en el cual las naciones desarrolladas ya han avanzado decididamente, en el sentido de reconocer los nuevos modelos de generación de valor, y de diseñar mecanismos de financiamiento – públicos y sobre todo privados – de manera de incentivar la creación de contenidos, y de acotar los riesgos de la inversión en cultura. Sólo a modo de ejemplo, destacar la existencia de nuevos modelos de financiamiento basados en la noción del “Capital de riesgo” o de “Fondos de inversión” que se imponen en países con mercados financieros mejor desarrollados, en los cuales los riesgos de la inversión se dividen en distintos proyectos /emprendimientos, y los retornos de los proyectos exitosos financian los proyectos que finalmente fracasan económicamente. Estos mecanismos están en desarrollo y probablemente se consoliden de acuerdo a los cambios que se produzcan en el sector.

¿Cuál es la dimensión política de las tendencias anteriores?

Los beneficios económicos derivados de las industrias culturales, ha generado que en la mayoría de los países exista un tendencia política fundamentada en el desarrollo expansivo de la cultural como sector económico que atraviesa las fronteras geográficas, la idea es exportar el arte y dar a conocer las particularidades culturales de sus naciones. Si el arte en los países anteriormente mencionados es fuertemente cotizado es porque hay espectadores culturizados con este tipo de corrientes artísticas, lo que se asocia a que existe un sistema institucional y político que fomenta éstas prácticas a nivel nacional, no sólo centralizado, proporcionando los espacio y requerimientos para el arte visual de la fotografía. Por su parte, en América latina existe una trayectoria en las políticas culturales donde ha perdurado una propensión en fomentar el progreso cultural hacia “adentro”

particularmente en el tema de la gestión cultural y artística (García, 2010)³³. De acuerdo a este autor, esta situación se debe en parte a una falta de políticas regionales a nivel latinoamericano que busquen impulsar y expandir el patrimonio cultural actuando en forma de bloque. En este sentido señala, que existen países asociados con programas educativos, culturales y comunicaciones que potencial en desenvolvimiento de sus artes e industrias culturales, un claro ejemplo lo constituye la Unión Europea. Sin embargo en los últimos años han existido intenciones aisladas (tales como vinculaciones a través de festivales, ferias, pasantías, etc.) que distan mucho de tener la intención de formar bloques regionales para fortalecer conjuntamente la producción cultural que están lejos de consolidarse a corto plazo en una política latinoamericana.

No obstante, atendiendo a las tendencias mayores, los países latinoamericanos entre ellos Chile, han adquirido una nueva estrategia, donde prima desarrollar un trabajo de internacionalización de los bienes artísticos-culturales, tratando de mantener un equilibrio entre la apertura a la importación y exportación junto con un cuidado y fortalecimiento de la identidad cultural, evitando caer en una postura de aislacionismo cultural. En esta tendencia de incorporar productos artísticos culturales en mercados internacionales juega un rol fundamental la inserción y nexos con espacios de exhibición y comercialización de arte contemporáneo que sirven de vitrina al mundo³⁴. Asimismo, cabe señalar el papel importante que cumplen las revistas de arte y el internet como plataformas de difusión y transacción, además de actuar como puente para que los(as) artísticas divulguen sus autorías a nivel internacional³⁵. Todos estos elementos se profundizan en la sección 3

2 Elementos socioculturales de la fotografía

La fotografía puede analizarse desde diversas perspectivas³⁶. Desde la dimensión sociocultural (que se analiza en esta sección) la fotografía refleja los aspectos positivos y negativos de nuestra sociedad: la felicidad, tristezas, injusticias, solidaridad, paisajes naturales, destrucción, etc. Podemos mencionar diversas obras que han intentado retratar la imagen de país, tales como “Chile 100 miradas”; “El Rostro de Chile”; “Chile From Whitin”; El Artificio del Lente”. Todas estas obras transitan en diversas perspectivas y miradas colectivas de fotógrafos que buscan reunirse en torno a una identificación de

³³ García, N. (2010): Geopolítica del arte: nociones en desuso, del sitio <http://nestorgarciacanclini.net/estetica-y-antropologia>

³⁴ Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015. CNCA

³⁵ Revista de Arte online Theartwolf.com, sitio: <http://www.theartwolf.com/galleries/galleries.htm>, y Revista In de Lan. Arte y cultura. (2010). Guía de Fotografía, del sitio: <http://in-lan.com/2010/08/guia-de-fotografia/>

³⁶ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. (2010).

nuestra esencia, idiosincrasia y formas de vida, apelando a los acontecimientos históricos y políticos, así como los relatos y rostros cotidianos. Si bien, todas han alcanzado notoriedad, la obra “El Rostro de Chile” es quizás la más reconocida a nivel internacional, teniendo difusión en América Latina, EE.UU, Europa y Japón. Todas estas obras tuvieron como orientación aportar a la construcción de un discurso sobre nuestra imagen como sociedad, generando una variedad de visiones y perspectivas sobre la complejidad de un país como Chile.

Estos antecedentes posicionan a Chile como un país que mediante la producción artística muestra un acervo cultural que puede ser exportado, de manera de insertarse internacionalmente como un discurso potente, que como se expuso anteriormente la diversidad y extensión territorial proporcionan un plus visual que generan un amplio campo fotográfico. No obstante, todas estas condiciones requieren de una planificación de largo plazo que las releve y potencie a nivel internacional. Atendiendo la existencia de un consenso entre los actores del sector en torno al sentido de esta acción, la definición de los mecanismos de apoyo entra a formar parte del debate al que este estudio pretende aportar.

Actualmente, en Chile existe un importante cúmulo de material de trabajo fotográfico, principalmente de carácter autoral, que se sustenta digitalmente en su mayoría, por lo que es un buen indicador de que existen obras fotográficas a exportar a otros mercados internacionales. De este modo, se presenta un paso adelante en la difusión, sólo restaría crear red internacionales, particularmente con los países que poseen alta valoración a la fotografía en términos de demanda autoral, que se evidencia a través de las subastas, ventas y ferias en torno a las artes contemporáneas y que cuentan con gran cantidad espacios para la exhibición y comercialización. En este contexto cobran relevancia dos actores relevantes, el fotógrafo (el creador) y el especialista en curatoría o arte (el intermediario o programador³⁷).

La fotografía en sí misma constituye una disciplina transversal, que depende completamente del enfoque que le dé el autor para conocer la función que asume dentro de nuestro país. En este sentido, cuando vemos una fotografía, vemos la intención del fotógrafo(a) en ella, las características socioculturales que representa y como la propuesta artística transmite estos elementos. Al respecto Vilem Flusser plantea que “*el fotógrafo participa activamente en el proceso de codificación de la fotografía, ya que es él quien se*

³⁷ Dada la existencia de un sistema en el cual participan múltiples actores, el curador se visualiza como un agente relevante en muchos de los canales de distribución convencional. No obstante existen roles de intermediación (entre el creador y el cliente final) de igual relevancia en mercados más desarrollados, como por ejemplo el “Consultor de Arte” o “Crítico de Arte”.

dirige a un canal específico de distribución y es él que codifica sus fotografía en función de ese canal (Flusser, 1990, pág. 49). De acuerdo a este mismo autor, hay tres tipos de canales de distribución, a saber:

- Canales para fotografías indicativas: publicaciones científicas, revistas, noticias, etc.
- Canales para fotografías imperativas: publicidad política o comercial
- Canales para fotografías optativas: galerías, revistas de arte, etc.

Estos canales no son cerrados en sí mismos, sino que permiten que una misma fotografía transite entre uno u otro, dependiendo del uso que se le quiere dar en términos informativos, por lo tanto, constituye un proceso de codificación y es aquí donde el fotógrafo asume un rol fundamental, ya que es él quien dirige lo que busca proyectar con su trabajo fotográfico, a que públicos y mercados pretender llegar. Sin embargo, no se debe ignorar que los canales de distribución tienen vida propia y que no son simplemente utilizados por el fotógrafo, sino que muchas veces son los canales los que deciden que sobre sus trabajos, ya que sus “*líneas editoriales*” son priorizadas por sobre los intereses del fotógrafo, produciéndose una arreglo entre los intereses de ambos actores del sistema de mercado. En general los canales de distribución están constituidos por expertos en curatoría, empresarios de la industria, medios de comunicación, entre otros.

2.1 Identidad y discurso fotográfico

Desde la introducción de la fotografía en el país sus fines han recorrido diferentes tendencias, muchas marcadas por los procesos históricos que han determinado los rumbos de la nación, así como sus transformaciones socioculturales. Asimismo, la extensión geográfica del país evoca en fotógrafos(as) la capacidad de captar la particularidad de los contextos socioculturales que el territorio chileno posee, derivando en un marcado concepto territorial que aporta a la creatividad fotográfica artística o autoral como a las diferentes tendencias que pueda seguir el artista. En este aspecto, la fotografía como concepto ha sido transversal y divergente, recorriendo distintas tipologías y corrientes artísticas.

Según el catastro de fotografía contemporánea chilena³⁸ el discurso general tras la fotografía chilena apunta a transmitir y demostrar gráficamente parte de la identidad e idiosincrasia nacional, desde lo consuetudinario de los pueblos, las prácticas sociales de

³⁸ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía.

Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. (2010).

un grupo de personas, la visión íntima y subjetiva de un(a) artista, hasta los áridos paisajes del norte y las frondosas áreas verdes que recubren el sur de nuestro país.

Consecuentemente, este catastro realizados en relación a las obras o material visual que poseen los(as) fotógrafos(as) en el país indica que existe un alto porcentaje de fotografía autoral, por mucho que represente la mirada intrínseca del(a) artista estará ligada inevitablemente a la pertenencia e identidad que éste(a) ha generado con el espacio o territorio determinado, ya que éste aporta un acervo de conocimientos, representaciones simbólicas y socioculturales. Como señala Bourdieu³⁹ (1979), el discurso fotográfico en esencia siempre representará y cumplirá un rol social, más que un concepto estético, recoge la identidad de una cultura, independiente del tipo de tendencia fotográfica utilizada.

De tal modo la fotografía, indiferentemente al tipo de tendencia artística o disciplina que represente, expresa los pensamientos y las apreciaciones que tiene la sociedad en torno a la imagen capturada, por sobre las intenciones del(a) artista visual (Bourdieu, 1979). Esto permite reafirmar que el discurso fotográfico es parte y se configura con la identidad de un país, siendo un fiel reflejo de lo que nos distingue como sociedad.

Respecto al Discurso Fotográfico Chileno, siempre se espera identificar y relevar elementos comunes, más bien de tipo estructural, pero en la mayoría de los casos reflejan la ausencia de un único mensaje o discurso claro o dominante. Así por ejemplo, como parte del estudio⁴⁰ "Investigación y catastro... sobre la fotografía chilena", un Fotógrafo de 52 años señaló lo siguiente: *"Siempre hay un discurso fotográfico, es inevitable. Lo difícil es expresarlo en forma sintética y clara. No sólo creo que no es unívoco, sino que es imposible que lo sea"*.

Por su parte, Mario Fonseca (2004) señala que es una utopía que la fotografía chilena pretenda captar nuestra identidad nacional y menos aún resguardarla, ya que la fotografía es parte de esta identidad y el fotógrafo también, por lo tanto, todo lo realizado en torno a la búsqueda de la identidad se hará desde una perspectiva subjetiva, que por norma base, excluiría otras visiones iguales o más importantes de la realidad.

Juan Pablo Concha postula que la fotografía chilena ha funcionado en una suerte de orfandad que ha impedido la discusión y reflexión disciplinar, desde lo patrimonial, estético y técnico. La inexistencia de crítica especializada acompañada de condiciones

³⁹ Bourdieu, P. (1979): La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen, México.

⁴⁰ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. (2010).

sub-óptimas de exhibición de obras ha acrecentado este problema, si bien señala que “*la fotografía chilena recién ahora comienza a pensarse a sí misma*” (Concha, 2005). Esta reflexión ha sido muy larga e intermitente, incluso dura hasta el día de hoy, donde no existe un consenso ni disenso claro respecto a un repensar la fotografía como disciplina artística y su rol dentro del contexto socioeconómico y cultural actual.

Sin desechar este planteamiento, conviene señalar que si bien el discurso fotográfico chileno no es unívoco y varía según la perspectiva del fotógrafo, en términos generales, tiene como base una preocupación por los personajes populares, la necesidad de rescatar nuestras costumbres y formas de vida nacional, la necesidad de rescatar hechos trascendentes de nuestra historia para que no sean olvidados.

2.2 Tendencias de la fotografía en Chile

La fotografía se enmarca en la llamada sociedad informacional o de la información, el sociólogo Manuel Castells⁴¹, señala que si bien el conocimiento y la información son elementos decisivos en todos los modos de desarrollo, “*el término informacional indica el atributo de una forma específica de organización social en la que la generación, el procesamiento y la transmisión de información se convierten en las fuentes fundamentales de la productividad y el poder, debido a las nuevas condiciones tecnológicas que surgen en este período histórico*”. Esta situación es acorde con el contexto sociopolítico y económico derivado de la globalización que ha encontrado como su aliado principal el desarrollo de las tecnologías de información, dado que contribuye a la instauración de un mercado mundial más abierto

De acuerdo a la UNESCO (2005:17)⁴² La noción de sociedad de la información se basa en los progresos tecnológicos. En cambio, el concepto de sociedades del conocimiento comprende dimensiones sociales, éticas y políticas mucho más vastas. Consecuentemente, para esta organización internacional la instauración de una sociedad del conocimiento es más favorable que una sociedad de la información, ya que apunta a una transformación social, cultural, económica y política donde prima el acceso a la información de manera libre y diversa.

Si bien la fotografía, y particularmente el arte en modo integral, tiene la intención de propender a la sociedad del conocimiento como principio básico, mediante su visión crítica de la sociedad actual, no ha alcanzado dicha posición, ya que en nuestros días la fotografía se caracteriza y potencia mayormente a través de los medios de comunicación

⁴¹ Castells, Manuel (2002) La Era de la información. Vol I: La Sociedad Red: México DF: Siglo XXI Editores

⁴² UNESCO (2009) Informe Mundial. Hacia las sociedades del conocimiento

masivos acompañados de las tecnologías de información y comunicación (TICs) que le ofrecen una alta capacidad de almacenamiento digital, siendo además internet el espacio donde existen más posibilidades de divulgación y comercialización del arte fotográfico. En esta misma lógica, García Canclini⁴³ señala los artistas no quieren hoy ser vistos como representantes de culturas nacionales, más bien buscan insertarse en redes que enlazan a Nueva York, Londres, Sao Paulo, Beijing, Dubai y unas cuantas ciudades más que están articuladas todo el año (no sólo en temporada de bienales o ferias) por las redes digitales que permiten interactuar desde cualquier punto del planeta.

En este sentido, los estudios realizados en torno a la producción fotográfica⁴⁴ señalan que la demanda por obras y creaciones proviene mayoritariamente de las industrias publicitaria, periodística, de eventos y vida social, las cuales tienden a constituir el mayor sustento a los fotógrafos, aun cuando la cantidad de material que éstos(as) poseen puede corresponder a la categoría autoral. Paralelamente la educación fotográfica se ha sumado a esta tendencia, generando un proceso de asimilación de las carreras profesionales al manejo de la técnica y la incorporación del uso de la tecnología. Estos cambios buscan implicancias prácticas en el mundo laboral fotográfico, dejando de lado el ámbito discursivo artístico-cultural que sustenta la fotografía, pasando a constituirse en una herramienta de trabajo para que una disciplina en sí misma, perjudicando las posibilidades de insertar una obra con discursos claros que representen la visión del fotógrafo como artista.

Para el caso de los fotógrafos que logran dar a conocer sus obras artísticas o autorales, existe la tendencia de que éstos poseen una trayectoria ligada con el profesionalismo no sólo de formación académica o formal, sino una dedicación casi exclusiva con el ejercicio fotográfico, esto también se relacionan con las instancias de que éstos fotógrafos logran hacerse un espacio o un vínculo de cercanía con ambientes en donde se dan las posibilidades de exponer en galerías o museos su material.

Un importante rol cumplen los demandantes de éste tipo de actividades asociadas con las visitas a museos o galerías de arte, si bien las estadísticas muestran una relación directa entre los ingresos socioeconómicos con las instancias de visitar estos espacios, es de importancia señalar que un alto porcentaje de las personas que concurren a estas galerías lo hacen en situaciones en donde hay gratuidad del evento⁴⁵. Por lo tanto, la tendencia de consumo a éste tipo de actividades está relacionada con la capacidad de

⁴³ <http://nestorgarciacanclini.net/estetica-y-antropologia>

⁴⁴ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. (2010).

⁴⁵ Encuesta Consumo Cultural 2009 CNCA

acceso, lo que indica que si existieran mayores aportes, privados y públicos, que facilitarían la posibilidad de que los fotógrafos, independiente de su trayectoria, formación académica o de oficio, pudieran dar a conocer sus obras de autoría, se crearía una cultura ligada a la concurrencia a éstos espacios y a éste tipo de artes visuales, lo que fortalecería el ejercicio fotográfico en el país y la posibilidad de comercializar sus obras.

2.3 Agentes del sector fotográfico

Dentro del sector fotográfico actúan diversos agentes que se desempeñan dentro del ámbito creativo, investigativo, de gestión, de comercialización, etc. Los más destacados son el fotógrafo, el curador y la institucionalidad cultural. Posteriormente, como parte de la perspectiva económica se agregan antecedentes a esta configuración de la cadena de valor sectorial.

2.3.1 El rol del fotógrafo

La fotografía siempre representará parte de la naturaleza de su autor(a) y por lo mismo, expresa en la subjetividad de la imagen la identidad sociocultural del fotógrafo(a), por lo tanto, este arte, es un principal exponente de lo que somos como sociedad. Acorde con ello Flusser (1990: 33)⁴⁶ señala que *“Al ver el movimiento de un hombre con su cámara (o de una cámara con su hombre), presenciamos los movimientos propios de la cacería”... “la diferencia consiste en que el fotógrafo no lleva a cabo su persecución entre pastizales abiertos, sino en un denso bosque de objetos culturales”*. En esta línea, Susan Sontag⁴⁷ postula que los fotógrafos poseen preocupaciones sociales y, a raíz de ello, suponen que su obra puede transmitir un significado estable que se sustente en la verdad. Sin embargo, la fotografía es siempre un objeto en un contexto y este significado se disipará inevitablemente. Una de las características centrales de la fotografía es el proceso mediante el cual los usos originales se modifican y finalmente son suplantados por otros, primordialmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía.

El rol del (la) fotógrafo(a) es variado y se contextualiza con el tipo de fotografía que captura, puede corresponder a un registro histórico, de denuncia o de belleza, sea cual sea los(as) fotógrafos (as) se convierten en observadores de una realidad, por lo tanto plasman un pasado y simbolizan un presente.

No obstante, el mismo Flusser observa que los fotógrafos ven limitado su accionar por el tipo de cámara que utilizan, podemos decir que la cámara funciona según las intenciones

⁴⁶ Flusser, Vilém (1990) Hacia una filosofía de la fotografía. México: Trillas: SIGMA

⁴⁷ *Sobre la fotografía* (1996), Edhasa; ensayo.

del fotógrafo, pero éstas intenciones funcionan de acuerdo con el programa de la cámara que está dado por el tipo de tecnología que la constituye.

2.3.2 El rol del curador

El trabajo de la curatoría cumple un rol trascendental para que los(as) fotógrafos(as) puedan dar a conocer su trabajo a nivel de exposiciones, por lo tanto, su papel es fundamental en la internacionalización de la fotografía chilena.

El proceso de selección que realiza el (la) curador(a) debe generar un vínculo entre la cultura que se pretende exhibir, la intención que el fotógrafo quiere transmitir y la recepción positiva de los espectadores⁴⁸, para lo cual debe realizar un arduo trabajo no sólo de interpretación sino de contextualización sociocultural para que el arte fotográfico sean bien recibido y demandado.

En nuestro país el papel que cumple el (la) curador(a) tiende a ser lejano a los(as) fotógrafos(as)⁴⁹. Son pocos los que han trabajado con alguien que ejerza ese rol, a esto se debe señalar que no existe un conocimiento claro sobre la funcionalidad e importancia que poseen en el medio artístico, considerando que en países en donde las artes visuales ligadas con la fotografía y los espacios que sirven de difusión trabajan estrechamente con curadores(as), siendo indispensables para el proceso artístico de la selección de las obras, del espacio, de los resultados finales de una exposición y de las propias proyecciones de los(as) artistas para hacerse conocidos a nivel nacional e internacional.

Al respecto, León (2003)⁵⁰ señala que en Chile y América latina no hay una institucionalidad estructurada y masificada que reconozca y potencie el papel que cumplen que los curadores de arte, son pocas las instancias e instituciones que hagan velar la importancia del trabajo que realizan. También existe una tendencia de confundir al gestor cultural con el curador, sus funciones son diferentes pero al asociarlos al área artística y cultural tienden a comprenderse como similares. A modo de aclaración

⁴⁸ Revista de Artes N° 7. (2010). Argentina, del sitio <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/yunen.html>

⁴⁹ Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía.

Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico. (2010). Fotógrafos(as) que han trabajado con un curador: 76,7% nunca ha trabajado con un curador, 23,3% declaró haber trabajado con un curador.

Opinión sobre el rol que cumple un curador en una obra fotográfica: 40% señalan que participan en la selección del material de exposición, 25% indican que un galerista contribuye al montaje de la exposición, 20% participa en la difusión del trabajo fotográfico, 5% señalan que los curadores participan en proyectos de investigación fotográfica, 10% señala que el conocimiento que poseen los curadores y galeristas es escaso.

⁵⁰ León, D. (2003): La institucionalidad y el profesional en la figura del curador, del sitio: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/7_leon.htm

conviene señalar que un gestor cultural es aquella persona que lleva a cabo, valga la redundancia, el proceso de gestión cultural, ya que actúa dentro de un determinado territorio impulsando las potencialidades sociales y culturales de la ciudadanía. Es fundamental que un gestor cultural piense *por, para y desde* las demandas de los ciudadanos, moviliza diversos actores sociales con la finalidad de dinamizar el sector cultural en pro del desarrollo local (Rivas, 2008)⁵¹.

Mientras que la figura del curado es más especializada, dado que actúa en los mercados de arte, se ha reestructurado y complejizado constituyéndose en un agente comunicador, un enlace entre el autor, su obra y el mercado, convirtiéndose en una gestión trascendental en el campo artístico, dado que hoy un curador asume un conjunto de roles que antes estaban en manos de diversos actores, además de hacerse cargo de funciones que años atrás no eran relevantes para el área artística. Entre ellas podemos mencionar: ser un agente seleccionador de artistas y obras; investigador de arte; definidor de temáticas y prácticas artísticas relevantes; constructor de discursos en torno a la exposición de obras de arte; organizador de espacios de exhibición y comercialización; concededor de técnicas de conservación y traslado de obras; articulador entre autores e instituciones artísticas; gestor de fondos de financiamiento, etc.

Por las múltiples características y roles desempeñados de los curadores, se torna relevante fortalecer su papel como presentador de las obras fotográficas chilenas a nivel internacional, tanto en términos temáticos, discursivos, técnicos e investigativos, como de contactos con espacios de difusión y mercados internacionales.

2.3.3 Crítico de fotografía

La crítica de arte en Chile, entendida solamente como un comentario de obras o exposiciones, data desde el S.XIX, donde tomó básicamente la forma de notas de prensa y columnas periodísticas, casi siempre fuertemente teñidas por la subjetividad de quien las realizaba⁵². Con el tiempo esta labor terminó por profesionalizarse, dado que el crítico del arte se especializa en la historia del arte y en todo lo referente al ámbito artístico y cultural de un determinado territorio. Asimismo, la crítica de arte suele ser considerada como la menos objetiva de las profesiones, por su alta carga valorativa, al respecto Charles Baudelaire (1946)⁵³ señaló que “*Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo que abra al máximo los horizontes*”.

⁵¹ El desarrollo en el vértice de la gestión cultural. Patricio Rivas Herrera, Convenio Andrés Bello 2008.
http://www.redinterlocal.org/IMG/pdf_desarrollo_gestion_cultural.pdf

⁵² De la Crónica al método. Memoria Chilena
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lacriticadearteenchile

⁵³ Tomado de Villa, Rocío (2003) Guía del arte hoy. Madrid: Tecnos

Desde una perspectiva más rigurosa, Flusser (1990)⁵⁴ señala que la crítica de la fotografía para ser más completa debe ser capaz de descifrar las condiciones culturales internas de cada fotógrafo y no fijarse sólo en su fotografía, sino que el fotógrafo es la clave. La estructura de condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo, sino en su mismísimo acto de fotografiar. De modo pragmático esta tarea resulta casi imposible, dado que el crítico solo observa el producto final y no el proceso creativo completo realizado. Mientras que para Justo Pastor Mellado (2000)⁵⁵ *“el crítico es un difusor de conceptos mediante un ejercicio de acomodación discursiva que garantiza las filiaciones que habilitan la preeminencia de unas obras sobre otras. El crítico es, entonces, un facilitador y habilitador de preeminencia”*. Para este autor el catálogo es el formato principal, por medio del cual esta habilitación ha adquirido un estatus de validez.

2.3.4 Investigador de fotografía

El rol del investigador de la fotografía es bastante difuso, ya que abarca diversas áreas, entre ellos destacan procedimientos, inventores, fabricantes, autores de las fotografías, artistas, documentalistas, investigadores de progresos técnicos y evolución estética, de aplicaciones, conocedores del ámbito de la comercialización y consumo de imágenes fotográficas, especialistas en difusión en otros medios de comunicación, especialistas en conservación de colecciones.

Además de investigaciones provenientes del área de las ciencias sociales (sociología, economía, etc.) que han volcado sus ojos al estudio del mundo de la fotografía y su incidencia en los mercados internacionales y la sociedad actual.

Estos estudios de carácter científico y técnico han servido de base para múltiples usos y estrategias de desarrollo del área fotográfica. Y, por ciento, han intervenido en los cambios de paradigmas que ha presentado la disciplina a lo largo de los años, cuando esta se adscribe a modelos de acción vinculados a avances tecnológicos y científicos, a modo de ejemplo, podemos mencionar el impacto que tuvo la incorporación de la cámara digital y los software de diseño en el simple hecho de tomar fotografía y trabajar en ella para disponerla al público.

2.3.5 Rol de la institucionalidad pública cultural

La institucionalidad cultural chilena cumple un rol fundamental en el fomento de la fotografía tanto a nivel nacional como internacional. La función de la autoridad pública en la fotografía se relaciona como la dimensión económica, particularmente en la generación

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Mellado, Justo (2000) Historia, Curatoría y Crítica.
http://www.justopastormellado.cl/escritos_cont/seminario/historia,%20curatoria%20y%20critica.html

y aplicación de los mecanismos que mejoran los procesos de asignación de recursos dentro de una actividad o industria (la cultura) en el caso de la existencia de fallas de mercado. En este caso la función pública se rige por el principio de focalización de la intervención pública, mediante subsidios, de manera de generar incentivos económicos correctos para el desarrollo del sector. Todo ello en beneficio del desarrollo social, cultural y económico del país. Adicionalmente, la función pública asume el rol de fomento mediante el desarrollo de políticas públicas que establecen líneas estrategias⁵⁶ que guían el accionar y los recursos públicos involucrados, entre las líneas de acción de la fotografía chilena destaca fuertemente el fomento y apoyo a la creación artística, así como el apoyo a la promoción y comercialización, formación de audiencias, proteger y conservar las dimensiones tangibles e intangibles de la disciplina fotográfica, además de propender a un fortalecimiento de la institucionalidad fotográfica actual donde centralice las estrategias, medidas de resguardo y promoción de la misma.

Otra funcionalidad apunta al apoyo en el ámbito legislativo y normativo, donde resalta la inexistencia de una legislación espacial para la fotografía chilena. En esta misma línea, la “Política de Fomento de la Fotografía” (2010-2015) señala que existen dificultades para la salida y entrada de obras fotográficas del país, dado que la fotografía no posee el estatus de obra de arte, porque su proceso de creación se vincula a modos mecánicos y digitales, por lo que no puede ser visada por el Museo Nacional de Bellas Artes (entidad que otorga permisos para trámites aduaneros y de seguros). Además de señalar que las obras no consideran estándares internacionales para estas tramitaciones. Esta falta de acción pública dificulta los aspectos operativos de la internacionalización de la fotografía contemporánea chilena, además posibilita una pérdida del patrimonio fotográfico nacional, por cuanto facilita la compra de coleccionistas dado que existen escasas restricciones para sacar estas obras del país. Convenimos que la institucionalidad cultural desempeña un rol fundamental en la articulación de organismos públicos en el sentido de normar y proteger las obras fotográficas nacionales y su eventual inserción en el mercado internacional.

No obstante, no se debe desconocer los grandes avances institucionales, particularmente con la creación del Área de Fotografía del CNCA, la misma elaboración de la Política sectorial de fotografía como un instrumento de planificación relevante. Complementariamente, destaca la participación de la DIBAM (Museo de Bellas Artes, Biblioteca Nacional, Museo Histórico), el Museo de Arte Contemporánea, la Sociedad Chilena de Fotografía, los institutos profesionales y el Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico como agentes claves en la gestión artística y patrimonial de la fotografía chilena.

⁵⁶ CNCA (2011) Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015.

3 Perspectiva económico-productiva

En esta sección se profundiza en el análisis económico de los mercados de la fotografía contemporánea.⁵⁷ En este sentido, la revisión recoge los elementos y tendencias planteados en secciones anteriores, especialmente en torno al proceso de globalización. Como definición de entrada, el análisis se focaliza en todos los casos directamente a la fotografía contemporánea.

La revisión, sin ser exhaustiva, releva los principales elementos y medios de distribución de la fotografía, como también los actores presentes en estos procesos. En este sentido, se presenta en primer lugar una descripción general de la oferta y demanda en fotografía artística. En segundo lugar se presenta una perspectiva más específica de los nichos de mercado y mecanismos de vinculación entre mercados locales, nacionales e internacionales, desde la perspectiva de la cadena de valor. Finalmente, se hace un foco en los mercados y canales de distribución internacionales.

3.1 Descripción general del sector fotografía contemporánea

En primer lugar la fotografía, como todo bien cultural, se caracteriza por cumplir algunas condiciones específicas asociados a su valor simbólico. Entre éstas Throsby⁵⁸, considera tres características fundamentales, a saber:

- La producción de los bienes culturales requiere en algún proceso alguna forma de creatividad
- Se relacionan con la generación y comunicación de un significado simbólico
- El producto representa, al menos en potencia, alguna forma de propiedad intelectual

Estas tres condiciones, en conjunto, determinan la forma de los mercados, los actores existentes, y los modos de comercialización de la fotografía contemporánea y su valor económico, tanto a nivel interno (nacional) como internacional. En este último punto, se pueden considerar los principales elementos como los determinantes del valor, y por tanto de los precios de la fotografía contemporánea:

⁵⁷ El estado de investigación económica en torno a la fotografía aún es incipiente en Chile, y en general en el resto del mundo se trata de una nueva área del conocimiento, con mucho campo de estudio en el futuro.

⁵⁸ David Thosby (2001) "Economics and culture". Cambridge University Press

- **Calidad técnica** y perspectivas de conservación de la imagen.
- **Prestigio del fotógrafo.** El lugar que ocupa el autor en el mercado de arte: precursor, consagrado o novel.
- **Disponibilidad de obras.** La escasez determinará precios altos en el caso de los autores fallecidos. Si es una copia de época o posterior.
- **Carácter e importancia de la obra** en el contexto de la producción del autor.
- **Información:** Procedencia según su propietario: si fue adquirida al autor, si perteneció a una importante colección o a una personalidad destacable.

La valoración artística- cultural que se expresa en los parámetros señalados, asimismo deberán confrontarse con las características objetivas y subjetivas de la demanda por las obras. Este último aspecto – la subjetividad – ciertamente define buena parte de los precios de mercado que se pagan, especialmente en los grandes mercados internacionales. En este sentido, la capacidad de influir sobre las expectativas, gustos y preferencias de la demanda serán relevantes para definir las distintas estrategias de comercialización que los fotógrafos adoptan en el caso a caso.

3.2 Estructura del mercado en la fotografía

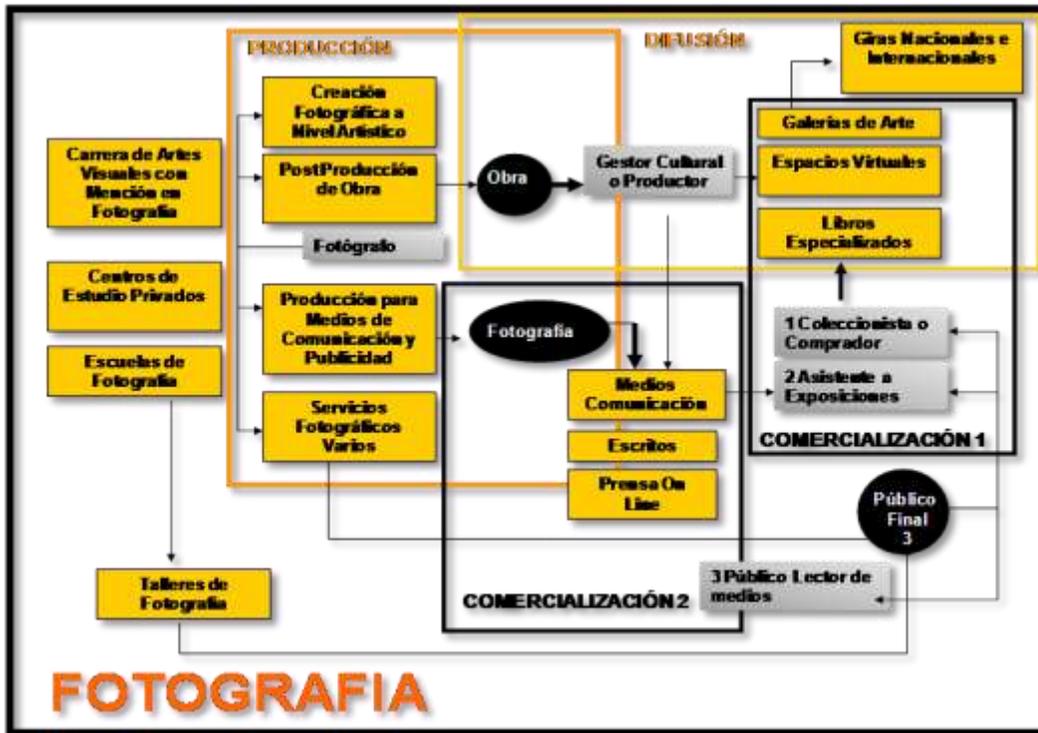
3.2.1 Revisión teórica

Considerando estos elementos de valor se presenta un primer acercamiento a la estructura de mercado de la fotografía comenzando desde la lógica de la cadena de valor de la fotografía contemporánea⁵⁹:

En la figura 1 se aprecia una serie de claridades, organización gráfica.

⁵⁹ CNCA. Departamento de estudios. Documento interno

Figura 1: Cadena productiva de la fotografía contemporánea



Fuente: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Documento de trabajo

- Se diferencian los ámbitos de la formación especializada como fuera del circuito de creación - producción-comercialización. El ámbito de la formación se visualiza en 3 grandes instancias: Carreras profesionales en instituciones tradicionales, Centros privados especializados o escuelas de fotografía. También se incorpora la instancia de los Talleres de fotografía, como un espacio mixto de formación y creación, con destino en la difusión a público final.
- Los procesos de creación aparecen como una instancia única sin mayor detalle. Esta configuración responde a la naturaleza diversa y compleja de la creación artística, con todo el trabajo, los métodos, o intereses de los creadores. En este paso – la creación – se definen los estilos, las escuelas o los tipos de fotografía para los cuales se definen posteriormente los distintos mercados.⁶⁰

⁶⁰ Los mercados de distribución y comercialización se estructuran de manera muy similar (pero variando los actores específicos) para los distintos tipos de fotografía. Así, por ejemplos los géneros de "Fotoperiodismo" o los subgéneros de "Fotografías de paisajes naturales" "Fotografía urbana" etc. tienen una estructura similar, pero son distintos los especialistas que se involucran en cada caso.

- Los espacios de producción y comercialización se encuentran más detallados en la figura, y al menos distinguen 2 mercados de comercialización diferentes, destacando la fotografía artística o contemporánea (canal de comercialización 1) y la fotografía como medio de apoyo a otras actividades, como la prensa, los medios escritos, la publicidad, etc.
- En el espacio de comercialización de la fotografía contemporánea aparecen las figuras más tradicionales del gestor cultural, las galerías de arte, festivales y giras internacionales, y producción literaria de apoyo. Sobre la base de este último mercado, profundizamos seguidamente.

La descripción presentada, es bastante útil para presentar el ciclo “productivo” por el cual debe transitar un fotógrafo para lograr posicionar sus obras ante las audiencias finales (personas, empresas, medios), y cuáles son los principales actores que intervienen en él. Sin embargo, no presenta la estructura de mercado en el sentido de identificar los agentes económicos presentes en cada uno de estos eslabones, ni tampoco especifica los mecanismos de acceso de los actores entre cada eslabón.

Es conocido dentro del sector de las Artes visuales, y de la fotografía en particular, que la mayoría de los fotógrafos no logran acceder a los grandes mercados – nacionales e internacionales- y que por lo tanto, el ciclo descrito no es completo ni un proceso lineal exento de complejidades. Por el contrario, se trata de un sector altamente competitivo y donde el manejo de la información – tanto artística como de mercado- son claves para determinar qué artistas o tendencias lograrán completar el ciclo de creación, producción y consumo final. Sobre la base de esta premisa, se presenta un marco conceptual complementario que especifica de manera más directa estas relaciones.

Recurriendo nuevamente a David Throsby, presentamos la estructura de mercado presente en el mundo de las Artes en general, y de la fotografía como disciplina particular. Throsby⁶¹ (1994) identifica 3 canales de comercialización, que se encuentran relacionados entre sí, y dentro de los cuales se posicionan los distintos agentes, tanto creadores, como consumidores y agentes intermediarios. Figura 2

Mercado primario

Corresponde a los distintos mercados locales o particulares de pequeña escala. Se caracterizan por Ventas privadas y directas entre creador y comprador, operan en tiendas

⁶¹ David Throsby (1994): “The production and consumption of the Arts: A View of cultural economics”, Journal of Economic Literature, Vol XXXII, March 1994

pequeñas, ventas de garaje⁶² etc. La diferencia con los artesanos en la calidad y formación los artistas, pero los mecanismos de comercialización son similares. Es un mercado altamente competitivo, en el cual los precios se encuentran muy cercanos a los costos de producción (es decir, existen bajas tasas de rentabilidad financiera). La revolución digital ha transformado este mercado primerio al agregar un nuevo canal de difusión que facilita el vínculo entre creador y consumidor final.⁶³

Mercado secundario

Está constituido por la selección de las obras más reputadas del mercado primario y se encuentra organizado en torno a un sistema nacional o regional representatividad. Utilizando un lenguaje de tipo deportivo, el mercado secundario representa “la primera división nacional”, es decir, donde se encuentran los creadores que el propio medio reconoce como los mejores o los artistas con más proyección. Consecuentemente, en este mercado se encuentra una amplia gama de intermediarios individuales e institucionales, como galerías de arte, museos, gestores culturales, curadores, críticos de arte, etc. Cada actor cumple un rol especificado, en el cual el elemento común es la evaluación de la obra y la validación artística de las obras.

Mercado terciario

Corresponde al nivel superior, a nivel mundial en el mercado de las artes. En este nivel opera la misma lógica de “transición” que entre el mercado primario y secundario, en el sentido que es el medio quien valora a los distintos creadores y los posiciona como referentes artísticos de nivel mundial. El mercado terciario opera sólo en determinados países y ciudades, particularmente en Londres y Nueva York, y como característica particular, destaca la alta participación de las Casas de subasta⁶⁴ y de los grandes inversionistas del mercado del arte, que consideran estas obras como “bienes de capital”⁶⁵, además de bienes culturales. Los actores culturales (Museos, galerías, gestores, críticos) también se encuentran presentes, pero en este caso representan a entidades internacionales.

⁶² En Chile un mecanismo de comercialización – poco convencional – son las ferias libres o la calle, particularmente en el caso de la Fotografía patrimonial.

⁶³ Sin embargo, la existencia de Internet y de nuevos espacios de difusión, particularmente las redes sociales ha fortalecido el modelo general, particularmente en cuanto al mercado terciario.

⁶⁴ A nivel mundial por ejemplo destacan las casas de subasta Sotheby's y Christie's, con sucursales en las ciudades de Nueva York y Londres.

⁶⁵ La condición que define un bien de capital, es que su valor es creciente en el tiempo, y por tanto que el gasto puede entenderse como una inversión de capital, más o menos segura. Comparte esta condición como bienes como los minerales preciosos (Oro, plata etc.), las divisas seguras (dólar), etc.

Las relaciones entre estos tres mercados, están determinadas principalmente por mecanismos de validación entre pares y de los consumidores acerca de la calidad, pertinencia, originalidad etc., de los creadores y sus obras, y por tanto de la existencia de méritos para acceder a instancias de mayor prestigio, reconocimiento y retornos económicos. Este es un mecanismo que ocurre – con distintos matices -, en todas las disciplinas artísticas, y que se explica por las características de los bienes culturales, particularmente por el elevado componente simbólico, y por tanto subjetivo, de las artes.

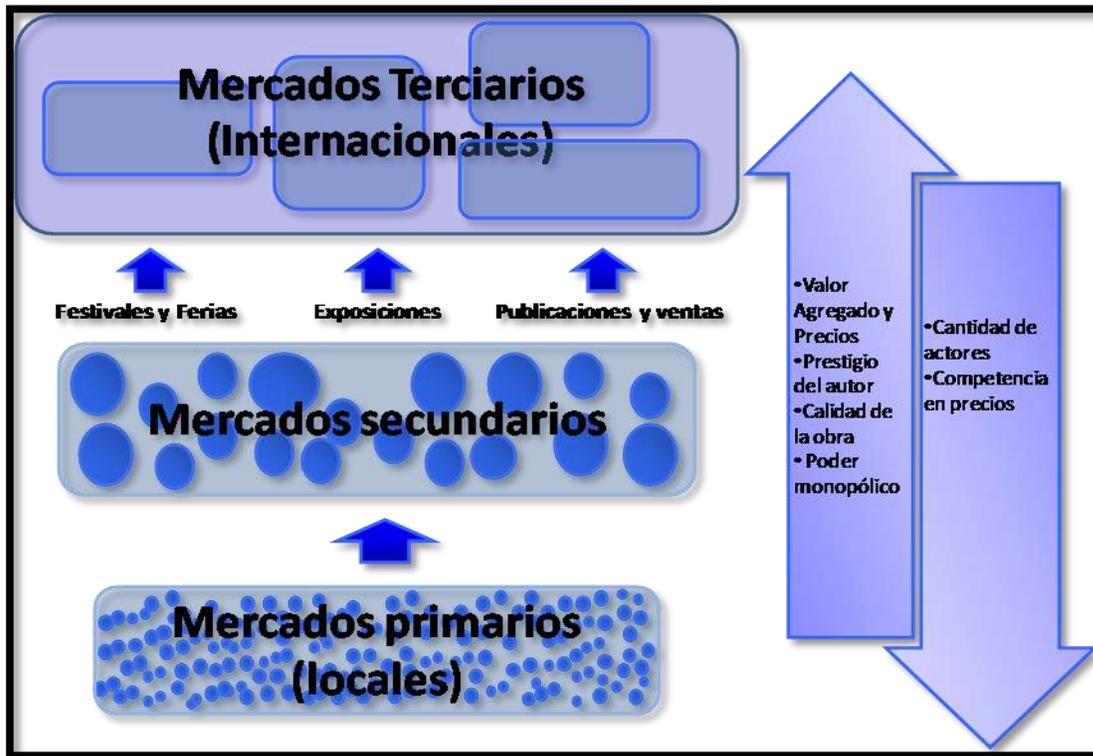
Figura 2: Resumen de los niveles del mercado en la Fotografía

	Creadores	Intermediario	Actores de apoyo	Demanda	Organización de Mercado
Mercado Primario	<ul style="list-style-type: none"> •Fotógrafos emergentes •Fotógrafos aficionados 	<ul style="list-style-type: none"> • Comercio local • Fotógrafo • Gestor cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Gestor cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Aficionados y coleccionistas • Sector público 	Competencia Perfecta
Mercado Secundario	<ul style="list-style-type: none"> •Fotógrafos profesionales 	<ul style="list-style-type: none"> •Galerías •Gremios, clubes y asociaciones •Gestor cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Curadores • Críticos • Académicos 	<ul style="list-style-type: none"> • Coleccionistas • Empresas • Museos • Galerías 	Competencia Monopolística
Mercado Terciario	<ul style="list-style-type: none"> Fotógrafos de nivel mundial 	<ul style="list-style-type: none"> •Galerías y Museos internacionales •Tiendas de subasta 	<ul style="list-style-type: none"> • Curadores • Críticos • Editores • Inversionistas • Académicos 	<ul style="list-style-type: none"> • Museos, galerías y coleccionistas internacionales • Inversionistas del arte 	Monopolios - Monopsonio

Fuente: Elaboración propia

La figura 3, presenta un esquema de los tres niveles de mercado y la dinámica de transición entre cada uno de éstos.

Figura 3: Mercados en la fotografía y canales de intercambio



Fuente: Elaboración propia

La figura presenta una serie de elementos que caracterizan el mercado mundial en las artes – en este caso la fotografía – y de sus dinámicas de transición.

En primer lugar se encuentran los mercados. Los tres segmentos o niveles de mercado, siguiendo la definición descrita previamente. El tamaño del recuadro general refleja el tamaño total del mercado, mientras que los elementos ubicados al interior de cada recuadro marca la cantidad de actores presentes en cada caso. Se aprecia que los mercados locales agrupan gran cantidad de actores, pero que en conjunto presentan un menor tamaño que los pocos actores presentes en el mercado terciario, que concentra a los mejores creadores y en consecuencia se materializan mayores precios en las obras transadas y finalmente difundidas a la población a través de museos, galerías u otras instancias.

En segundo lugar se aprecian, gráficamente en flechas ascendente y descendente, variables específicas cuya dimensión varía en relación al tamaño y profundidad de cada mercado. Se aprecia por ejemplo que el conjunto de variables consideradas en la flecha ascendente se incrementa a medida que se “escala” en los distintos mercados, mientras

tanto, las variables consideradas en la fecha descendente disminuyen a medida que se pasa de un nivel inferior a otro superior. Estos cambios son consecuentes con las características descritas en cada mercado.

En tercer lugar se aprecian las dinámicas de transición. Para efectos del presente estudio, este punto es el más relevante pues identifica los canales de distribución hacia el mercado secundario (nacional) o terciario (internacional). Estas son

- **Concursos y competencias**

En primer lugar, como mecanismo de validación se encuentran los concursos de fotografía. Se trata de instancias explícitamente competitivas, en las cuales los fotógrafos se someten a juicios de especialistas con el propósito de obtener logros tanto profesionales como económicos. El mecanismo de concursos opera en todos los niveles, desde concursos o competencias locales, hasta los concursos internacionales más reputados.

- **Exposiciones relevantes: Festivales, convenciones, ferias, bienales**

Este mecanismo, similar al mecanismo de concursos se presenta en formatos muy similares, en el sentido de abarcar a gran cantidad de fotógrafos que exponen sus obras ante especialistas y/o al público en general. No obstante existe una diferencia importante en tanto que en este canal no se consideran retribuciones o premios económicos, siendo el objetivo de validación y reconocimiento profesional (artístico) el relevante. Adicionalmente, la exposición constituye en sí misma una instancia de reunión social, y un espacio de generación de vínculos importantes para cada actor.

- **Publicaciones y creación de material complementario**

El mecanismo de publicaciones especializadas constituye también un medio de difusión del artista, y que por lo general es utilizado por fotógrafos que cuentan con un cierto reconocimiento en el medio, a través de las dos instancias anteriores. En este caso, representa tanto un medio para difundir la obra a nuevos segmentos de usuarios (lectores, público general) como también para “formalizar” o validar la obra en medios complementarios.

- **Ventas**

Finalmente, existe un último canal de validación y reconocimiento dado por las ventas directas de obras fotográficas, en este caso desde los fotógrafos hacia entidades artísticas (museos, galerías, centros de archivos) o consumidores especializados. Por lo general, a este mecanismo sólo acceden fotógrafos ya

reconocidos en las demás instancias, y donde por tanto existe una completa validación del medio.

Cada uno de estos mecanismos, en líneas generales funcionan del mismo modo en la “transición” entre el mercado primario y secundario, y entre el mercado secundario y terciario. Las diferencias se encuentran en términos de la cantidad, calidad y prestigio de las instancias contempladas en cada caso, siendo en el caso de los mercados terciarios, sólo mecanismos internacionales.

3.2.2 Internacionalización: Características y aspectos críticos

Dentro de la lógica descrita, el proceso de internacionalización comprende los mecanismos definidos de transición de los fotógrafos y sus obras, desde los mercados secundarios (nacionales) hacia los mercados terciarios (internacionales). Apuntamos una serie de características de este proceso, sus actores específicos, y órdenes de magnitud respecto de sus dimensiones.

La primera condición del mercado terciario es su exclusividad. Si bien ese mercado comercializa un reducido número de obras, el tamaño de este segmento abarca el 30% del mercado en ciudades que son referentes mundiales como Nueva York.⁶⁶ Esta exclusividad se expresa en los precios millonarios que alcanzan las obras de arte en este tipo de mercados, y el elevado poder adquisitivo de quienes participan en esta instancia.

En segundo lugar, y derivado de lo anterior, se aprecia como característica relevante del proceso la hiperespecialización de sus actores. Todos los participantes: creadores, curadores, consultor de arte, críticos, inversionistas, etc, poseen un gran conocimiento del mundo del arte en general, pero se focalizan en nichos específicos. Así, por ejemplo los consultores y asesores de inversión se especializan en determinadas técnicas (fotografía histórica, contemporánea, fotoperiodismo, fotos de paisajes naturales, etc, determinados períodos, países o escuelas de Arte. En gran medida esta especialización también se expresa finalmente en los precios de las obras y cómo son acogidas éstas por los compradores finales.

En tercer lugar, como elemento estructural del mercado de las artes se aprecia la noción de subjetividad de la obra. Este es el factor que define la estructura de actores, generando funciones asociadas al juicio crítico y la evaluación de las obras (críticos de arte, consultor de arte, jurados de certámenes internacionales etc). En términos económicos esta conformación se origina porque la calidad de los bienes (la obra fotográfica) es una

⁶⁶ PROCHILE. “Estudio del mercado de las Artes visuales en Nueva York”. (2009)

condición oculta, que requiere de evaluadores que hagan visible esta condición al comprador ex-ante a la compra. La implicancia de esta característica, es que las acciones de manejo de los creadores ante los críticos es determinante en el resultado final del proceso. Sintetizando estas características, concluimos que el proceso de internacionalización:

- Todos los factores claves del mercado, se vinculan a la capacidad de los actores para entregar señales acerca de la calidad de la obra. Estas señales incluyen los premios internacionales, la exposición en ferias y festivales conocidos, y el establecimiento de redes de contacto con los actores clave (críticos, consultores, curadores). Una vez generado el vínculo, el factor relevante para mantenerlo es el manejo de las expectativas.
- Las políticas o medidas de apoyo deben vincularse a estos elementos, considerando en primer término as el énfasis inicial en las estrategias de visibilización, de dar a conocer las obras de los autores que se quiere internacionalizar.

3.2.3 Mercados internacionales de obras de artes

La estructura anterior se expresa en concreto en los mercados internacionales de la fotografía contemporánea. En estos mercados, las definiciones conceptuales son asumidas por actores relevantes, ciudades y artistas, que marcan la tendencia global y desarrollan estrategias competitivas para alcanzar mayores niveles de ventas, rentabilidades y participación de mercado. Dado el propósito de internacionalizar hacemos referencia exclusivamente a los mercados terciarios o mercados destino: Los espacios líderes en profundización de mercado, en los cuales se aprecian todos los eslabones de la cadena de valor de la fotografía.

En la actualidad, este mercado es extraordinariamente competitivo y dinámico. Hasta hace 5 años, antes de la crisis subprime (2009) el mercado mundial del arte (y de la fotografía) se encontraba dominado sin discusión por las capitales de Nueva York y Londres. Nueva York, como capital cultural desde el fin de la II Guerra Mundial ha sido cuna de los principales movimientos en el arte moderno con artistas de fama mundial, entre los que destaca la figura de Andy Warhol. En torno a esta generación se construyó un mercado de arte, en el cual se consolidaron las casas de subasta Christie's y Sotheby's. El liderazgo de Nueva York fue acompañado en todo este período por Londres, como capital europea del Arte y 2º mercado global en la materia. París, con la tradición francesa acompañó este proceso como 3º mercado global.

Con la emergencia de China como potencial mundial, y las transformaciones de la economía global de los últimos 15 años⁶⁷, el mercado asiático actualmente emerge como el futuro mercado dominante. El reciente año 2011 ha visto por primera vez en la historia la consolidación de China como primer mercado mundial del Arte, relegando a Estados Unidos y Europa. Las cifras del mercado global, ya a finales de 2010 indicaban que el 33% de las ventas globales se realizaron en el gigante asiático frente al 30% en E.E.U.U, 19% en el Reino Unido y 5% en Francia.

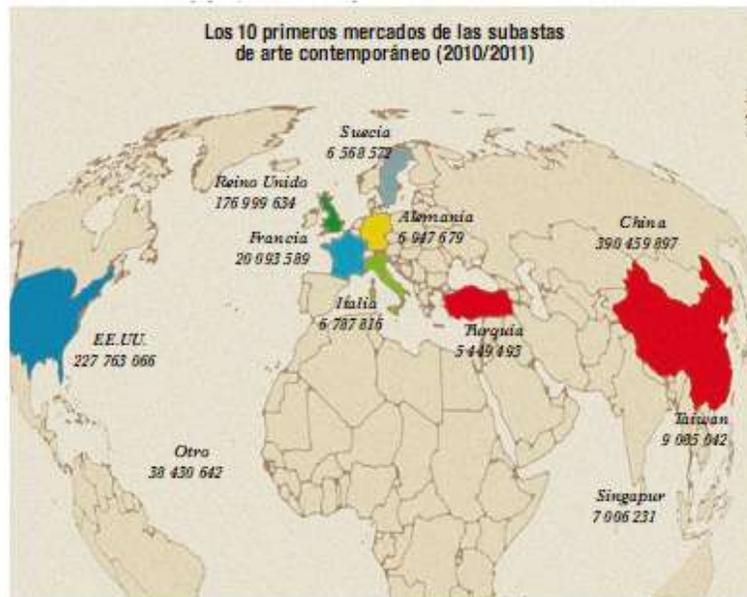
Otro dato relevante, indica que las casas de subasta occidentales (Christie's y Sotheby's) también pierden terreno respecto de las casas de subastas chinas. Si en 2008 estas dos casas realizaban el 72% de las ventas para 2011 su participación de mercado había bajado a 53%, cambio radical en estas dimensiones. Pese a todo mantienen posición dominante, pese a que actualmente 7 de las principales 10 casas de subasta del mundo hoy se encuentran en China, destacándose los mercados de las ciudades de Beijing, Hong Kong, y también Singapur y Taiwán también en Oriente.

De la mano con la transformación en el mercado de las subastas, también se aprecia una transformación de los mercados de intermediarios y especialistas: Galerías de artes, museos, consultores y curadores hoy se están consolidando en Oriente, y desplazando a las capitales tradicionales como los principales mercados internacionales. En cualquier caso, y sin lugar a dudas, ambos mercados (China y Nueva York-Londres) conforman los principales mercados destino para las obras de arte del resto del mundo y en concreto para la planificación de estrategias focalizadas de penetración de mercado en las artes.

⁶⁷ Transformaciones que han visto aparecer nuevas economías relevantes como India, Rusia, Oriente Medio o Brasil.

INFORME II

Figura 4: Mercados de subastas en obras de artes⁶⁸



3.2.4 Mercados destino⁶⁹ en fotografía

Los mercados destino en fotografía siguen la misma tendencia que los demás mercados del arte. Sin embargo, en 2011 destaca el hecho que el sector haya adquirido un nuevo status dentro del conjunto de las artes visuales clásicas, y que este status se exprese en incrementos significativos de las tasas de comercialización y precios de venta de fotografías.

La revista ArtPrice, principal medio de información del mercado de las artes a nivel mundial destaca en su informe anual, una sección particular en torno al mercado de la fotografía., en la que destaca la consolidación de esta disciplina en el mercado de las subastas internacionales de arte, y describe sus principales características, exponentes destacados y los hitos relevantes de los últimos 15 años.

⁶⁸ Fuente: Revista ArtPrice. Informe Anual 2011. Página 21

⁶⁹ Por mercados destino consideraremos los mercados finales receptores de fotografía contemporánea. Aquellos donde se comercializan las principales obras fotográficas

Figura 5: Ingresos de ventas de bienes y servicios creativos



Por lo pronto, y de acuerdo a los antecedentes disponibles de 2011, se puede estimar que el mercado de las ventas de subastas de fotografía artística alcanza un tamaño de aproximadamente 60 millones de dólares, y que, a diferencia de las otras artes, la demanda se concentra particularmente en Nueva York y Europa.

Otro dato relevante apunta a una configuración particular de los artistas, a quienes clasifica entre autores “estrella” (dominadores del mercado) y autores “faro” (aquellos autores con prestigio alcanzando y reconocido por los medios de validación artísticos y comerciales) que garantizan éxito de ventas por el propio prestigio personal. En torno a ambos actores se organizan los mercados de subasta y las actividades paralelas de generación de valor (intermediación, crítica, asesoría de arte, ferias y festivales etc).

Por último, cabe resaltar, que junto a las positivas proyecciones que reflejan los indicadores económicos, la opinión experta de la revista pronostica “*un hermoso futuro por delante*”, explicitando que “*la fotografía está totalmente alineada con el espíritu de los tiempos y demuestra ser un medio ideal para los coleccionistas bulímicos y los inversores, ya que es un objeto poco voluminoso y fácil de almacenar*”.

4 Políticas de internacionalización

Este es un proceso que debe cumplir con ciertas características:

- Debe responder a criterios de diseño organizacional de calidad⁷⁰
- Debe atender a las condiciones artísticas estructurales de base del sector. Es decir, debe fomentar un capital artístico interno, de manera tal de generar dinámicas virtuosas que sean sustentables en el largo plazo.⁷¹
- El proceso debe contar con una validación interna, de los fotógrafos, gremios, asociaciones etc. de manera tal de articular los trabajos de fotógrafos internos, y no generar duplicidades o “fugas”.

Como parte de la revisión bibliográfica se presenta un análisis de casos en las políticas de apoyo a la internacionalización de países comparables a Chile. Se consideran los siguientes casos:

- México
- Uruguay

Esta revisión se completará como parte del Informe Final, pues en su análisis, se considerará información primaria entregada por agentes consultados en el trabajo de Focus Group.

Las variables de comparación de casos consideradas son:

- Institucionalidad
- Objetivos
- Vigencia y horizonte de acción de las políticas
- Principales mecanismos o instrumentos de acción
 - Ferias o eventos
 - Apoyo a artistas
 - etc
- Resultados alcanzados

⁷⁰ Debe ser organizado de manera objetiva, realista, con roles, objetivos y metas definidas, y con un horizonte de trabajo de largo plazo, entre otros.

⁷¹ En este sentido, cualquier estrategia de internacionalización debe prestar atención a las condiciones artísticas y económicas actuales del sector: Las características y competencias de sus creadores, sus instituciones, competencias, etc.

- Síntesis

4.1 Caso de México

Como parte de su Programa Nacional de Cultura (2007-2012), México ha desarrollado diversas estrategias para la promoción internacional de los productos artísticos mexicanos. Este Programa Nacional se circunscribe a ocho ejes políticos:

1. Patrimonio y diversidad cultural
2. Infraestructura cultural
3. Promoción cultural nacional e internacional
4. Estímulos públicos a la creación y mecenazgo
5. Formación e investigación antropológica, histórica, cultural y artística
6. Esparcimiento cultural y fomento de la lectura
7. Cultura y turismo
8. Industrias culturales

Para este análisis nos centraremos en el tercer eje “*promoción cultural nacional e internacional*”, pensando en promoción, desde la perspectiva semántica, como la acción de propiciar o generar las condiciones para que los hechos culturales se produzcan. Asimismo, este eje político abarca la difusión, en el sentido, de hacer de conocimiento público obras artísticas-culturales para propender a su disfrute, consumo y comercialización.

Es necesario mencionar que esta estrategia es de carácter global, pues incorpora a todas las disciplinas artísticas y áreas culturales, no demostrando una especificidad sectorial.

4.1.1 Objetivos de la política

Las actividades de difusión y promoción cultural propiciadas por el CONACULTA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de México) no tienen como público sólo a los habitantes del país, sino que buscan impactar en otros países y regiones del mundo. En el exterior, su motivación principal es servir como vía de intercambio cultural, poniendo en contacto al extranjero con los valores de la cultura mexicana.

Asimismo, busca fortalecer la presencia artística-cultural de México en el mundo y divulgar una imagen del país en el extranjero.

Los objetivos estratégicos atingentes al sector fotográfico mexicano y su internacionalización son los siguientes:

1. Impulsar el trabajo de difusión del Centro Multimedia y el Centro de la Imagen del Centro Nacional de las Artes, los centros de formación y producción artística y los

centros de las artes de los estados, así como el apoyo a la creación y producción artística tanto de jóvenes creadores como de artistas de reconocido prestigio.

2. Fortalecer, conjuntamente con las autoridades estatales y municipales, la imagen ante los ciudadanos de los festivales más importantes como una oferta cultural de vanguardia y alta calidad, que se desarrolle en un espacio atractivo y que cohabite con un ambiente festivo para beneficio de la sociedad.
3. Propiciar el conocimiento de la riqueza cultural de México en el extranjero por medio de publicaciones, campañas de difusión y medios electrónicos.
4. Fortalecer la labor de los institutos de México y de las agregadurías culturales en el extranjero.
5. Optimizar la presencia de artistas internacionales que se vinculen a las actividades académicas, propiciando talleres, clases magistrales, conferencias y espacios de reflexión entre los creadores mexicanos y extranjeros, tanto en el Distrito Federal como en las diversas entidades federativas.
6. Diseñar las estrategias específicas más adecuadas para la difusión de la cultura mexicana en el extranjero, en colaboración con las otras instancias gubernamentales que se ocupan también de esta tarea y la iniciativa privada.
7. Investigar y difundir casos de éxito y mejores prácticas en programación artística, planeación, mercadotecnia para las artes, turismo cultural e impacto económico de la cultura.

Estos objetivos reflejan una estrategia de actuación “de adentro hacia fuera”, es decir, México busca fortalecer la disciplina a nivel local y nacional para luego ser proyectada esa imagen en el extranjero mediante mecanismos como la investigación, el uso de medios de difusión masivos, entre otros.

4.1.2 Vigencia de la política

El Programa Nacional de Cultura y las acciones que derivan de él se encuentran actualmente vigentes, pues dicho instrumento de planificación abarca el periodo 2007-2012.

También, es necesario señalar que muchos de los mecanismos e instrumentos de acción derivados de este eje de política cultural superan este periodo de tiempo, dado que se

han institucionalizado y han adquirido actuaciones propias, tal es el caso del Festival Fotoseptiembre que fue creado en la década de los 90 y aún sigue en funcionamiento.

4.1.3 Principales mecanismos o instrumentos de acción⁷²

Los mecanismos o instrumentos de acción derivados de la política cultural y su eje de promoción internacional, son los siguientes:

1. Articulación de la Política Cultural con la Política Exterior de México, determinando un trabajo conjunto entre la Secretaría de Relaciones Exteriores y el CONACULTA. Particularmente esta vinculación se traduce en el desarrollo de actividades como campañas publicitarias, inserción de publicaciones de artistas mexicanos, patrocinios de exposiciones en el extranjero, participación en bienales internacionales, entre otras.
2. La incorporación del Centro de la Imagen en el año 1994 amplió los ámbitos disciplinarios de atención y colaboración del Centro Nacional de las Artes, como un espacio dedicado a la investigación, la formación, el análisis y la divulgación de la fotografía y la imagen a diversos públicos y lugares. El Centro de la Imagen se adscribe a los siguientes proyectos vinculados a la internacionalización de la fotografía:

a. Festival Fotoseptiembre

El Festival Fotoseptiembre se desarrolla desde el año 1993 y con el tiempo se ha convertido en uno de los referentes más importantes de la fotografía mexicana. Esta iniciativa se basa en un modelo de colaboración entre la comunidad de fotógrafos y artistas, la sociedad e instituciones culturales tanto nacionales como internacionales, de modo se instaurarse como el mayor espacio para la fotografía en América Latina.

En este festival participan en igualdad de condiciones jóvenes estudiantes o aspirantes como fotógrafos de larga trayectoria.

El propio festival se ha transformado de acuerdo a las circunstancias y ahora se despliega en diversos núcleos. Así, el programa 2011 de Fotoseptiembre comprendió cuatro proyectos principales: el II Encuentro Internacional de Centros de Fotografía *Futuro presente: la imagen en el siglo XXI*, el Encuentro *México-Brasil: Zonas de experiencia*, la II Feria Internacional de Libros de Artista y la *Red de la Imagen*. Cada una de estas actividades responde a las funciones del Centro de la Imagen como espacio de investigación y promoción cultural.

b. Colección Editorial Luna Córnea

⁷² Fuente de información: <http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/index.html>

Luna Córnea es una colección de libros, de los cuales se edita uno al año y se comercializa en todo México y algunos países de Latinoamérica. Su funcionamiento data de 1992 como resultado de una revaloración de la fotografía, que se dio gracias a diversos proyectos editoriales y museográficos que se realizaron con motivo de los 150 años de su invención, y que ha acompañado el proyecto del Centro de la Imagen desde su fundación. Desde sus inicios asumió en términos de política editorial un corte genérico y una exploración donde se construyó un espacio para fotógrafos y especialistas en el ámbito. Esta publicación es de carácter bilingüe y se plantea como un espacio de reflexión y análisis de la fotografía mexicana y mundial.

c. *II Encuentro Internacional de Centro de Fotografía*

El Centro de la Imagen participa activamente desde el año 2008 en la creación de una Red Internacional de Centros de Fotografía (RICF) con la finalidad de construir un espacio que tenga como eje central intercambiar experiencias de gestión, proyectos de difusión y análisis sobre el medio.

d. *II Feria Internacional de Libros de Artista*

Esta feria se desarrolla durante el mes de septiembre y busca dar continuidad a una idea iniciada en colaboración con Argentina durante Fotoseptiembre. Este espacio tiene como finalidad promover los trabajos que utilizan el libro impreso como soporte. Se exhiben proyectos que buscan ser editados en tirajes múltiples, así como piezas únicas. Se han presentado aproximadamente 150 ejemplares donde destacan fuertemente las obras de fotógrafos de México, Brasil, Inglaterra, entre otros.

4.2 Caso de Uruguay

Uruguay cuenta con una rica historia cultural en el ámbito de la fotografía, comenzando desde el arribo de la fragata comercial “L’Oriental” en febrero de 1840. La historia de la fotografía uruguaya sigue los caminos de la fotografía latinoamericana y comparte una experiencia muy similar a la chilena tanto en su evolución general debido a la similitud de los acontecimientos históricos que ambos países han vivido los últimos 50 años.

En líneas generales esta trayectoria se caracteriza por el desarrollo de colectivos de profesionales y creadores independientes que han liderado la actividad creativa de manera interna, la existencia de un período de dictadura y de gran relevancia del género de la fotografía periodística o de denuncia dentro de una generación completa, y también del impacto de la globalización en la creación actual de los fotógrafos locales y las necesidades de internacionalización, de darse a conocer en mercados y audiencias mayores. En este último punto, el aislamiento relativo de Uruguay (al lado de sus vecinos

Argentina y Brasil) y el tamaño de su población, lo coloca en una situación similar a Chile, en el sentido del aislamiento geográfico- cultural en el contexto de un mundo global y en las complejidades logísticas para la internacionalización.

Frente a este último punto, la estrategia general de Ministerio de Cultura uruguayo ha buscado durante los últimos 10 años promover un desarrollo y consolidación interno del sector para luego posicionar a los autores y fotografía a nivel internacional. En este sentido se han creado nuevas instituciones públicas y pública-privadas para el fortalecimiento sectorial.

En este esfuerzo se crea el Centro de Fotografía se dedica a conservar, documentar, generar, investigar y difundir imágenes fotográficas de interés para uruguayos y latinoamericanos. Se materializa en 2002 y es unidad perteneciente a la División Información y Comunicación de la Intendencia de Montevideo.

Entre otras actividades, custodia un acervo en permanente crecimiento, compuesto por aproximadamente 120.000 fotografías históricas, correspondientes al período 1840-1990, y 30.000 fotografías contemporáneas. En constante proceso de digitalización, las fotografías históricas están a disposición del público para su consulta y reproducción. El Centro de la fotografía cuenta con infraestructura específica para la fotografía, de alta calidad y con proyección internacional.

Asimismo, como parte de la estrategia sectorial, desde 2007 se crea **Fotograma**, encuentro internacional de fotografía organizado por el Centro de Fotografía, que tiene como objetivo generar una instancia de intercambio y aprendizaje, originando un panorama de la producción fotográfica de Uruguay y del exterior. Se realiza en forma bienal, de octubre a diciembre, y en la edición del año 2011 (tercera edición), se inauguraron aproximadamente 200 exposiciones fotográficas históricas y contemporáneas, nacionales e internacionales, involucrando a más de 500 fotógrafos de todo el país. En el marco de Fotograma-11 se realizarán más de 20 charlas y talleres, con profesionales llegados desde Italia, España, México, Cuba, Brasil, Argentina, Venezuela y Chile.

Asimismo, y en paralelo el Uruguay ha establecido una agenda de atracción de fotógrafos y curadores, con el propósito de fortalecer las capacidades internas de sus creadores. Esta agenda se ha articulado con el rol del Centro de la fotografía y de la bienal Fotograma, comenzando a generar impactos en términos de fotógrafos uruguayos reconocidos al menos en el concierto regional latinoamericano.

Si bien los resultados de los programas de México y Uruguay aún no se materializan del todo, ambos forman parte de estrategias de largo plazo que deben ser sostenidas para el logro de objetivos en la materia.

En ambos casos, se trata de países que se encuentran en distintos momentos y contextos de su desarrollo sectorial, y con tamaños de mercado bastante disímiles. En el caso de la fotografía uruguaya, mucho más cercana a la realidad chilena, la experiencia de atracción de especialistas y de creación de institucionalidad pareciera apuntar en la dirección correcta y de lograr resultados de mediano plazo valiosos.

Lo que sí es seguro es que la realización de eventos, en ambos casos constituye una plataforma indispensable para la visibilización del sector y para la atracción, transferencia y difusión de competencias profesionales y tecnológicas, y de paso de actualización de las tendencias artísticas contemporáneas. En desafío de ambas políticas – al igual que en Chile- es vincular estas instancias de posicionamiento y apoyo con los mecanismos de mercado para alcanzar los espacios de comercialización internacional de gran escala: los mercados terciarios en fotografía artística.

5 Bibliografía

- 1- Acha, Juan. "¿Existe el arte latinoamericano como una expresión distinta? Si existe ¿en qué términos?", en Acha, Juan, Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas, Caracas, G. N. N., 1984, p.156.
- 2- Ballesteros, Elsa Flores. "Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización" HUELLAS Número 3 / Mendoza, Año 2003.
- 3- Bourdieu Pierre "La fotografía: un arte intermedio. Editorial Nueva Imagen, México (1979)"
- 4- Castellanos, Alejandro. "Memoria e ironía. Fotografía Contemporánea en América Latina"
- 5- Castellote, Alejandro. "Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana. 1991-2002." Madrid; Barcelona: Lunwerg; Fundación Telefónica, 2003, p. 16
- 6- CENFOTO "Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información sobre la fotografía" (2010)
- 7- CNCA, "Chile quiere más cultura" Orientaciones para la política de cultura 2005-2010
- 8- García Canclini, Néstor. "Consumidores y ciudadanos", México, Grijalbo, 1995, p. 95.
- 9- García Canclini, Néstor. "(2010): Geopolítica del arte: nociones en desuso", del sitio <http://nestorgarciacanclini.net/estetica-y-antropologia>
- 10- Ibidem
- 11- León, D. (2003): La institucionalidad y el profesional en la figura del curador, del sitio: http://www.visualartchile.cl/espanol/invitados/7_leon.htm
- 12- Kossoy, Boris. "Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas", en el V Coloquio latinoamericano de fotografía. México, Centro de la Imagen, 1996.
- 13- Revista de Arte online Theartwolf.com, sitio: <http://www.theartwolf.com/galleries/galleries.htm>, y Revista In de Lan. Arte y cultura. (2010). Guía de Fotografía, del sitio: <http://in-lan.com/2010/08/guia-de-fotografia/>
- 14- Throsby, David: "The production and consumption of the Arts: A View of cultural economics", Journal of Economic Literature, Vol XXXII, March 1994"
- 15- David Thosby (2001) "Economics and culture". Cambridge University Press
- 16- Videla, Doifel. "Crítica 01 Exposición Mapas Abiertos", en <http://fotomedia.blogspot.com/2005/09/critica-01-exposicion-mapas-abiertos.html>
- 17- Concha, José Pablo "Notas ¿sobre fotografía chilena" (2005). En: http://ojozurdo.cl/critica/Concha_JP_0106.htm [revisado el 03 de enero 2012];
- 18- Fonseca, Mario "Fotografía Chilena e identidad" http://ojozurdo.cl/critica/Fonseca_m_2_0804.htm [revisado el 03 de enero

B. Propuesta metodológica para levantamientos de información

Se presenta en esta sección la propuesta metodológica para los levantamientos de información.

1 Estrategia metodológica

1.1 Objetivos

El objetivo general del proceso de levantamiento de información, será “Indagar en las condiciones y posibilidades de internacionalización de la fotografía chilena”, de manera de ser consistente con el objetivo general del estudio. Dentro de este objetivo, el plan de levantamiento tiene tres propósitos específicos definidos.

En primer lugar y central deberán relevar información sectorial clave, directamente desde los fotógrafos y expertos sectoriales, respecto de las posibilidades de internacionalización de la fotografía nacional. Esta información primaria, responde a las expectativas, tendencias y situaciones que enfrenta cada uno de estos actores, y cuyo conocimiento sólo puede relevarse mediante instancias de consulta directas.

En segundo lugar, esta instancia se concibe como un espacio de diálogo y primera instancia de diseño participativo de una futura planificación sectorial en materia de internacionalización de la fotografía nacional. Este diálogo es indispensable para el éxito de una apuesta de esta naturaleza.

En tercer lugar, en esta instancia de participación, se evaluarán algunas de las hipótesis y hallazgos encontrados en la revisión realizada por el marco conceptual.

- El impacto de la globalización de los mercados sobre los procesos artísticos y comerciales en la fotografía contemporánea.
 - Sobre el proceso de formación
 - Sobre el proceso de creación y las escuelas
 - Sobre el proceso de difusión
 - Sobre el proceso de comercialización.
- Las competencias y factores claves dentro de los roles y funciones de los distintos actores del proceso de internacionalización que determinan el éxito del proceso
- El impacto y las estrategias comparativas entre las distintas políticas de apoyo a la internacionalización (de parte de países comparables)

- Análisis de casos exitosos de internacionalización de creadores chilenos.

1.2 Método investigativo

El plan de levantamientos considerará dos instancias de trabajo:

Focus Group:

Entrevistas grupales a un conjunto de especialistas sectoriales, con el objeto de discutir acerca de problemáticas específicas que afectan al sector. Requieren de una conducción técnica especializada. Mediante el instrumento de Focus Group se evaluarán las temáticas de:

- Identidad o identidades, de la fotografía nacional chilena: Fotógrafos, artistas visuales, académicos del sector, curadores, críticos de arte, historiadores, estetas, investigadores y editores.
- Formación de fotógrafos y especialistas en Chile. Tendencias y perspectivas: Académicos Universitarios, de Institutos Profesionales, Centros de Formación Técnica, Academias, cursos, talleres, seminarios.
- Internacionalización de la fotografía chilena:
 - Circulación: Directores de museos y galerías, curadores, gestores culturales en fotografía, fotógrafos, proveedores o intermediadores especializados.
 - Difusión y promoción: Editores de medios, periodistas, críticos de arte, fotógrafos etc.

Entrevistas semiestructuradas:

Consultas a expertos sectoriales nacionales e internacionales acerca de problemáticas específicas y complejas que enfrenta la fotografía.

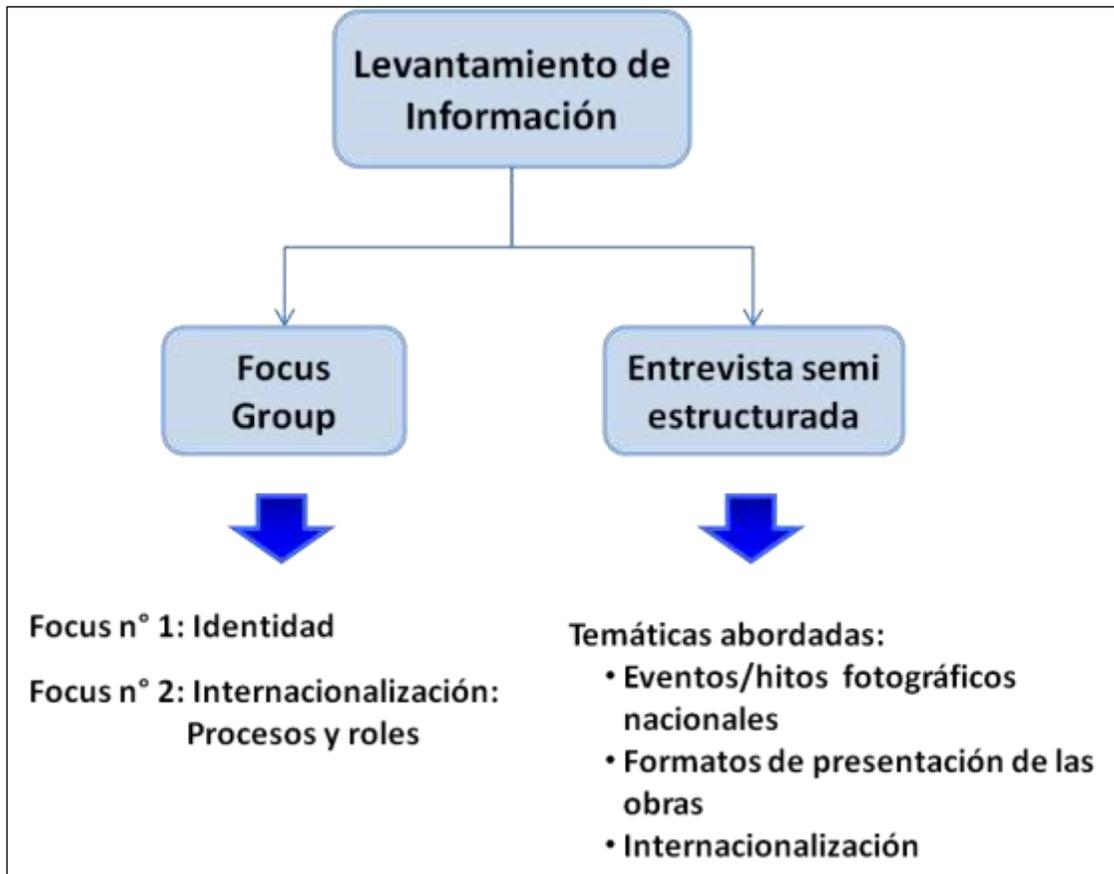
Internacionalización de la fotografía chilena: Escenarios y posibilidades

Circuitos internacionales de fotografía: Actores, instancias y proyecciones

1.3 Flujo del proceso metodológico

La siguiente figura resume el proceso metodológico seguido durante el estudio.

Figura 6: Estrategia de levantamiento de información



2 Descripción de los métodos aplicados

2.1 Focus Group

De acuerdo a lo presentado, el proceso metodológico de Focus Group se realizará en torno a las temáticas centrales del estudio, y que dicen relación con los antecedentes presentados previamente como parte del Marco Conceptual del estudio. El método de Focus Group se realizará sobre la base de una propuesta de pauta de contenidos, guiada por un moderador experto en la materia, y cuyo procesamiento arroja resultados en

términos de las posturas y diagnósticos que los actores consultados realizan de las materias tratadas. A continuación se presenta el diseño metodológico del instrumento.

2.1.1 Resultados esperados de la instancia

Con el ejercicio propuesto se espera establecer los siguientes resultados:

- Identificar el perfil de obra fotográfica y de los elementos identitarios factibles de internacionalizar
- Identificar los mecanismos de internacionalización utilizados por los creadores chilenos
- Identificar los roles factibles de desempeñar por la actores vinculados en el proceso de internacionalización

2.1.2 Temáticas consideradas

Las temáticas mencionadas previamente serán tratadas en dos instancias diferentes, que abordarán los siguientes contenidos:

Creación-Identidad:

- Temáticas abordadas por las obras fotográficas chilenas
- Propuesta estética de las creaciones
- Factores comunes y específicos en la producción fotográfica nacional

Creación-Formación:

- Escuelas y tendencias en la formación de profesionales chilenos de fotografía
- Objetivos, conceptos, perfil del egresado
- Proyección de las Escuelas como agentes impulsores de la internacionalización

Roles de los Agentes Vinculados:

- Rol del creador
- Rol de los intermediarios
- Rol del consumidor

Modos de internacionalización:

- Espacios nacionales de exhibición y comercialización fotográfica, para que actúen con participación e impacto internacional
- Participación en concursos, competencias y espacios de exposición internacional
- Publicaciones fotográficas y libros

- Ingresar a espacios de comercialización internacional (galerías, ferias, museos, etc.)
- Mercados accesibles a corto, medio y largo plazo
- Audiencias internacionales dispuestas a consumir fotografía. Identificación de segmentos de mercado
- Soportes de la internacionalización

2.1.3 Pautas de entrevista

Ambas instancias contarán con la misma estructura de trabajo, organizada de la siguiente manera:

- **Presentación e Inducción:** Corresponde a la recepción de los asistentes, la presentación formal de cada entrevistado, la presentación de la instancia y el propósito del Focus en el marco del trabajo del CNCA en la materia.
- **Bloque de contenidos 1:** Corresponde al primer momento de debate, sobre la base de la pauta de preguntas que se presenta.
- **Receso:** Se realizará un breve descanso entre medio de los dos bloques de contenidos.
- **Bloque de contenidos 2:** Corresponde al segundo momento de debate, sobre la base de la pauta de preguntas que se presenta.
- **Cierre:** Corresponde al cierre de la instancia. El momento de síntesis por parte del guía y se visualización de los consensos y disensos en las discusiones previas.

Los tiempos de cada momento serán coordinados por el guía, pero en general se ajustarán a la propuesta señalada. Se estima que la duración total de cada instancia varíe entre 1:50 hrs. y 2:10 hrs. como máximo.

Focus 1: Identidad y Formación

Cuadro 1: Pauta de trabajo Focus 1

Dimensiones	Sub-dimensiones	Tiempos de Focus
Presentación e Inducción	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de los asistentes • Presentación de la instancia 	10 min
Creación-Identidad	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Crees que podría existir una identidad chilena o latinoamericana en la producción de obra fotográfica? 2. ¿Cuál creen que son los elementos identitarios de la fotografía chilena actual? 3. ¿Cuál ha sido la trayectoria seguida en los últimos 20 años? 4. Considerando la complejidad del fenómeno y que se trata de un proceso en desarrollo ¿Cómo crees ha impactado la globalización a la (s) identidad (es) de la fotografía chilena? 	45 mins
Receso	Descanso breve entre bloques de contenidos	10 min
Creación-Formación	<ol style="list-style-type: none"> 5. En términos globales ¿Cuál es el diagnóstico de los procesos formativos en fotografía en Chile? 6. En materia de fotografía contemporánea ¿Cuáles creen que son los referentes artísticos a nivel nacional e internacional de los creadores chilenos del momento? <ol style="list-style-type: none"> i. A nivel de creadores ii. A nivel de escuela o estilos 7. Pensando en las instancias de formación profesional actual en fotografía ¿Cómo percibes que se está abordando las materias de difusión e internacionalización de los creadores? 8. ¿Cuáles son los referentes de formación en fotografía contemporánea en Chile? ¿Cuáles son sus características? 	45 mins
Cierre	Síntesis y conclusiones	10 min

Focus 2: Internacionalización

Cuadro 2: Pauta de trabajo Focus 2

Dimensiones	Sub-dimensiones	Tiempos de Focus
Presentación e Inducción	<ul style="list-style-type: none"> • Presentación de los asistentes Presentación de la instancia 	10 min
Roles de los Agentes Vinculados	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cuáles son los actores de la cadena de valor de la actividad fotográfica en Chile? 2. Desde una perspectiva funcional ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajo con los fotógrafos y con los otros actores involucrados? <ol style="list-style-type: none"> a. Relación con los curadores b. Relación con el galerista c. Relación con los gestores de espacios de difusión y comercialización d. Relaciones con los editores e. Relación con los compradores 	40 min
Receso	Descanso breve entre bloques de contenidos	10 min
Modos de internacionalización	<ol style="list-style-type: none"> 3. ¿Cómo evalúas el actual sistema de difusión-circulación internacional? <ol style="list-style-type: none"> a. Los festivales y ferias b. Los concursos, encuentros, residencias internacionales de fotografía c. El rol y el desempeño de Museos y Galerías internacionales 4. ¿Qué momento vive la fotografía chilena y su mercado del Arte /de los libros? 5. ¿Consideras que este tipo de evento influye directamente en visualizar y/o posicionar a los fotógrafos en el circuito internacional? ¿Qué elementos definen la calidad de cada uno de estos mecanismos como plataforma de difusión <ol style="list-style-type: none"> a. Los festivales o ferias d. Los concursos, encuentros, residencias internacionales de fotografía b. El rol y el desempeño de Museos y Galerías internacionales 	50 mins
Cierre	Síntesis y conclusiones	10 min

2.1.4 Agentes Participantes en Focus

Las acciones de internacionalización se desarrollarán con los siguientes perfiles de entrevistados:

Focus 1

Identidad y Formación

Especialistas sectoriales:

Perfil Creador /fotógrafos - artista visual (2)	Paz Errázuriz Nicolás Wormull
Perfil Curador /crítico de arte (2)	Justo Pastor Mellado Mario Fonseca
Perfil Académico del sector (1)	Andrea Jösch
Perfil Investigador/ Esteta (2)	José Pablo Concha Gonzalo Leiva

Paz Errázuriz.

Fotógrafa con estudios en International Center of Photography de Nueva York en 1993. Inició su actividad profesional y artística en la década de los ochenta. Dado su interés por explorar diversos temas del entramado social, sus fotografías en blanco y negro han abordado principalmente el género del documento social, experimentando a su vez en video arte con su video *El Sacrificio*. Ha publicado libros como *El Infarto del Alma* junto a Diamela Eltit, *La Manzana de Adán* junto a Claudia Donoso, *Kawesqar: Hijos de la Mujer Sol*, *Amalia* -libro para niños- y una antología de su obra *Paz Errázuriz, fotografía 1982-2002*.

Su trabajo ha sido expuesto en Chile e internacionalmente destacando su exposición *Réplicas y Sombras* en la sala de Fundación Telefónica en Santiago 2004. Cofundadora de la Asociación de fotógrafos Independientes (AFI) y colaboradora de la revista Apsi y de diversas agencias de prensa, ha recibido las becas Guggenheim (1986), Fundación Andes (1990), Fulbright (1992) y Fondart (1994 y 2009). Ha recibido el premio Ansel Adams, otorgado por el instituto Chileno Norteamericano de Cultura, en 1995, el Premio a la Trayectoria Artística del Círculo de Críticos de Arte de Chile en 2005 y el premio Altazor en 2005.

Nicolás Wormull.

Nació en Santiago de Chile, pero creció en Swedenborg, donde se había formado como fotógrafo. Actualmente vive en Chile, donde trabaja como fotógrafo independiente para importantes periódicos y revistas en los países escandinavos y Chile. Hace reportajes y documentales y proyectos personales. Recibió el premio Foto del Año en 2007, ha sido premiado y nominado en los concursos y festivales internacionales de artistas como Sony Awards, FotoEspaña, IILA (Instituto Italo Latino Americano). En mayo de 2010, exhibió su obra en Nueva York Photo Festival.

Justo Pastor Mellado.

Estudió licenciatura en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile y posteriormente, Estudios Avanzados en Filosofía en la Universidad de Provenza. Establece relaciones con artistas y críticos que en los años ochenta redefinen las coordenadas del arte chileno y destina sus esfuerzos a la tarea crítica, iniciando un trabajo independiente que lo conduce a escribir ensayos sobre los artistas chilenos más relevantes (José Balmes, Eugenio Dittborn, Carlos Leppe, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos, Patricia Israel, Gracias Barrios, entre otros).

En dos ocasiones dirige escuelas de enseñanza superior de arte y es miembro durante cuatro años del consejo metropolitano de cultura (Santiago). Ha sido responsable de envíos chilenos a las bienales de Lima, Cuenca, Mercosur, Sao Paulo y Venecia. Ha recorrido la Argentina y Chile realizando clínicas y seminarios, llegando a elaborar pequeñas estrategias diferenciadas para el desarrollo de escenas locales. En el último tiempo, ha publicado el libro de crítica, Textos de Batalla (Metales Pesados) y mantiene la página web www.justopastormellado.cl destinada al análisis de problemas de transferencia y filiación en la zona de reparación del arte y de la política.

Mario Fonseca.

Artista visual, crítico de arte y curador independiente. Autor del ensayo sobre la fotografía chilena para la muestra Chile Vive (Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1987) y 20 años después, del ensayo subsecuente para la muestra Chile (sobre) Vive (galería AFA, Santiago, 2007). Columnista semanal de arte contemporáneo en la revista El Sábado del diario El Mercurio de Santiago entre 2002 y 2009. Sus fotografías forman parte de las colecciones permanentes del Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de Artes Visuales y Centro Cultural Matucana 100, en Santiago, y del Museo de Arte Moderno de Chiloé, en Castro.

Andrea Jösch.

Fotógrafa de la Escuela de Foto Arte de Chile (1996). Gestora del colectivo La Nave y Ojozurdo, curadora de galería AFA (2005-2008). Entre 1996 y 2006 fotógrafa editorial y de publicidad. Desde 2006 directora de la carrera de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC. Directora de la Sociedad Chilena de Fotografía (periodo 2005/2007 – 2009/2011), ha obtenido en cuatro ocasiones la Beca a la Creación Fondart y en 2004 la beca Fundación Andes. Ha realizado residencias artísticas para el proyecto de Escuelas Artísticas del Ministerio de Educación como en el Museo de Arte Moderno de Chiloé.

José Pablo Concha.

Magister en Teoría e historia del arte, Universidad de Chile, Licenciado en Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, fotógrafo profesional. Doctor en Filosofía (mención Estética y Teoría del Arte), Universidad de Chile. Profesor del Instituto de Estética (PUC). Investiga principalmente en las áreas de Estética de la fotografía, Teoría de la Imagen y Filosofía de la Técnica. Ha publicado el libro Más allá del referente, fotografía. Del index a la palabra (2004) y diversos artículos relacionados con teoría de la imagen y fotografía.

Gonzalo Leiva Quijada.

Profesor de filosofía, Universidad de Chile, de Historia y Geografía, UMCE, Licenciado en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Especialización en archivos visuales. Académico e investigador instituto de Estética (PUC). Autor de numerosos libros y artículos en fotografía, género e historia cultural.

Focus 2

Internacionalización

Especialistas sectoriales:

Ámbito Creación	Perfil Fotógrafos – Artista visual (2)	Doifel Videla Tomás Munita
Ámbito Producción	Perfil Curador /Gestor (2)	Soledad Novoa Alfonso Díaz (DIRAC)
Ámbito Difusión	Perfil Editor/ Experto en difusión (1)	Miguel Ángel Felipe
Ámbito Exhibición	Perfil Galerista /Gestor (2)	Gonzalo Pedraza Luis Weinstein
Ámbito Consumo	Perfil Comprador - Coleccionista (1)	Jorge Yarur

Doifel Videla.

Estudios de Artes Plásticas en l'Ecole Supérieure des Arts de l'Image con especialización en fotografía, Bélgica. Ha expuesto en países europeos y en Latinoamérica. En certámenes internacionales como el Mois de la Photo en París, los Rencontres de Arles, el Pohjoinen Valokuva 91 de Finlandia, el II y III Mes de la Fotografía Iberoamericana de Huelva, el Fotoseptiembre de México y el Mês da Fotografia de Sao Paulo. Sus obras se encuentran en museos y colecciones públicas de Chile, España, Bélgica, Francia y Dinamarca. Numerosas publicaciones dan cuenta de su obra.

Tomás Munita.

Su obra ha recibido reconocimiento internacional. Durante 2006, ha sido galardonado con el prestigioso premio Oscar Barnack por el trabajo de esta exposición y ha sido también premiado en el certamen internacional World Press Photo 2006, el más importante del mundo en su categoría. Recibió el premio Young Photographer Award otorgado por el International Center of Photography (ICP) de Nueva York en el 2005.

Con experiencia en trabajos en América Latina: la ciudad de Potosí, en Bolivia, y Kuna Yala, en Panamá, en la actualidad, trabaja como freelancer para el New York Times y tiene previsto un viaje al sur de Asia, con centro en Afganistán, para realizar desde allá coberturas para medios internacionales. Entre sus proyectos personales, se encuentra un

acercamiento a la comunidad de los nómades Chagpa en los Himalayas indios, cuya cultura está a punto de desaparecer.

Soledad Novoa Donoso. Curadora del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Licenciada en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile, 1990, es candidata a doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (Barcelona, España), universidad en la que cursó, asimismo, un postítulo en Gestión y Políticas Culturales. Ha desarrollado labores de docencia en la Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Universidad Internacional SEK de Santiago y Universidad Diego Portales, en las cátedras de Historia del Arte Contemporáneo, Arte Latinoamericano Contemporáneo, Arte Chileno, Metodología de la Investigación y Gestión de Proyectos. Ha escrito numerosos textos para catálogos de artistas y otras publicaciones.

Alfonso Díaz. Jefe de artes visuales, arquitectura y diseño de la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería DIRAC. Encabezó la delegación chilena en 100% Desing Londres, misión que define como la “concreción de una política cultural exterior clave, como es la internacionalización del diseño chileno”.

Miguel Ángel Felipe Fidalgo.

Fotógrafo español y periodista. Vive en Chile desde 1996. En 1998, junto a un grupo de fotógrafos, fundó la agencia IMA en Santiago de Chile. Docente de la Escuela de Fotografía Alpes, imparte regularmente cursos y talleres en varias universidades. Es también cofundador de Humo -junto al editor chileno Miguel Ángel Larrea-, una iniciativa para el desarrollo de proyectos fotográficos. En la actualidad trabaja como editor gráfico del periódico Las Últimas Noticias y dirige el sello independiente Ediciones La Visita

Gonzalo Pedraza.

Curador de artes visuales del Centro Cultural Matucana 100, cuya galería principal reabre hoy con Colección de Imágenes que reúne 2.000 fotografías que han dejado huella en la memoria visual del ciudadano común. Con 29 años, Pedraza ha organizado muestras experimentales en espacios institucionales y sin fines de lucro, ha asesorado a galeristas y coleccionistas, se ha codeado con gente adinerada que compra arte, se ha involucrado en becas, ferias y bienales y experimentales y próximamente, en el negocio editorial. Es por tanto un curador “transversal” (y porque además también le choca el título de “promotor”). Proyectos curatoriales: Bial Mercosur 2009, Balmaceda Arte Joven, Galería Gabriela Mistral, Galería AFA, Feria Ch.A.C.O.)

Luis Weinstein.

Fotógrafo y gestor cultural, licenciado en comunicación social. Trabaja como fotógrafo profesional desde fines de los '70, con su trabajo autoral ha expuesto en diversas galerías y museos. Actualmente participa de varias iniciativas relacionadas con la circulación de la fotografía chilena y sudamericana.

Jorge Yarur.

Dueño del Museo de la Moda, segundo mayor accionista del BCI, creador de la Fundación Yarur Bascuñan, único heredero de una de las mayores fortunas del país, con un patrimonio estimado en 400 millones de dólares.

2.1.5 Fechas de la instancia

Los Focus Group serán desarrollados durante la primera semana de Enero, en dependencias de la Universidad Diego Portales.

2.2 Entrevistas

Para complementar la información obtenida mediante los Focus Group, se aplicará entrevistas a especialistas sectoriales para obtener la mayor diversidad de experiencias, opiniones y diagnósticos respecto de la realidad de la fotografía chilena actual y de las posibilidades de internacionalización.

Se elaboró una pauta para abordar aquellos hitos y eventos fotográficos más relevantes de la fotografía chilena en los últimos 20 años. Se identificaron siete eventos que representan la visión y gestión de avanzada en el sector.

A continuación se presenta el diseño del instrumento.

2.2.1 Pautas de entrevista

1. ¿Cómo surgió la idea de desarrollar esta actividad y cuales fueron tus referentes a nivel nacional e internacional?
2. ¿Cual fue tu rol en esta actividad? ¿Cómo te definirías?
3. ¿Cuáles fueron los objetivos?
4. ¿Cómo fue la experiencia de trabajo con los fotógrafos y con los otros actores involucrados (curador, gestor, galerista, etc.)?
5. ¿Cuáles fueron los resultados del evento?
6. ¿Cómo evalúas el impacto del evento/hito en el sector de la fotografía?
7. ¿Consideras que este tipo de evento influyó directamente en visualizar y/o posicionar a los fotógrafos en el circuito internacional?

8. Según tu opinión, ¿cómo ha transitado la fotografía chilena en los últimos 20 años?
9. ¿Cuál crees tú que son los elementos identitarios de la fotografía chilena en los últimos 20 años?

2.2.2 Perfiles de entrevistados

Héctor López.

Fotógrafo documental de larga trayectoria, fundador de Contra Luz, la única galería privada de fotografía que existió durante la década de 1990, profesor y director de la carrera de Fotografía en el Instituto Arcos.

Irene Abujatum.

Socia Directora de Galería AFA, Socia y fundador de Ch.A.C.O.

Andrea Jösch.

Fotógrafa, gestora del colectivo La Nave (1998/2003) y Ojozurdo (2003/2009), curadora de Galería AFA (2005/2008). Entre 1996 y 2006 fotógrafa editorial y de publicidad. Actualmente directora de la carrera de Artes Visuales y Fotografía de la Universidad UNIACC. Directora de la Sociedad Chilena de Fotografía (2005/2007,2009).

Enrique Zamudio.

Artista visual, docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Investigador en el ámbito visual. Curador de la muestra "Fotografía: intervenciones, cruces y desvíos" exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1998, entre muchas otras.

Mario Fonseca.

Artista visual, crítico de arte, curador, académico, escritor, diseñador y editor. En 1986 escribió un texto referido a la situación de la fotografía chilena como técnica alternativa discursiva y autónoma dentro del área de desarrollo artístico, haciendo un llamado para lograr un reconocimiento autoral de ésta como disciplina. Veinte años después, en 2006 escribió un nuevo texto a manera de segunda parte del anterior.

Luis Weinstein.

Fotógrafo. Productor de FotoAmérica, bienal de fotografía que surgió en 2004 y que coordina un programa de exhibiciones de fotografía en todo Chile, con presencia internacional.

Rodrigo Gómez Rovira.

Fotógrafo y corresponsal para América Latina de la agencia francesa VU. Director del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso FIFV.

II. INFORME II

A. Revisión de fuentes secundarias sector fotografía

1 Antecedentes del ejercicio

La revisión y organización de las fuentes de información estadísticas en fotografía es un trabajo pendiente en el país. No obstante, existe una serie de antecedentes de tipo cuantitativo que permiten conformar un cuadro general del estado de desarrollo del sector, visto desde su dimensión económica.

Como antecedente de contexto para el presente estudio, se presenta una breve revisión bibliográfica y estadística de estas fuentes de información, con el propósito de relevar, al menos de modo preliminar, cuáles son las capacidades y potencialidades del sector para abordar un proceso de internacionalización que sea sostenible.

Se asume como premisa de base, que si bien cualquier proceso de internacionalización se sostiene en mecanismos de marketing o promoción, que correspondan a esfuerzos más o menos permanentes, en el largo plazo los pilares de este proceso se encuentran en la calidad, el prestigio o el reconocimiento artístico, factores que en definitiva sólo son alcanzables de manera permanente cuando se cuenta con un sector que presenta fortaleza y desarrollo interno, tanto en sus creadores, como en intermediadores, instituciones y sistema de formación. Conocer por tanto, este sector interno, ayuda a dimensionar su fuerza y vitalidad para sostener el proceso de internacionalización en el largo plazo.

1.1 Fuentes consultadas

Para realizar el ejercicio se consultaron las siguientes fuentes de información:

Fuentes directas consultadas

- Encuesta Consumo Cultural
- Anuarios de cultura
- Encuesta de producción cultural 2008
- Encuesta de presupuestos familiares 2006

Fuentes indirectas consultadas

- Diagnóstico Centros de Archivos (CENFOTO 2011)
- Catastro de fotógrafos (CENFOTO 2010)

- Reportes estadísticos de cultura (CNCA, Octubre 2011)
- Estudio Línea de Base FONDART (Área de estudios CNCA, 2011)
- Mapeo de Industria Creativa (Área de estudios CNCA, Área Fotografía)

1.2 Restricciones de la información

La información consultada, siendo valiosa, presenta una serie de restricciones, que complejizan el análisis, particularmente en lo referente a la definición del sector fotografía, y luego a sus principales características.

Abstrayéndose de los problemas de representatividad y alcance estadístico de los datos, se aprecia un problema particular con este sector, que se expresa en la mayoría de los datos presentados en el informe, y es la diferencia que existe entre el sector artístico-cultural de la fotografía (que agrupa a los trabajadores del sector) y el sector económico en torno a la industria de la fotografía. Más allá de las diferencias conceptuales existentes entre la definición artística – cultural y la definición económica, el problema que se aprecia en la fotografía es que la definición económica entiende el conjunto del sector está compuesto tanto por la fotografía profesional como por la fotografía aficionada.

En general, la información estadística y contable disponible no hace referencia al conjunto de los actores más influyentes y destacados en materia de creación artística, sino que a los mercados en torno a la comercialización de productos e insumos vinculados a fotografía. En este sentido, destaca el gran peso relativo del comercio minorista en torno a la compra y venta de cámaras y otros insumos fotográficos. Por lo mismo, la revisión económica (de primera instancia) sobredimensiona el sector, que técnicamente sólo debiese considerar a la disciplina artística-cultural, y considerar a la fotografía aficionada como parte del sector económico del comercio o tecnología.

El problema de medición y análisis surge porque las fuentes de información de ambas dimensiones se encuentran mezcladas y en la práctica es muy complejo diferenciar ambos subsectores, o al menos esta tarea requeriría de un trabajo de mayor envergadura. Este problema estadístico- existiendo en otras disciplinas- en la fotografía es muy relevante por la gran masividad de la práctica fotográfica en la población y el acceso a las tecnologías que ha permitido la era digital.

2 Perspectiva macroeconómica

En primer lugar se presentan antecedentes globales del sector fotografía. Los antecedentes macroeconómicos permiten dimensionar el tamaño de la actividad a nivel

agregado y evaluar su aporte a la economía y al sector cultura en general. Sin embargo, bajo esta perspectiva no se puede abordar un análisis especializado de las problemáticas específicas de los actores del sector ni tampoco diferenciar los distintos segmentos presentes en la actividad.

2.1 Dimensión global del sector

Los estudios y mediciones de dimensionamiento económico del sector cultura no tienen más de 10 años en el país. Son por tanto, mediciones de última generación, cuyas principales complejidades residen en la dificultad para caracterizar un sector tan dinámico en términos de actores, productos y servicios. La naturaleza cambiante de las expresiones artísticas y culturales, y de los propios mercados hacen difícil su medición, que además requiere de grandes cantidades de datos estadísticos de apoyo.

En este sentido, pese al trabajo previo no existen datos exactos sobre el aporte económico de las actividades culturales en Chile. Sin embargo sí existen aproximaciones empíricas que entregan señales en torno a órdenes de magnitud, que resultan relevantes para el proceso general de investigación en el sector, y también para el apoyo a las decisiones de políticas públicas. Cabe resaltar el actual ejercicio que el CNCA lleva a cabo para obtener una imagen actualizada del sector, mediante el proyecto “Mapeo de Industrias Creativas”.

La información que se presenta en esta sección tiene por propósito contextualizar el sector fotografía en el marco del actual estudio acerca de los mecanismos y procesos de internacionalización. Para ello, se presentan datos acerca de los componentes teóricos de la demanda agregada, utilizando el enfoque del Gasto⁷³, según el cual, el PIB sectorial

$$\text{PIB} = C + I + G + (X - M)$$

Donde:

- C= Consumo
- I= Inversión
- G= Gasto público
- X= Exportaciones
- M= Importaciones

⁷³ El enfoque del gasto de la demanda agregada fue desarrollado por el economista británico J.M Keynes.

Este principio es actualmente utilizado como parte del ejercicio de cálculo del PIB cultural por parte del estudio Mapeo de Industria Creativa.

Mediciones anteriores del PIB cultura (2007-2008) indican que el aporte agregado del sector a la economía chilena varía entre 1% y 2%. Para el año 2009 este indicador alcanzaría al 1,6% de acuerdo a lo expuesto recientemente por la autoridad sectorial en cultura.⁷⁴

Considerando esta dimensión agregada, el sector de la fotografía se encuentra en un rango de participación entre el 1% y 2% del sector cultura, es decir, entre un 0,01% y 0,04% de la economía chilena, es decir genera un aporte relativo muy menor en relación al sector en su conjunto.

Cuadro 3: Estimación PIB cultural y subsectores⁷⁵

Área de estudio	Participación en el sector cultura
Artesanía	7,2%
Audiovisual	34,8%
Publicaciones	40,2%
Música	7,4%
Fotografía	1,4%
Otros	9%
Total	100%

Fuente: CNCA (2010)

Sin embargo, una revisión más profunda de los indicadores del sector, agrega información muy relevante respecto de las dinámicas propias de la fotografía que afectan esta representación agregada del sector, en particular, debido a la existencia de un alto número de relaciones intersectoriales que caracteriza a la fotografía, por ejemplo con los sectores “Publicaciones”, “Audiovisual” y Artes Visuales, entre otros. Se retoman estos elementos posteriormente.

⁷⁴ Luciano Cruz Coke, exposición seminario Economía y Cultura, 4 noviembre de 2011.

⁷⁵ CNCA. Presentación “Seminario Cuenta Satélite” Uruguay; 10 y 11 de Febrero de 2010. Diapositiva 69

2.2 Sector externo

De acuerdo a la información proporcionada por el CNCA, a partir del estudio “Mapeo de Industria Creativa”, se presentan antecedentes de importaciones y exportaciones vinculadas al área de la fotografía. En este sentido, los datos muestran algunas tendencias de interés.

Cuadro 4: Importaciones sector fotografía (M\$)

TIPO PRODUCTO	2006	2007	2008	2009	2010	Total general
Equipo para Reproducción	489.827	525.103	587.653	518.224	452.362	2.573.169
Insumo para Creación	39.765.592	74.164.349	80.800.703	55.843.202	65.108.573	315.682.419
Producto Terminado	1.037.255	1.044.009	1.121.434	1.379.340	1.370.497	5.952.535
Total general anual	41.292.674	75.733.462	82.509.790	57.740.767	66.931.432	324.208.124

Fuente: CNCA (2011). Documento interno

Cuadro 5: Exportaciones sector fotografía (M\$)

TIPO PRODUCTO	2006	2007	2008	2009	2010	Total general
Equipo para Reproducción	11.801	12.164	9.166	7.059	8.762	48.951
Insumo para Creación	915.505	804.369	1.358.710	1.276.283	939.339	5.294.206
Producto Terminado	295.138	528.880	1.279.793	435.950	48.418	2.588.179
Total general anual	1.222.443	1.345.412	2.647.669	1.719.293	996.519	7.931.337

Fuente: CNCA (2011). Documento interno

Cuadro 6: Balanza comercial: (Importaciones-Exportaciones) sector fotografía (M\$)

TIPO PRODUCTO	2006	2007	2008	2009	2010	Total general
Equipo para Reproducción	478.026	512.940	578.488	511.165	443.600	2.524.218
Insumo para Creación	38.850.087	73.359.980	79.441.992	54.566.919	64.169.234	310.388.213
Producto Terminado	742.117	515.129	-158.359	943.390	1.322.079	3.364.356
Total general anual	40.070.230	74.388.049	79.862.121	56.021.474	65.934.913	316.276.787

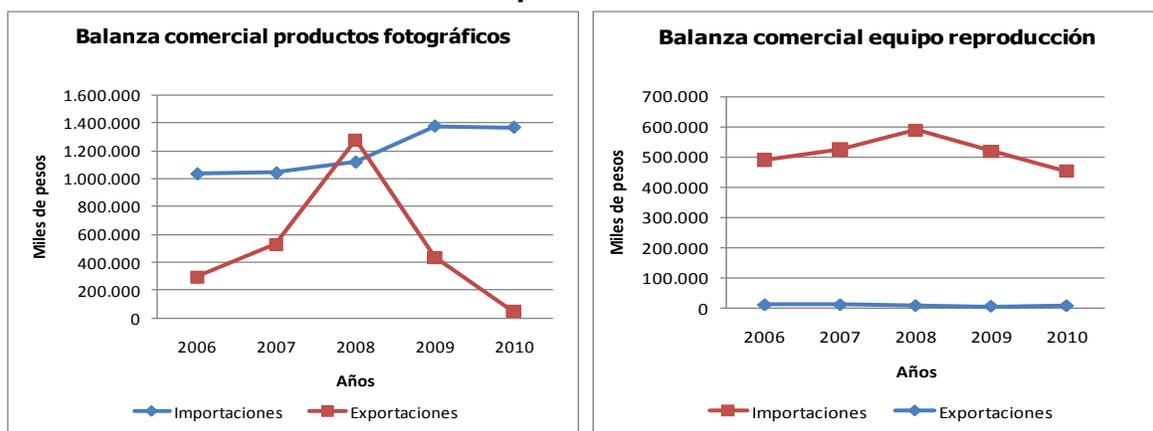
Fuente: CNCA (2011). Documento interno

En primer lugar, entre las categorías de bienes y servicios considerados se aprecia que los insumos para la creación marcan un completo dominio de los mercados en fotografía en términos de las cantidades transadas. Este fenómeno se explicaría por varias razones, destacando el gran impacto del mercado de venta minorista de cámaras fotográficas y otros insumos que se orientan a mercados masivos y no precisamente a especialistas o profesionales en fotografía. La masificación de la fotografía entre la población en el marco de la revolución digital se encuentra detrás de este fenómeno excluyente en términos de las magnitudes consideradas.⁷⁶

Derivado de lo anterior, y siendo en la práctica imposible de diferenciar entre los insumos que demanda directamente el sector de los profesionales de la fotografía, encontramos un primer punto de ajuste necesario de realizar para dimensionar correctamente el impacto de este sector en la economía.

En segundo lugar, y aislando el primer efecto, se aprecia que las otras dos categorías consideradas “Equipo para reproducción” y “producto terminado” presentan órdenes de magnitud más coherentes con el ejercicio profesional observado. En estos dos casos, la revisión de la balanza comercial (Exportaciones-Importaciones) indica una clara diferencia a favor de los productos importados, señal que respalda la idea de que la actividad fotográfica presenta una marcada naturaleza interna en el país.

Figura 7: Balanza comercial productos terminados y equipos para la reproducción



Fuente: Elaboración propia en base a datos del CNCA

⁷⁶ Si se consideran estas cifras de consumo sería necesario revisar el aporte estimado del sector fotografía en torno al 1,4% del PIB cultural mencionado previamente. La existencia de un mercado de consumo masivo de cámaras fotográficas e insumos relacionados por parte de la población general afecta las estimaciones más precisas del sector.

En el caso de los productos terminados (fotografías) el año 2008 marca un hito pues las exportaciones superan las importaciones generando un superávit comercial a favor del país. Sin duda este resultado debe contrastarse con las situaciones específicas ocurridas en materia de exposiciones o posicionamiento de obras de creadores nacionales.

Un tercer elemento interesante de esta breve revisión consiste en la presencia de tendencias internacionales que se reflejan en los flujos internacionales. Se aprecia que el año 2009 marca un retroceso en todos los indicadores, de la mano de la crisis Subprime que afectó al mundo, y particularmente a las naciones europeas y Norteamérica dicho año.

Los antecedentes presentados, si bien entregan una primera imagen del sector, no profundizan en las características específicas de la actividad, y menos permiten reflejar las diferencias existentes entre los distintos géneros o subsectores presentes en materia de fotografía. Resulta relevante, por ejemplo, conocer características de los segmentos de la fotografía documental, periodística, artística o patrimonial y diferenciar su tamaño, actores e instituciones.

La información para realizar este tipo de análisis, aún no ha sido relevada en los actuales procesos de estudio y corresponderá a la agenda de mediano plazo del sector atenderlos. Sin embargo, y a modo de complemento a lo expuesto, se realiza un acercamiento alternativo al sector desde la perspectiva microeconómica o análisis de las características de las unidades económicas en el sector.

3 Perspectiva microeconómica

En materia de análisis microeconómico, la información existente a nivel país permite complementar los datos agregados presentados previamente. Si bien el análisis experto de cada uno de los sectores en cultura se encuentra en una etapa aún embrionaria, la existencia de información estadística permite obtener algunos resultados relevantes acerca de las características del sector. A continuación se presentan dichos resultados para el sector fotografía.

3.1 Información de demanda

La información de demanda está representada principalmente por el Consumo cultural. La información de consumo en Chile se encuentra dispersa en distintas fuentes estadísticas. Entre éstas se encuentran:

ESTUDIO SOBRE LAS CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
NACIONAL
INFORME II

- Los Anuarios de cultura y tiempo libre, publicación anual realizada por el INE que entrega información general de oferta y demanda de bienes y servicios materializada durante el año.
- La encuesta de consumo cultural, instancia que evalúa periódicamente los cambios de los patrones de consumo cultural de la población. Datos para 2004-2005 y 2009. Trabajo realizado por el CNCA.
- La encuesta de presupuestos familiares, publicación, medir la estructura de gasto familiar (los hogares) con el objeto de entregar información para los indicadores de precios (IPC, IPP, IPM). La realiza el INE con una periodicidad aproximada de 5 años.

Para efectos de entregar un panorama general, sin ser completamente exhaustivos se presenta la información referente al sector fotografía contenida en las tres fuentes mencionadas.

En primer lugar, el análisis de la encuesta de Consumo Cultural en el país, realizada los años 2004/2005 y 2009 indica que existe un incremento general en la valoración de la población respecto a la fotografía. Esta valoración se expresa en el mayor consumo de bienes (exposiciones de fotografía) que se incrementó en un 48% entre las dos mediciones, que se explica por una leve disminución en la asistencia de la población a exposiciones de artes visuales (desde un 23,6% de la muestra en 2005 a un 22,2% en 2009) en paralelo a un incremento en la valoración relativa de las exposiciones de fotografía, que se consolidan en el segundo lugar de participación entre las artes visuales (incremento desde el 14% de participación en 2005 al 22% en 2009).

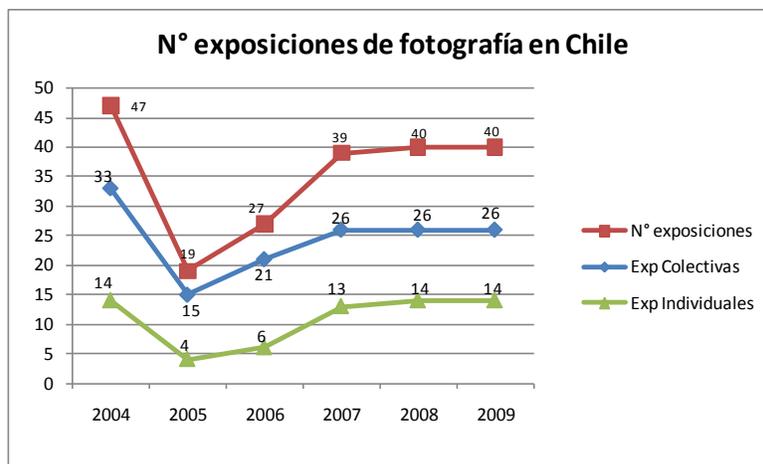
Otro dato relevante, indica que las artes visuales en general presentan el segundo nivel de gratuidad de eventos culturales, con un 76,6% de las exposiciones con acceso liberado, elevada proporción en comparación al resto de las disciplinas culturales.

La encuesta también entrega información adicional acerca de los patrones de consumo en el sector. Resulta interesante conocer que la composición étnica o socioeconómica indica que en general el sector presenta una amplia transversalidad entre la población, más allá de las diferencias a favor de la población más joven y con mayores recursos.

En lo que se refiere a la demanda por exposiciones de fotografía la información que proveen los Anuarios de cultura para el período 2004-2009 reportan la cantidad de exposiciones realizadas por año, distribuidas en exposiciones colectivas e individuales. No se desglosa por tipos de exposiciones (fotografía patrimonial, artística, de prensa, etc.)

de modo que la estadística refleja la apreciación general de la población por este tipo de expresiones.

Figura 8: Exposiciones de fotografía en Chile: 2004-2009



Fuente: Anuarios de cultura

Como se observa en la figura, existe una estabilización de la demanda por exposiciones anuales, con tres años (2007-2009) con similares valores totales (38-40-40) y una mayor participación de las exposiciones colectivas por sobre las individuales. A priori esta información indicaría que la demanda total se ha mantenido relativamente estable en el país en términos del consumo cultural en exposiciones fotográficas. Desafortunadamente no se tiene la información del número de visitantes totales, indicador que permitiría realizar un juicio más concluyente en la materia.

Una dimensión más cuantitativa del consumo cultural se puede obtener a partir de la revisión de la encuesta de presupuestos familiares. Considerando esta fuente, el gasto estimado promedio en que incurrieron los hogares chilenos durante 2006 alcanzó a \$1.632 mensuales, es decir \$19.586 anuales, gasto superior al promedio mensual de sectores como el teatro, danza, libro y revistas, artes visuales o audiovisual.⁷⁷

En el caso de este último indicador, no obstante, es necesario considerar la misma salvedad realizada que el caso de las cifras de importaciones y exportaciones, en el sentido que buena parte del gasto efectivo no corresponde a gasto directamente

⁷⁷ Encuesta de presupuestos familiares. Información considera como partidas de gasto en sector fotografía las siguientes: "Servicios fotográficos", "Cámaras fotográficas", "Películas fotográficas" y "Otros"

asignable al sector fotografía sino que al consumo interno de las familias en bienes de consumo asociados a la fotografía, pero sin fines de trabajo profesional en el sector.

La revisión de los datos de consumo nuevamente entrega información relevante del sector, pero sumamente incompleta y de difícil lectura a la luz de la existencia de un sector donde se aprecian claramente dos segmentos con características distintivas: un segmento profesional que agrupa a los creadores e intermediadores que trabajan en torno a los géneros de la fotografía y un segmento de consumo masivo principalmente de bienes durables que lidera la demanda por implementos (bienes) asociados a la fotografía, sin estar relacionados laboralmente a la actividad.

En términos del aporte al entendimiento de los procesos de internacionalización, los antecedentes recabados tampoco son concluyentes en indicar un sentido para la política o de los mercados internacionales que demandan fotografía artística. La revisión sí permite proyectar las líneas de investigación que son necesarias para mejorar el análisis de este sector y para el diseño de las políticas sectoriales por parte de la autoridad.

3.2 Información de Oferta

La revisión de la información de oferta se realiza sobre la base del análisis simplificado desde la metodología de cadena de valor. Se presenta información respecto al proceso de formación, producción y organización sectorial. En este caso, los antecedentes son mucho más específicos y se permiten un diagnóstico más pertinente de la realidad del sector.

3.2.1 Formación

El proceso formativo en el sector fotografía se ha transformado cuantitativa y cualitativamente de manera importante en los últimos 20 años. En la actualidad la formación de fotógrafos se produce mayoritariamente en universidades y centros de estudios especializados, en contraste con la realidad de la generación anterior a los años 80' que se acercaba principalmente al sector a través de la formación general en Artes Visuales o en el autodidactismo.

La información proporcionada por el SIES del Mineduc, indica que el año 2010 se registraron 1.425 matriculados en carreras universitarias y técnicas en el sector fotografía de pregrado y 14 matrículas en postítulo, marcando una tendencia constante en el trienio 2008-2010 de crecimiento de la matrícula en torno al 10% anual.

Cuadro 7: Matrícula total sector fotografía 2008-2010

Área de estudio	N° de matrículas 2008	N° de matrículas 2009	N° de matrículas 2010
Pregrado	1.152	1.243	1.425
Postgrado	0	0	0
Postítulo	0	0	14
Total	1.152	1.243	1.439

Fuente: www.sies.cl

Para los años 2011 y 2012 revisiones extraoficiales también indican que se mantienen los niveles de crecimiento de la oferta de formación, considerando las variantes de formación profesional y formación para aficionados.

Con respecto a los titulados, la información indica que las tasas de titulación para los tres años se encuentran entre el 10% y 15% de la matrícula, alcanzando para el año 2009 un número de 149 titulados. Este es el flujo permanente de profesionales que se incorpora anualmente al mercado laboral de la fotografía en Chile.

Cuadro 8: Titulados total sector fotografía 2007-2009

Área de estudio	N° de titulados 2007	N° de titulados 2008	N° de titulados 2009
Pregrado	158	173	149
Postgrado	0	0	0
Postítulo	0	0	0
Total	158	173	149

Fuente: www.sies.cl

Tanto para matrícula como para información de titulación, el sector formación se encuentra liderado por Institutos profesionales, que en número y prestigio adelantan a las Universidades. En particular por su trayectoria e impacto en el sector destaca el rol desempeñado por el Instituto profesional ARCOS, entidad con 20 años de experiencia en el sector, y que para 2010 concentró casi el 40% de la matrícula total del sector.

En el caso de la información de formación, la información de SIES también permite identificar géneros en el proceso de formación de los fotógrafos nacionales. Claramente se distinguen tres tipos de especialidades, que se reflejan en menciones o cursos dentro de las mallas de las distintas entidades de formación:

- Fotografía profesional (incluye fotografía artística)
- Fotografía periodística
- Fotografía publicitaria

Evaluando el tamaño del sector, de la matrícula para 2010 cerca del 40% de los estudiantes correspondiente a 573 estudiantes se adscribían a carreras de Fotografía profesional, siendo el restante 60% dedicado o a la fotografía periodística o a la fotografía publicitaria. En el caso de los titulados, para el año 2009 de los 149 profesionales formados, un número de 51, equivalentes al 34% finalizó sus estudios en carreras asociadas a Fotografía profesional, siendo el restante 66% profesionales vinculados directamente al periodismo o publicidad.

3.2.2 Producción y empleo

3.2.2.1 Producción

La información de producción que se presenta corresponde a un análisis realizado por Patrimonia Consultores sobre la base de la encuesta de producción cultural CNCA para el año 2008.⁷⁸ Se presenta un análisis de la estructura de ingresos y costos de contribuyentes asociados al sector fotografía⁷⁹. Esta revisión, sin tener características censales, pero sí representatividad estadística, entrega una visión complementaria de los procesos productivos desarrollados por las empresas y emprendedores del sector, y de sus capacidades y potencialidades para desarrollar procesos más complejos como la internacionalización.

Cuadro 9: Estructura de ingresos empresas sector Fotografía

Ingreso	Nacional	Extranjero	Total	Ing Unitario
Producción Fotografía	9.358.750	7.670	9.366.420	69.899
PostProducción Fotografía	321.669	0	321.669	2.401
Venta de retratos fotográficos	34.808	0	34.808	260
Arriendo de equipo fotográfico	41.883	0	41.883	313

⁷⁸ La información fue desarrollada en el marco del estudio “Desarrollo de una Línea de Base de proyectos y beneficiarios del FONDART” del año 2011, y actualmente en proceso de cierre. Es por tanto una revisión general, - y no exhaustiva - del sector, en el marco de la revisión del FONDART como instrumento de política pública en cultura.

⁷⁹ El cuestionario de la EPC fue aplicado a 134 empresas del sector fotografía con base en información de carácter tributario para el año 2008.

ESTUDIO SOBRE LAS CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
NACIONAL
INFORME II

Derechos de autor	0	0	0	0
Prestación de servicios de laboratorio fotográfico	404.639	0	404.639	3.020
Otros ingresos brutos vinculados a la actividad	554.522	0	554.522	4.138

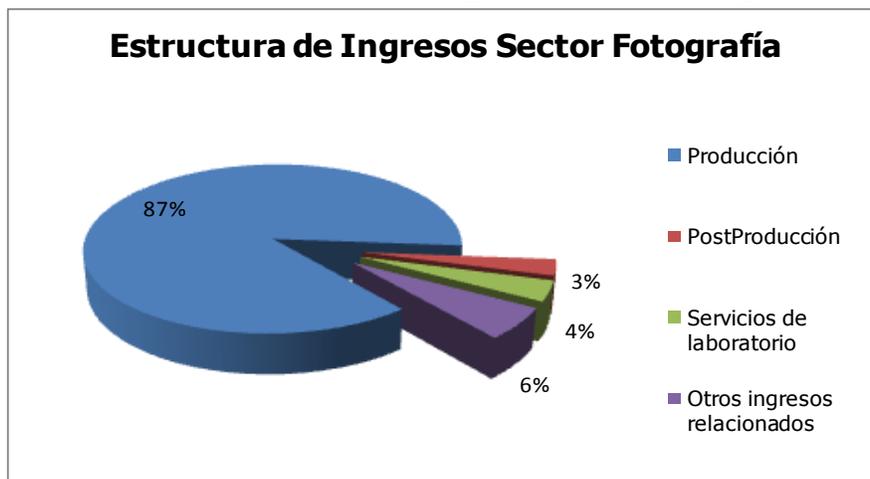
Fuente: Patrimonia Consultores a partir de datos de la EPC 2007

En lo referente a los ingresos, una primera mirada permite observar dos aspectos relevantes del sector en Chile.

En primer lugar se aprecia que prácticamente la totalidad de los ingresos provienen del mercado interno, que abarca el 99,9% de los ingresos percibidos. El restante 0,1% proviene del exterior por concepto de venta de fotografía.

En segundo lugar se aprecia que de los tipos de ingresos, el 87% corresponde a producción fotográfica. Se asume que las empresas del sector se concentran mayoritariamente en este segmento de la cadena de valor, y que existe una baja diversificación de oferta.

Gráfico 1: Estructura de ingresos sector fotografía



Fuente: Patrimonia Consultores a partir de datos de la EPC 2007

Con respecto a los costos, se aprecia una estructura mucho más diversificada que en los ingresos, con tres categorías de gastos relevantes: En primer lugar los Insumos de producción (cámaras, papel, material de apoyo) con un 27% de los costos totales, Inversión (25% del costo) y Recursos Humanos (Salarios y Honorarios profesionales) con un 24% de participación en los costos totales.

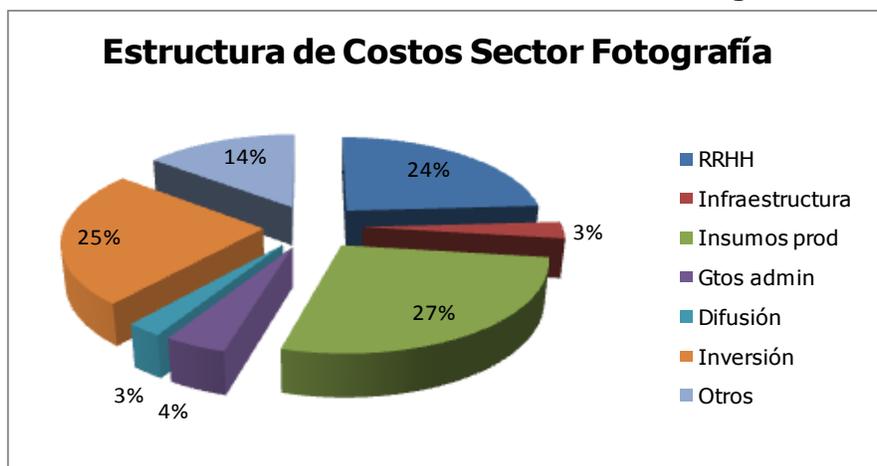
Cuadro 10: Estructura de costos empresas sector Fotografía

Costos	Valor unitario	Costo unitario
RRHH	2.975.517	22.205
Infraestructura	370.598	2.766
Insumos productivos	3.388.280	25.286
Gtos administrativos	529.749	3.953
Difusión	308.844	2.305
Inversión	3.022.124	22.553
Otros	1.781.239	13.293
Total costos (testeo)	12.376.351	92.361

Fuente: Patrimonia Consultores a partir de datos de la EPC 2007

La estructura de costos a simple vista, da cuenta de la existencia de empresas que presentan equilibrio en sus procesos productivos, que se refleja en gastos bien definidos, con modos de producción ya validados dentro de los profesionales del sector. Sin embargo, dado que la encuesta sólo ha sido aplicada en una oportunidad, no es posible tener un punto de comparación para evaluar cambios de tendencias.

Gráfico 2: Estructura de costos sector fotografía



Fuente: Patrimonia Consultores a partir de datos de la EPC 2007

La encuesta potencialmente entrega más información, pero su uso debe ser profundizado de manera de recoger nuevos elementos relevantes para el diagnóstico sectorial. En lo referido al presente estudio, resulta al menos evidente, que la inserción en mercados internacionales requiere de nuevas capacidades y recursos que seguramente no se

encuentren instalados en el sector productivo, y que por tanto requiere de un trabajo de mediano plazo de acompañamiento y apoyo para la incorporación de dichas capacidades dentro de los modos de producción y trabajo de los profesionales de la fotografía.

3.2.2.2 Empleo

Como contraparte de la información se producción se presentan antecedentes del empleo sectorial. La información ha sido recabada de manera alternativa por la encuesta CASEN, y por fuentes primarias asociadas a estudios del sector.

Cuadro 11: Empleo cultural Fotografía 2003-2009 CASEN⁸⁰

Sector	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Fotografía	5.708	7.388	9.069	10.749	10.230	9.710	9.191
Total	5.708	7.388	9.069	10.749	10.230	9.710	9.191

Fuente: CASEN

La información de CASEN nuevamente sobredimensiona el tamaño del sector, pues la dimensión de 9.000 personas vinculadas al sector fotografía resulta inverosímil a la luz de los antecedentes de fotógrafos o intermediarios con trabajo permanente en el sector. Aparentemente este valor indicado por CASEN indica todos los segmentos del sector fotografía, incluyendo personal de apoyo de talleres, centros y tiendas de comercialización de artículos fotográficos, etc.

Un catastro más actualizado, con base regional y pertinente al sector fue realizado por CENFOTO en el año 2010⁸¹, identificando un número de 630 fotógrafos en el país, con distintos grados de profesionalización, de acuerdo a trayectoria profesional, formación y capacidad de generación de ingresos propios de la actividad. Este volumen es más consistente con las magnitudes de producción y ventas mencionadas previamente, y que se refieren específicamente a los segmentos asociados a la fotografía profesional (contemporánea, periodística-documental o publicista).

En este estudio, también se describen las características específicas de los fotógrafos encuestados tanto en la dimensión artística (temáticas, obras, técnicas, relación con otros formatos y disciplinas etc) como en la económica – social (empleabilidad, ingresos,

⁸⁰ Información directa para los años 2003, 2006 y 2009. Proyecciones para el resto del período

⁸¹ Fotografía en Chile, Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información. Primera edición. Septiembre de 2010 ISBN 978-956-8170-15-8. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CENFOTO) en asociación con Patrimonia Consultores S.A

apoyo del sector público etc). Este estudio constituye una de las pocas experiencias de trabajo sectorial que combina un trabajo de catastro (cuantitativo) con un análisis cualitativo del sector.

En base al número anterior de fotógrafos, y considerando la existencia de otros actores de apoyo (intermediadores, formadores, investigadores) se podría estimar que el sector actualmente en Chile agrupa entre 1.000 y 1.500 personas vinculadas a la actividad, que constituyen su fuerza laboral. El sector se incrementa cada año en un número equivalente a los nuevos egresados del sistema de formación y disminuye con los retiros de creadores y trabajadores.

3.2.3 Organización sectorial

Finalmente se presenta información respecto de la organización sectorial del sector. Referente a la agrupación de fotógrafos, destacan los Fotoclubes como una de las organizaciones más tradicionales en el área, no obstante se observa un decrecimiento en el número de agrupaciones. Al año 2009 existe un total de 11 fotoclubes, los cuales se concentran territorialmente en las regiones de Regiones de Valparaíso, Bio Bío y Región Metropolitana.

Cuadro 12: N° de Foto Clubes Federados, periodo 2004-2009

Regiones	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Total	14	12	12	12	11	11

Fuente: Anuario Cultura y Tiempo Libre (CNCA; INE)

En razón a las organizaciones de tipo gremial, igualmente se presenta un decrecimiento en el número de asociados, pese a que esto no ha sido de forma taxativa, si mantiene una disminución sostenida. Lo cual coincide con el bajo nivel de afiliaciones sindicales en todos los sectores económicos del país.

Cuadro 13: N° de socios de la Federación Chilena de Fotografía y Unión de Reporteros Gráficos, según año

Organización	2005	2006	2007	2008	2009
Federación Chilena de Fotografía	392	393	395	369	369
Unión de Reportero Gráficos	---	--	233	159	159
Total	392	393	628	528	528

Fuente: Anuario Cultura y Tiempo Libre (CNCA; INE)

B. Reporte actividades de levantamiento de información

Como parte del trabajo realizado durante la segunda etapa del proyecto se realizaron levantamientos de información primaria. De acuerdo a lo señalado en la propuesta técnica se aplicaron los métodos de 1) Entrevistas y 2) Grupos Focales.

Se presenta el reporte de ambas experiencias.

1 Entrevistas

1.1 Generalidades

Las entrevistas se realizaron entre el 20 de diciembre de 2011 y el 18 de Enero de 2012. En total se realizaron 8 entrevistas, 2 de ellas por vía digital (skype) que en total contaron con 9 entrevistados.

La muestra considerara, de acuerdo a lo planteado en el Informe 1, consideró expertos sectoriales, y tuvo dada el alcance del estudio, una cobertura territorial vinculada a la Región Metropolitana de Santiago.

1.2 Reporte de entrevistados

1.2.1 Enrique Zamudio

Fecha: martes 20 de diciembre 2011

Hora: 15:30 hrs

Lugar: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico CENFOTO

Tema central: Muestra "**Fotografía: intervenciones, cruces y desvíos**" exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1998.

- Diagnóstico del ámbito fotográfico en la década de los 90's.
- Artistas y fotógrafos participantes en la muestra
- Impacto de la muestra en el medio
- Roles (gestión, curatoría, etc).
- Formación (procesos creativos)
- Identidad

1.2.2 Héctor López

Fecha: martes 20 de diciembre 2011

Hora: 18:30 hrs

Lugar: Instituto Profesional Arcos

Tema central: **“Galería Contra luz”** en la década de los 90's e **Instituto Profesional ARCOS**.

- Gestión, financiamiento y curatoría Galería Contra Luz
- Panorama de las galerías en Chile.
- Formación: institutos / universidades
- Identidad
- Actual panorama de la fotografía chilena

1.2.3 Mario Fonseca

Fecha: jueves 22 de diciembre 2011

Hora: 15:30 hrs

Lugar: Café Tavelli, Providencia

Tema central: textos críticos **“A propósito de la fotografía en Chile”** y **“Chile (sobre) Vive. Fotografía en Chile 1986-2006”**.

- Diagnóstico del medio fotográfico en la década de los 80's.
- Textos críticos de fotografía
- Actual panorama de la fotografía chilena
- Formación
- Identidad
- Internacionalización

1.2.4 Rodrigo Gómez Rovira

Fecha: jueves 22 de diciembre 2011

Hora: 12:00 hrs

Lugar: cita por skype

Tema central: **Festival Internacional de Fotografía FIFV**

- Referentes
- Financiamiento, gestión, organización
- Colectividad
- Identidad
- Internacionalización

1.2.5 Andrea Jösch

Fecha: Miércoles 4 de enero 2012

Hora: 9:30 hrs

Lugar: Universidad Uniacc

Tema central: **Colectivo La Nave** y publicación web **Ojo Zurdo / Sueño de la Razón**

- Formación del colectivo
- Financiamiento, gestión, curatoría
- Difusión
- Galería AFA
- Formación
- Identidad
- Publicaciones / Ediciones
- Internacionalización

1.2.6 Montserrat Rojas

Fecha: lunes 16 de enero 2012-01-26

Hora: 16:00 hrs

Lugar: domicilio particular

Tema central: **Antología de Jóvenes Fotógrafos: Chile 2012-2011**

- Diagnóstico de la situación fotográfica actual
- Curatorías y exposiciones relevantes
- Financiamientos
- Enlaces y contactos con el exterior
- Internacionalización

1.2.7 Verónica Besnier y Luis Weinstein

Fecha: martes 17 de enero 2012

Hora: 11:00 hrs

Lugar: Petit Café, Vitacura

Tema central: **FOTOAMÉRICA**

- Referentes
- Gestión, organización, coordinación
- Financiamiento / empresa privada
- Difusión
- Galerismo
- Mercado de la fotografía
- Internacionalización

1.2.8 Irene Abujatum

Fecha: miércoles 18 de enero

Hora a las 12:00 hrs

Lugar: cita por skype

Tema central: **Galería AFA / Ch.aco**

- Referentes
- Gestión, coordinación, curatorías
- Relación con fotógrafos
- Mercado de la fotografía
- Coleccionismo en Chile
- Internacionalización

2 Focus Group

2.1 Generalidades

Los Grupos Focales (Focus Group) se realizaron los días martes 10 de Enero de 2012 y jueves 12 de enero de 2012. En total contaron con la participación de 13 especialistas de distintas áreas del sector.

El trabajo se desarrolló en función de la pauta de contenidos presentada en Informe 1, y en el caso del Focus Group n° 2 contó con presencia de la contraparte técnica del estudio srta Lorena Berríos por parte del CNCA. Ambos eventos fueron registrados mediante sistema de audio y audiovisual.

La moderación de ambas instancias correspondió a la experta sectorial Paulina Soto Labbé, profesional especialista en investigación cualitativa y sector cultura. Las transcripciones de ambas instancias se presentan en Anexos.

2.2 FOCUS GROUP N° 1: Identidad y formación

- Margarita Alvarado
- Carla Moller
- Mario Fonseca
- Cristina Guerra
- Héctor López
- Nicolás Wormull
- Kurt Petautschnig
- Rita Ferrer

Fecha: martes 10 de enero 2012

ESTUDIO SOBRE LAS CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
NACIONAL
INFORME II

Hora: 10:00 hrs

Lugar: Escuela de Postgrado UDP

Tema central: Identidad / Formación

- Concepto de identidad / globalización
- Fotografía chilena / hecha por chilenos
- Discuso teórico
- Formación
- Fotografía joven / corrientes e influencias
- Posibilidades de comercialización

2.3 FOCUS GROUP N°2: Internacionalización y política

- Luis Weinstein
- Camilo Yáñez
- María Luisa Murillo
- Doifel Videla
- Javier Godoy

Fecha: jueves 12 de enero 2012

Hora: 10:00 hrs

Lugar: Escuela de Postgrado UDP

Tema central: Internacionalización

- Institucionalidad pública
- Autogestión
- Mapa de actores
- Proceso creativo
- Internacionalización /circuitos

III. Informe III: Propuestas finales

A. Perfiles de la fotografía nacional

1 Propuesta estética y contenidos temático

Cuando se discute la problemática del contenido estético y temático que aborda la producción de la fotografía nacional, el tema se encuentra, en primera instancia, con la identidad de la fotografía chilena.

De acuerdo a los expertos consultados la fotografía chilena ha tenido “etapas de identidad” que han asumido “lo que somos”. Estas etapas han dado cuenta de la situación social, política y cultural que el país vive, de ahí la afirmación “lo que somos” y los contenidos temáticos que la producción fotográfica ha desarrollado.

“Yo creo que la fotografía en Chile ha tenido algunas etapas -no sé si voy a tratar de describirlas un poquito aquí- pero, si vamos al tema de identidad en la fotografía, realmente “chilena”, o sea tenemos la fotografía chilena, tenemos que asumir lo que somos...somos una mezcla, somos un híbrido, de alguna manera y yo creo que eso se refleja en lo que en obra se traduce hoy día.”⁸²

Un elemento que se indica como contenido temático y elemento identitario es la construcción de una fotografía cruzada por problemas sociales y por el contexto de la globalización. Al final, el tema de la identidad y su resultado en un contenido fotográfico aparece como una disputa de sentido.

“vemos una fotografía de acuerdo a quien le ejercite o donde se pone el foco, en que podría ser una fotografía que podría hacerse en Alemania, Estados Unidos o en Japón, y otra fotografía, que pone su foco justamente en estos sectores que están en otro reloj...o sea, están en un reloj legítimo pero justamente esta hegemonía de mirar lo que sería la modernidad (...)”⁸³

“el segundo es el de cómo se delimitan esos dos mundos...justamente creo que si hay una fotografía latinoamericana -o como tu señalabas- ciertos aspectos o

⁸² Héctor López, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁸³ Rita Ferrer, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

elementos que podamos señalar que son parte de este imaginario latinoamericano, creo que corresponden en gran medida a mitos que hay sobre Latinoamérica.”⁸⁴

2 Elementos identitarios

Dentro del Focus Group (FG) “Identidad y formación”, la dimensión temporal sobre la cual se discute la identidad la fotografía chilena se extiende en una reflexión que cubre 40 o 50 años, desde 1950-60⁸⁵ en adelante. Esta historicidad de la fotografía chilena describe un campo de reflexión, que se va subdividiendo, e indica que la recepción crítica sobre la fotografía chilena está condicionada por lo producido desde esos años.

“(…) yo creo que entre 1970 y 1990, desde el gobierno de la Unidad Popular hasta el fin de la dictadura, se produce un cuerpo fotográfico, muy específico marcado por las circunstancias que vive el país, qué conforman un tipo de fotografía que podríamos llamar “chilena”, bastante particular, bastante propia con una serie de ingredientes que la hacen identitaria o identificada con una nación en un momento dado, histórico y internacionalmente conocido. Esto produce para atrás, un poco una neblina de algo que se venía produciendo más distante...pero había una serie de fotógrafos con un trabajo muy interesante, más bien individual digamos... yo le llamo interesante a esto de Gertrudis de Moses por ejemplo, pero también trabajo de Quintana, que queda un poco bloqueado por esos veinte años(…)”⁸⁶

“(…) si la idea es hablar de la fotografía chilena, no se puede olvidar lo que existió atrás, y en un escenario de pensar internacionalizar la fotografía, también es interesante...relevar aquellas colecciones o proceso que existieron previo a este momento, yo creo que no, que no se puede, así como la identidad no se puede fragmentar, la realidad fotográfica de este territorio... tiene una historia...entonces creo que si uno piensa en hablar de fotografía hoy o en internacionalizar los fotógrafos hoy, hay que pensar en una trayectoria previa...del período de la dictadura, de antes efectivamente y es variado, o sea tenemos efectivamente un Quintana, como el fotógrafo del Bim Bam Bum...o los fotógrafos de retratos de San

⁸⁴ Kurt Petautschnig, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁸⁵ Esta observación se hace a partir de los/as fotógrafos/as que se nombre durante el FG “Identidad y formación”. Entre estos encontramos, Sergio Larrain (1931-2012), Antonio Quintana (1904-1972), Marcelo Montecino (1943-), Gertrudis de Moses (1901-1997), David Rodríguez Peña (1930-1968). Estos nombres corresponden al período de producción comprendido entre 1950-1970.

⁸⁶ Mario Fonseca, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

Antonio... o sea siento que hay que pensar en un macro, o sea es un bloque que tiene diferencias...”⁸⁷

Estas observaciones históricas que se recogen del FG “Identidad y formación” permiten ver dos dimensiones en la cuestión sobre los elementos identitarios de la fotografía chilena. El primero, la práctica exterior del sector, donde existen elementos que marcan contornos, horizontes y que de acuerdo al momento histórico singularizan la práctica fotográfica del período; el segundo, de circulación, caracterizado por búsquedas personales y en dialogo o recepción con otras disciplinas visuales y teóricas del momento. En el caso del segundo momento tenemos:

“una serie de aspectos que nosotros no hemos explorado, por ejemplo, estas transferencias y desplazamientos que se ha producido de la obra fotográfica o la fotografía como imagen hacia otras expresiones como el arte, como las instalaciones donde también están estos trasposos desde Eugenio Dittborn y otros ejemplos que podríamos citar, (que) van produciendo efectos en la manera que interpretamos y leemos la fotografía chilena entre comillas, y la manera en que le vamos otorgando esa identidad o esa identidad que le queremos tratar de entender o descifrar, entonces en ese sentido también hay un aspecto ahí que hay que tener en cuenta, no podemos solamente hablar de la producción, la creación y lo que se relaciona con la producción de los fotógrafos, o de los artistas fotógrafos, sino que también la manera en que esta fotografía circula.”⁸⁸

De todos modos, el planteamiento histórico que los expertos realizan, tiene matices, ya que reconocen que el sector tiende a desconocer formaciones o referencias:

“Cuando se habla de fotografía alemana se está hablando de escuelas...de maestros y alumnos...sin embargo, aquí por alguna extraña razón, o sea digamos, nos estamos refiriendo a países, refiriendo a nacionalidades y no ha tipo de formaciones, o sea digamos yo creo hay un primer vacío en eso...eso también se vincula...con que aquí nadie tiene padre, aquí nadie reconoce a sus profesores, de donde vienen, a quien admira sino que incluso puros náufragos, se criaron solos, no tienen referencia, no tienen nada, sino que son ellos solitos. Aquí nadie estudió con Poirot, nadie estuvo con Marinello...nadie ha estado en el ARCOS, nadie ha estado en distintos lugares, digamos, de formación que inevitablemente van

⁸⁷ Cristina Guerra, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁸⁸ Margarita Alvarado, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

marcando...y eso es lo que habla la identidad, digamos, son las escuelas, no los países”.⁸⁹

Se recoge durante la discusión que existe un elemento identitario dentro de la práctica profesional de la fotografía nacional y que tiene que ver con la práctica documental. La referencia al documentalismo como elemento característico es constante:

“van surgiendo respuestas a esos procesos hegemónicos que van buscando los resquicios por donde colarse y aparece por ejemplo -llevándolo al ámbito fotográfico- vuelvo a insistir...aspectos puramente documentalistas, entre comillas, la fotografía en la realidad, yo muestro lo que está pasando en mi país a través de todos estos fotógrafos de los años ochenta.”

“yo creo que la historia de la fotografía chilena, el grueso está marcada por el documentalismo...cosa que comienza en los años noventa a producir algunos nichos.”

3 Estrategia de profesionalización

Para los expertos consultados la estrategia de profesionalización está relacionada con la formación, trabajos curatoriales, publicaciones y los espacios de difusión. Esto se considera como un proceso encadenado donde, sin embargo, se descubren deficiencias.

Sobre la formación, principalmente técnica en Chile, se considera que es la instancia principal que impacta en la identidad de la fotografía nacional contemporánea. Los programas y los docentes han revelado una dimensión crítica de la visualidad contemporánea y la necesidad de buscar dentro de esta revisión una estrategia de formación de obra fotográfica:

“En el caso formativo y de las escuelas, por ejemplo, ahí tiene que ver directamente cuál es la labor del docente, porque en realidad un docente puede entregar referencias pero no tiene que obligarlos a trabajar desde su propia visión, digamos, o sea, la referencia es como un abecedario.”⁹⁰

“Arcos se ha preocupado hace un tiempo ya, a incorporar en su currículum... en su malla docente, cursos de teoría, llamémosle, no la teoría dura, no la filosofía de la

⁸⁹ Rita Ferrer, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁹⁰ Carla Möller, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

fotografía, -que tampoco estaría mal-, pero que el alumno se independice con una visión particular.”⁹¹

“Desde los noventa para delante o de cierto momento para delante es tal la cantidad de lugares, es tal cantidad de alumnos, es tal la cantidad de lugares de formación, que ya debería estar propicio, digamos, que esa formación que se tuvo, es más dispersa o más autodidacta o que se yo...se fuera reflejando en diferencias...en escuelas, digamos que un chico cuando sale del ARCOS sea distinto de un alumno del Instituto del Pacífico...por ejemplo.”⁹²

Como indicábamos un aspecto central de esta cadena es el ámbito curatorial. El papel de este actor es considerado relevante para la estrategia de profesionalización, pero el campo nacional ha desarrollado diversos intentos que no han prosperado. Este es un espacio sin formación, sin crítica y con prácticas informales:

“Hay un vacío en el rol del curador... el curador se supone que debería ser el equivalente a un gran especialista, con discurso, equivalente a lo que es un editor o un antologista de poesía, por ejemplo, y resulta que está convertido en un productor chanta.”⁹³

“Yo la curatoría no la veo como una cosa única, pienso que un curador (...) se dedica a muchas otras cosas que aparte de ser curador, o sea, a la reflexión teórica, etcétera, yo creo que el problema aquí es que no hay una formación, que incluya ese aspecto, por ejemplo, aquí hay un excelente magister de teoría del Arte en la Chile, pero la parte de curatoría no existe ahí, no hay”⁹⁴

Este ámbito crítico, de soporte y guía para la práctica fotográfica además encuentra poco respaldo en términos de espacios o instituciones.

B. El circuito internacional de fotografía contemporánea

En la presente sección se entrega un breve resumen de los resultados del catastro de eventos de fotografía realizado como parte del estudio. Este catastro se desarrolló a partir

⁹¹ Carla Möller, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁹² Rita Ferrer, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁹³ Rita Ferrer, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

⁹⁴ Margarita Alvarado, Focus Group N° 1. Tema: Identidad y formación. Martes 10 de Enero de 2012.

de revisión bibliográfica en bases de datos, páginas web e información de prensa del sector.

En total se encontraron y caracterizaron más de 50 eventos (excluyendo festivales) en Europa, Latinoamérica y EEUU, y 95 festivales a lo largo del mundo. Los resultados se presentan en planilla Excel adjunta (Anexo 3).

1 El concepto de internacionalización y los circuitos de eventos

1.1 Internacionalización

La descripción del concepto de internacionalización y de los circuitos relevantes es una tarea extraordinariamente compleja. En el marco del presente estudio se han explorado y presentado definiciones desde la perspectiva de la sociología, economía y teoría del arte, entre otras.

Definir el concepto de internacionalización, más allá de ser un ejercicio teórico de tipo academicista, tiene por objeto identificar las áreas de acción y los tipos de actividades que requiere una estrategia de internacionalización de actores impulsada en este caso, por la autoridad sectorial⁹⁵.

En este sentido, proponiendo una definición instrumental, llamaremos internacionalización al proceso que tiene por objeto tomar una obra (en este caso de fotografía artística) dentro del contexto nacional y colocarla una en las instancias de divulgación de tipo internacional.

En esta definición, consideramos dos elementos trascendentales:

- La internacionalización como un proceso
- Las instancias de divulgación internacionales

La internacionalización, concebida como un proceso, permite construir una cadena de subprocesos, actividades o tareas que permiten que ocurra la transición entre los espacios o mercados nacionales e internacionales. Asimismo permite identificar actores, competencias y etapas que permiten que ocurra el proceso. Este concepto es sumamente útil para describir el fenómeno y para plantear políticas de apoyo por parte de la autoridad

⁹⁵ Todo ello en el marco del presente estudio. Otras nociones o definiciones del concepto de internacionalización pueden ser realizadas sobre la base de otros objetivos y contextos.

pública. Básicamente plantea la noción de un “sistema” detrás de este proceso, sobre el cuál es posible intervenir a través de acciones sobre cada una de sus partes.

Por otro lado, esta definición permite asociar la internacionalización a la noción de cadena de valor de la fotografía, y por tanto plantear una sucesión o evolución del proceso de creación artística (en fotografía) nacional, de acuerdo al contexto que define una sociedad y economía globalizada como la actual.

En segundo lugar, la internacionalización “ocurre” no exclusivamente en un medio, canal o plataforma, sino que en un abanico cada vez más amplio de espacios. Llamamos a este conjunto de modo genérico como “*instancias de divulgación*”, y representan el objetivo final de cada proceso de internacionalización.

Las instancias corresponden al tipo de espacios, plataformas o situaciones en los cuales ocurre el intercambio entre dos actores de distintos países. Entre estas instancias se encuentran i) **Concursos y competencias**⁹⁶ (instancias de competencia o selección directa de propuestas artísticas), ii) **Eventos** (festivales, exposiciones, ferias, workshops y similares), iii) **Espacios y plataformas permanentes** (galerías, museos, centros culturales, universidades, escuelas de fotografías casas de subasta, tiendas especializadas, distribuidores locales, espacios digitales) u otros.

Proyectando la evolución futura del sector, se prevé que las nuevas tecnologías tiendan a incrementar los espacios de divulgación, pero en paralelo las lógicas de organización del sector tiendan a fortalecer algunos de los espacios tradicionales (eventos-espacios permanentes) y a dejar de lado otros. La dirección de esta evolución es desconocida, pero probablemente esté relacionada a la evolución de las técnicas y formatos que asuman las obras en el futuro. Esta hipótesis se fundamenta en las transformaciones que ha experimentado el sector, que se detallan posteriormente.

La internacionalización puede ocurrir en cualquiera de estas instancias y de distintos modos. Cada una de éstas tiene una naturaleza distinta y persigue propósitos diferentes. En una perspectiva integral, es decir considerando el sector fotografía artística como un todo, cada instancia es complementaria a la otra, y los distintos actores se vinculan de acuerdo a sus propios objetivos. En general estos vínculos se establecen en torno a actividades concretas como la comercialización (ventas), a la difusión (presentación en

⁹⁶ Dados los alcances del estudio, no se analizó en profundidad la instancia de competencias. Se focalizó en los levantamientos de información en materia de festivales Como ejemplo en materia de competencias, se puede mencionar la destacable presencia de foto_cl en competencias internacionales: World Press Photo, Poyi, otros.

sociedad, generación/fortalecimiento de redes, aprendizaje) o a una mezcla de éstas. En este sentido, el concepto de internacionalización como proceso, define una configuración de actores que en conjunto se comportan como red.

Asociados a estas instancias se encuentran actores y obras, que circulan y se relacionan en cada uno de estos espacios. El camino a la internacionalización requiere de conocer y desenvolverse en la red que conforman estos actores y las instancias claves.

Las definiciones de internacionalización presentadas dejan en claro que el concepto es bastante más amplio que su mera definición económica, que se resume en el concepto de exportación de bienes y servicios culturales. La internacionalización para ser considerada como tal involucra de manera protagónica la dimensión artística, y por consiguiente a variables e indicadores como el prestigio de los creadores, la experiencia o las tendencias artísticas del país para medir el posicionamiento del sector y de sus artistas en el exterior.

2 Los circuitos de eventos internacionales

De acuerdo a lo propuesto, los eventos internacionales forman parte⁹⁷ del proceso de internacionalización. Los eventos internacionales se clasifican de acuerdo a categoría (prestigio, tradición, calidad del evento), tamaños/escala, periodicidad, zona geográfica, orientaciones artísticas u otras variables secundarias. En general, todas estas variables se encuentran relacionadas, particularmente aquellas que aluden a las escalas y categorías del(los) evento(s). Este es el primer parámetro de relevancia en la clasificación de eventos, y la posterior construcción de circuitos. En términos del análisis de los mercados, estas instancias se clasifican en “primarias, secundarias y terciarias”, siendo primarias aquellas de impacto/escala local y terciarias aquellas de impacto global.⁹⁸

Un segundo conjunto de variables, actualmente en proceso de transformación, tiene que ver con los estilos y formatos que soportan la obra fotográfica en la actualidad. En esta línea, como se mencionara precedentemente, el sector se encuentra en un proceso de transformación global, que incluye la utilización del soporte fotográfico como un nuevo gran espacio de desarrollo para el conjunto de las Artes Visuales, y de la producción audiovisual⁹⁹.

⁹⁷ Parte relevante pero a fin de cuentas parcial del proceso.

⁹⁸ Esta clasificación se presenta en el Informe I del presente estudio. Ver sección Marco Conceptual “Estructura de Mercado en la fotografía”.

⁹⁹ “La fotografía, tal y como la entendemos en el campo de los nuevos medios, debe entenderse en un sentido más amplio: no se limita a los fotógrafos puros, sino que también abarca a todos los

Esta variable técnica-artística, marca la transición entre el sector de la fotografía clásica, y las nuevas tendencias creativas surgidas en los últimos 15 años con la transformación tecnológica y la irrupción de los nuevos medios y las industrias creativas como nuevo referente artístico. En esta línea, sin ser exhaustivos, la tendencia global tiende a la diversificación y articulación-creativa, situación que en términos de formatos se expresa en la creación de diversos objetos, como fotolibros, fotografía en grandes formatos, catálogos, workshops, revistas, aplicaciones para tablets. Estos nuevos soportes y formatos “circulan” entre cada una de las instancias mencionadas, en sus distintas escalas.

El proceso de internacionalización, y sus circuitos, pueden ser descritos entonces, en función de la combinación de estos elementos o factores estructurantes. Asimismo, las estrategias de internacionalización (de parte de actores individuales y de la autoridad) también deben necesariamente definir las combinaciones de estos factores que sean más pertinentes o efectivas para cumplir los objetivos buscados.

En el caso del presente estudio, el énfasis de la investigación, inicialmente centrado en materia de la identificación de los **eventos** más relevantes, bajo los formatos tradicionales de obras (fotografías), gradualmente fue incorporando los nuevos elementos encontrados, de manera de organizar la información levantada, enriquecer el análisis y conclusiones, fortalecer las propuestas de acción e identificar nuevos ámbitos para estudios posteriores.

La información y análisis presentados en el presente capítulo (II “Descripción del circuito internacional de la fotografía contemporánea”) y el posterior (III “Circuitos internacionales pertinentes para la fotografía nacional”) se estructuran sobre la base de las variables mencionadas.

2.1 Caracterización de los eventos

Para efectos de la caracterización de eventos se presentan los resultados de una revisión a la base de datos levantada sobre los datos del catastro de eventos internacionales construido en el presente proyecto.

La base de datos elaborado para la investigación recoge información de 112 eventos en tres grandes zonas geográficas. Para poder mostrar zonas de importancia presentamos

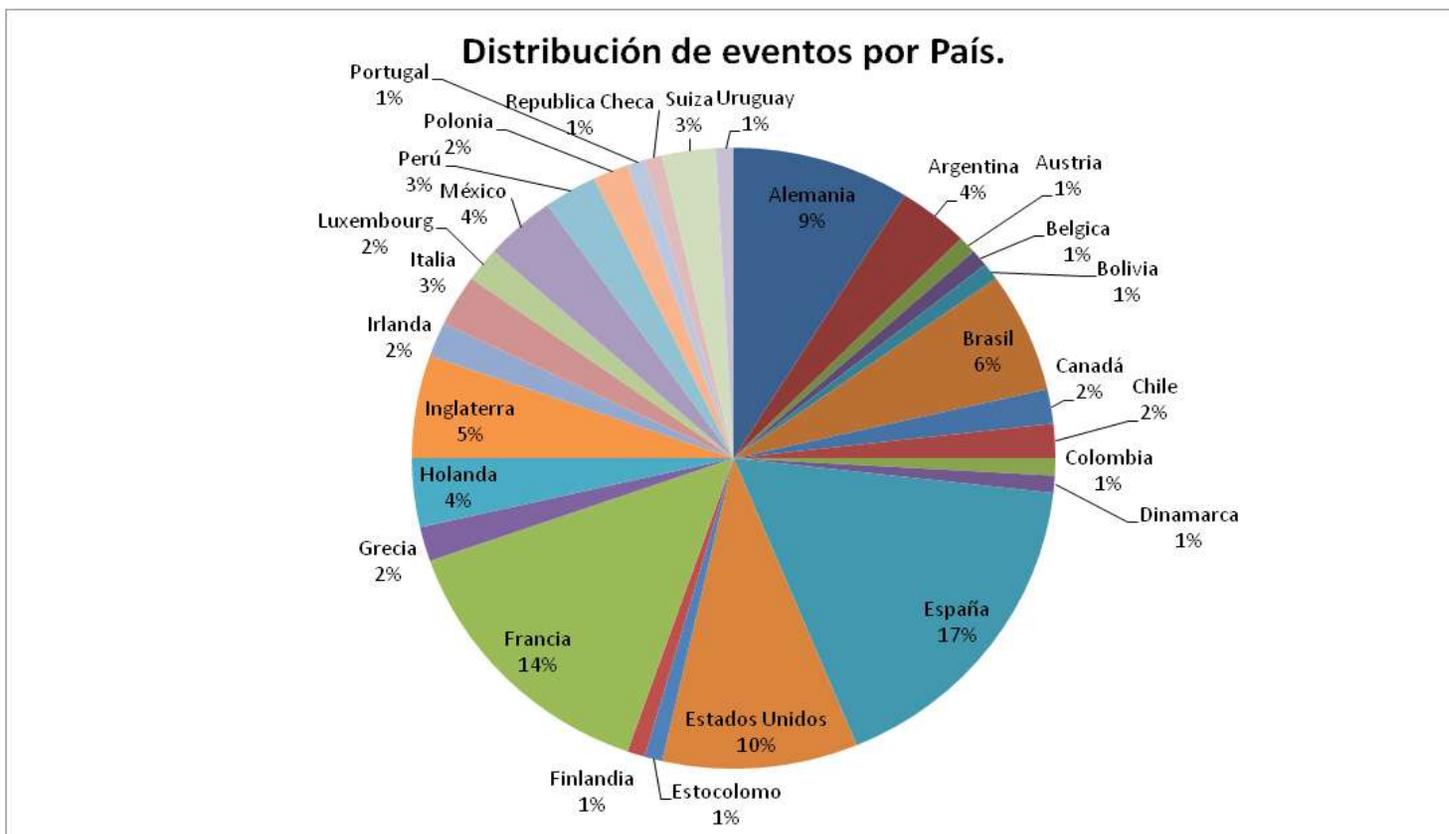
artistas plásticos, performers o conceptuales, que utilizan la herramienta fotográfica para construir sus obras o dar testimonio de ellas.” El Mercado del Arte 2010/2011. Informe Anual. Informe anual Artprice, pag. 51. En <http://imgpublic.artprice.com/pdf/fiac11es.pdf>

ESTUDIO SOBRE LAS CONDICIONES Y POSIBILIDADES DE INTERNACIONALIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA
NACIONAL
INFORME II

la información de manera gráfica y dividida en: distribución de eventos por país, eventos por región, eventos por región de acuerdo a meses, eventos en Latinoamérica y distribución de eventos por región.

Por último por evento fotográfico entendemos: festivales, ferias y encuentros.

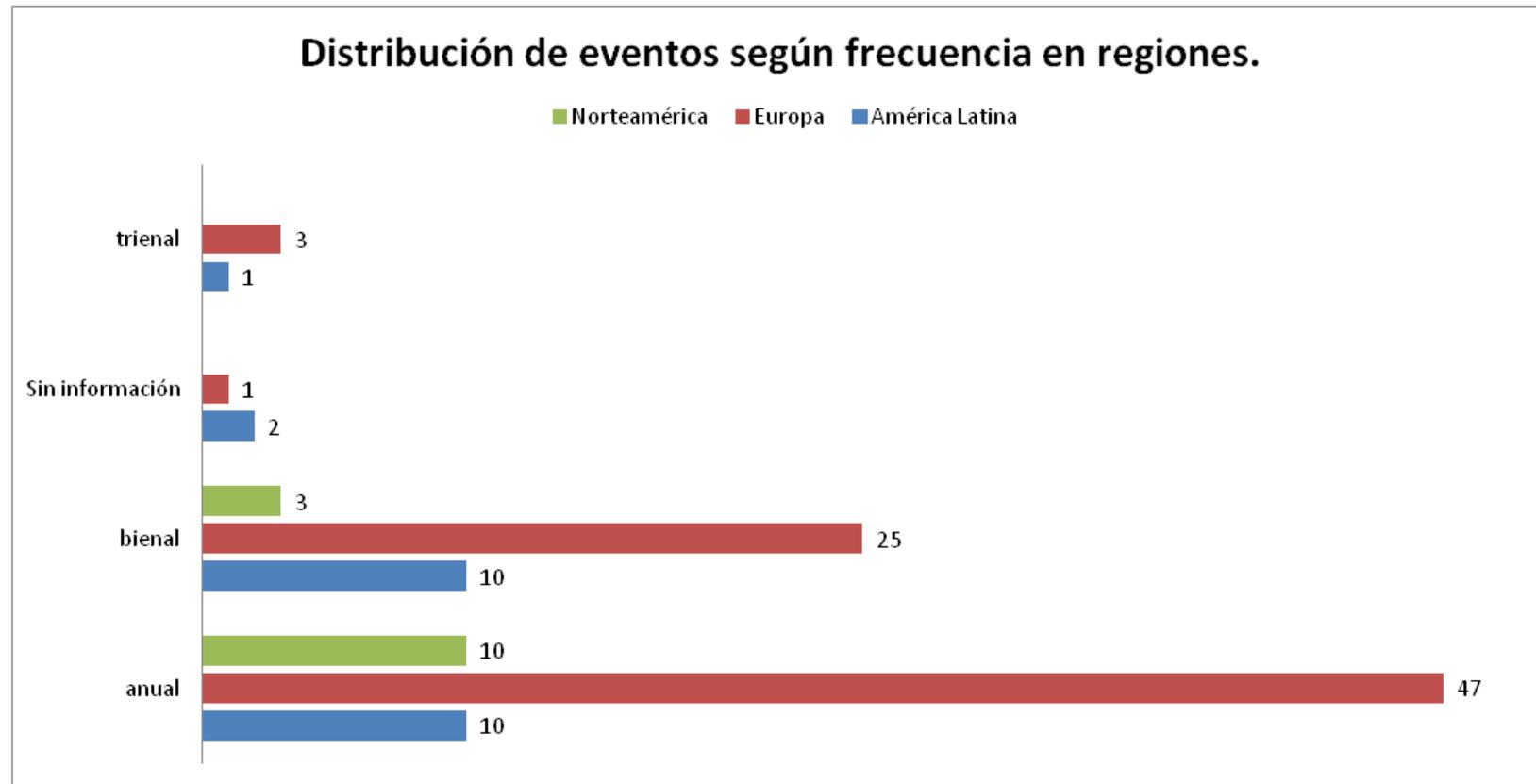
Gráfico 3: Distribución de eventos por país



Eventos: Festivales, ferias, encuentros.

La información de la base de datos revela la importancia Europa, a través de España, Francia, Alemania, Inglaterra, Holanda tiene en el circuito internacional con eventos fotográficos. Estos cinco países agrupan el 49% de los eventos durante un año. Le sigue Latinoamérica con 14% (Brasil, Argentina y México) y Estados Unidos con un 10%.

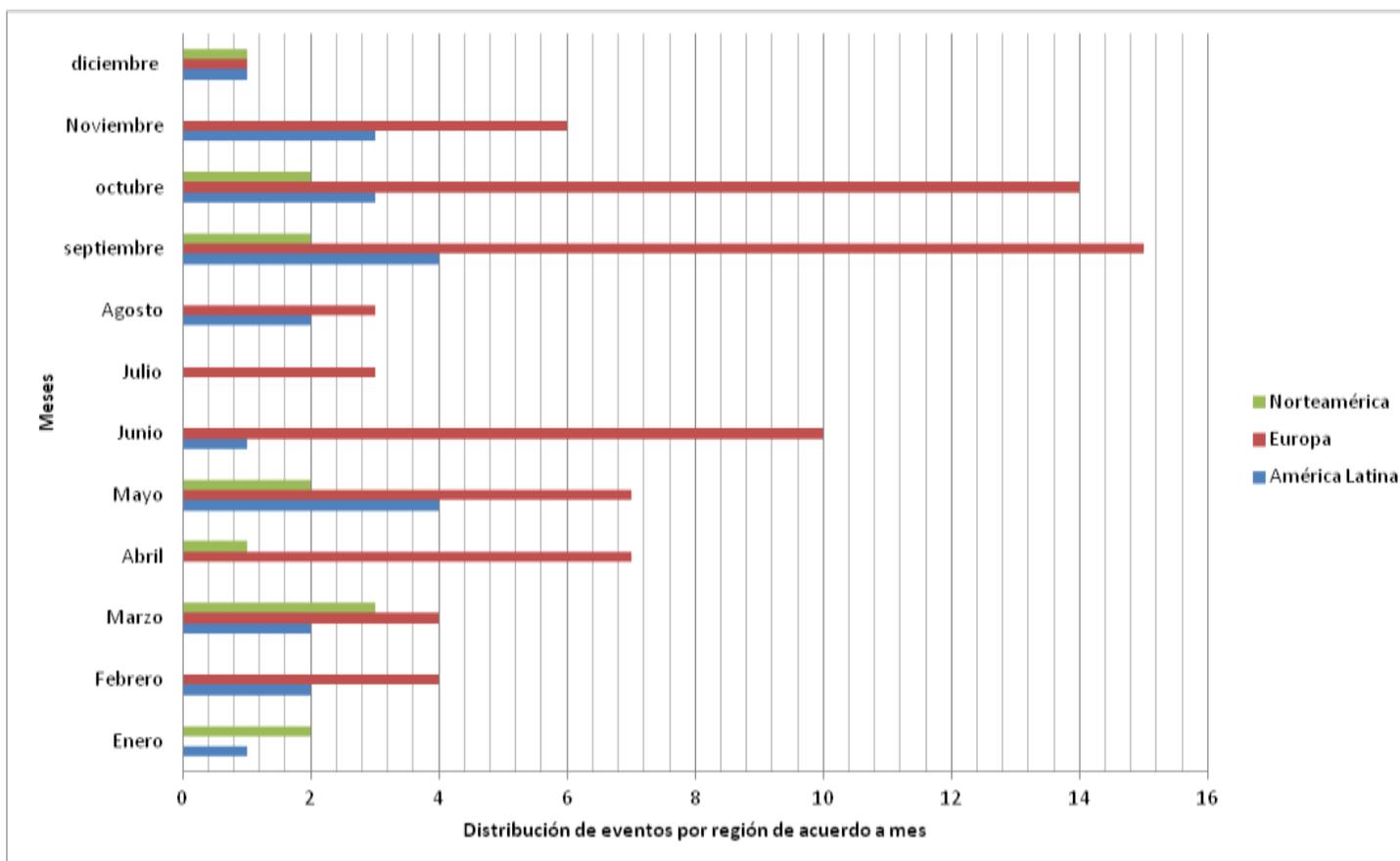
Gráfico 4: Distribución de eventos según frecuencia en regiones



Eventos: Festivales, ferias, encuentros. Números totales. No porcentajes.

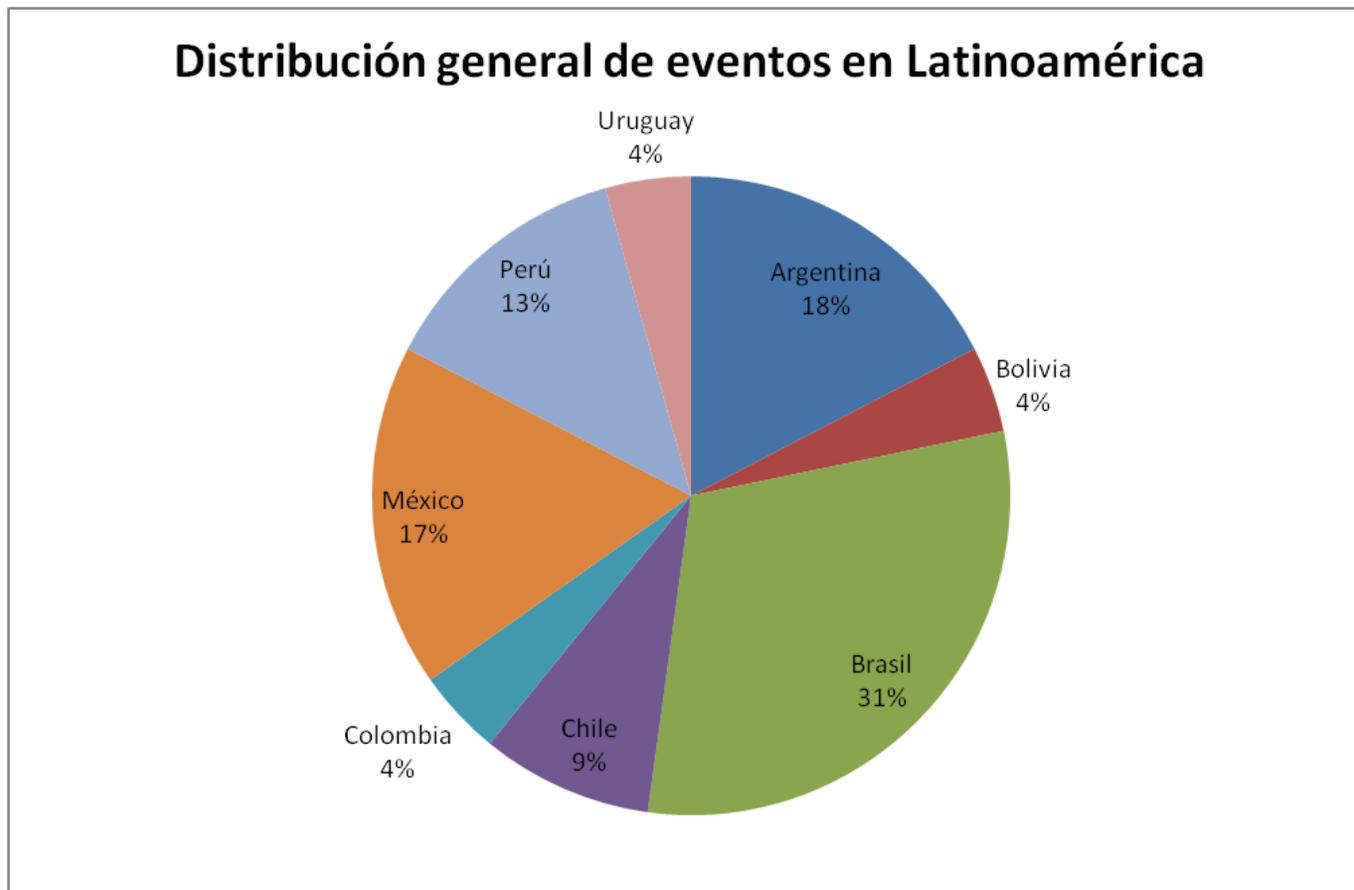
La distribución de eventos según frecuencia en regiones indica una preferencia por eventos anuales la mayoría realizados en Europa. Con 76 eventos que corresponden a un 68% del total de eventos registrados.

Gráfico 5: Distribución de eventos por región de acuerdo a mes.



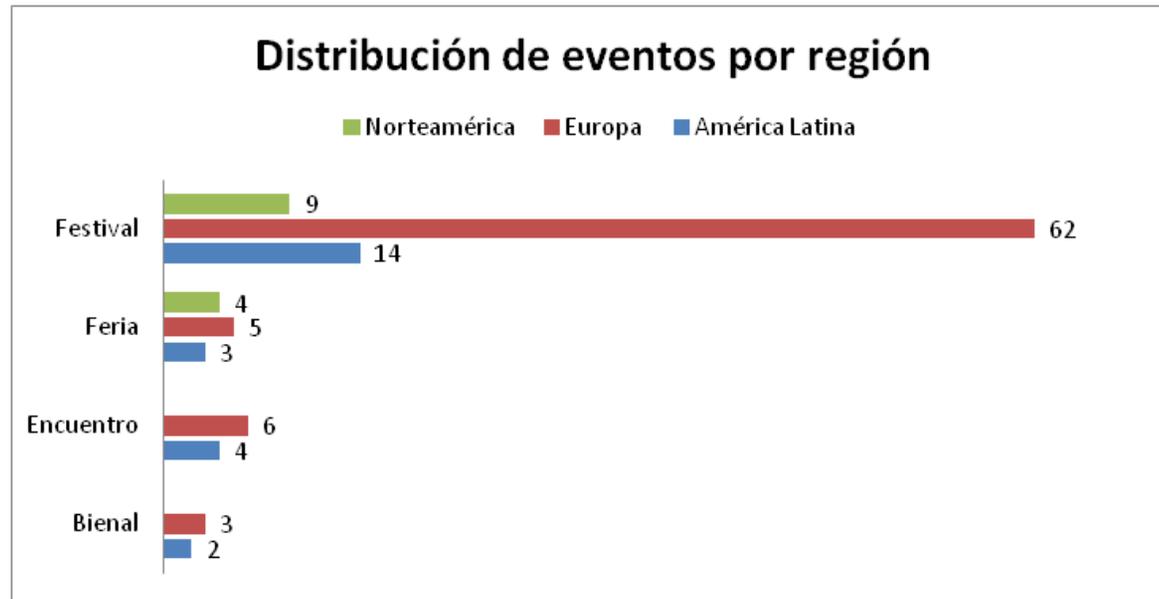
La información recogida muestra, en el caso de Europa una distribución proporcional durante los meses de mayo a noviembre. Latinoamérica refleja una relación con estos meses.

Gráfico 6: Distribución general de eventos en Latinoamérica



La información recogida en detalle, para el caso de Latinoamérica, da cuenta de la relevancia de Brasil como una mercado líder en eventos relativos a fotografía. Este porcentaje corresponde a 7 eventos, donde lo siguen México y Argentina con 4 eventos.

Gráfico 7: Distribución de eventos por región



El mayor número de eventos por región se encontró en Europa. Los festivales son las principales actividades relacionadas con la fotografía; seguidas de encuentros, ferias y bienales.

- Europa: 76 eventos
- América Latina: 23 eventos
- Norteamérica: 13 eventos

C. Circuitos internacionales pertinentes para la fotografía nacional

El análisis y propuesta de los circuitos internacionales fue realizado a partir de la revisión de la información provista por la revisión bibliográfica (Marco Conceptual), los Focus Group (Información Cualitativa), Catastro de eventos internacionales (Capítulo II) y las encuestas a informantes internacionales clave. Este último punto es relevante desde el punto de vista de la identificación de los eventos que más se repiten en la opinión de los expertos, así como también de la identificación de tendencias clave en desarrollo en el sector (como por ejemplo el surgimiento de nuevas “redes” de eventos, la especialización por temáticas o la aparición/consolidación de nuevos actores)¹⁰⁰.

Como se ha advertido previamente, el proceso de internacionalización es un fenómeno complejo, y con muchas variantes de desarrollo por parte de la autoridad y los actores del sector. El análisis de la información recabada cubre gran parte de las opiniones de actores influyentes en el incipiente proceso de internacionalización de la fotografía chilena, así como también la síntesis de información de tendencia de los mercados internacionales.

1 Descripción general

En esta sección se presentan y sintetizan los elementos de análisis de la información, sobre los cuáles se presenta posteriormente la propuesta y resultados finales. Se presenta información del cuestionario de expertos internacionales y Focus Group.

1.1 Los resultados del cuestionario a expertos

Como descripción general de este capítulo se presentan los resultados del cuestionario aplicado a los expertos internacionales. Se presenta una lectura directa y un análisis parcial de los resultados de cada pregunta. Se identifican grandes tendencias en desarrollo, a partir de estos resultados.

Algunos de los resultados específicos (Circuitos objetivo, institucionalidad, agentes) se presentan en secciones posteriores.

¹⁰⁰ No obstante se advierte al lector que la muestra de 7 expertos (que respondieron el cuestionario) limita los resultados en términos de su representatividad estadística como tendencia.

1.1.1 Eventos internacionales más relevantes

Con respecto a los eventos internacionales más relevantes se realizó una pregunta con tres partes: i) Eventos internacionales más relevantes a nivel mundial, ii) Eventos internacionales más relevantes a nivel latinoamericano y iii) Razones del posicionamiento de estos eventos a nivel internacional.

1.1.1.1 Eventos consolidados

Cuadro 14: Eventos Internacionales de prestigio mundial

Eventos internacionales	Nº
Photo España	6
Photo París	5
Festival de Arles	5
Houston	5
New York	2
Kassel	2
Beijing	1
Moscú	1

Se identifican dos grandes "conjuntos" de eventos. En primer lugar aparece un conjunto de eventos "clásico", es decir aquellos que ya se encuentran posicionados a nivel mundial como referentes del sector (Photo París, Photo España, Festival de Arlés, Festival de Houston). En segundo lugar aparece un grupo de eventos emergentes, entre los que destacan festivales como Beijing, Moscú, Montreal o Kassel¹⁰¹. La referencia hace alusión a características específicas del festival (como Arte Moderno, Foto documental... etc) como también a actores emergentes a nivel mundial (China, Rusia).

¹⁰¹ Este conjunto de eventos presenta una mayor dispersión geográfica y temática. No pertenecen al núcleo del circuito anglo-francés o norteamericano, sino que son eventos específicos que han adquirido relevancia dentro del contexto mayor del circuito occidental.

1.1.1.2 Eventos Latinoamericanos

Cuadro 15: Eventos Latinoamericanos más relevantes

Eventos Latinoamericanos	Nº
Fotoseptiembre (México)	6
Sao Paulo	3
Buenos Aires (Festival de la Luz)	3
Montevideo	2
Lima	2
Valparaíso	2

En términos de la repetición en las respuestas destaca como único actor preponderante el evento Fotoseptiembre en México DF. En términos de países con la misma relevancia aparece Brasil con tres eventos señalados (Sao Paulo, Rio de Janeiro y Porto Alegre). Detrás de este evento aparece el resto de eventos, liderados por el Festival de la Luz (Buenos Aires). El igual que en el caso de otras industrias creativas, el mercado latinoamericano es liderado por los gigantes regionales Brasil y México. A este horizonte intermedio (Brasil y México) apuntan los fotógrafos latinoamericanos, probablemente como espacios de validación artística/curricular como también como "vitrina" para el acceso a los mercados internacionales mencionados en la primera pregunta¹⁰².

1.1.1.3 Prestigio/Reconocimiento de eventos

Cuadro 16: Reconocimiento de eventos

Eventos Latinoamericanos	Nº
Número de participantes	1
Diversidad de países participantes	2
Asistencia de inversionistas	-
Patrocinadores	-
Asistencia de críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados	3
Muestras que se exhiben	1

¹⁰² Esta hipótesis se evalúa posteriormente a partir de los análisis de los Focus Group de actores relevantes en la materia.

La variable más relevante para identificar los eventos más relevantes- a juicio de los expertos- es la densidad de actores referentes para el sector (críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados). La diversidad de países participantes, las muestras exhibidas y el número de participantes también son variables relevantes.

En una segunda lectura de los resultados de esta respuesta, se aprecia la preponderancia de las variables de tipo técnico-artístico (asistencia de "actores clave", diversidad de países y "muestras que se exhiben") como principal fuente de valor y prestigio de los eventos (en conjunto con 4 menciones), mientras que las variables de tipo económico (Número de participantes, asistencia de inversionistas (sólo una mención) aparecen muy relegadas en esta categorización.

Una hipótesis interesante que se puede extraer de estos resultados apunta a ratificar que el valor económico se genera siempre y cuando previamente ya existe una validación e tipo artístico del evento, es decir, hay un trabajo previo de instalación y consolidación de las muestras, los artistas y la red de actores que dan sustento, calidad y prestigio a cada evento. También se explora esta hipótesis en los análisis de los Focus Group con actores relevantes.

1.1.2 Mecanismos de promoción y difusión

A este respecto se realizaron dos preguntas relacionadas: Promoción y difusión de los creadores nacionales.

1.1.2.1 Mecanismos de promoción

Cuadro 17: Instancias de divulgación

Instancias de divulgación	Nº
Publicaciones	6
Exposiciones	1
Galerías	-
Seminarios	-
Books	-
Concursos internacionales	-

En esta pregunta pareciera existe consenso en el sentido que se encuentra muy asumido que el medio hasta el momento más utilizado por los fotógrafos chilenos en el exterior es

el formato de publicaciones, seguido por las exposiciones. Sería relevante agregar más información respecto de las razones del uso de este mecanismo de manera tan preponderante.

1.1.2.2 Mecanismos de promoción

Cuadro 18: Instancias de promoción

Mecanismos de promoción	Nº
Curador	3
Galerista	1
Apoyo de una Institución privada	-
Apoyo de una institución pública	3
Otros	-

Nuevamente aparecen varios medios como espacios de promoción de los artistas nacionales. Básicamente las fuentes de apoyo (difusión) se reparten entre curadores e Instituciones públicas. Las opciones de promoción con medios "no convencionales" como coleccionistas, galeristas u otros actores/instituciones privadas - existiendo- son muy minoritarias. Sin embargo, las respuestas tienden a apuntar que detrás de estos resultados se encuentra un trabajo conjunto entre fotógrafo y las instancias señaladas (curador, institución pública), más que a una especialización de la cadena de valor en estos dos eslabones como instancias exclusivas de promoción internacional. Se evalúa posteriormente esta hipótesis en relación a las opiniones de actores relevantes.

1.1.3 Países emergentes

Se pregunta específicamente por los países emergentes en el concierto internacional (y las razones de este surgimiento/consolidación).

Cuadro 19: Países emergentes

Países emergentes	Nº
Argentina	4
Sudáfrica	4
Australia	2
Lejano Oriente (Singapur, China, Camboya)	3
Otros Latinoamérica (Perú, Colombia, Uruguay)	3

En esta línea aparecen dos resultados interesantes. En primer lugar, se aprecia una diversificación internacional de nuevos actores. Desde la perspectiva de los expertos consultados aparecen casos de estudio muy interesantes como Lituania o Camboya, países no considerados hasta el momento en los grandes espacios de comercialización, pero con artistas de proyección internacional.

En segundo lugar se aprecia una focalización en dos circuitos: El primero es el circuito latinoamericano, que por proyecciones de mercado tiende a consolidarse como un circuito de "transición" desde mercados nacionales hacia los grandes mercados internacionales; el segundo, el circuito asiático, presenta una lógica completamente distinta pues apunta en el mediano plazo (5 años) a convertirse en el primer circuito de circulación y comercialización de obras.

Se refuerza esta tendencia en la pregunta relacionada que indica razones para estos resultados, y donde se aprecia (para los países asiáticos) que su nominación se debe a la existencia de críticos y curadores ligados al circuito internacional que promueven las obras de sus creadores (esta es una característica basal de los mercados desarrollados o en vías de consolidación: La existencia de redes de especialistas que realizan la conexión entre los actores, tanto a nivel artístico como también comercial).

1.1.4 Proceso de internacionalización – Chile

Cuadro 20: Proceso de internacionalización

Desafíos – Chile	Nº
Con el apoyo de un curador	6
Con referencias críticas de su obra	1
Por medio de un galerista	-
Por medio de un investigador	-
Con el apoyo de una institución consolidada.	-
Otros	-

Nuevamente las respuestas indican una tendencia clara, en la línea de enfatizar la necesidad de un agente de intermediación de calidad: el curador, como el eslabón determinante en el apoyo hacia el artista para completar su proceso creativo y acceder a los canales de difusión y posteriormente comercialización.

1.2 Reporte (Síntesis) de Focus Group (Internacionalización)

A continuación se presenta una síntesis muy preliminar del resultado del Focus Group nº 2, entrevista grupal orientada preferentemente al proceso de Internacionalización. Los resultados extendidos (de los 3 Focus Group) se presentan en las secciones posteriores, haciendo referencia a los distintos tópicos tratados en las conversaciones con estos expertos. Además se presenta desarrollo del análisis (completo) en Anexos.

1.2.1 Problemáticas

La principal problemática del sector, de acuerdo al conjunto de expertos consultados, corresponde al diagnóstico transversalmente compartido para el sector de las Artes y cultura en Chile, es decir, la escasez de financiamiento y de desarrollo del sector. Sin embargo, el diagnóstico que se va construyendo en la conversación grupal transita desde la primera descripción de precariedad del sector y falta de apoyo del Estado, hacia una visión más integral en torno a la inexistencia de un mercado y un “Sistema” en torno a la fotografía en Chile.¹⁰³ Se entiende por sistema al conjunto de actores dentro

En otras palabras, de la discusión tradicional en torno a las fallas del Estado, se avanza hacia un diagnóstico que entiende el subdesarrollo del sector fotografía en Chile como una resultante de una serie de factores entre los cuáles el principal es la falta de interés de la sociedad chilena en el consumo de obras culturales asociadas a la fotografía y concibe la insuficiencia del apoyo del Estado como un factor que refuerza este primer déficit general.

La crítica más aguda en torno al rol del Estado en el sector, tiene relación con que la crítica a las políticas de los Centros culturales y Museos Públicos (Museo de Bellas Artes en particular) y en particular a sus funciones **promotoras** (que estimulan el mercado en base a una política de adquisiciones activa), **normativas** (que establecen estándares, certificaciones y validaciones de calidad) y **asociativas** (que se constituyen en las entidades que validan y apoyan a los creadores a nivel internacional).

En este sentido, las propuestas de acción (a nivel de ideas generales) tienen que ver precisamente con medidas de resolución de estos nudos críticos desde las funciones que

¹⁰³ En el contexto de la técnica de investigación utilizada (Focus Group), el concepto “Sistema”, sin ser exhaustivos, se entiende por al conjunto de actores dentro del sector fotografía, estructurados en torno a una organización informal con propósitos y metas conjuntas, roles definidos y mecanismos de control y evaluación establecidos. A esta lógica integral o “sistémica” se apunta como visión o meta para el desarrollo del sector.

en el marco de la actual institucionalidad pueden desarrollar las entidades públicas aludidas, particularmente los Museos públicos, es decir en materia de formación de audiencias, espacio de divulgación de obras y promoción de creadores, y también de institución normativa¹⁰⁴ para el sector¹⁰⁵.

1.2.2 Actores y Cadena de Valor

La discusión en torno a los actores de la cadena de valor está directamente relacionada al diagnóstico sistémico señalado en primera parte de la conversación. Efectivamente, en la medida que identificamos un sector precario en términos de tamaño, profesionalización y recursos, el corolario directo tiene que ver con la precariedad de los distintos actores presentes (o literalmente ausentes) en la cadena de valor.

De acuerdo a la opinión de los participantes, el punto de inicio del subdesarrollo del sector se encuentra en la precariedad de la institucionalidad pública y sus políticas de fomento al sector, repercutiendo de aquí en adelante en el resto de los eslabones de la cadena y entregando resultados de calidad insuficientes.

En contrapartida, desde una perspectiva de mercado, el punto de partida de la precariedad del sector se encuentra en la demanda final (compradores, coleccionistas, museos y galerías)¹⁰⁶ que en Chile presenta niveles bajísimos de consumo.

Esta relación teórica también se releva dentro de las 3 instancias de conversación realizadas (Focus Group): Se releva la ausencia de una masa crítica de coleccionistas minoritarios (compras entre \$50.000-\$100.000) que pudiesen gatillar un estímulo a la producción de obras y círculos virtuosos en los eslabones anteriores de la cadena de valor. En este sentido, adquiere prioridad el apoyo a la formación de competencias en materia de comercialización de obras, como una tarea a desarrollar por parte del Estado y de las entidades de formación profesional.

Ambos enfoques (complementarios) identifican un punto crítico en el eslabón de intermediación por excelencia del sector: El rol del curador en el sector fotografía. Este es

¹⁰⁴ Institución que fija estándares de calidad y validación de obras a partir de sus propios procesos de adquisiciones y exhibición de creaciones artísticas.

¹⁰⁵ Ver Anexos. Descripción detallada de los Focus Group.

¹⁰⁶ La participación de cada segmento de demanda sobre la adquisición de obras marca las diferencias entre los distintos modelos de desarrollo sectorial para cada país. Así por ejemplo, para los modelos de desarrollo artísticos europeos (centrados en la acción del Estado en la actividad cultural) los principales adquirentes serán los Museos públicos o Museos Nacionales.

un eslabón que aparece protagónicamente en los 3 Focus Group así como en los demás instrumentos de levantamiento de información. Se retoma este análisis posteriormente para proyectar acciones de fortalecimiento en la materia en el marco de una potencial estrategia de internacionalización.

1.2.3 Modos de Internacionalización

Los modos de internacionalización describen las “formas” utilizadas por los creadores para insertarse artística y económicamente en los circuitos internacionales. Entre estos modos se puede destacar:

- **Autogestión:** Corresponde al modo de producción “autárquico”. Los distintos creadores asumen las funciones y roles de los distintos actores especializados (curador, galerista, intermediador, comisario) en la cadena de valor sectorial. El creador adopta esta elección básicamente debido a la existencia de una restricción de recursos del creador o de la dificultad para acceder a las redes sectoriales.
- **Gestión institucional:** Corresponde al modo de inserción internacional, donde el creador recibe un apoyo institucional (de entidades públicas o privadas) para atender los roles señalados. Dado el contexto institucional, la entidad promotora busca objetivos que no necesariamente representan intereses de mercado.
- **Gestión de mercado:** Corresponde al caso donde los actores se insertan en los mecanismos de promoción internacional asociándose a los actores especializados en cada una de las funciones especificadas. A diferencia del caso anterior, bajo este mecanismo, las condiciones y objetivos de cada actor están determinados por sus intereses económicos.

En este nivel de análisis, el diagnóstico parte de la base del conjunto de acciones realizadas por los asistentes al Focus en materia de exportar y exponer su obra en los circuitos internacionales.

En este sentido, la conclusión unánime gira en torno a la existencia de un “modus operandi” particularmente duro y solitario por parte de cada creador, en el cual los distintos escalones (eventos y circuitos) son recorridos de manera aislada y con escaso, y en algunos casos nulo, apoyo institucional.

Los modos de internacionalización (Autogestión, gestión institucional, de mercado) surgen como respuesta al status quo existente en el sector, y que se deriva del diagnóstico preliminar levantado.

2 Circuitos objetivos

La propuesta de circuitos objetivos se basa en el diagnóstico realizado en el presente informe y en la revisión bibliográfica previa (Informes I y II). En todos los casos, las fuentes coinciden en identificar al menos 3 grandes circuitos a nivel internacional, asociados a territorios (países-continentes) con la suficiente masa crítica para conformar un mercado de nivel mundial.

2.1 Circuito Latinoamericano

El primero de estos circuitos-y al cual pertenece Chile- es el circuito latinoamericano. Este circuito está compuesto por el conjunto de países latinoamericanos, y se encuentra encabezado por Brasil, país que presenta el mayor nivel de desarrollo interno tanto de los mercados como de la institucionalidad pública asociada, y cuenta con un conjunto de expertos de reconocimiento mundial. Brasil, por su condición de país de gran tamaño y por su posición geográfica atlántica, dentro del conjunto de Latinoamérica se encuentra más cercano a los mercados europeos del arte, y la fotografía en particular. Por influencia artística, historia, tamaño y experticia, evidentemente Brasil debe constituirse como una plataforma para el desarrollo del sector fotografía en Chile.

En segundo lugar, México también forma parte del circuito Latinoamericano relevante, y debe ser parte de una estrategia de internacionalización. Presenta las mismas características de Brasil (tamaño, historia, actores locales), pero su cercanía es mayor con el circuito norteamericano – europeo, con el que coincide en fechas (debido a la correspondencia geográfica con estos países del hemisferio norte). México además cuenta con una institucionalidad (CONACULTA) que ha trabajado intensamente con la institucionalidad en Chile, con el cual la programación de actividades y políticas pudiera ser más directa.

Completan el circuito latinoamericano todos los demás países del continente, con casos similares a Chile tanto en desarrollo como en actores (como Perú y Uruguay) pero en el cual Argentina representa el 3° mercado relevante. En este caso, las políticas de inserción para la fotografía chilena son más directas y se podrían canalizar básicamente a través de participación en los eventos más relevantes (Festival de la luz y Feria ArteBA).

Si bien existe un proceso en desarrollo, por parte tanto de los creadores como de la autoridad pública, con mayor o menor avance en el caso de cada uno de estos países, la estrategia de desarrollo – e internacionalización - del sector debe plantear objetivos concretos y un plan de trabajo en el mediano plazo, que tienda hacia el posicionamiento

de nuevos creadores y la generación de vínculos estables entre actores de los distintos países “destino”¹⁰⁷. En este primer paso será relevante la posición y trayectoria del CNCA como entidad que agrupa al sector fotografía en Chile.

2.2 Circuito Occidental

El segundo circuito corresponde al circuito artístico tradicional, que se encuentra conformado por Estados Unidos y Europa. En estos países – mercados- se encuentra la mayor cantidad de este tipo de expresiones, y también donde se encuentran las instancias más prestigiosas y validadas en la materia.

Asimismo, y como parte del circuito, es necesario agregar una de las instancias claves dentro del desarrollo del sector: Las casas de subastas y demás instancias de comercialización, en las cuales este circuito hasta el momento se encuentra casi en el mismo nivel que el mercado chino del arte (1° consumidor a nivel mundial).

Destacan dentro de este circuito, las instancias destacadas en todas las fuentes de información (Focus, entrevistas, encuestas a expertos):

- Estados Unidos
 - Festival de Houston
 - Feria del Arte de Nueva York
 - Mercado de subastas de Nueva York
- Inglaterra
 - Festivales de fotografía de Londres y Brighton
 - Mercado de subastas de Londres
- Francia
 - Festival de París
 - Festival de Arles
- Otros
 - Festival de Kassel, Alemania
 - Festival FotoEspaña, España

A diferencia del circuito latinoamericano, el acceso al circuito “clásico” es particularmente complejo, y no está abierto- por el momento- a la fotografía chilena general, sino sólo a algunos exponentes con trayectoria destaca en base a un trabajo individual permanente. En este sentido, el planteamiento de una propuesta general para posicionar a “la fotografía chilena” dentro de este circuito requiere de una visión a mediano plazo, dentro

¹⁰⁷ De acuerdo a la opinión de los actores

de la cual el acceso y posicionamiento dentro del 1° circuito objetivo (latinoamericano) es imprescindible.

2.3 Circuito Oriental

Un tercer circuito relevante para el desarrollo sectorial es el circuito oriental. A diferencia de los otros dos circuitos, la identificación de este circuito representó un hallazgo de la investigación, en el sentido de detectar una tendencia global que apunta hacia el futuro liderazgo mundial del mercado del arte en Asia Oriental, con centro en China.

Esta tendencia se asienta sobre la base de las estadísticas de ventas de obras de arte¹⁰⁸, mediante el canal de las casas de subastas especializadas. En este ítem, desde 2011 China es oficialmente el 1° mercado en importancia, superando a EEUU y Europa, tendencia que posiblemente se refuerce dada la contingencia económica que atraviesa actualmente Europa, y los efectos de esta crisis en el propio EEUU.

Sin embargo, este no es el único argumento que justifica la incorporación de China (y Asia Oriental) a los circuitos objetivos para Chile. Junto con su impacto económico particularmente en ventas, los eventos de exposiciones y ferias internacionales constituyen un ámbito de crecimiento y consolidación relevante para China y su zona de influencia directa, particularmente en las ciudades más importantes – Beijing, Shanghai, Hong Kong (en China), Singapur, Taiwán (países vecinos a China), al punto que los expertos internacionales comienzan a considerar el rol de los curadores orientales y las nuevas tendencias artísticas de Oriente.

Un tercer argumento- vinculados a los anteriores- tiene que ver con la condición geopolítica de Chile hacia China. Actualmente, la región (Asia Oriental) constituye el primer socio comercial de Chile¹⁰⁹, y dada la condición geográfica de Chile (conectada al Asia oriental y Oceanía por el Océano Pacífico)", es muy probable que el comercio a mediano plazo mantenga las altas tasas de crecimiento mostradas durante los últimos 10 años.

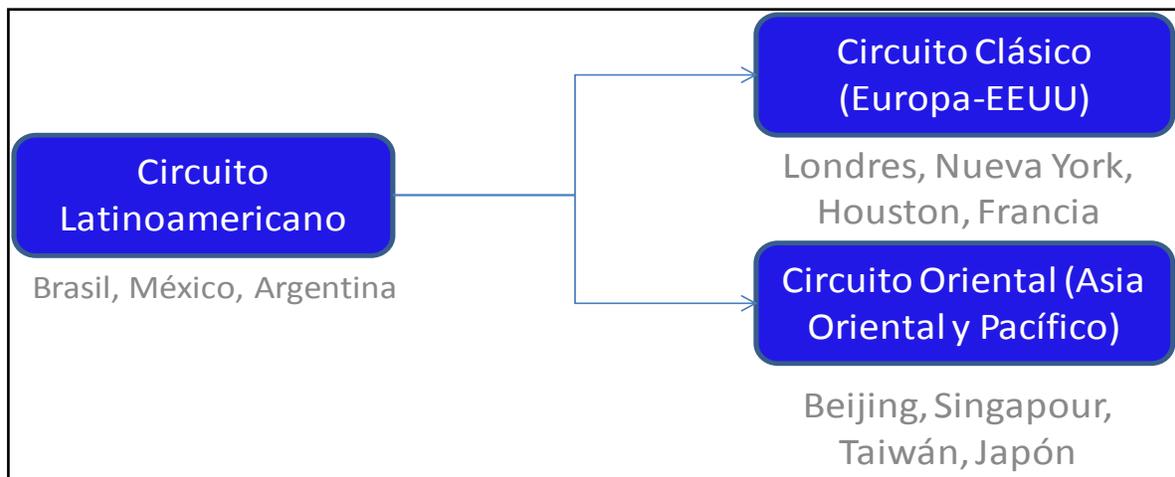
En este contexto, el desarrollo de nuevas relaciones comerciales, esta vez en torno a las industrias creativas, representa no sólo un objetivo específico (para sector cultura) sino que también un desafío país para Chile. Por esta razón, las acciones que tiendan a

¹⁰⁸ Revista especializada Art Price. Publicación anual 2011. Revisar Informe II.

¹⁰⁹ Revisar estadísticas económicas comerciales de Chile. www.direcon.cl; www.prochile.cl

fortalecer estos vínculos debiesen contar con apoyo decidido por parte de la autoridad política nacional.

Figura 9: Circuitos Internacionales



Fuente: Elaboración propia

La figura 6 describe los circuitos objetivos especificados previamente. En esencia, la figura apunta a la existencia de dos grandes mercados o circuitos “meta”: el circuito occidental o clásico conformado por Europa y EEUU, en el cual se han desarrollado los principales fotógrafos contemporáneos, y el circuito oriental (Asia Oriental y Pacífico) que se encuentra en este momento en expansión, y si bien en términos de prestigio aún se encuentra menos validado que el circuito occidental, en términos de tamaño e impacto económico se ubica como el principal mercado mundial (en Artes Visuales¹¹⁰).

El circuito latinoamericano representa un primer paso en la ruta hacia el posicionamiento global de los artistas de todo el mundo. En este circuito, los creadores debiesen buscar la generación de una propuesta artística definitoria, pero también el aprendizaje en materia de gestión, competencias y redes para el posterior acceso a los circuitos internacionales meta.

3 Etapas del proceso de internacionalización

Se describen las etapas del proceso de internacionalización en base a dos enfoques alternativos y complementarios: En primer lugar, el proceso industrial propio del sector

¹¹⁰ Revista Art Price. Resumen de la actividad año 2011.

(fotografía artística) a partir de su “Cadena de Valor”, y en segundo lugar el proceso de diseño e implementación de una política pública¹¹¹ que debe reconocer y administrar las indicaciones realizadas por este primer nivel de análisis.

Por proceso industrial definimos el conjunto de actividades propias del sector (la fotografía artística), concepto conocido y validado sectorialmente como “Cadena de Valor”¹¹². El análisis de este sector se ha realizado (manera global) a lo largo del presente estudio y permite una primera definición de un plan de trabajo que permita cumplir (y medir cumplimientos) un plan de internacionalización.

En este sentido, la estructura del sector, a nivel nacional como internacional ya ha sido descrita de modo tal que entendemos el sector fotografía como un conjunto de mercados nacionales e internacionales conectados mediante criterios o condiciones de calidad de obras, prestigio y reconocimiento de sus actores (creadores, curadores, gestores, instituciones) y relaciones entre éstos (de tipo comercial y artística). En base a la operación de estos actores se produce la circulación de obras desde los países o mercados más pequeños hacia los más grandes (principales demandantes) siempre siguiendo un conjunto de instancias¹¹³ de validación artística y **posteriormente** comercial.

Considerando que el proceso de internacionalización de la manera definida previamente, es decir como una extensión de la cadena de valor interna del sector hacia los mercados y actores internacionales, los procesos que confluyen para la disposición de las obras (a nivel internacional¹¹⁴) son los siguientes (Ilustración 7)

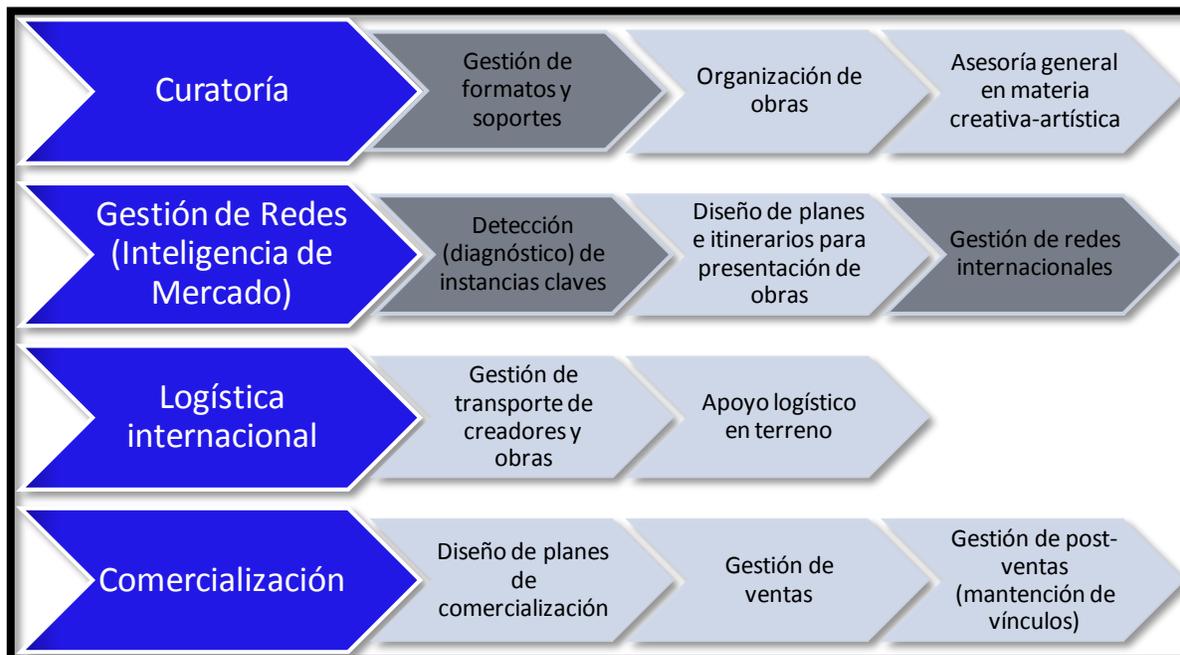
¹¹¹ Se presenta en sección posterior 4. Actores e Institucionalidad

¹¹² Se entiende por Cadena de Valor al conjunto de los procesos de mercados relacionados para la producción (creación) de un bien o servicio cultural. Comprende todas las etapas desde la formación de los creadores hasta la entrega al consumidor final del bien

¹¹³ Tanto las instancias (Festivales, ferias, competencias, etc) como los tipos de actores han sido definidas previamente (Creadores, curadores, galeristas, etc.) (Actores y mercados Informes 1; Instancias dentro del proceso de internacionalización: Informe 3, capítulo II).;

¹¹⁴ Los procesos descritos se insertan dentro de la Cadena de Valor general del sector. No corresponde a un enfoque alternativo, sino complementario a la cadena de valor “interna”, y por tanto también considera procesos como la difusión, la investigación o la crítica especializada.

Figura 10: Cadena de Valor proceso Internacionalización



Fuente: Elaboración propia

Si bien el flujo del proceso propuesto es referencial (y construido especialmente en el marco del presente estudio), representa de buena manera las acciones o etapas que identifican los propios actores del sector. A este respecto, el diagnóstico realizado en el marco del Focus Group n° 2 es concluyente.

“Los periodistas y los críticos... tienen que ser más profesionales en ese sentido, o sea, tiene que profesionalizarse el medio por completo los coleccionistas, los compradores, los guionistas, los museógrafos, los fotógrafos, los críticos, las galerías, los periodistas, los conservadores, las instituciones, los artistas, todo eso se tiene que profesionalizar para que funcione el sistema, no puede ser sólo el artista” (Luis Weinstein; Focus Group n°2)

Dentro de una secuencia que comienza con reconocer la relevancia de los procesos de curatoría y acusar la deficiencia de esta función en Chile. hay conciencia que que no hay profesionales que cumplan este rol porque no hay dónde se formen dentro del país. Si bien se trata de un indicador de desarrollo interno de cada sector artístico, este es un eslabón crítico de apoyo a la internacionalización, pues permite a nuestros creadores lograr *estándares* de calidad para acceder y mantenerse dentro de los circuitos

internacionales previamente indicados. La opinión de los expertos es concluyente al respecto.

“Hay un vacío en el rol del curador... el curador se supone que debería ser el equivalente a un gran especialista, con discurso, equivalente a lo que es un editor o un antologista de poesía, por ejemplo, y resulta que está convertido en un productor chanta” (Rita Ferrer, Focus Group n° 1)

“A mí me choqué mucho aquí cuando vi como trabajaban los curadores, que cachaba que eran tipos que tenían los contactos, y de eso se trataba, entonces esas personas tenían contactos no más, y pueden exponer, pero no tienen idea de foto y de nada de eso... o sea, para mí, yo lo hice una vez y nunca más lo hago, o sea, me llevé una experiencia malísima” (Nicolás Wormull, Focus Group n° 1)

“Los curadores (...) que forman un séquito de artistas que los llevan para allá y para acá” (María Luisa Murillo; Focus Group n° 2)

En segundo lugar, y como primer eslabón propiamente tal de internacionalización, se encuentra la “Gestión de Redes (Inteligencia de mercado)”. Si bien ningún entrevistado (en Focus Group o individualmente) lo menciona como tal, si hay referencias claras a la función crítica de “Pensar o Diseñar el proceso de internacionalización”. Esta es una tarea que todo creador enfrenta generalmente solo, desde la lógica del sentido común y la búsqueda de objetivos artísticos, comerciales o incluso experienciales.

“El...por qué uno quiere internacionalizarse. Yo creo es porque más que nada un tema súper personal como tener la experiencia, de mostrar, tu romper tus propias fronteras (...) porque el tema de hacerte conocido afuera no es, porque quién es conocido afuera... si en el fondo hay tantas redes sociales, que quién es conocido afuera, como que esos fotógrafos que fueron conocidos afuera que son realmente conocido y que uno reconoce son como nuestros Mozart nuestros Beethoven, son nuestros grandes clásicos” (Josefina Astorga, Focus Group n° 3)

“Hace algunos años también se planteó el proyecto del Centro de Investigaciones de la Fotografía, que era una instancia absolutamente favorable, justamente para que se especialice gente en el tema fotográfico; curadores, críticos, teóricos, fotógrafos mismos, o sea, además con una serie de servicios y de propuestas actualizadas (...)o sea, la internacionalización de la fotografía requiere, creo yo, un centro desde donde se piense primero la internacionalización, se elabore una manera de internacionalizarlo” (Carla Möller, Focus Group n° 1)

Además de esta definición “intuitiva”, la gestión de redes corresponde técnicamente a la esencia del proceso de internacionalización, y debe en primer lugar definir el diagnóstico de las instancias de internacionalización (festivales, ferias, mercados, galerías, museos) relevantes para cada creador. En segundo lugar, y en base a lo anterior, se deben definir los planes e itinerarios para el logro de los objetivos que cada creador se propone. Finalmente sobre la base de los antecedentes anteriores, la Gestión de Redes debe mantener las relaciones con actores generadas como resultado de las actividades de internacionalización.

En tercer lugar, y asociado directamente al eslabón anterior, se encuentra la función de logística, que tiene por objetivo colocar físicamente al creador y la obra en las instancias internacionales definidas. Por tanto, este eslabón abarca todas las acciones concretas de transporte de materiales, obras y personas; envío de materiales y obras; y en general apoyo en terreno para la puesta en escena de las obras. En este sentido, la opinión de los actores que han realizado actividades de internacionalización es asertiva en reconocer los vacíos del sector en Chile y las complejidades para abordar este proceso, que hasta el momento se ha desarrollado de manera autónoma por los propios creadores y otros actores del sector:

“No existe como una forma o unas pequeñas guías o unas muestras de cómo funciona la industria, como presentas tu dossier o como presentas tu trabajo, como se mueve el mundo del arte y la empresa (...) el artista tiene que hacer desde el montaje hasta la difusión y escribir los textos que van a salir en la prensa entonces faltan actores ahí, o sea, los artistas son una parte pero el grupo que los rodea no existe, entonces no es profesional” (María Luisa Murillo)

“Por ejemplo, problemas institucionales de normas (...) no hay ninguna institución en Chile que tenga cuenta en Feddex o Dhl de manera permanente como paga la luz y el agua, no, no hay nadie tiene, tu le puedes decir: oye, tú le puedes mandar este catalogo al curador del museo, ¿y cómo? Por Dhl, ¿no tienes cuenta?, mándale el número de tu cuenta Dhl para que te mande los catálogos para recibirlos, ¡es que no tenemos!” (Camilo Yañez)

“(Por falta de Feddex) Yo a todos los festivales que voy me llevo, en vez de llevar ropa, llevo los catálogos llevo el naranjo llevo el otro, llevo el librito que hicimos para Barcelona, llevo las revistas del FIF de Valparaíso, entonces kilos de eso y no llevo ropa (...) funciona como los chasquis” (Luis Weinstein)

En cuarto lugar, se encuentra el proceso de comercialización. Si bien, este es el eslabón final a nivel de la industria (el sector fotografía) no necesariamente representa el objetivo final de los distintos creadores, quienes pueden llevar a cabo acciones en los tres eslabones precedentes, pero sin necesidad o búsqueda de comercializar obras, sino persiguiendo fines de promoción, posicionamiento o prestigio profesional. Sin embargo, a nivel del sector chileno, el objetivo de comercialización debe necesariamente encontrarse presente en un horizonte de mediano plazo, pues es este indicador el que define el éxito país en la promoción de su sector.

“Porque una cosa es internalizarte pensando que la idea es validar, visualizarse, estar en un circuito, etc. Pero por otro lado me imagino que hay un interés por comercializar o no... porque si no uno tampoco vive del aire” (Josefina Astorga).

“Hay que hacer cosas que también se puedan vender, o sea sin perder tampoco la esencia de lo que estás haciendo. Hay que ser inteligente, o sea, si igual es una carrera y ojalá pudiera vivir de esto. Y no necesariamente ser vendido y la cuestión, si no que hay que ser inteligente nomás y tomar los medios que uno tiene a la mano y poder tomarlos de la mejor forma” (Paloma Palomino).

Cada uno de los procesos mencionados confluye en la disposición de las obras en instancias internacionales debe formar parte de la estrategia de internacionalización, de modo de definir acciones concretas e hitos de evaluación sobre los resultados del plan. De hecho, las estrategias de apoyo implementadas por países de características similares¹¹⁵ a Chile han abordado de alguna manera todos estos eslabones mediante acciones concretas dentro y fuera de su territorio nacional.

4 Institucionalidad y agentes sectoriales

4.1 Diagnóstico general

Se definen tres dimensiones relevantes para la evaluación de la institucionalidad pública y sus actores: 1) Objetivos y posicionamiento 2) Financiamiento y 3) Internacionalización, las dos primeras, siendo comentarios o juicios generales respecto de la institucionalidad sectorial, mientras que la tercera – abordada frontalmente como parte del estudio-

¹¹⁵ Revisar Informe II

constituye un aspecto menos explorado en los discursos tradicionales de los actores del sector.¹¹⁶

En la primera dimensión – Objetivos y posicionamiento-, el diagnóstico apunta a reconocer que las políticas públicas del Estado de Chile no priorizan el apoyo al sector Artes Visuales y Fotografía. La principal crítica es la ausencia de una visión compartida ente autoridad y creadores.

“Para que haya un sistema y una cadena de valor tienen que haber instituciones que marquen eso. En el sistema cambiario monetario existe el Banco Central que regula liquidez de los dólares extranjeros y determina las tasas de interés, por lo tanto, el Banco Central crea un sistema de regulación económica para un país y su relación con las monedas extranjeras y las interiores. En materia de arte eso es igual, los museos y las grandes instituciones hacen eso digamos, regulan los mercados la circulación y el contenido de los discursos del arte y aparece lo que se llama la crítica institucional o la contra institucionalidad” (Camilo Yáñez)

Esta primera crítica apunta a la carencia institucional en materia de validación de los profesionales y sus obras. Más allá de una ausencia o debilidad del rol de promotor del Estado, se trata de la ausencia de una institución (pública o privada) que le permita a los actores creativos “certificar” o “validar” su trabajo. Esta es la función pública de **Regulación**, que en la actualidad no es ejercida ni por la autoridad sectorial (CNCA) ni por las entidades públicas exhibidoras (Museos, Centros de Archivos públicos).

Asimismo, existe una evaluación general sobre el **Financiamiento** (público y privado) que es clara en reconocer la existencia de recursos, pero que no se canalizan adecuada - o estratégicamente - para el desarrollo del sector. En este sentido, se valida la idea de que una tarea prioritaria de la autoridad consiste en posicionar en la opinión pública y política la idea que la inversión en arte es valiosa y necesaria para el desarrollo del sector.

“La institución (chilena) no es fiable, es decir, no se van a gastar 100 millones de pesos en comprar 40 ó 50 fotografías todos los años para instalar en un museo” (Camilo Yáñez)

¹¹⁶ En este tópico (Institucionalidad) los juicios de los autores se orientan al conjunto de actores institucionales, tanto entidades del sector público central (Ministerio de cultura, DIBAM) como también de las entidades culturales con participación parcial o total del Estado (Museos y centros culturales). Las funciones genéricas hacen referencia al rol del Estado en la materia. Se incluyen por tanto, las definiciones particulares de los actores respecto a las entidades culturales (presentadas en sección 1.2.1 del presente capítulo).

“falta plata aplicada, me refiero como puesta ahí, me refiero cada vez que uno va a hacer cualquier cosa en fotografía cae dentro de cualquier empresa en el rubro de la donación y la donación puesto en lucas son como 3 millones y medio (...) y en cambio si logras entrar tú por el lado del marketing es un pozo sin fin digamos... hay toda la plata del mundo para hacer lo que fuera” (Luis Weinstein).

Los antecedentes anteriores se expresan en el diagnóstico más global que se resume en torno al concepto de precariedad/fragilidad del sector.

“El gringo va a ver esta página increíble, voy para allá me tomo un avión y ¿dónde están estas fotos?, ah, no, están en el espacio virtual no más, en espacio real chileno ¡¡esas fotos que están ahí no están en ninguna parte!!(...) Tú viste la Mona Lisa en la página web, viste en el libro y en la revista y llegas te encuentras con la Mona Lisa, ya ahí está ¡guau!, claro ahí se cierra el ciclo, entonces nosotros nunca cerramos las brechas porque institucionalmente no podemos...” (Camilo Yañez)

La evaluación de las políticas de internacionalización por parte de los actores sectoriales presenta consideraciones positivas y negativas. En primer lugar, existe un consenso en reconocer el trabajo del CNCA (Área fotografía) en impulsar acciones de internacionalización en el período 2005-2010, a través de la creación de catálogos de obras de artistas nacionales, y en general de la promoción de la salida de fotógrafos chilenos al exterior. Varios de los entrevistados han dado continuidad al trabajo del CNCA (catálogos), presentando este material en espacios internacionales a los cuáles han asistido.

La evaluación negativa de la política de internacionalización se focaliza en tres elementos a) Magnitud, b) Continuidad, y c) Visibilización/Difusión.

“Las instituciones obviamente no tienen recursos, no tienen conciencia, no se han desarrollado, no tienen personas especializadas y muchas más, entonces, yo creo que habiendo establecido digamos que ese es el panorama y que probablemente no va a cambiar (...) yo creo que lo válido es ver como potenciar entonces a los individuos, a los artistas potenciarlos, para que ellos (...) me traigan una exposición correcta, montada etc” (Doifel Videla)

Si bien los tres elementos están relacionados, la crítica hacia la falta de continuidad aparece en primer lugar como uno de los elementos críticos de evaluación de la acción del Estado en la materia. En otras palabras, la crítica hacia un modelo de corto plazo

(duración de la autoridad en el cargo) versus un modelo de mediano – largo plazo, que se requiere para alcanzar objetivos como la internacionalización de la fotografía chilena.

“Entonces después te cambian la cabeza de la institución y todo lo que tu habías hecho por eso te queda totalmente distorsionado, entonces entregaste una cantidad de capital simbólico a esa cosa y se terminó en ese minuto” (Luis Weinstein)

5 Análisis agregado y recomendaciones

5.1 Desarrollo del sector

El primer aspecto del diagnóstico sectorial indica que Chile es un país precario en el desarrollo del sector. Este no es un diagnóstico novedoso ni desconocido para ningún actor dentro del sector, pero es relevante consignarlo como punto de partida para el desarrollo de una estrategia de internacionalización. La primera consecuencia para establecer un plan de internacionalización, es la dificultad inherente a la existencia de un contexto precario.

Entre las razones para el bajo desarrollo del sector se encuentra la existencia de un tamaño de mercado muy pequeño, la poca participación del Estado en la demanda por obras del sector y su apoyo intermitente al fomento sectorial, y en general el desconocimiento e indiferencia de la población general con la fotografía.

Desde el punto de vista de los actores, (creadores individuales) se definen 3 grupos de profesionales: 1) Quienes se encuentran incursionando individualmente en mercados internacionales, 2) Quienes "apuestan" a la asociatividad y crecimiento "orgánico" desde el rol articulador de los actores clave y 3) el resto de creadores, particularmente jóvenes, quienes se encuentran en etapas de aprendizaje (formativo o creativo). Para efectos de un plan de internacionalización, el conocimiento de estos segmentos es fundamental para el diseño de la estrategia y acciones de internacionalización.

5.2 Rol del Estado

El rol del Estado es clave para el desarrollo del sector. El diagnóstico acerca de su rol y actuaciones en el ámbito de la fotografía excede el alcance del presente estudio. No obstante, se encontraron elementos relevantes para el diseño de una política de internacionalización.

Como referencia, desde los actores protagonistas el sector se reconoce la existencia de un rol subsidiario del Estado en el fomento de la actividad, rol que se expresa en el apoyo a nivel de la cadena de valor del sector. Sin embargo, este apoyo, para los objetivos de crecimiento aun representa una baja escala para la generación de masa crítica de creadores, y además no se encuentra focalizado estratégicamente (no prioriza el financiamiento en ámbitos o espacios definidos sino entrega un apoyo transversal a la cadena).

Un elemento de tipo más estructural tiene que ver con la carencia detectada en el rol de coordinación de actores, que debe cumplir el Estado, en este caso mediante su institución sectorial (el CNCA). En esta materia, los actores no reconocen en la autoridad un socio para su desarrollo profesional ni tampoco sectorial. Otro ángulo del problema dice relación con escasa asociatividad interinstitucional: “Existen distintas instituciones (CNCA, DIBAM, CORFO, PROCHILE, Museos y Centros culturales)” pero escasa articulación interna para la implementación de políticas.

5.3 Diagnóstico Internacional

Mercados y actores emergentes a nivel mundial, se encuentran generando cambios importantes en la configuración de los mercados internacionales, y en las estrategias de internacionalización de países y creadores individuales: mercados destacados.

Por un lado, se consolida el desarrollo de Asia Pacífico como el primer mercado mundial en términos de adquisiciones y subastas de obras de arte. En materia de fotografía, este nuevo destino puede representar una gran oportunidad para el posicionamiento de países emergentes, particularmente de América Latina. Pese a ello, los principales eventos internacionales, en términos de prestigio y expositores, así como de visibilidad para los creadores chilenos continúan siendo los europeos y norteamericanos, de modo tal que estos circuitos continuarán siendo parte de las agendas de viaje de creadores nacionales, como también de los diseñadores de políticas sectoriales.

Un segundo fenómeno de cambio global está dado por la transformación – en curso- en materia de formatos y usos creativos de la fotografía. Si bien este es un proceso dinámico e incierto, las tendencias indican que tiende hacia la diversificación de las nuevas expresiones artísticas y hacia articulación-creativa entre distintas disciplinas. Dentro de esta transformación la fotografía, el diseño y los nuevos medios se están constituyendo en elementos centrales para los artistas visuales de todo el mundo.

5.4 Cadena de Valor

Proceso de internacionalización es complejo y multivariado. Tal como fue expuesto precedentemente, se basa en los conceptos de cadena de valor (conjunto articulado de actividades y procesos) y de instancias de internacionalización (los espacios donde “ocurre” el intercambio entre profesionales de distintas áreas).

El proceso de internacionalización se concibe como una nueva cadena de valor, que se construyó desde el análisis de las respuestas y percepciones de los propios actores de cómo se desarrolla el proceso y complementa el proceso de cadena de valor tradicional de la fotografía. Más allá de definir un instrumental teórico *per se*, el objetivo de esta propuesta es estructurar la estrategia de internacionalización de la autoridad.

El mercado internacional evoluciona continuamente hacia un contexto de mayor complejidad. En este sentido, la definición de las instancias de distribución adquiere una mayor relevancia para cada actor, pues le permite el diseño de estrategias de internacionalización particulares.

Entre los factores o variables que inciden en el diseño de estas estrategias se encuentran el tamaño de cada mercado, su especialización, trayectoria, estilos artísticos, actores presentes en cada instancia, etc. Sin embargo la variable decisiva tiene que ver con la dicotomía entre las variables de mercado (tamaño, transacciones, artistas) y las variables artísticas (prestigio, tradición, redes, aprendizajes), En función de estas variables será tarea del fotógrafo definir cuáles de estos énfasis le son más cercanos o pertinentes para su propio plan de internacionalización.

La ruta o camino de internacionalización único no existe, sino que distintas estrategias de acuerdo a cada actor, particularmente de acuerdo a si privilegia objetivos de comercialización o aprendizaje-prestigio. Este es un corolario o resultado de la diversidad de estrategias individuales que adoptan los creadores de acuerdo al contexto y posibilidades que enfrentan.

IV. Anexos

A. Anexos del Informe I

1 La CURATORIA

*"La **curatoría** es un proyecto de reformulación discursiva que, a partir de la consideración de un conjunto de obras propone un enunciado histórico y formal, llamado a intervenir en la lectura de una fase determinada de la formación artística nacional. (...) El **enunciado histórico-formal** es la propuesta conceptual y material que justifica la selección y montaje del conjunto de obras considerado en un envío. Por **intervención de lectura** se entiende el conjunto de efectos y articulaciones que la producción del concepto de la curatoría sostiene con los artistas y con las obras consideradas. Efectos y articulaciones que dan lugar a un discurso de la posteridad de las obras, sin el cual éstas no pueden circular con las garantías requeridas por el Sistema de Arte. No hay circulación sin la habilitación de un aparato de comentarios. El concepto de la curatoría depende de las condiciones teóricas que ponen en movimiento un **eje de interpretación**, tomando en cuenta la trama formal de la formación artística. Esta trama se ha construido mediante la conjunción de elementos económicos, políticos y formales (estéticos y tecnológicos) que dan origen a fases determinadas al interior de esta formación, dando cuenta de las condiciones particulares de transferencia artística. La **transferencia artística** corresponde a las formalidades de traslado e inscripción en la formación artística chilena de la información artística internacional, produciendo condiciones específicas de reproducción de la recepción artística". (Proyecto de curatoría envío chileno Primera Bienal del Mercosur, noviembre 1997, Porto Alegre, Brasil, en Cuadernos de la Escuela de Arte, Nº 7, noviembre 2000).*

El enunciado histórico-formal corresponde a la instalación de los dos conceptos prácticos que arman el eje de interpretación que habilita la exposición como intervención de lectura: transferencia y densidad. La exposición es una intervención de lectura en una coyuntura asignada por obras específicas que permiten abordar el carácter de una situación analítica. Esta situación es una formación artificial históricamente datada que permite anclar la densidad de ciertas obras. Artificial significa que está fabricada a partir del diagrama que las mismas obras proponen en la puesta en visibilidad de sus procesos de construcción.

El término construcción puede ser puesto en competencia con el de instauración: instauración de una situación analítica que sostiene, que soporta, que recibe una

determinada constructividad de obra. No se construye un espacio, sino que se construye algo en un espacio ya instaurado. El ejemplo que traigo en mente es el de la transferencia dittborniana: el espacio ya instaurado es el del "manchismo" de la Facultad de Bellas Artes, sobre cuyos residuos Dittborn construye su deseo de materialismo pictórico [1](#). La complementariedad entre instauración y construcción permite enumerar las operaciones de desmarcación analógica de la tecnología pictórica cuyo diagrama ha sido elaborado por Deseuze y Cane (categoría del medium, del soporte y de la herramienta) [2](#). Dicha desmarcación produce una retracción tecnológica respecto de las categorías de origen, en el siguiente vínculo: la tela de lino es desmarcada por la tela de yute (saco papero); el óleo holandés es desmarcado por el aceite quemado de auto; la mancha esparcida es desmarcada por la mancha por deposición, etc [3](#). Esta desmarcación es la que asegura el dinamismo existente entre los dos momentos de transferencia fuerte [4](#) en el arte chileno contemporáneo. Más que relaciones de ruptura, lo que hay es una solución de continuidad en el seno de una misma tradición pictórica que será descalificada por las escrituras militantes de los 80's. Establezco la necesidad de distinguir entre "escritura militante" y "escritura de historia", Esto dice relación con la distinción que realiza Chartier en el fragmento citado al comienzo: una cosa es la ficción como amenaza de la consistencia del discurso histórico y otra cosa es la memoria al servicio de la inscripción de una comunidad artística determinada. Lo anterior se presenta como una dificultad política fundamental a la hora de definir la tarea del historiador y la tarea del crítico. Pensemos la tarea del primero como la de un cartógrafo desapasionado y la del segundo como un agente de lo transitorio y de lo incierto, sumergido en la vorágine de una inaccesible lucidez. Pero en Chile, al parecer, es el crítico quien asume el trabajo del cartógrafo y el historiador se sumerge en lo transitorio. Crítico, entiéndase, en este caso, el escritor de catálogos. El catálogo, siendo el soporte de la polémica real del arte chileno y de la escritura de historia. Se escribe para catálogo como quien expone un fragmento de una larga investigación en curso. Lo que hay que leer, entonces, es el curso de la catalogación como trabajo de levantamiento cartográfico. Por cierto, en esta definición, la crítica de prensa es un elemento sintomático entre los muchos y diversos que traman la consistencia del sistema de arte en una formación determinada. Aquí, el punto es que la crítica pone en evidencia el valor del presente en la recomposición de las redes conceptuales: ¿es posible una historia del arte chileno contemporáneo cuando a nivel catalogal el carácter de la escrituras militantes reside en el poder de modificación de su base documentaria inicial? ¿Qué es una escritura militante? Simplemente, aquella que produce una escritura que expresa los intereses reconstructivos de la memoria de una comunidad artística determinada. Reconstruir la memoria plástica no es, necesariamente, hacer trabajo de historia, sino producir las piezas que van a intervenir en los "usos de la historia". Esta curatoría, en particular, se ha trabajado en la retracción de las militancias para abrir el camino a las consideraciones y a los rigores del trabajo de historia. Y ocurre

que en un momento dado, la historia de las obras se vuelve contra la historia de los artistas. ¿Cómo calificar una historia de los artistas sino a partir de la historia de las obras? Cuando se habla de historia de los artistas se refiere uno a la constitución de una trama de reproducción ventríloca entre la palabra explícita del artista y la ideología de su trabajo; es decir, el cúmulo de representaciones que el artista produce para afirmar su identidad y reproducir ciertas condiciones de inscripción en un medio social determinado. Esa ideología es, también, un indicio, una huella para el trabajo de historia. Pero en un país de institución histórica débil, la ideología del artista es convertida por el discurso de la prensa en "discurso de historiador". Es lo que he denominado en otras ocasiones, "sordidez epistemológica de los medios". Entonces, cuando se resuelve tratar la historia de las obras, inevitablemente se plantea una historia "contra" los artistas que entienden producir la sinonimia entre discurso de carrera y discurso de historia.

Mi intervención de hoy, en estos conversatorios de la Tercera Bienal de Lima, tiene por título *Archivo, crítica histórica y práctica curatorial*. Mi propósito es prolongar la reflexión manifiesta del Simposio Teoría, Curatoría, Crítica, que se llevó a cabo en Santiago el 12, 13 y 14 de noviembre del 2001. Dicho simposio fue concebido para plantear una trama de preguntas sobre las condiciones de reproducción e inscripción del arte contemporáneo, en diversas escenas de competencia institucional. Entre ellas, la **práctica curatorial**, que ha tomado cuerpo en nuestra zona como generadora de un espacio de interpelación crítica del trabajo de historia, así como de dinamización de la musealidad, en tanto espacio de regulación enunciativa del arte contemporáneo. Y no podía quedar fuera de este triángulo un tipo de producción institucional que se ha vuelto más significativa aún, en la producción de transferencia artística. Me refiero al espacio abierto por las **bienales**.

La persistencia de su formato, así como la pertenencia a una historia urbana a la que está ligada como un monumento público de nuevo tipo, que obliga a reformular la condición del espectador de arte en su relación con la ciudad, la ha convertido en un espacio eneludible de ensayo curatorial. Una bienal se debe a una ciudad específica, a su trama político-cultural y a sus ficciones edificatorias. Por eso, entre la musealidad y la "bienalidad", la práctica curatorial se instala en nuestra zona como una práctica discursiva que desde el diagrama de las obras recompone las redes de producción imaginal y simbólica en nuestras sociedades. A tal punto, que hay ediciones de bienales que, según la coyuntura, se han convertido en verdaderas operaciones de intervención urbana.

Es importante remitirse a la lectura de una formación artística apelando a reconstruir sus tramas coyunturales. Una bienal instala un modo de producción institucional específica, que trabaja en la *larga duración*, mientras que una curatoría consiste en la edición de una lectura de una fase de producción artística, trabajando en la *corta duración*. Esto hace que el concepto de curatoría así como el estatuto del curador, se remitan a un terreno de *teoría menor*, en que la especificidad de sus operaciones se va construyendo en función

de la consistencia de la coyuntura. En este sentido, asumiendo el carácter de un enunciado editorial, la curatoría Es, básicamente, un *concepto práctico*.

La larga duración tiene que ver con el carácter de las infracciones sociales que, a propósito de la acogida negociada que toda ciudad construye con su bienal, producirá efectos en la gestión estratégica de arte contemporáneo. Dicho sea de paso, es probable que algunos efectos de gestión lleguen hasta amenazar los procedimientos de mantención del carácter de larga duración de una bienal. En nuestra zona, la experiencia polémica de la XXV Bienal de Sao Paulo debiera ser exhaustivamente analizada, porque a mi juicio, ha puesto el dedo en la llaga de problemas que no podían ya ser postergados; a saber, la *historia del dinero y la historia de las legitimaciones autorales*. No es posible escribir sobre historia del arte, hoy, sin abrir el capítulo de la historia del financiamiento de las producciones curatoriales. Justamente, porque la historia de los procedimientos de financiación configuran una plataforma infraestructural de nuevo tipo en el diseño de los diagramas curatoriales. No afirmo que en un primer nivel los procedimientos de financiación determinen las propuesta curatoriales, cuestión relativa a las implicancias éticas de los compromisos que adquiere una práctica curatorial, sino al hecho de que los procedimientos de financiación constituyen, por si mismos, diagramas curatoriales; que pueden ser negociados o factuales. De este modo nos enfrentamos ante la realidad de que los procedimientos de financiación constituyen un tipo nuevo de producción autoral como actividad de servicio en el seno de la industria de construcción de imagen.

Lo anterior favorece el desarrollo y montaje de experiencias empresariales de gestión que, tomándo prestada la lógica de la producción de espectáculos, han entrado a modificar gravemente la idea que podemos tener de una *musealidad de infraestructura*. Quizás el ejemplo más explícito de esto sea la estrategia instalada por *Brasil Connect*. Y apelo a la necesidad de estudiar, en una especie de "taller de coyuntura curatorial", sus efectos en las políticas autorales del propio arte brasilero actual. Estoy cierto de que obtendremos interesantes informaciones y abordaremos una casuística que puede ser de gran utilidad para estudiar la trama que se establece, en cada país, entre procedimientos de financiación y negociación curatorial.

Pero en el terreno de los efectos interpelativos de historia urbana y de historia del arte, la plataforma institucional de las bienales ofrecen un marco de "lucha ideológica", por emplear un término antiguo, que pone el acento, justamente, en las nuevas zonas de ambigüedad que se establecen entre la producción de arte y el *hacer ciudad*.

La Bienal del Mercosur, ya en su tercera versión, por la riqueza de la trama cívica y cultural de Porto Alegre, permite recuperar algunos aspectos significativos en relación a lo que deseo plantear. Cuando me refiero a la riqueza de su trama hago mención a la permeabilidad contradictoria de sus instancias de intervención cultural, como a los modos que adquiere la visibilidad social de dichas contradicciones. En relación a los efectos de infraestructura, la primera bienal demostró la eficacia museal de su partido curatorial, que

significó la habilitación temporal de espacios industriales desafectados. La segunda bienal radicalizó dicha recuperación, haciendo visible una zona industrial de borde ribereño, respecto de cuya importancia simbólica la propia ciudad se había desentendido. Los efectos de estas intervenciones se hicieron sentir en el destino de las edificaciones intervenidas. De manera más radical, en el caso de la segunda bienal, los terrenos de la empresa de dragado del río Guaíba, se convirtieron en el objeto de una lucha especulativa y política cuyos elementos debían ser recuperados, también, en otro estudio sobre las relaciones institucionales entre arte y ciudad. Pero en relación a la tercera bienal, la polémica por los efectos de la re-afectación de sitios des-afectados se trasladó al terreno de la gestión del espacio más directa y duramente político. Fue el caso de la apertura de un nuevo espacio para la realización de *performances*.

Respecto de este punto ya me referí en la mesa redonda que organizó el Instituto Goethe de Porto Alegre, durante los días de apertura de la Tercera Bienal. En concreto, recuperé el relato que me hiciera el propio Fabio Magalhaes ⓘ sobre las condiciones de la discusión con los servicios de salud de la ciudad, en torno a la ocupación del hospital Sao Pedro. Lo que debe ser recogido como una experiencia a ser problematizada es la demanda de los servicios de salud a una bienal. ¿Cuál era el objeto de dicha demanda? Digo, un objeto que se hizo extremadamente visible, por la fragilidad social exhibida por el organismo que se hizo parte de la petición. Para remonumentalizar la edificabilidad precarizada del hospital Sao Pedro, expresión de la arquitectura pública brasilera de fines del siglo XIX, el servicio de salud sabe que puede contar con la alianza efectiva de una estructura de producción de arte, porque algunas de sus producciones se han puesto en el límite de los dispositivos de recuperación etnográfica de la vida urbana. El hospital Sao Pedro, como parte de estrategias de psiquiatrización ya perimidas, sabe que puede contar con un activo que el propio espacio plástico brasilero le proporciona, en su tradición. No ya la bienal en términos inmediatos, sino la propia historia que en el espacio brasilero, la producción de arte ha establecido con el llamado "arte de los locos". Bajo este aspecto, no es tanto la relación entre artista y locura, lo que me parece importante enfatizar, sino la apertura de una agenda de discusiones entre diversas instituciones de infraestructura social.

Demandada por los servicios de salud, la bienal se convierte en una institución con vocación infraestructural, cuyas decisiones afectan la vida cotidiana de las comunidades de ciudadanos. De un modo invertido, la segunda bienal puso en evidencia la voracidad de la especulación inmobiliaria como expresión, también, de una cultura específica de la producción de ciudad.

En las tres versiones de la bienal, ha habido, entonces, operaciones de intervención significativa. Y no debo dejar pasar el espacio de negociación que significó la Ciudad de Containers, en relación a toda una discusión que podemos abrir sobre la ampliación de

los espacios institucionales de arte en nuestra zona, poniendo en tensión la dialéctica musealidad y espacialidad pública.

El espacio público puede acoger una producción de musealidad blanda y flexible, solo porque se está social y políticamente en posesión de una musealidad fuerte como referencia. Con esto afirmo que la musealidad es constitutiva del espacio público. No podemos caer en la ingenuidad de considerar espacio público aquel arte que tiene lugar en la calle o "fuera" del museo. La musealidad se ha convertido históricamente, en espacio de delimitación. Esa ha sido su fuerza instituyente. De ahí que postule que una bienal, en términos estrictos, es deudora de un determinado estado de la musealidad. Solo hay bienalidad en proporción directa con la musealidad. La propia ciudad de Sao Paulo puede decirnos algo muy significativo en torno a la dialéctica brasilera entre bienalidad y musealidad. Podemos realizar un levantamiento, en cada país de esta zona, y sería una eficiente posibilidad de medir la consistencia institucional de las formaciones artísticas.

Pues bien: entre musealidad y bienalidad, en las últimas décadas, se ha instalado una nueva práctica: la **práctica curatorial**. Me permitiré advertir algunas cuestiones, para no entrar en discusiones inútiles. Ya se ha convertido en un lugar común la crítica a los curadores. Estas críticas reproducen argumentos viejos de una década, forjados en una situación de lucha de poderes entre galerismo, artistas e instituciones museales, en una coyuntura determinada de mercado. La curatoría y la figura del curador solo es el síntoma visible de una disputa entre estos agentes ya señalados, que dicho sea de paso, omiten sus responsabilidades en la producción de arte contemporáneo, impidiendo que se escriba la historia de los procedimientos de financiación, o sustituyendo la historia del arte por la historia de los precios. Verán ustedes que los ataques a los curadores arrecian solo cuando los artistas totémicos, en una formación, ven afectadas sus políticas de promoción; o a la inversa, cuando los curadores no dirigen la mirada hacia el trabajo de artistas que esperan su garantía para poder articular una política de promoción.

Entiendo que la práctica curatorial debe implicar la producción de una crítica curatorial. Esta debe establecerse como crítica político institucional de su propia función editorial. Ciertamente, un diagrama curatorial supone la recomposición analítica de una historia de las obras. Por esta razón, planteo como exigencia a las críticas vertidas hacia la práctica curatorial, por parte de agentes museales que experimentan la fragilidad de sus instituciones, el especificar de qué curatoría se trata; porque en nuestra zona estamos obligados a producir la distinción entre **curatoría de servicio** y *curatoría de infraestructura*. Este sí que constituye un problema específico de la producción de arte en el Cono Sur de América. No es lo mismo declararse curador en ciudades globales que en urbes con procesos de metropolización salvaje y acelerada. No es lo mismo desarrollar una práctica curatorial en formaciones artísticas con fuerte trabajo de historia disciplinar, que en zonas de gran fragilidad museal y académica.

Mi propósito es hacer claridad sobre uno de los fantasmas que amenaza la visibilidad de nuestras obras; ese es el fantasma de la fragilización de las instituciones museales, a través de políticas de conversión de sus actividades en *empresas de ferialización* que afectan gravemente el trabajo de historia. La globalización y la mundialización de los circuitos de arte contemporáneo configuran redes de censura, aceleramiento y condensación de las prácticas artísticas, frente a las cuales la teoría del arte contemporáneo, la práctica curatorial y la crítica de arte entendida como crítica política, intentan formular una respuesta ética y formal que afirme el carácter anticipatorio y deconstructor de unas obras, cuya diagramaticidad instala el trabajo del artista contemporáneo riguroso como un etnógrafo de la tardo-retroversiva modernidad latinoamericana.

En el encuentro realizado por Lupe Alvarez en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (MAAC), en julio del 2001, tuve la ocasión de instalar en este debate la distinción entre curatorías de servicio y curatorías de infraestructura. Se trata de una distinción polémica; es decir, que se justifica por el tipo de contradicciones que la pone en situación de montar la delimitación de un campo de problemas. En el caso del MAAC, el estudio preliminar para la formulación de un diagrama curatorial sobre la reconstrucción de la contemporaneidad del arte ecuatoriano, incidió directamente en las luchas de recomposición de las carreras de promoción de no pocos artistas y críticos históricos locales. Ese es, precisamente, uno de los rangos de las historias que se debe escribir: las luchas criteriológicas entre crítica histórica y escritura promocional. Pero este parece ser el tipo de combate inicial que se dará en todo lugar en que se intente construir un nuevo referente de trabajo. Historizar dicha conflictividad corresponde al primer nivel de exigencia de todo trabajo de historia; es decir, hacer estado de las resistencias.

Como ya lo he dejado establecido en la ponencia del Encuentro Guayaquil, *en el caso de Chile, por ejemplo, donde la práctica de historia del arte no está suficientemente consolidada en el aparato universitario (garante de la producción de conocimiento), el discurso garantizador de un periódico en particular, pasa a ser considerado como "discurso de la historia". Es decir, a falta de vigilancia teórica, el discurso periodístico se excede en la instalación de una consistente "sordidez epistemológica", que afecta gravemente el trabajo de historia.*

En dicha ponencia sostuve que una operación de *producción de infraestructura*, se caracteriza por permitir la habilitación y la legitimación de conocimientos instrumentales muy precisos que serán convertidos en complejos dispositivos de investigación de zonas sospechosamente desestimadas de la producción de arte, así como de los mecanismos de expansión de sus influencias sociales específicas. En cada formación artística, en cada región, dependiendo de la consistencia de sus instituciones museales, habrá la posibilidad de realizar un diagnóstico de las necesidades de inversión en infraestructura.

Cuando hablo de infraestructura me refiero a algo más que una edificación: se trata de la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte, respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo, en sentido estricto; esto es, aquel arte, aquellas obras que proporcionan el diagrama de acceso al retraso analítico de las historias locales. Necesidad, en nuestra región, de realizar los estudios comparativos que recogan el diagnóstico del estado de la disciplina, pero en el terreno de su cartografía epistemológica.

En este punto, recuperé en provecho de mi argumentación, la experiencia de *Cartografías*, la exposición de Ivo Mesquita, realizada en 1994, porque me pareció que el diagrama de las obras por él consideradas proporcionaba los indicios que permitían la interpelación, tanto de las historias retrasadas como de los discursos de servicio.

A título puramente ilustrativo de mi hipótesis, recuperé tres artistas de dicha selección - Leonilsson, Kuitca y Iole de Freitas-, hilvanados en torno a esta misma palabra: *hilván*, que remite a costura, a delimitación de un objeto vestimentario; finalmente, a la representación problemática de la corporalidad. Eso Es: la casa y el cuerpo, como complejos de problemas que reticulan las nuevas producciones.

A propósito del MAAC, entonces, era necesario decir que cuando se edifica un museo, lo que se exhibe es el "deseo de casa" del arte. Y que cuando se organiza un archivo, lo que se hace es trabajar con el supuesto de la casa, pero desde el *deseo de mobiliario*. No hay clasificación sin mueble de clasificación. Ese es uno de los fundamentos de su *domiciliación*. Es decir, el archivo actualiza el deseo de casa, porque su soporte mobiliario ordena la visibilidad de las consignaciones.

Por cierto, me refiero a un chiste relativo a la historia de la primera prospección mineralógica, como de flora y fauna de Chile, realizada a comienzos del siglo XIX por Claudio Gay. Recuperé de sus obras la mención a un memorandum dirigido al ministro de instrucción pública, donde le pedía dinero para mandar a construir estanterías. Los documentos deben quedar ordenados y clasificados en metros cuadrados de estanterías y de armarios. Solo así pudimos hablar de Estado-Nación. Pero solo así podremos hablar, hoy, del estado del arte en nuestras formaciones. Y solo se podrá hablar de dicho estado a partir de la consolidación del trabajo de archivo, exigido por las necesidades de re-escritura de la historia del "deseo de casa" del arte, esto es, del deseo de musealidad. Todo esto tiene graves consecuencias para la puesta en obra institucional, del archivo. No habría, pues, musealidad, sin la puesta en escena de su archivalidad. O sea, una política de archivo asegura el estatuto de la musealidad porque exige la *escena gráfica* de su institucionalización.

No deja de ser curioso que ese deseo de musealidad esté inscrito, desde ya, en *Cartografías*. Hoy día, Ivo Mesquita ha asumido la dirección curatorial del Museo de Arte Moderno de Sao Paulo. No es mi propósito en esta ocasión ahondar en las circunstancias

que lo condujeron a estar en este lugar. Solo me atrevo a sostener que, en términos estrictos, lo que define su posición curatorial ha sido el sentido estratégico e infraestructural de su trabajo desde *Cartografías*, y aún antes, desde *O Desejo na academia* (El deseo en la academia), la curatoría que produjo a partir del acervo de la Pinacoteca de Sao Paulo, en 1992. Entonces, me atrevo a sostener que es la historia de larga duración de la musealidad la que ha terminado por imponerse. Y me parece que ha sido la presencia de Leonilson en *Cartografías* la que le ha permitido formular el diagrama de su estrategia como productor de infraestructura.

Como lo señalé en la ponencia, *lo que Leonilson introduce es el trabajo del deseo doméstico, de pequeña escala, determinado por una torpeza de factura que delata su no pertenencia al gremio de la costura. Lo más significativo es esa torpeza, que permite afirmar el delirio sincopado de su trazado gráfico.* Ciertamente, estamos ante una **historia de hilo**. Pero sobre todo, verificada como intervención mínima en una extensión considerable de tela, también recuperada del comercio doméstico. La torpeza aparente no hace más que hilvanar palabras en el espacio de la representación; la palabra, como espacio de representación de la letra; como sutura. Y por esta vía, ¿porqué no pensar que una curatoría autoral sería como un hilván en una gran historia de hilo? Porque al trabajar en la institución del archivo, como petición puesta al día por las curatorías de infraestructura, lo que se está (a)firmando es la consistencia misma de una filiación. Como habrá que saber, el zurcido, en francés, se puede acoger literalmente como *fil perdu*; tipográficamente a una escaza letra de distancia del *fil perdu*, como "hijo perdido". De tal manera, que en la historia del arte, en sus fabulaciones identitarias, siempre hay un "hijo pródigo" que regresa para recuperar un patrimonio. Leonilson se hace el hijo perdido, recuperando su filiación al filo del hilo que encadena, nudo a nudo, para producir la sutil densidad que corresponde a la fidelidad de una tradición.

Pues bien: las historias de hilo, si bien son relativamente anteriores a las historias de corte, viven amezadas por este fantasma del hijo perdido, que rompe la continuidad del Nombre. Las historias de corte, por su parte, dan lugar a otra estrategia gráfica de representación diferida de la corporalidad, mediante el recurso a los patrones de corte y confección. Se trata, pues, de un arte de revistas de modos; en definitiva, de un archivo desplazado de la corporalidad. Ya no se trata de centrar la atención en la homologación de la sutura con la costura, sino más bien de exponer la sustitución de los diagramas de corte de carne de vacuno por los diagramas de corte de las piezas vestimentarias, para obtener así un mapa del deseo identitario. De todos modos, lo que queda en evidencia es que el cuerpo resulta ser una complejidad de fragmentaciones que se da a ver como "objeto parcial", en una coyuntura simbólica en que la cuestión de las desapariciones de sujetos ciudadanos se instala como política de Estado. La política del deseo de archivo se gesta en el exceso faltante de las políticas de excavación. Las prácticas curatoriales de infraestructura son prácticas excavatorias. El archivo es su aparato de consignación, así

como la crítica histórica viene a ser el guión que le permite, a la práctica curatorial, construir la escena de su enunciación.

Estos son los problemas cruciales que se desarrollan en las formaciones artísticas de nuestra región. El deseo de casa y la representación de la corporalidad, como significantes de obra, y las historias de hilo e historias de corte, como operadores de singularidad, permiten elaborar una práctica curatorial que infracta las censuras analíticas que pone en función, actualmente, la pragmática administrativa de la historia del arte académica.

abril 2002

B. Anexos del Informe II

1 Transcripciones Focus Group N° 1

Moderadora: El estudio lo está realizando CENFOTO en alianza con Patrimonia Consultores. Nosotros ya hemos hecho varias cosas juntos, Pablo y yo somos de Patrimonia.

La primera pregunta es ¿alguien de los que está acá que no se conozca?, que le interesaría presentarse...

Kurt Petautschnig: Quizás yo que soy el más joven.

Carla Möller: A él no lo conozco

Kurt Petautschnig: Mi nombre es Kurt Petautschnig soy fotógrafo

Carla Möller: Ah tu eres Kurt Petautschnig, conozco tu trabajo

Margarita Alvarado: ah sí ya, también lo conozco de nombre

Moderadora: Conocen tu trabajo súper bien, y hay algo que les interesaría más conocer de él, para que continúe su presentación...dónde está trabajando o que está haciendo

Rita Ferrer: es activo parece

Cristina Guerra: A lo mejor todos nos podríamos presentar para que nos conociéramos

Moderadora: Hagamos entonces una vuelta a pesar de que puede ser un poco obvia, cortita y... ¿partes tu?

Nicolás Wormull: Parto yo, Nicolás Wormull, soy fotógrafo

Cristina Guerra: Soy Cristina Guerra, trabajo en gestión de una prevención fotográfica, además soy antropóloga y trabajo en temas de patrimonio en Valparaíso.

Héctor López: Héctor López, soy fotógrafo y me dedico a la docencia...

Margarita Alvarado: Yo soy Margarita Alvarado, Universidad Católica trabajo en investigación de fotografía patrimonial y contemporánea. Aquí en la presentación dice doctora pero yo no soy doctora, estoy tratando de serlo.

Carla Möller: Yo soy Carla Möller, también hago docencia, clases de fotográfica en ARCOS y UNIACC, y trabajo en equipo de Margarita Alvarado en la Universidad Católica en investigación y ediciones eh publicaciones de fotografía

Rita Ferrer: Yo soy Rita Ferrer, soy ensayista y soy docente, hago clases en el ARCOS y el Uniacc y soy periodista de profesión.

Kurt Petautschnig: Bueno, mi nombre es Kurt Petautschnig soy fotógrafo, tengo trabajos varios y todo lo que hago es tratando de producir...

Moderadora: ¿eres independiente?

Kurt Petautschnig: si

Moderadora: Vamos entonces a partir, Como les decía varias dimensiones con el tema relacionado con las posibilidades de internacionalización...lo que entiende el Consejo por internacionalización supone principalmente un diagnostico que está instalado a nivel de las nuevas corrientes de política cultural, que tiene que ver con que se detecta que, ha habido un estímulo de producción cultural artística en los últimos quince a veinte últimos años, ha generado un cierto desequilibrio una cierta brecha que tiene que ver con que no hay mercado suficiente dentro del país para ese nivel de producción que ha aumentado en los últimos quince años...y además en el contexto de la globalización, evidentemente los flujos y las dinámicas también imponen digamos una conversación en torno al tema entre comillas de “mercado” mucho más amplio que solamente el local o el nacional.

En esa, en esa dinámica es que se desarrolla esta conversación, en particular, contar que van a ver dos grupos focales, va haber otro el jueves y el de hoy día, y por eso el perfil de ustedes también, está orientado principalmente a relacionar la idea de la identidad, la dimensión identidad de la fotografía y la formación, y esas dos dimensiones hacen dialogar, en la pauta obviamente de preguntas que tenemos...con este horizonte que sería la internacionalización de la fotografía. Entonces las preguntas van a estar orientadas hacia allá, como cualquier pauta de preguntas y con gente inteligente y tan formada como ustedes, evidentemente puede tener otras dimensiones, hay libertad a reorientarlas e incluso poner temas nuevos, así que, que se entienda que es solamente una pauta que organiza la conversación en términos económicos para que podamos avanzar. ¿Que está autorizado? todo, fundamentalmente quizás pedirles, como algunos

se conocen y se conocen hace mucho tiempo no den por obvio conversaciones que han tenido afuera, o sea como vamos a estar registrando la conversación, aunque ustedes hayan tenido esa conversación esta típica frase “ bueno lo hemos discutido tanto Chino López”, no, más bien poner el argumento que está detrás de esa conversación y si no lo han discutido y no han tenido el espacio, aprovechen de que esta es una simulación, pero una simulación constructiva, porque les permite de repente profundizar conversaciones que se han dado por obvias. Que no está prohibido, interrumpirse, fundamentalmente por efectos de la transcripción y la información, o sea tener como la paciencia de espera, o buscar los recursos típicos de si es mucho las ganas de disentir, está absolutamente autorizado y se espera que disientan, o sea ahí donde hayan discrepancias, ésta es una técnica que apunta a eso, a que aparezcan toda la gama de opiniones y respuestas posibles a una misma pregunta, ¿ya?...entonces no sé si se me queda algo en el tintero...del tema formal...

Margarita Alvarado: Yo quiero hacer una pregunta, dos cosas...una, tú hablas de mercado, me gustaría saber en qué contexto y de que manera estamos entendiendo mercado, porque es un tema bastante conflictivo y peliagudo, y en general todo tenemos opiniones respecto de eso. La otra cosa que te quería preguntar es ¿qué va a pasar con todo esto, va haber una publicación, un documento, que va a reunir las opiniones, donde se va verter este material?, no sé si en algún momento se mencionó y yo estaría muy perdida o no se ha dicho y a mi me gustaría saber que va a pasar...

Moderadora: Si, mira respecto a lo primero, pedir las disculpas yo tengo una formación, yo trabajo en investigación aplicada, el concepto de mercado yo lo tengo súper internalizado, porque toda la jerga de la economía se nos ha metido en la gestión de políticas públicas -en el diseño de políticas, investigación de políticas-...la verdad, bueno además, -está Pablo que es economista-, la verdad es que no tiene la carga ideológica, el lugar de la transacción solo financiera... mercado en el sentido amplio del concepto que utilizamos, tiene que ver precisamente con el lugar de intercambio pero no solamente intercambio comercial. Tiene un componente comercial sin duda porque cuando tu hablas de un bien y un servicio circulando supones que esa circulación ocurre en un lugar donde hay interesados que lo demanden, ¿si? Entonces claro usé la jerga dura de la economía de la cultura, pido disculpas. En el ámbito de la cultura, en general carecemos de un concepto, y ni siquiera de consenso digamos en cada una de las disciplinas para referirnos a eso, algunos hablan de audiencias, espectadores, dependiendo de las tradiciones y jergas de cada sector. Pero aquí estamos hablando fundamentalmente de eso, de la demanda, del lugar donde está la demanda, donde están los que demandan, en este caso fotografía, los que, la demanda para apreciación estética, los que la demandan para análisis de investigación, los que demandan para comprarla e invertir, los que

demanda para la estética y goces privados en sus casas, en fin. Toda la gama de demanda...ya y no todas tienen un carácter completamente (00:09:08) eso es mercado lo que pasa, es que claro, yo tengo la deformación del concepto sin carga ideológica, sino más instrumental.

Rita Ferrer: Sabes creo que es súper importante eso cuando uno habla de mercado homogeniza todos los actores, los pone como si estuvieran en un espacio sin distintitos roles, y eso muchas veces -también justamente por problemas ideológicos- pone en un mismo nivel la percepción crítica y la pirámide que es necesario que se tiene que armar para que realmente haya una recepción.

Moderadora: Está en el enfoque de la próxima semana, del segundo focus del jueves, la pregunta es la invitación a identificar a todos los actores...precisamente para hacer esta distinción y vaciar, digamos, fuertemente a nivel mucho más fino de lo que yo señalé...no incluso que rol cumplen las universidades, ciertas instituciones, los institutos bilaterales, las ONG, o sea mucho más detallado de los actores...Pero pido disculpas, porque hice una deformación profesional súper instrumental

Carla Möller: Estamos muy sensibles (Risas)

Moderadora: Me parece excelente que estén sensibles...Y la segunda les doy a ustedes la posibilidad de respuesta, o sea normalmente estas investigaciones no todas se publican y esta no tiene una publicación contemplada, es un estudio que queda como "paper" dentro de la institución que escribió los resultados. Pero, entiendo que podría haber desde el punto de vista ético normalmente uno lo puede ofrecer a quienes participan de estas instancias y devolver el material para uso obviamente académico.

Margarita Alvarado: No, yo no lo digo tanto en ese sentido, o sea, me imagino y creo que dice sentido interpretar alguno, en el sentido nuestro...o sea "yo publicación mani", o sea lo que me interesa es cómo va a repercutir esto en lo que todos queremos que es el desarrollo y relevancia de la fotografía

Moderadora: en el fondo, si es una institución pública en el consejo piensa un tema y confía en el equipo de investigadores, solicita y asume que la asesoría la van a dar gente del nivel de ustedes. Entonces en el fondo es eso, es escuchar a las voces autorizadas, en sus opiniones respecto de cómo enfrentar esta internacionalización

Margarita Alvarado: Pero no hay, no hay digamos, en este sentido de escuchar las voces autorizadas, se plantee para ver... como se van a gestionar las políticas futuras, que me imagino porque está implícito pero no está explícito....

Moderadora: Eso es

Margarita Alvarado: Entonces en la medida en que esté explícito, uno pueda a lo mejor pensar en seis o siete meses más, y decir bueno nosotros planteamos tal cosa y según eso ver, si algún derrotero que vaya tomando el asunto donde está eso....donde está considerado.....en ese sentido lo digo ...

Moderadora: Siempre piensa que la circulación de ideas tiene muchos filtros, probablemente uno de los más duros son los de la política, por lo tanto, no te puedo responder "si tengo la garantía de que a futuro las futuras políticas van a responder a lo que aquí se tome".

Margarita Alvarado: me imagino que las puedan tomar en ese sentido, pero de acuerdo a las metas que habían, que se yo...en ese sentido lo planteaba yo

Héctor López: Puedo decir algo...no porque me motiva decir eso....a mi me parece que no hay...o sea primero que nada la disposición de venir a una convocatoria a conversar de este tema, pero también quiero dejar sentado a mi juicio de que yo no visualizo políticas claras en los temas de internacionalización y eso no es responsabilidad ni tuya, ni del Centro del Patrimonio, ni nuestra tampoco....sino es un tema de Estado un tema de gobierno...

Moderadora: Y emergente...además

Héctor López: Emergente, pero algo que me gustaría ver y que yo no he visto -desde hace tiempo-, claridad respecto del tema, conversaciones, yo he participado en otros, otras mesas...pero no hay claridad porque esto te va ha condicionar esto...ya...esto va ha significar para el análisis que vamos hacer...y vamos a bla, bla, bla, bla...o sea un plan, una estrategia, una política finalmente...y eso es lo que yo no veo...ahora el hecho de yo ahora estar acá es la buena disposición va con la gente con la que uno quiere finalmente...y que te invita....pero...me parece que no hay una cosa clara en el horizonte frente y no sé si eso debiera quedar claro también... luego de este raund de título personal, no sé si interpreto pero....Margarita dice si pero...no sé si me interpretan pero debe quedar una claridad respecto de eso también...

Inter. Hombre: Que ojala que esto...fuera una guía o sino tu podrías estar haciendo cosas eternamente, eh vamos hacia allá pero pucha...

Carla Möller: De hecho es un tema que yo creo que también se ha tomado desde mucho tiempo atrás, que se han realizado también trabajos de análisis de posibilidades de internacionalización, ya hay un trabajo avanzado, yo no sé si ese trabajo también se toma en cuenta en este caso y lo pregunto ¿o se parte de cero? O sea hay, hay mesas de internacionalización que anteriormente se han realizado y también sería interesante saber cuanto de eso se pasa para este lado, o simplemente se parte de cero y parte de nuevo. Porque mucha de la gente, varios de los que están aquí, participaron anteriormente en este mismo tema, entonces claro... cuánto, cuanto fluye eso o sino hasta donde llega y si hay hay....eh...

Moderadora: Vamos a dejar constancia claramente de lo que se está planteando, nosotros no podemos responder por el Consejo de la Cultura, de ninguna manera. Pero creo que ya el hecho de que ustedes lo planteen, la necesidad, la oportunidad, la existencia de reflexiones anteriores, creo que es una primera cosa que hace de esta conversación de ahora algo con más sustancia, está hablando gente que ya ha opinado y que hecha de menos por lo tanto que se consolide algo mucho más decisivo. Mi percepción desde haber estado trabajando muchos años en el Consejo de la cultura...es que, si hay una voluntad política hoy día en que esto se transforme una orientación y un lineamiento, por la misma experiencia de tantos años en el Consejo, no creo que va ser tan rápido, creo que cuando algo se consolida es porque queda expresado por ejemplo en las políticas que ya salieron publicadas, o -en esas especies de petitorios que son las políticas quinquenales y asociados a presupuestos-...y en este caso hay un área de internacionalización que cubre todas las disciplinas artísticas y que seguramente su presupuesto debe ser muy excesivo...

Entonces estoy opinando...estoy opinando también para no generar expectativas...¿Les parece que partamos con los temas? Y...de repente la idea es que estas inflexiones aparezcan igual como notas de pie de página porque nosotros nos preocuparemos de que queden registradas.

Moderadora: Por lo tanto te tomaré la palabra en primer lugar...o sea cuando termine de formular la pregunta te tomaré la palabra. Lo primero que les decía, son dos dimensiones, es vincular la creación y la identidad en función obviamente de la internacionalización. Y en un segundo momento vamos a hacer dos o tres preguntas sobre formación, de la experiencia de ustedes en el ámbito más formativo, académico, etcétera.

Entonces las relacionadas con la identidad tiene que ver con el diagnóstico primero. ¿Existe una identidad chilena asociada a la fotografía? ¿Existe una fotografía chilena?

¿Existe fotografía latinoamericana? ¿Qué elementos la caracterizaría si es que existe?, y ¿había una trayectoria, un proceso identificable en los últimos veinte años asociadas a esta supuesta identidad?

Entonces lo primero es que, opinen sobre si ustedes creen que se ha consolidado o se está consolidando o hay un proceso de consolidación de la identidad de la fotografía latinoamericana, quizás en un contexto más reducido y chilena en particular...que la caractericen.

Héctor López: Está difícil....Yo creo que la fotografía en Chile ha tenido algunas etapas - no sé si voy a tratar de describirlas un poquito aquí- pero, si vamos al tema de identidad en la fotografía, realmente "chilena", o sea tenemos la fotografía chilena, tenemos que asumir lo que somos...somos una mezcla, somos un híbrido, de alguna manera y yo creo que eso se refleja en lo que en obra se traduce hoy día...pero una mirada particular, que de cuenta de esa actitud...de lo que sucede en nuestra comunidad, yo creo que es un tema complejo, difícil de evidenciar.

Yo creo que al respecto si se han dado probablemente algunos pasos. Nosotros venimos de una mirada fotográfica que ha sido muy documentalista, yo creo que la historia de la fotografía chilena, el grueso está marcada por el documentalismo...cosa que comienza en los años noventa a producir algunos nichos y yo creo que al 2000, de alguna manera, marca una etapa un poco distinta, una mirada de otras cosas. Y todo esto puede ser también coincidente....con los temas globales....las identidades locales empiezan como a perderse o a desdibujarse un poco y creo que también eso, y empiezan también a quedarse un poco ciertas influencias, surgen algunas influencias mayores que empiezan a repercutir en el ámbito local. Haciendo un esquemita si uno podría decir, va por ahí...

Creo que la conversación sobre fotografía chilena, generalmente -no se si se elude estrictamente- pero no está constantemente en la mesa de la negociación, yo no la distingo con claridad, con nitidez, veo otros temas que están planteándose siempre, quizás hay otras urgencias también, pero no veo un tema de conversación... eso creo...

Rita Ferrer: Yo creo que tendríamos que empezar por definir lo que es "identidad", que entendemos por identidad y yo creo que el asunto de la identidad, es una categoría, un concepto que está en crisis, y que está en crisis por justamente por pertenecer a un ideario de un Estado-Nación creado en el siglo diecinueve y que trata de hacer coincidir digamos un idem y un alter en base a un territorio y a sus colecciones. Con la crisis de la modernidad y sus representaciones, el asunto se complejiza, en verdad, y se torna un concepto que podría llevar en ciertos extremos a un nacionalismo, con todas las consecuencia que ha traído en el siglo XX, -digamos- llevándolo al extremo...y hay ciertos grupos, porque finalmente la cultura son sentidos que están en disputa, tratan de identificarse con, por ejemplo: con que la cueca, el rodeo, el poncho o que ciertas

manifestaciones de ciertos grupos sociales forman parte justamente de esa identidad, eso de lo que “somos”.

Entonces, justamente también con la globalización y con todas las crisis de representación se nos ha venido encima, una serie de mitos de la modernidad, que es que nuestro Estado-Nación se formó con la exclusión de los mapuches, por ejemplo, o con la exclusión de los pascuenses, o con la exclusión de una serie de etnias, se sobrepone como capas de cebolla a que estamos incorporando dentro de los grupos migratorios y también nos estamos contaminando -para bien creo yo- muy ricamente y culturalmente con ecuatorianos, colombianos, chinos, coreanos, bolivianos, y una serie de influencias, que cada vez es más complejo decir lo que es chileno. Porque finalmente “lo chileno” es todo eso creo yo. Y como se va sincretizando.

Creo que lo que podría identificar ciertas coincidencias en la actualidad de una fotografía chilena y latinoamericana con respecto a otros tipo de fotografías como la europea, como la Norteamérica, o como la asiática que se yo...creo la fotografía latinoamericana -lo que he podido observar- está mucho más cruzada por problemas sociales... por problemas de pobreza, marginación, de tener en una misma sociedad tres temporalidades distintas, de sectores que algunos viven en la pre posmodernidad y son casi prehistóricas, en el sentido de pre-escriturales, junto con sectores que viven como vivirían cualquier elite en cualquier parte del mundo. Entonces vemos una fotografía de acuerdo a quien le ejercite o donde se pone el foco, en que podría ser una fotografía que podría hacerse en Alemania, Estados Unidos o en Japón, y otra fotografía, que pone su foco justamente en estos sectores que están en otro reloj...o sea, están en un reloj legítimo pero justamente esta hegemonía de mirar lo que sería la modernidad...

Entonces no me atrevería decir que es la fotografía chilena, con excepción de que creo que la fotografía chilena es la que se hace en Chile, es la que hacen los fotógrafos y es el conjunto de esa fotografía... la que nos va dando, enriqueciendo, en la que algunos se fijan, -digamos- en los inmigrantes peruanos...otros se fijan en el modernismo, en la nueva arquitectura, etcétera, etcétera...o sea ese conjunto... yo tendría mucho cuidado con el asunto de la identidad porque la identidad es algo muy peligroso, o sea...muy peligroso que las banderitas y todas esas cuestiones

Carla Möller: Bueno yo me inclino siempre por hablar más de una fotografía latinoamericana más que sectorial chilena o argentina...y en ese sentido coincido con Rita de que la fotografía, digamos de territorios particulares o de países o de naciones, tiene más bien que ver con la nacionalidad del autor que con una identidad visual o con una característica visual particular.

Para mí creo que dentro de la investigación visual, el trabajo que relaciona esto de identidad con creación, tiene que ver un poquito en el trabajo de investigar, o de analizar o de ver o de detectar el cómo se incorporan -a partir de los últimos veinte años- elementos globales en la visualidad y en los tratamientos de la fotografía como un objeto cultural y social. Es el cómo se incorporan o como adaptan o adoptan estos territorios latinoamericanos esa visualidad, que si entramos en la historia es nacida allá. Con Margarita es un tema que tratamos mucho y que la fotografía llega a Latinoamérica, a pesar de que si hay investigaciones que dicen que han habido, hubieron experimentos, hubieron tratamientos de la fotografía anteriores acá...pero digamos esa colonización de la fotografía viene de Europa, por lo tanto siempre ha habido un proceso de cómo, siempre ha habido un tratamiento de cómo integrarla...desde dónde y para dónde y para qué... Si me queda claro que en Latinoamérica la fotografía ha sido incorporada ampliamente como un objeto cultural, de ahí partiría yo en investigar el cómo se ha incorporado fotografía a estos territorios...

Mario Fonseca: Yo quería hacer algunas acotaciones sobre la bases de estos comentarios más sustanciales. Por una parte, yo creo que entre 1970 y 1990, desde el gobierno de la Unidad Popular hasta el fin de la dictadura, se produce un cuerpo fotográfico, muy específico marcado por las circunstancias que vive el país, que conforman un tipo de fotografía que podríamos llamar "chilena", bastante particular, bastante propia con una serie de ingredientes que la hacen identitaria o identificada con una nación en un momento dado, histórico y internacionalmente conocido. Esto produce para atrás, un poco una neblina de algo que se venía produciendo más distante...pero había una serie de fotógrafos con un trabajo muy interesante, más bien individual digamos, yo le llamo interesante a esto de Gertrudis de Moses por ejemplo, pero también trabajo de Quintana, que queda un poco bloqueado por esos veinte años, cosa que me ha tocado ver en Bolivia por ejemplo, del año cincuenta y dos (1952) en adelante es una historia...pero para otras otra historia que recién...dos o tres generaciones después están empezando a haber que había. Entonces ese es un hecho bastante marcador que habla de la fotografía de esos veinte años de... chilenos bastante específicos, no pudo haberse dado en otra parte, ese es un comentario. Después cuando tú dices que la fotografía vino de Europa...ahí, ahí se sospecha que hay un brasilero...que...

Carla Möller: Sí, no por eso digo hay...

Mario Fonseca: Y aquí vino al tiro pero se le hundió el barco...pero todo viene de Europa, el castellano viene de Europa, nuestra literatura viene de Europa, la pintura viene de Europa o sea todo lo que estamos haciendo...no estamos haciendo trabajo como los países más andinos con una tradición más incaica y preincaica...entonces también....no

lo diría yo como un punto de referencia bastante específico, porque es general, porque casi toda nuestra cultura viene de ahí, lo que estamos haciendo viene de ahí...tiene que ver un poco con esa neutralidad que tiene Chile en muchos aspectos producida geográficamente y que nos hizo ser un pueblo bastante rebelde para lo incas que llegaron hasta cierta parte que para los españoles fue una capitanía no más...que no prestaba mayor interés...y que generaba una especie de neutralidad o aislamiento. Bueno después aparece nuestra cultura aymara pero que era boliviana, y nuestra cultura quechua que era peruana, por la guerra del pacífico, pero digamos no tenemos esta cortapisa que tu estay escuchando en Perú, en Bolivia hace ya tremendamente más compleja o estaría bastante más resuelto. Entonces eso de la presencia de Europa es bastante amplia como para cotejarla como un punto particular....

Y lo otro es que siempre me he dado cuenta del trabajo de Pedro Meyer, en los noventa, que a partir del Photoshop y de estas nuevas técnicas, descubre lenguajes que son tremendamente más afines a lo latinoamericano, a las fantasías, a la imaginación, a poder producir una serie de cosas, que vienen de algo más identitario, más cultural, más arraigado, más antiguo... a través de la fotografía de documento que es un medio...que permite hacer la magia...que aparezca una virgen caminando en el medio de una calle....entonces eso también en cuanto a que las nuevas tecnologías que nos llegan aquí también...las fotos de celulares, en fin etcétera universaliza un poco la fotografía y le hace perder algo de identidad a los países por ciertas identidades particulares, las neutraliza...no sé hay un oportunidad de, por ejemplo la que sugiere Pedro Meyer y eso trabajarla, que dan estas nuevas tecnología para reafirmar o recuperar identidades perdidas. Entonces tampoco es que las nuevas tecnologías nos vuelvan globales y...eso.

Moderadora: ¿Y ustedes cómo lo ven?

Kurt Petautschnig: yo quisiera agregar algunas cosas. En cuanto a lo que señalaba Carla de eh la fotografía, es decir, el aparato en sí o digamos el producto éste viene de Europa...y lo que tu señalas es que muchas otras cosas vienen de Europa...yo solo definiría que...obviamente nuestra mirada y la forma de producir está tremendamente influenciada y colonizada desde ya desde esa forma. Por ende quizás tratando de separarlo o delimitar que hay un mundo y hay otro... no sé si va por ahí el primer paso...el segundo es el de cómo se delimitan esos dos mundos...justamente creo que si hay una fotografía latinoamericana -o como tu señalabas- ciertos aspectos o elementos que podamos señalar que son parte de este imaginario latinoamericano, creo que corresponden en gran medida a mitos que hay sobre Latinoamérica...del exotismo... y de una serie de cosas...que justamente viene a alimentar la mirada europea y lo que finalmente ha sido lo que pudiésemos llamar el grueso o como ha ingresado la fotografía

latinoamericana al contexto europeo o internacional sin volvemos como a lo inicial del cual sería el sentido de estar acá...

En base a eso...por ejemplo... no sé...la violencia, el narcotráfico, lo que se espera que pueda ser Latinoamérica y el tercer mundo, inicialmente va a ser súper claro que va a tener una cabida en otro lugar...más allá de quizás de mostrar, -como Rita señalaba- que la arquitectura u otras cosas pudiesen tener una equivalencia y que finalmente, ese mito tan así no existe.

Otra cosa quería señalar es que estaba de acuerdo en cuanto a que... no habría una identidad marcada dentro de la fotografía más allá de, obviamente de la racionalidad de quien la produce y en base a eso también me gustaría señalar que, considero que exigir -o no sé si exigir- pero plantear que desde la fotografía o desde otras áreas se podría dilucidar algo tan complejo como es la identidad, es un abuso. De alguna forma partir como...que desde la visualidad o de ciertos aspectos uno va a entender algo...tan complejo y tan entrecruzado que con solo determinar o "esto es la identidad" como si fuese una fórmula...creo que ahí hay como un planteamiento o un mal planteamiento del problema...como decirlo ya no está bien cimentado

Rita Ferrer: Si, yo quiero rescatar lo que dice Carla, porque parece que no es menor y hay que tomarlo creo en consideración, que puede inferir con respecto a cierto tipo de fotografía que uno pudiera creer que es exportable o que es internacionalizable. Porque nada menos digamos de tener la característica de ser una cultura colonial a una postcolonial, entonces de repente tengo la impresión de ver ciertos trabajos que no tienen la suficiente digestión...en que, digamos, se pasan referentes por revistas, por el acceso a la información, por Internet, por el acceso que uno tiene a viajar...etcétera, etcétera y no hay una digestión para ver y creer inocentemente que uno va a sacar una cierta fotografía, que si no hace ese ejercicio va a poder competir con un "mainstream" por ejemplo. Entonces, pensar que estamos en un mismo mundo global y que estamos todos en un mismo espacio, -yo creo que sí estamos en un mismo mundo pero no en un mismo lugar- y que eso es determinante para saber qué estrategia uno puede tener la fotografía para acceder justamente a ciertos lugares pero con propias armas.

Si bien, yo creo digamos, que tiene que haber una atención con respecto a cual son las tendencias internacionales, si tiene que haber una táctica y una estrategia para saber, con qué discurso vamos a llegar, por que yo no me puedo imaginar, que nosotros podamos llegar con la misma tipo fotografía que un alemán para hacer intimismo...o para hacer ciertas imágenes formales, digamos, en sociedades que están mucho más satisfechas, que no tienen los mismos problemas, que no tienen las mismas contradicciones y por eso digamos, como le va a la fotografía chilena, me entienden, que no es muy conocida justamente porque no tiene esa táctica.

Estamos en un mismo mundo casi simultáneo por lo tanto los problemas ya no son históricos, sino que son geopolíticos como para llegar con una fotografía y que se asuma a ver con que, qué diferencias yo llevo para mostrar mi fotografía para que, -estando a tono con las tendencias-, pero qué es lo que hay de mi fotografía que me diferencia para que realmente yo pueda entrar o en un relación horizontal, digamos con otros países sur-sur, o también como con una relación norte-sur...con la jerga antigua norte-sur

Margarita Alvarado: Yo quería agregar un poco a esta discusión o a esta conversación dos aspectos que me parecen importantes en relación a este vínculo, a esta relación que se quería poner en la mesa sobre creación e identidad. Comparto con Rita lo que planteaba respecto a las problemáticas de la identidad y otras cosas que se han hablado. Las identidades evidentemente no es unívoca, no son permanentes, entonces hablar de “la identidad” o “una identidad” de la fotografía chilena, así como una especie de (00:40:00) estaría por sobre los procesos cronológicos, procesos sociales y políticos que tienen relación con esa fotografía me parece un poco...como que ahí hay que establecer ciertos vasos comunicables de identidad que nosotros podríamos hablar del Chile del diecinueve o del veinte o del setenta o del cincuenta no no es lo mismo...Entonces ahí tenemos que considerar que son, primero la identidad chilena no es unívoca, es la combinación y manifestación de muchas identidades, -algunas excluidas por largo tiempo, otras incluidas-, etcétera. Y por otra parte también cambiante en esos procesos sociales y políticos, entonces obviamente esas manifestaciones, esas maneras de manifestarse de estas distintas identidades tienen que tener su repercusión en la creación fotográfica en los distintos momentos en que ellos producían.

Y en segundo lugar al otro punto que quería tocar tienen que ver con la circulación, porque una cosa es, tratar de entender hoy día lo que nosotros podemos percibir en relación a la identidad o de la fotografía respecto a la producción del diecinueve, del veinte o de comienzos del veinte o lo que se entendió en ese momento...entonces evidentemente ésta posibilidad de las imágenes de circular siempre va a estar asociada a esta posibilidad de producir y de devolver nuevos significados, y en ese sentido ahí hay un tremendo aspecto que si bien yo coincido con lo que se ha planteado aquí, documentalista que tiene la fotografía, nuestra, por no decir la fotografía chilena –aparte de la nacionalidad como tu decías- ahí también hay una serie de aspectos que nosotros no hemos explorado, por ejemplo, estas transferencias y desplazamientos que se ha producido de la obra fotográfica o la fotografía como imagen hacia otras expresiones como el arte, como las instalaciones donde también esta estos trasposos desde Eugenio Dittborn y otros ejemplos que podríamos citar, van produciendo efectos en la manera que interpretamos y leemos la fotografía chilena entre comillas, y la manera en que le vamos otorgando esa identidad o esa identidad que le queremos tratar de entender o descifrar, entonces en ese sentido también hay un aspecto ahí que hay que tener en cuenta, no

podemos solamente hablar de la producción, la creación y lo que se relaciona con la producción de los fotógrafos, o de los artistas fotógrafos, sino que también la manera en que esta fotografía circula, porque también de esa misma manera van consolidando imaginarios, van consolidando una memoria común o una memoria dispar, de identidades comunes e identidades dispares, en estos procesos en que la fotografía se va moviendo en distintos contextos discursivos, y eso también yo creo que es importante tener en cuenta a la hora de hablar de “una” fotografía chilena.

Cristina Guerra: Si, yo quería sumarme un poco a las palabras que han dicho los demás, porque tiene que ver justamente con que la identidad creo que se está reduciendo cuando se habla de una identidad única, no sobre todo en los territorios tan diversos como los nuestros. Creo que lo más próximo es hablar de identidades, pero aún así considerando que la cultura nunca es fósil, se mueve, como dice Margarita, trasmuta, las identidades también se van modificando, porque las identidades tienen que ver con la percepción de uno mismo, pero también con la percepción de los demás con uno, identidad también tiene que ver con una confrontación con un otro que te puede distinguir, por eso resulta más fácil hablar de una idea de identidad de la fotografía latinoamericana y no subdividirla como territorio geopolítico...quizás es la forma que tiene Europa que nos puede ver, nos unifica dentro de un imaginario y en ese sentido, quizás la pregunta interesante es ver cómo dentro de esta malla de la identidad de la fotografía o la identidad Latinoamérica, la identidad chilena -insisto-, creo que hay que hablar de identidades momentáneas...creo que la dificultad que plantea Margarita, es cómo puede introducirse en una movilidad la fotografía, si efectivamente tiene que ver con un imaginario de un otro en el ámbito de la internalización de una expresión artística -en este caso es la fotografía- pero podrían ser las artes visuales o también la literatura, las ciencias sociales también...cierto...entonces es cómo generar estas estrategias o tácticas o posicionamientos en donde la fotografía en este caso pueda introducirse en un flujo de comunicación...creo que ahí es como es legítimo identificar de lo que somos, como en el ámbito de la fotografía...

Carla Möller: Bueno yo creo que la tarea, además en los últimos veinte años es bastante más compleja a pesar de que se pueden inventar realidades como uno quiera, pero que los últimos veinte años también hayan habido desplazamiento de la fotografía hacia las artes visuales o que se yo, esta pérdida de que la fotografía es la realidad...esa pérdida es, ha sido muy dolorosa...en el fondo dolora y compleja, y Latinoamérica dentro de su tradición documentalista en la fotografía, pierde un gran terreno, porque toda la fotografía o la mayoría digamos, tiene esa tradición documentalista, -cuando se pierde esa relación de realidad con la fotografía... Yo pienso que hoy en día Latinoamérica en general la fotografía tiene una gran oportunidad no, de hablar de los imaginarios porque, porque se inventan, ya no hay esta relación directa de la imagen con la realidad por lo tanto, las

posibilidades de la fantasía sobre nuestra propia identidad se amplían enormemente....no.... digamos un poquito con lo que dije al principio en este cómo creo yo está la clave de fabricar esta nueva identidad a partir de los nuevos medios y dejando atrás esta posición de la fotografía como la realidad, digamos

Moderadora: Sólo para redondear, habría por un lado -algo que hablaste tu- esta especie de derrumbe o mito latinoamericano o una idea identidad, homogénea...habría una apertura según lo que acabas de aportar, o de alguna manera de sistematizar, hacia unas oportunidades que la fotografía entonces -en este derrumbe o mito de identidad única-, además con representativas de estos relojes que conviven, donde aparentemente lo que nos diferenciaría sería lo propio, lo único, lo diferente...si...lo poco precolombino que tenemos, diferencia que nos hace ser más parte de un mundo latinoamericano, sur-sur, más que de incluso sudamericanos más que eh...específicamente chileno... la pregunta es...si...más que la pregunta...hecha, mucho opiniones más rica han habido que circulen no sé pensado en MERCOSUR, Porto Alegre instala imágenes geopoéticas con sus cartas, en fin son visuales o sea hay un contenido, hay búsqueda de un mensaje de lo territorial, de lo que ocurrió, de la memoria de lo que ocurrió en un territorio, o sea se buscan estas identidades múltiples, confusas con muchos relojes, en la geopolítica igual...no sé si me explico, es como un territorio en donde conviven un conjunto de personas en un tiempo determinado.

Será que hoy día es más importante esta idea que tú planteaste en un minuto, -en un concepto muy bonito de identidades momentáneas-, quizás a lo mejor para ustedes es algo obvio creo...pero habrá una ruptura también de la construcción de la "memoria efímera", por decirlo de alguna manera, efímera, menos consolidada...eh menos...largamente construida, no sé en la historia, porque si se nos destruye la noción de este territorio, entonces cada chileno que anda por ahí dando vueltas sería memoria chilena o sería mensaje chileno, sería fotógrafo o fotografía chilena o reflejo de no...lo pregunto porque podría ser más claro aquí, en el sentido que aquí más encima hay una captura de temporalidad que mucho antes no hay ...es mucho más fácil que la fotografía haga de esta identidades momentáneas, digamos, una representación de esta formas de concebir el "collage" y no de identidades únicas consolidadas, así como postal

Rita Ferrer: Yo voy a recurrir a Zygmunt Bauman, me parece que es súper interesante en el sentido de que habla de los momentos que vivimos en la modernidad líquida y la contrapone a otro periodo que se llamó la modernidad sólida, o sea yo creo que esa categoría puede ayudar como un poco a entender en que contexto era o está inserta la fotografía tanto aquí o como en la quebrá del ají... o sea con las características propias de acá, por supuesto...pero eso es a nivel mundial, planetario, o sea en un mundo que está en transición, una modernidad que está en transición, -hay algunos autores que dicen que

es otro periodos, otros que dicen que es final de otra era-, pero más allá de esas discusiones...que evidentemente todos somos testigos..., todos podemos dar fé, que hay una serie de categorías que se han vaciado, que están en transición, que están en crisis, que están en pregunta...entonces justamente ahí, es poco probable que pueda haber una fotografía -como en algún otro momento hubo- una fotografía épica...sino que más bien las tendencias y esos es discutible... que vaya a ser una lírica, que vaya hacia algo más intimista, por muy social que sea la fotografía en estos momentos...en ningún caso podría ser una fotografía como la de Salgado o una poesía como la de Neruda, digamos, que cantara por todos nosotros, digamos sería más bien Bertoni (Claudio) me entiendes... Entonces, por qué la fotografía tan excluida de ese proceso mundial, internacional, global, de época, de era, de cambio de siglo, digamos, de cambio que estamos todos un poco a la deriva ... con respecto a ciertas certezas que hace muy poco tiempo teníamos... y creo que es una de las tantas razones porque hay tanta fotografía interior o tanta fotografía donde no hay gente, o sea porque entonces la fotografía, digamos, en un mundo sobre saturado, sobre poblado, sobre densificado, que ya no cabemos más en las micros, en las calles, en ninguna parte... por qué la fotografía busca justamente esos lugares puros en la ciudad que no están habitados, en que todos nos volvemos a un cierto interiorismo, creo justamente por una búsqueda, de saber cómo Arquimides donde ponemos el pie para poder mover el mundo, entonces, yo lo vería en ese contexto epocal más amplio de uno de las tantas eh reacciones, digamos, con respecto a estas incertidumbres...

Cristina Guerra: ¿Puedo hacer una intervención cortita? Lo que pasa es que sin embargo, estoy súper de acuerdo con lo que dice Rita. Pero, si la idea es hablar de la fotografía chilena, no se puede olvidar lo que existió atrás, y en un escenario de pensar internacionalizar la fotografía, también es interesante...relevar aquellas colecciones o proceso que existieron previo a este momento, yo creo que no, que no se puede, así como la identidad no se puede fragmentar, la realidad fotográfica de este territorio... tiene una historia...entonces creo que si uno piensa en hablar de fotografía hoy o en internacionalizar los fotógrafos hoy, hay que pensar en una trayectoria previa...del período de la dictadura, de antes efectivamente y es variado, o sea tenemos efectivamente un Quintana, como el fotógrafo del Bim Bam Bum...o los fotógrafos de retratos de San Antonio... o sea siento que hay que pensar en un macro, o sea es un bloque que tiene diferencias...

Héctor López: A mí me surge, de acuerdo a lo que han ido contando, de que podríamos pensar de que aquí hay un status, "somos lo que somos", o sea, lo que nos tocó ser...de época, de esta era, de este momento, de esta historia...ya...es una época a lo mejor de transición, una época un poco confusa, podríamos decir, pero también a mi me cabe la duda de que somos en realidad, somos ese...ese híbrido... una mezcla de todo...en qué

medida nosotros estamos explorando o no, nos hacemos cargo de nuestra historia, nos hacemos cargo de nuestra memoria y nuestra realidad, de alguna manera hay que plantearlo así...yo siento que ahí hay a ratos una cosa sustantiva sobre la cual es necesario, de dónde surge, surgiría las temáticas de esto...se mencionó -tu decías claramente-, en la época de la dictadura, era insoslayable, imposible no estar atento a lo que estaba sucediendo...

Margarita Alvarado: ¿Dictadura o régimen militar te estas refiriendo?, jaja

Carla Möller: Jaja Dictadura

Héctor López: Régimen militar

Héctor López: Entonces había, decía yo, había una claridad de la fotografía definida en esa época...y...no solo los documentalistas, sino los que exploraban en nuestro territorio también...Entonces una cosa, quedo con lo que, a ver yo me creo creador, lo que sea, con lo que está sucediendo nomás, y es una mezcla de un montón de cosas y punto nomás. O también se inician los debates sobre lo que pasó realmente...o sea como...podríamos hablar de la comunidad local...yo creo que es una conversación que...que la veo diluida...yo la veo diluida...creo que hay complicidades ahí probablemente como para no poner los temas sobre la mesa... una cosa es que fluyan nomás y punto...pero me parece que de repente los temas hay que forzarlos...eso es una cosa, pero por otro lado. está todo esto ya algo se ha dicho muchas veces- una época que los mexicanos se hablaba de la fotografía mexicana, toda esa cosa exótica que venía...entonces lo que quería decir para no redundar en eso, es que para esas definiciones muchas veces vienen desde fuera, y vienen desde de los mercados, vienen desde la crítica, desde de los curadores, vienen desde los intereses que están un poco guiados por las miradas europeizante que se yo...instalados...entonces ...yo siento que hay que pensar en ellos...si ¿estamos buscando eso realmente?...en la fotografía chilena o sea si está eso...si estamos buscando eso o donde debemos centrar la conversación para el desarrollo de una conversación sobre esto

Moderadora: Estas diciendo algo así como no es pertinente...es como eso un poco la opinión o sea esto no es una conversación propia del mundo de los creadores y los fotógrafos...

Héctor López: Debiera ser, debiera ser

Moderadora: Debiera ser, pero tú crees que está diluida, pero luego dices que quizás es una conversación más puesta desde afuera, como del curador o desde otros intereses, no necesariamente los de...

Héctor López: Finalmente se definen allí, o sea... nosotros podemos estar produciendo obra, quien la va a calificar esto es una fotografía, generalmente ya ha sucedido que lo hacen miradas externas, no son las miradas propias, no te sumas a tu a esto, esto es realmente lo chileno o lo latinoamericano, sino que desde afuera hasta ahora nos han calificado...lo latino se enfrasco en una mirada, en algún momento también...

Rita Ferrer: Sabes a lo mejor, una pequeña dificultad en castellano, porque el verbo ser y estar son casi equivalentes, entonces a lo mejor la pregunta no es que somos sino en qué estamos...y con eso a lo mejor, me entiendes, podría converger, digamos el debate...

Mario Fonseca: somos o estamos

(Risas 59:35)

Rita Ferrer: En qué estamos o somos, además una pregunta ontológica, es una pregunta de dónde habitamos, del habitar, del estar en el mundo que es distinto al que somos que es esencialista, que es eterna, que es digamos, que es metafísica, sin embargo es más existencial que el estar...

(No se entiende lo que dicen Intervienen varios/as al mismo tiempo, Risas 00:59:55)

Moderadora: Por eso yo preguntaba... No sé si te interesa o tienes algo que aportar...

Nicolás Wormull: Si o sea, ya que han hablado un montón, quería contar un poco de mi historia porque como me iba a venir a vivir a Chile, dije haber, qué fotógrafo chileno hay, entonces me puse a Googlear y cuando me encontré con Sergio Larraín y Paz Errázuriz, y a mí no me importaba que, que foto hacía o sea era fotógrafo chileno, para mí ya era el tema... o sea yo soy chileno y esta foto es de chileno, o sea daba lo mismo si era foto de Londres o si era foto de política...y cuando llegué a Chile me di cuenta que estaba todo muy marcado por fotos del período de la dictadura y a mi me generó un poco de así, "ya que bien, que sigue y que está", y todo. Pero a la vez, como que estancaba un poco el tema de las fotos, y el tema de la identidad también o sea toda ésta búsqueda que hablan de identidad está, entonces debe estar generando nuevos proyectos todo el tiempo, nuevos materiales, la gente nueva está haciendo cosas, yo creo que la identidad se está haciendo en el camino, lo que pasa es que a veces, a mi que soy como soldado, no soy

un curador un teórico, siempre estoy generando todo el tiempo nuevo trabajo y de hecho me han criticado por no ser lo suficientemente latino, o sea... yo soy chileno, mi foto es chilena, ahora claro, o sea tengo en mi equipaje una crianza europea, pero bueno... todos sacan ideas y todo viene de otra parte, entonces, a mi personalmente me estanca un poco, como que me amarran al pie cuando se habla de que es la fotografía chilena, yo creo que hay mucha foto chilena y se está haciendo, y creo que una cosa es efímera y se está dando todo el tiempo, cosa que a lo mejor la gente no la quiere ver... otra cosa que pasa a veces es que uno hace un trabajo y tiene un curador y habla del punto de vista personal de la foto de uno, y uno dice bueno, "el tipo está hablando de su foto o de la mía", -porque a veces pasa eso- bueno, no sé... para mí es un tema complicadísimo... porque yo creo que si hay identidad... pero no creo en buscar esa identidad chilena, tratar de retratar lo chileno... porque creo que lo chileno es, es lo que se está fotografiando acá... o sea más chileno no puede ser ... entonces yo creo que va un poco por un tema de abrir puertas a la gente nueva y tomando en cuenta el equipaje de la foto que se ha venido haciendo en la historia de Chile... pero... yo creo que... que sí, que si... que está ahí...

Mario Fonseca: tratando de ser práctico, a mi me queda claro que cuando uno dice... fotografía chilena o algo chileno, es muy distinto a referirse... desde el tema identitario... peruana, boliviana, latinoamericana, brasilera, mexicana por un tema de... de identidad cultural generada desde este mismo territorio... Chile, -por lo mismo que decías tú bastante aislado- y hoy en día podrías decir que hay, hay un corte prácticamente de Chile a Argentina, Uruguay (Ruido Ambiente 01:03:50) regiones que tu dices peruano, inca, Machu Pichu que significan ese tatuaje... entonces eso hay que asumirlo en términos bastante prácticos, digamos, nosotros somos una neutralidad con énfasis pongámoslo en términos de mercado marquetero, pueden ayudar a otros países, nosotros no los tenemos... tenemos en mucho menor grado como una cultura mapuche que era prácticamente nómada o (01:04:32) con muchos más valores más espirituales, más profundos, la otra era más evidente y por lo tanto es más fácil de comunicar o de identificar... ese es un punto.

Después, lo que hablaste tú de, esa broma de fotografía chilena así de "RR"... Larraín y Errázuriz esto es Chile, una broma que salió por ahí pero... pero que tiene que ver con autores más que con nacionalidades o identificaciones territoriales. Ya si yo hablo de fotografía estadounidense hablo tremendamente enorme, te podría hablar de fotografía de Nueva York, para hablar de uno de estos clásicos, todo ese grupo y así... Pero finalmente están hablando de autores y eso es lo que está pasando Paz Errázuriz que tiene un mundo de fotografía y una período de trabajo muy distinto a Sergio Larraín, y que son identificados como autores. Yo le agrego a estos comentarios el caso de Mariana Matthews que siempre me ha llamado la atención, que desde Valdivia, ha hecho un

trabajo documental, patrimonial, importantísimo contar como la iglesias de Chiloé, de la selva fría, y en un momento dado de los personajes que migraron para allá para aislarse un poco del período de la dictadura en la décima región...en fin, cubrió todos los lenguajes fotográficos y de repente en el año 2000 dice “no voy a documentar más la realidad voy a documentar mi imaginación”, empezó hacer un trabajo profundo, extenso, muy personal, cambió formato, pero ahora va a hacer una presentación espectacular, única de los santos de Chiloé, dando una oportunidad que van a restaurarlos, había que hacerlo...cómo no lo iba hacer ella. Entonces ella es una autora, es una fotógrafa chilena porque ha hecho las iglesias de Chiloé, porque es una autora que se mueve por el mundo como así y dicen “ah, viene de Chile”. Entonces eso también hay que tomarlo en cuenta, desde el punto eh...digamos, de la fotografía alemana de hoy, vas a ver un montón de gente no tan conocida...porque los grandes fotógrafos ya no van a exposiciones de fotografía van como autores independientes de un período quizás...pero no sé, o sea en términos prácticos quería llamar la atención sobre esto.

Moderadora: te paso la palabra a ti para pasar al segundo...

Rita Ferrer: No te vayas todavía porque me gustaría decir algo que tiene que ver, que te compete...

Moderadora: Es que más encima el segundo gran tema tiene que ver contigo, pero bueno...

Héctor López: Oye bueno pero a ver... cuando pienso que en temas de identidad, eso...bueno pienso en el que soy ahora, pero en el pasado, desde mi historia y tiene que eso de alguna manera reflejarse...o me hago el lesa con mi pasado, con mi historia o lo tomo, lo incorporo, lo proceso...con mi presente y ahí me proyecto hacia delante con mis manos...entonces...y yo me puedo sentir representante de una época de fotógrafo de los ochenta...te fijas, que tu mencionaste...y curiosamente las influencias que pude haber tenido en la fotografía... no venían exactamente desde mi país fotográfico...un aporte es conocimiento porque estaba a lo mejor cubierto y no se había difundido suficientemente...o sea Quintana yo lo descubrí posteriormente, que se yo cuando era grande ya. Pero yo descubrí -si pensamos en los aspectos estrictamente fotográficos nomás- mi fotografía estuvo inspirada en el exterior básicamente, y algún momento ni siquiera la Paz (Errázuriz), que podía haber sido como un fotógrafo un poco antes, Marcelo (Montecinos) yo creo que de alguna manera influenció cierta cosa, pero todos mis referentes, fueron referentes contemporáneos o sea, por lo tanto mi fotografía...a ver con el tiempo y que se yo abriéndose nuevos espacios empecé a mirar lo que habíamos sido y entré en un proceso que ya....muy posterior...te fijas...Entonces...aquí me parece

y creo importante el tema formativo, por ejemplo ahí, hoy día yo que estoy metido en eso, los chicos ya en primer año saben cual es su historia, de alguna manera, te fijas, o sea y cuando digo chicos de primer año, estoy hablando de chicos de dieciocho, diecinueve que se inician en la fotografía, o sea yo vine a problematizar me eso a los treinta y algo, te fijas...

Moderadora: Su historia propia, individual o historia de la fotografía chilena...

Héctor López: No, historia de la fotografía...Entonces...claro, si estamos hablando de la fotografía yo tiendo a pensar...claro, yo estoy produciendo obra podría ser, produciendo trabajo, obra, produciendo trabajo... pero soy un ignorante en referencia hacia lo que es mi historia y pasado... tanto cómo me proyecto hacia delante de alguna manera si soy ignorante en la historia, te fijas, entonces, después me transformo en una mutación extraña...que en algún momento...yo...me recuerdo en los años, a principio de los noventa, uno fue erigido como los combatientes, los fotógrafos de esa época...y que se yo...yo me sentía como un híbrido absolutamente...creo que fue una mezcla entre el Che Guevara y Los Beatles etcétera, uno o el otro entonces, es por eso que me parece importante y ya una deformación desde lo formativo poner en el tema, poner como tema...lo que somos...porque lo otro... me huele a como a un diagnóstico, porque una cosa es el diagnóstico lo otro son las paredes, el "por hacer"...el diagnóstico me parece, está bien, yo estoy de acuerdo en el diagnóstico que hemos hecho...pero cuales son las cosas por hacer, cuales son los temas que hay que poner desde, desde lo estrictamente, desde la realidad que vivimos...como país, como cultura y cuáles son eeh...nuestra historia...yo creo que son los temas a discutir frente, para lograr dilucidar de alguna manera -no sé si dilucidar es demasiado-, poner sobre la mesa lo que somos.

Moderadora: Tú crees estará como relacionado un poco con esa idea (Es interrumpida por interlocutora 01:12:37)

Rita Ferrer: En el sentido que, a mi me parece que cuando uno habla, o sea cuando nosotros hablamos de fotografía chilena estamos hablando de una cosa muy distinta cuando se hablas de fotografía alemana por ejemplo. Cuando se habla de fotografía alemana se está hablando de escuelas...de maestros y alumnos...sin embargo, aquí por alguna extraña razón, o sea digamos, nos estamos refiriendo a países, refiriendo a nacionalidades y no ha tipo de formaciones, o sea digamos yo creo hay un primer vacío en eso...eso se también vincula...con que aquí nadie tiene padre, aquí nadie reconoce a sus profesores, de donde vienen, a quien admira sino que incluso puros naufragos, se criaron solos, no tienen referencia, no tienen nada, sino que son ellos solitos. Aquí nadie estudió con Poirot, nadie estuvo con Marinello...nadie ha estado en el ARCOS, nadie ha

estado en distintos lugares, digamos, de formación que inevitablemente van marcando...y eso es lo que habla la identidad, digamos, son las escuelas, no los países.

Entonces esa es la primera cosa, para hablar de identidades, qué escuelas tenemos, cuál es la diferencia de un chico que sale fotógrafo acá de otro que sale, o estudia...como en la danza, como en las artes visuales, quien es alumno, quien ha sido alumno de Dittborn es muy distinto a uno que ha sido alumno de Mellado, o de la Nelly o de Machuca o que se yo, aquí falta eso, un reconocimiento de los fotógrafo para saber de donde aprendieron lo que aprendieron, por qué tienen las tendencias que tienen, a eso podríamos llamarle de alguna manera identidad y no de donde nacimos o si nacimos en Estado Unidos o acá allá o más allá...O sea, hay un salto, digamos que acá en un país de individuos y de actores...y no...por eso que, por eso es difícil hablar de fotografía, porque nadie reconoce de donde viene...

Margarita Alvarado: Tal vez eso es parte de la identidad de la fotografía de acá. Que al haber otros lados donde se reconoce una formación, aquí a lo mejor esa identidad entre comilla es no tener...a

(Interrupción de otra interlocutora que sigue a continuación 01:15:12)

Rita Ferrer: Pero podría haber inflexiones, pero en qué sentido... desde los noventa para delante o de cierto momento para delante es tal la cantidad de lugares, es tal cantidad de alumnos, es tal la cantidad de lugares de formación, que ya debería estar propicio, digamos, que esa formación que se tuvo, es más dispersa o más autodidacta o que se yo...se fuera reflejando en diferencias...en escuelas, digamos que un chico cuando sale del ARCOS sea distinto de un alumno del Instituto del Pacífico...por ejemplo...a lo mejor falta visualizar eso

Margarita Alvarado: A lo mejor falta tiempo...también...

Rita Ferrer: A lo mejor falta tiempo claro, pero, por eso, digamos se me acaba de caer la chaucha, de que finalmente cuando uno habla de fotografía holandesa estamos hablando de escuelas y no de países.

Carla Möller: Eso explica también a que las escuelas de fotografía acá tengan una cierta línea de trabajo porque eso obliga también que tengan ellas mismas una cierta identidad

Moderadora: Eso es justamente la pregunta...bueno (Hablan más personas a la vez 01:16:23) más bien a propósito de lo que decía en el sentido de que (01:16:30)

Carla Möller: Pero quienes piensan lo que somos, porque también yo creo que ha habido mucha gente en este país pensando que somos desde muchos puntos de vista...pero que no han tenido nunca una posibilidades de llegar a circuitos donde esas opiniones se manifiesten y se consoliden y aparezcan... porque yo en lo personal pienso que debiera haber una sociedad altamente exclusiva, donde se excluye mucha gente y a muchas personas a instituciones sociales, a partidos políticos, a las etnias a indígenas, etcétera. Entonces...también, esta crisis -a lo mejor le falta reflexión que dices tú- también hay que considerar que a lo mejor han habido voces que han reflexionado sobre esos temas pero no han tenido la posibilidad de llegar a un lugar como este por ejemplo, a decir algunas cosas...y que ejemplos más de esos, lo que pasó con la fotografía, -como tú dices de los guerreros- o de los fotógrafos que todos sabemos que se consolidan en el...documental de Sebastián Moreno, no cierto...cuántos años esa fotografía estuvo aquí totalmente ignorada en Chile y no se consideró para nada como fotografía chilena, al contrario era cuestionada y censurada y excluida...Entonces yo creo que cuando nosotros hacemos este tipo de reflexión sobre la identidad, sobre el proceso creativo, sobre la identidad si es que podemos hablar de fotografía chilena o no...tenemos que pensar también en esas otras aristas del problema, estamos inmersos en una sociedad donde hay una serie de prácticas...que a lo mejor también han atentado para que podamos tener un perfil o una idea de lo que podríamos llamar fotografía chilena, etcétera

Héctor López: Práctica e intereses

Carla Möller: Obviamente, obviamente

Héctor López: Respecto al tema de la cueca...mira la cueca por mucho tiempo...yo de adolescente detesté la cueca...y la detesté nomás

Carla Möller: ¿La de salón o la brava? (Risas 01:18:30)

Héctor López: No, la de salón

(Hablan varios/as al mismo tiempo 01:18: 33)

Carla Möller: Bueno ahí tienes un ejemplo. aparece una nueva cueca contestataria...como tú decías al principio, estas identidades hegemónicas que se quiere implantar a través etcétera, aparece esta nueva versión...estética, propuesta creativa, etcétera...que se impone y que todo el mundo que nos cargaba la cueca y nos termina gustando la cueca.

Rita Ferrer: La chilota o de la del norte

Héctor López: Bueno para mirarla del otro lado y no de la foto...ahí hay un proceso interesante (Hablan otros interlocutores a la vez 01:19:09)...la cueca estuvo instalada durante mucho tiempo, el huaso, la china, el salón, eso, eso, yo la detesté históricamente...incluso me sentí -que se yo- un tipo reservado, que creaba conflictos y todo eso...pero claro, y ahora se recupera, se reivindica...eso no significa que estoy de acuerdo contigo, que no haya habido gente en este país que estuvo...pero aplacada por que hubo ahí...intereses y prácticas, no quisieron y no permitieron que eso aflorara

Margarita Alvarado: Porque había también, como decía Rita muy bien en un principio, esta intención de hegemonizar la identidad y no reconocer las diversidades. Y entonces van surgiendo respuestas a esos procesos hegemónicos que van buscando los resquicios por donde colarse y aparece por ejemplo -llevándolo al ámbito fotográfico- vuelvo a insistir...aspectos puramente documentalistas, entre comillas la fotografía en la realidad, yo muestro lo que está pasando en mi país a través de todos estos fotógrafos de los años ochenta, etcétera y por otro lado aparece también toda esta corriente de la plástica y las artes visuales donde se incluye la fotografía como un elemento significativo para, para decir cosas, te fijas

Moderadora: Y tratemos de hacer el ejercicio...En materia de fotografía contemporánea, ¿cuáles son los referentes artísticos a nivel nacional e internacional de creadores chilenos? Actualmente...tanto a nivel, obviamente de los creadores, como nivel de escuela y estilos. Tratemos de hacer el ejercicio y una lluvia de idea de, ¿quienes creen ustedes que hoy en día están influenciando?...por un lado individual, a estos individuos, estos actores como dices tú, actores continente que son con su trayectoria y son chilenos...sus trayectorias van...portando estas identidades con sus memorias y todo

Moderadora: La posibilidad olfativa que puedan tener ustedes que se podría estar generando, de alguna manera pequeñas constelaciones, no sé si llamamos directamente escuelas, en ningún caso podría ocurrir ya que la cantidad de tipo de alumnos y de universidades, algunos que tienen más tradición que otras, etcétera...eh...o simplemente activos...si ya se podrían ir identificando eh...estas pequeñas constelaciones en formación

Rita Ferrer: ¿De la fotografía o de la fotografía y la visualidad en general, las artes visuales?

Moderadora: Yo creo que va a ser un poco imprescindible aclarar cuando este esa combinación y no solamente ahí, aparte hay mucha danza contemporánea que trabaja fuertemente con imágenes en movimiento, el teatro que está trabajando con cámara... en performance igual hay imagen fija puesta ahí...en la escena que están ahí...Entonces cuando sea pertinente, quizás plantear que está ocurriendo, pero...

Rita Ferrer: Fíjate que yo trabajo en el ARCOS y trabajo hace cinco

Moderadora: ¿Qué sectores?

Rita Ferrer: Yo te diría que en el ARCOS hay una cierta...como coincidencias, digamos reiteraciones y hay un tipo de fotógrafos, hay fotógrafos que se están armando en lo que es netamente...en lo documental, dentro del documentalismo, y hay otros que se postulan como autores. Y en esos que se postulan como autores hay una cierta coincidencia...digamos, por lo tanto creo que hay, deben haber ahí profesores donde deben haber, debemos haber, la verdad que no soy yo porque yo no soy de los viejos pero que en sus comienzos...digamos, los están, lo están formando de determinada manera para que se definan... puede ser Uribarri...

Carla Möller: Si, Margarita está hace mucho años pero....

Rita Ferrer: Claro puede que por eso, digamos, que por eso creo que puede ser, digamos, dentro de esa línea un...¿cómo se llama él...?

Carla Möller: Gabriel...Gabriel Uribarri

Rita Ferrer: Yo creo que él está de alguna manera... Gabriel Uribarri -en el ARCOS-, yo creo que él está conduciendo... -deben haber más- pero yo creo él está impulsando un salto (Interrumpen otros/as interlocutores 01:24:36)...alumnos de él que están muy cercanos a él...y que veo que ahí podría...digamos...

Moderadora: Fotografía creativa, fotografía de autor

Rita Ferrer: Exacto

Moderadora: Y hay otro lugar que identifiquen ustedes y que pueda estar ocurriendo (Interrumpe interlocutora 01:24:59)

Margarita Alvarado: Yo pregunto un poco por qué en este tipo de actividades también no se considera a región...porque aquí podría haber sido interesante que hayan participado (Interrumpe otra interlocutora 01:25:09) por ejemplo en Concepción hay un tremendo movimiento de gente que está haciendo cosa y...

Moderadora: Bueno son fotografía con mirada regional...

Rita Ferrer: están tan al día como nosotros acá...

Moderadora: Tendría que mirar eso y ver como lo complementamos...

Margarita Alvarado: Y a propósito de lo que dice Rita también, no es mi tema ni súper especialidad pero...siempre uno trata de estar al día...eh que pasa también con algunos pares en otras partes, con estos fotógrafos autores que no, que pueden estar súper en solitario trabajando... en Antofagasta, en Arica en...de repente uno dice no, no hay nadie, bueno hay gente a lo mejor, podríamos entrar a discutir a cerca de la calidad de su trabajo perfecto, pero hay gente haciendo cosas y nosotros acá como que no...

Moderadora: Está bien, pero si estamos pensando en la idea de este efecto de repercusión más potente, hay un proceso que es más bien natural, de un sujeto que por exhibición, que por circulación de sus obras genera una influencia, cierto, y puede, sin proponérselo, sin ser maestro, sin ser formador, puede generar un estilo, puede generar y transformarse en un referente para jóvenes, o para X, pero está lo otro que es nuevo en este país, y que es esta cantidad de escuelas de formación que evidentemente, queriéndolo o no, se transforman en un espacio de reproducciones diferentes, o sea, es mucho más probable que en una institución que recibe jóvenes más permeables, porque tienen la educación, las ganas y que se yo, y están empezando... eh, se estimule un tipo de corriente, de producción artística, creativa, o que se yo, funcional, -este intimismo que tú identificabas-, ¿se da en todas las escuelas de fotografía?, es universal como decías tú, pero a la vez aquí hay algunos que la están, y se reconocen los fotógrafos jóvenes que hacen "intimismo" entre si, cuando van y ven exposiciones, eh, ¿hay esta conversa?, o sea, acuérdense que el año pasado hubo una curatoría de fotografía joven

Cristina Guerra: Antología

Moderadora: Claro. Y hubo de alguna manera alguien que le puso nombre, y agrupo y seleccionó representantes de unos estilos de, o de unas estéticas en fin, temáticas podríamos decir, entre los más jóvenes, ¿eso se reconoce, es real, o es un invento?...

Kurt Petautschnig: si bueno, asumiendo que yo entraría en ese mundo., yo creo que sí, que hay súper marcado al menos tres, así, corrientes o decisiones, ya, una es, podríamos tomarla como viniendo como de la foto, así como de los norteamericanos, a color, que es, eso sí, influencia absolutamente por Easton y de alguna forma de Stephen Shore, que puede ser más un trabajo cromático, un poco como de la foto directa, día a día y como registrando, esa es una, creo que olvidar que pudiese haber otra que es como súper influenciada por la escuela de Chicago, así en Nan Golding, Larry Clark, así como la vida dura es como, oh!... “mi mamá me pega”, etc., sí, duro, al callo, como mostrar la vida íntima, así como más... de otra forma. Creo que eso es súper marcado, y me parece que generalmente entre los niños del Arcos... hubiese mayor producción de ese tipo, ya sea Cristóbal (Traslaviña), Pablo Valenzuela, la Celeste (Rojas)... eh, no recuerdo ahora más gente, pero

Moderadora: ¿Mi mamá me pega?...

Kurt Petautschnig: Una serie de cosas... entonces eso podría ser una, la otra es la que yo me considero como partícipe, que viene más de lo que generalmente se asume como esa mirada más alemana o de la nueva objetividad... pero, para mí, particularmente, yo me asocio más hacia, digamos, movimientos conceptuales de los sesenta con Ed Ruscha, John Dill... es decir, como la nueva topografía, más que directamente con los alemanes, pero creo que eso podría ser como lo más marcado. Ahora también quizá es reducir mucho, o sea, más que reducir es llevar todos esos ámbitos demasiado categóricos, académicos, etcétera, y quizás como hablaba antes Nicolás, que son, de pronto, rigidizan las mismas formas de producción... porque... la rigidizan en los términos que cuando uno genere la obra, este, necesariamente pensamos que tiene que insertarse “en”, o “que es”, ya sea como una herramienta asimilada, o digamos, una decisión estética que no necesariamente determina el tema, es decir, si yo voy a, por ejemplo, trabajar con cierta estética que se asocia con lo alemán, no solamente voy a hacer arquitectura, por ejemplo... eso es, creo que ahí hay una inflexión importante, que, está bien tener o partir de decisiones estilísticas que no son necesariamente... cierres o condiciones que se va a tratar porque solo así va a estar inserto en esa temática, no sé si logro explicarlo

Moderadora: De todas maneras

Carla Möller: Bueno, en el caso formativo y de las escuelas, por ejemplo, ahí tienen que ver directamente cuál es la labor del docente, porque en realidad un docente puede entregar referencias pero tiene que obligarlos a trabajar desde su propia visión, digamos, o sea, la referencia es como un abecedario, existe esto, esto, esto, esto, se hace de esta forma, han habido estos movimientos estéticos, la historia, pero, ahí es donde yo vuelvo

atrás, cómo un, tú, joven, chileno, latinoamericano, no sé, incorpora estos conocimientos universales, porque ya a estas alturas son universales, a un territorio particular, a una problemática particular, nacional incluso, o sea, tú dices, claro, llevarla, la obra de la escuela de Düsseldorf, cómo tú la trabajas aquí, no cierto, en, de partida en un país en que no existen las estéticas que retratan ellos, o sea, ni tienen la historia de Alemania

Rita Ferrer: ni la mentalidad

Carla Möller: ni la mentalidad, esa fotografía tiene que ver con las permanentes reconstrucciones que ha tenido que sufrir Alemania, después de las guerras, y eso no ha pasado aquí, aquí hay otro tipo de reconstrucción, por lo tanto son las problemáticas las que los docentes debieran permitir que se filtren dentro de los alumnos, y esa cuestión tiene que ver indudablemente con una parte teórica de la fotografía que es fundamental, o sea, desde donde yo lo

Mario Fonseca: Y ausente

Carla Möller: Y ausente, te das cuenta, entonces el ARCOS, a propósito de lo que tú decías, el Arcos se ha preocupado hace un tiempo ya, a incorporar en su currículum... en su malla docente, cursos de teoría, llamémosle, no la teoría dura, no la filosofía de la fotografía, -que tampoco estaría mal-, pero que el alumno se independice con una visión particular, y muy desde dentro y de aquí también, o sea, esto de que la fotografía es puro corazón... yo creo que ya estamos lejos de ello

Cristina Guerra: Yo quisiera agregar que además de estos aspectos de la educación formal, yo creo que hay grandes influencias en una búsqueda informal que también es formación... y creo que eso también tiene que ver con contextos locales que pueden incidir, por ejemplo, yo creo que este año, con una gran movilización social como la que tuvimos, yo creo que muchos chicos que tiene como una búsqueda, quizás más social, o más contestataria, obviamente empezaron a ver con mayor profundidad todo el trabajo de los AFI por ejemplo

Carla Möller: Claro, exactamente

Cristina Guerra: Hay como ciertos contextos que son búsquedas personales en la creación, insisto, no sólo creo que es una búsqueda desde la fotografía, sino que de cualquier búsqueda creativa o intelectual, y que va más allá del extramuro de lo formal que obviamente es muy importante, pero hay una búsqueda e inquietudes de un mundo tan globalizado que es mucho más fácil acceder también

Carla Möller: bueno, está la fotografía de celular, no... que es el acceso

Margarita Alvarado: Y eso tiene que ver no solo con, como tú dices, con la búsqueda informal, sino con la práctica, porque sucede que en determinados escenarios sociales, o políticos, incentivan una práctica que va a lo mejor a desembocar después en estudios más formales, etcétera, y a propósito de eso yo quería agregar algo también respecto a lo que se decía de la formación, en el sentido de que también hay que pensar también un poco cuales son los proyectos académicos de los distintos institutos, porque, bueno, uno conoce de más de cerca la ARCOS por razones de amistad, porque alguna vez nos han invitado para allá, que se yo, donde uno ve realmente una búsqueda académica, un planteamiento académico por generar una malla, por generar una formación, yo no sé si eso se da en otras escuelas de fotografía, por ejemplo como en el Pacífico, en el UNIACC, porque, evidentemente -yo soy profesora universitaria también-, y uno lo ve en los chicos, yo le hago clase a la gente de arte, por ejemplo, de la Católica, y muchas veces los estudiantes quieren hacer, no quieren estudiar, no quieren leer, no quieren... es una tarea a la cuál uno se tiene que enfrentar, y yo me imagino que con los fotógrafos sucede más o menos lo mismo, no siempre es bienvenido pensar que yo tengo que mirar muchas cosas, tengo que reflexionar sobre muchas cosas para poder tener una veta de creación, entonces eso también yo creo que si a la hora de reflexionar sobre la formación habría que pensar cuáles son los proyectos educativos, y qué contemplan esos proyectos educativos

Mario Fonseca: Yo pienso que hay unos contextos de sentido, por no decir negativo, o un círculo vicioso ahí, que tiene que ver con la fotografía en Chile... más allá de su exportación, que hemos estado hablando siempre que no hay un coleccionismo, un mercado, entonces las universidades -y hablemos aquellas que se organizan a partir de un proyecto económico- tratan la fotografía con mucho cuidado, no hay muchos teóricos que hablen de la fotografía, yo creo que Rita es la única persona que se mete, entra, y sale... eh, por lo tanto, no hay profesores para formar teoría

Rita Ferrer: ¿Qué significa ese entra y sale?

Mario Fonseca: Entra, sale, vuelve a entrar, o sea, que te mueves con soltura...pero... bueno, yo lo veo en la Finis Terra, que es de las universidades privadas que más tiempo y más producción de alumnos y artistas con cierta trayectoria ha tenido, la fotografía partió muy mal, y después, ahora se ha ido recomponiendo, pero es una especialidad complementaria, o sea, tú puedes licenciarte de pintor, escultor, o grabador...y fotógrafo, no puedes hacerlo solo y es lo más avanzado que hay en este momento dentro del

contexto de las universidades acreditadas con título de licenciatura, porque ARCOS es un instituto profesional, y todos los que quieren ser fotógrafos, por lo general lo piensan dos veces, pero en una universidad que te den el cartón, pero en el ARCOS sí está pasando algo fuerte, con la fotografía, pero en las universidades... la Católica da un curso de fotografía, pero no hay una cosa consistente en ninguna escuela yo creo

Margarita Alvarado: Ahora, en el magíster de la Católica de Arte, de la Escuela de Arte sí ha tomado una cierta relevancia la fotografía, tanto desde el punto de vista teórico, que algunos hemos sido invitados a esas clases ahí, y del punto de vista, también, de la práctica, de la creación

Rita Ferrer: Yo quiero decir algo con respecto, digamos, me llamo mucho lo que dice, -no soy la única- pero yo creo que no existe la teoría fotográfica pura. Creo que eso es más bien un efecto de marketing, o de estrategia, o de un anclaje en ciertas teorías del modernismo, como Fried, Greenberg (01:38:44) digamos, que se estabilizan ahí y se quedan cerrados como una disciplina autónoma, hoy día para poder entender la fotografía hay que poder recurrir a dispositivos teóricos más amplios, que están en la antropología visual, que está en estudios visuales, que están en la estética, que están en los estudios culturales, que están en la filosofía por supuesto, que están en la literatura, que están en otras, hay una multidisciplinariedad, en una interdisciplinariedad, o sea, el maletín de trabajo del teórico no le basta las cuatro paredes de la disciplina fotográfica, para poder entender los fenómenos de la visualidad... por lo tanto esas especializaciones son más bien tácticas, de pega, pero no teóricas

Moderadora: Y qué sería más clave... porque por un lado eso ocurre también en la danza, los temas hay que verlos a parte, o sea, en general está ocurriendo en la mayoría de las disciplinas, que si bien tuvieron una... identidad de origen muy fuerte, después han ido trasmutando por la influencia de las tecnologías, y de otras...

Rita Ferrer: de la vanguardia

Moderadora: Claro. (Intervienen muchas voces. 01:40:11) Pero qué le sería propio y complementar un poco la línea de lo que tú decías, qué de la infra, como para que esta fotografía chilena, puesta en este territorio, y circulando, etcétera, tuviera mejores condiciones de hacerse cargo de esta memoria, de esta tradición, de este reconocerse en una tradición, o sea, lo que tú mencionaste son escuelas, corrientes, sistematizaciones de autores, de autores creadores, digamos, no de autores teóricos, no sé si me explico, o sea, los chicos se identifican en la fotografía de este, de este, de este, no, no en ese sujeto, no en esta orientación filosófica que dice que la fotografía debe ser hoy en día X

cosa, cumplir cierto rol, me explico, no, entonces entendiendo que es importante en todas las artes que existan teóricos, críticos, curadores, en fin, todo el mundo de periodísticas especializados, en fin, todo el mundo de los que reflexionan el lenguaje hablado sobre un lenguaje visual en este caso, ¿cuál de esos creen ustedes que hoy día se hace tan importante como un maestro de las escuelas formativas? Porque están estas escuelas que yo creo que son... que ocurrieron por fenómenos de mercado, digamos, empezaron a aumentar el número crítico de fotógrafos que manejan las técnicas y medianamente el lenguaje... pero está toda la otra infra que requiere un sector como para que se produzca... identificación de escuelas o corrientes

Rita Ferrer: Sabes lo que yo creo que... hay un vacío en el rol del curador... el curador se supone que debería ser el equivalente a un gran especialista, con discurso, equivalente a lo que es un editor o un antologista de poesía, por ejemplo, y resulta que está convertido en un productor chanta... que pone, digamos, que quiere ser el mismo autor por sus propias carencias, en que pone cuatro cuestiones en el muro, y dice soy procurador, viaja, en nombre de todos, manda a hacer un texto a otro, porque es incapaz de hacerlo él... entonces, si ese rol se ocupara de la misma manera que se ocupa el rol del antologista en literatura, digamos, que tenga ese prestigio, que tenga esa potencia histórica, digamos, y realmente, digamos, que un autor diga, salí en esa antología, o no salí, porque esa voz me autorizaba, y tiene, carrete y tiene capital simbólico sobre sus espaldas, otro gallo cantaría

Cristina Guerra: Sumando a lo que dice Rita, creo que otro actor que falta, que en verdad no es un actor, pero tiene que ver con las publicaciones...
Publicaciones... también faltan publicaciones de atrás y de contemporáneos... creo que falta...

Margarita Alvarado: Y además publicaciones no solo en el sentido de reflexión teórica, y de artículos que se puedan hacer de, no sé, de coloquios -donde a veces hemos ido- y reflexionamos, sino que de autores...

Mario Fonseca: De obra

Margarita Alvarado: De movimiento, de obra, por ejemplo... decimos no hay, a lo mejor, una escuela, un movimiento, un estilo, llámalo como un género, lo que tú quieras, bueno, cómo nosotros, desde este soporte escrito incentivamos que si vemos que hay determinadas corrientes, o determinados autores jóvenes que van por determinadas líneas podemos hacer una publicación que los reúna, o... publicación

Rita Ferrer: Es que eso, espera (Intervienen otras interlocutoras 01:44:01)

Margarita Alvarado: O facilitar para que, si hay un pequeño colectivo de algo y quieren hacer un manifiesto, como dice Rita, o algún acción que los identifique... así como vemos, por ejemplo, que de repente se juntan jóvenes y hacen una exposición colectiva, etcétera, bueno, cómo eso lo llevamos a la publicación...

Moderadora: Tú ibas a decir algo...

Nicolás Wormull: No, para mí el tema de los curadores, ...porque además como crecí en Suecia y tengo una muy buena amiga que es curadora que estudió seis años para ser curadora, entonces sé como trabaja, a mí me choqueo mucho aquí cuando vi como trabajaban los curadores, que cachaba que eran tipos que tenían los contactos, y de eso se trataba, entonces esas personas tenían contactos no más, y pueden exponer, pero no tienen idea de foto y de nada de eso... o sea, para mí, yo lo hice una vez y nunca más lo hago, o sea, me llevé una experiencia malísima y creo que faltan curadores y, bueno, igual la gente que está tratando de hacerlo... trabajamos con Andrea Jösch y lo ha hecho súper bien, pero igual en general hay poco, y los curadores son los que ayudan a los artistas, son las personas que nos hacen visibles

Inter Rita Ferrer: Y los que logran, digamos, justamente hacer ese rosario para que haya una continuidad, digamos

Nicolás Wormull: Exacto, y falta esta gente

Mario Fonseca: También autocuratorias, o sea, yo trabajaba como curador con Mariana Matthews en una exposición que donde montábamos los dos, y con Kiko Zamudio también en el noventa y ocho, una tremenda muestra, siendo él autor también, Andrea Jösch también ha trabajado de curadora... porque no aparecen personas

Nicolás Wormull: Y aquí tampoco, o sea, cuántos fotógrafos hay... necesitamos más

Inter Mujer: Y no hay espacios

Kurt Petautschnig: No, y sobre todo súper calificados y profesionales y con una serie de cosas

Rita Ferrer: No, y eso sabes que es lo que produce, que digamos que justamente se rompe esa historicidad, o esa filiación, o esa mirada, que se yo, ¿por qué?, porque se

transforma en una trinchera de luchas por el poder, entonces tuco conoce a tico y a toco y a tuco y tiene un sobrino y un hermano y un primo, y ahí se armó la curatoría con la señora... me entendí, y ahí tenemos una curatoría, entonces, qué interés va a haber como para hacer una investigación en que pueda buscar con tiempo ciertas relaciones para que ese joven que está ahí se pueda vincular con este otro que es más allá, o sea, ahí tu no puedes tener intereses creados... tus intereses tienen que estar en el honor que significa esa curatoría, porque esa curatoría puede llegar a hacer historia... pero no en una posibilidad para viajar, no en una posibilidad inmediata por pasarlo chanchi, tiene que haber una, me entiendes, tiene que haber un camino para que tu logres llegar a ser curador y tengas esas posibilidades de hacer ese fraseo, con esos autores, para decir algo...

Moderadora: O sea, que con la construcción de estas entidades

Rita Ferrer: Exacto, exacto... esas relaciones...

Moderadora: Me entiendes, pero que trasciendan... es una pieza clave, no, ¿y ustedes ven algún escenario posible de generación de curadores con esa solides o es gente que tiene que necesariamente tiene que salir fuera, especializarse fuera, por lo tanto recibir influencias de...

Rita Ferrer: Tengo entendido que en el SEC en algún momento hubo un intento pero por falta de alumnos el negocio no dio... ahí vino una chica que iba, digamos, iba a estar a cargo de, esta chica que... que... que ahora anda en otras partes del mundo, le va regio, acá le fue pésimo digamos... precisamente esta chica que era cubana...

Mario Fonseca: Ah, la...

Rita Ferrer: Una que se fue, digamos, que estuvo en Valdivia

Mario Fonseca: Que era pareja de... de... perdón

Rita Ferrer: Exacto, sí, exacto... una chica, digamos, con una muy buena formación, con, digamos, que se fue primero a hacer clases a la Universidad Austral y después logró tener una posibilidad de sacar una carrera, digamos, un magíster de curatoría y no sé qué otra cuestión más y... faltó...

Moderadora: y la perdimos...

Rita Ferrer: No, pero como alumnos, como

Moderadora: Pero aquí no hay muchas posibilidades, porque un sujeto como ese tendría que tener además un gestor que le permitiera tener proyectos, financiar proyectos

Rita Ferrer: De partía no hay una formación académica o teórica

Moderadora: Porque, ¿dónde se inserta un sujeto como ese?, digo, laboralmente

Rita Ferrer: ¿Un curador?

Moderadora: O sea, un curador que pueda vivir de la curatoría... eh... supone que tiene que tener financiamiento, entonces me imagino que

Margarita Alvarado: yo la curatoría no la veo como una cosa única, pienso que un curador, o sea, de hecho conozco un curador que se dedica a muchas otras cosas que aparte de ser curador, o sea, a la reflexión teórica, etcétera, yo creo que el problema aquí es que no hay una formación, como decía Rita, que incluya ese aspecto, por ejemplo, aquí hay un excelente magíster de teoría del Arte en la Chile, pero la parte de curatoría no existe ahí, no hay

Rita Ferrer: Puros talleres

Margarita Alvarado: Claro... te fijas, entonces yo creo que, claro, si tu lo planteas así como una especialidad unívoca, única, probablemente...

Rita Ferrer: Lo que pasa es que un procurador normalmente es alguien que ya ha escrito ya sus buenos libros, que tiene tienes sus buenos

Carla Möller: Si... que es una excelencia en el tema

Rita Ferrer: Gerardo Mosquera ahora es curador, pero tiene cuántas publicaciones, armo la bienal, creó la bienal de La Habana nada más que para poder exportar, y sacarlo del encierro al arte cubano... me entiendes, o sea, entonces ahora es curador internacional

Carla Möller: Bueno, a eso me refiero yo cuando

Nicolás Wormull: La carrera misma involucra mucho escribir, y de hecho, los curadores no solo trabajan solo con pinturas... lo mismo... ellos pueden curar cualquier exposición...

Inter Mujer: Entonces no es un curador

Rita Ferrer: Es un editor

Nicolás Wormull: Y son muy leídos por lo general

Rita Ferrer: Y tienen tesis... Gerardo Mosquera tiene su visión que es distinta a otros de qué es lo que es la internacionalización... qué es la globalización, cómo tomar la globalización, tiene estrategia

Moderadora: Orienta, orienta

Inter Mujer: Por eso no es único solamente

Inter Hombre: Exacto

Carla Möller: Bueno, yo cortito, nada, hace algunos años también se planteó el proyecto del Centro de Investigaciones de la Fotografía, que era una instancia absolutamente favorable, justamente para que se especialice gente en el tema fotográfico; curadores, críticos, teóricos, fotógrafos mismos, o sea, además con una serie de servicios y de propuestas actualizadas, justamente, por ejemplo, la actualización del patrimonio, el patrimonio es un corpus que generalmente está metido en un museo y que nadie más lo ve, que nadie más lo sacar, nadie más lo analiza... entonces, por ejemplo, esa oportunidad, en un centro donde se investigue la fotografía, todas estas tentáculos, digamos, se centran en un cuerpo que irradia nuevamente toda una actualización, toda una posibilidad de trabajo, o sea, la internacionalización de la fotografía requiere, creo yo, un centro desde donde se piense primero la internacionalización, se elabore una manera de internacionalizarlo, y etcétera, y eso no está, o sea, hay gente independiente por aquí y por allá, que finalmente están haciendo el mismo trabajo y no suman fuerza, fotógrafos que requieren, que quieren aprender un poco más, no hay ningún magíster en fotografía, me entiendes, o sea, chuta... ahí, yo creo que

Moderadora: Ese sería otro pilar fuerte

Carla Möller: Pucha, Y ese centro se planteó hace varios años

Inter Mujer: Quedó ahí

Rita Ferrer: Y sabes también, hay un peligro en otra cuestión... en que... justamente por la sobreoferta de fotógrafos y de artísticas, que nosotros mismos generamos, verdad, en las escuelas donde trabajamos, que se yo... resulta que hay algo que está pasando y que me parece terriblemente peligroso y dificultoso a mediano plazo, que es... que no hay una transición entre el alumno que hace su exposición de título y lanzarlo como spútnik, digamos, al espacio... entonces no hay matices, o sea, un cabro tiene dos ensayos y ya quiere su libro, ya quiere ir a Nueva York, y ya quiere esta hamburguesa es mía ahora, me entiendes, y ahora, y qué pasa, que gente con bastante más experiencia, lo pesca un curador de afuera, lo pesca y que se yo, y se quedan sin capital simbólico y empiezan, digamos, y están atrasados para producir, entonces eso es terriblemente peligroso, porque daña todo... entre comillas lo que podríamos llamar la fotografía chilena, eso puede llegar a dañar... por qué, porque son personas que no tienen trabajo acumulado como para andar viajando por todas partes, entonces le quitan las oportunidades a otros que sí tienen, digamos, esa cuestión y eh, se confunden, por decirlo, por mercado se confunde el mercado, se confunde el mercado de los emergentes con los de carreras medias y con los consolidados y todo pasa, y topa, y al no haber curador, y al no haber distribución en el rosario que debería ser una curatoría, digamos, para ir armando este, digamos, este especie de rosario, sencillamente topan...

Moderadora: O sea, faltan piezas de la profesionalización en la cadena, cierto, clarísimamente, o sea, no hay... no hay pares validados, o sea, me imagino lo que pasará con los Fondart (01:53:53)

Rita Ferrer: Todos con todos, no

Cristina Guerra: No, oye, es que pensando un poco en la cadena también hay otro elemento que entorpece, o que puede, no sé, contaminar esta situación, que tiene que ver con los espacios y dispositivos, los espacios y dispositivos no tienen financiamiento para poder programar adecuadamente o contratar a un curador adecuado, etcétera, estos espacios van perdiendo, -si es que podemos llamarlo como algún tipo de status o diferenciación con otros-, porque finalmente tienen que exponer también, como decirte coloquialmente, no sé como decirte de otra manera, como a la "suerte de la olla", no, o quien te paga la exposición con alguna empresa privada etcétera, entonces se va desvirtuando también el espacio, si carecemos de curadores especializados, carecemos de financiamiento, lo que queda es un espacio vacío que finalmente se nutre con otros elementos, cierto, que no necesariamente permite que se vaya profesionalizando un sector, así como lo dice Rita, que tiene que haber etapas pero en pro también del sector, del propio artista, no es con otro fin, si es que se salta ese espacio, porque puede llegar un chico, -voy a inventar algo-, puede llegar un chico con dinero para poder montar una

obra en un espacio de prestigio, si ese espacio de prestigio no tiene financiamiento para poder programar de otra manera, finalmente es aceptado tenerlo en ese espacio.

Rita Ferrer: No, si todas las instituciones desde la más prestigiosa, todas están dando cartas de apoyo a cualquier proyecto porque necesitan plata para financiamiento, entonces ya no, el museo, ni el MAC, no hay institución en Chile que realmente sea un logro llegar, si no que, hasta la Barbie puede exponerse en un museo... y que de hecho se han expuesto... no hay una TATE no hay una, me entiendes, no hay un lugar que realmente... todo es igual a todo

Moderadora: Ahora, mirado desde fuera... evidentemente estamos en un escenario distinto al que estábamos hace diez años desde el punto de vista de estos elementos que hemos mencionado, sí hay galerías específicamente de fotografía, si se identifica un consumo, en las encuestas de consumo la fotografía pasó a ser algo que era absolutamente secundario respecto a las artes visuales, en fin, hay ciertos componentes en el escenario, nadie eludiría, referirse a la fotografía como un tema nuevo, digamos, como un lenguaje que además, está bastante popularizado... a una velocidad superior a otras disciplinas artísticas y eso probablemente genera también más demanda, o sea, más exigencia de profesionalización

Margarita Alvarado: Tal vez en ese sentido lo que nos pasa a lo mejor, un poco, a los que estamos en este medio y sentimos que de alguna manera, en algunas cosas que se habían avanzado, que se habían consolidado, iban abriendo puertas hacia determinadas metas, a mediano y largo plazo, como que se han ido... esta misma cosa que mencionaba Carla, este el Centro de Investigación de la Fotografía, que era una iniciativa bastante interesante, con todo lo que podía seguir siendo perfeccionada, pero que se planteaba como este espacio para cumplir con una serie de requisitos que no estaba esta demanda imponiendo, no se ve mucho por donde va la cosa... y yo lo que quería decir, una cosa que me parece que también es importante mencionarla, que la mencionó Cristina, y también la mencionó Carla a propósito de hablar del centro de investigación, ¿qué hacemos con el patrimonio fotográfico?, porque la visión solo del patrimonio fotográfico durante mucho tiempo se limita a ser una cosa historicista, o como de la memoria, -"que bonito lo que tenemos en los archivos", entonces, una de las cosas que se planteaban en este centro de investigación de la imagen fotográfica, era abordar este patrimonio con una mirada actual... no cierto, y su puesta en valor desde las problemáticas actuales que implican que, esa lectura sirviera de insumo para esta, estas nuevas generaciones que están haciendo fotografía ahora, etcétera, no una cosa nostálgica y rememorante, si no que tuviera esta vigencia, activa, viva, y que pudiéramos

justamente enfrentar ese patrimonio visual con lectura, provocativas, nuevas, que abrieran otras perspectivas y sirvieran a otros fines, digamos, más actualizados

Moderadora: No, súper bueno, estamos ya cerrando..., hay algo más que quieren señalar aunque no tenga que ver necesariamente con esta última parte

Rita Ferrer: Si justo con la cuestión de los libros, sabes que todo el mundo quiere sacar libros (Risas 01:59:04) hay una guagua egresa y quiere libros, todo el mundo quiere libros...y lo que pasa cuando pasa eso...empieza a perder el sentido...la gracia de ser un autor es ser un soberano, ser autor es...distribuir el atributo al escenario...y eso es un espacio ganado...no es una cosa que tu lo obtengas por un título. Por más que uno le enseñe a un alumno de arte que él va a ser un autor, el autor se hace con el tiempo...no se hace con el ejercicio...Entonces si todos son autores, no hay autores... si todo el mundo es autor, deja de tener importancia la categoría de autor

(Hablan varias interlocutoras a la vez 01:59:57)

Carla Möller: Hablas tu misma de que hace falta direccionar la producción...finalmente...

Moderadora: Pero el problema es de la democracia, la democracia (Hablan varias interlocutoras a la vez 02:00:12)

Rita Ferrer: Democracia es que todos puedan acceder a estudiar...pero tú no puedes ser autor por democracia...

Moderadora: No, no, me refiero a que tienes la accesibilidad que ha generado en las masas (Hablan varias interlocutoras a la vez 02:00:30)...no pasan otras cosas que debieran estar pasando, de la formación ha aparecido el rol de las comunicaciones, del curador, del centro de investigación, de los espacios positivos y todos con puros deben, el rol del patrimonio activo, la formación y el librito, o sea tengo un recetario completo...ustedes que son más jóvenes, si usted quiere que le vaya bien tiene que cachar tomar el recetario del buen gestor de su propia obra . Entonces tiene que tener un catálogo, tiene que tener...

(Hablan varios/as interlocutores a la vez 02:01:16)

Rita Ferrer: Pero también hay una cuestión, hay un mal entendido...una cosa son los rituales y otra es la recepción crítica, o sea una cosa es que cualquiera saque su libro, que contrate alguien inteligente que redacte la cuestión y otra cosa es tener la necesidad

de recepción crítica como se tiene en todas las disciplinas, o sea cuando un científico hace un “paper” ese paper si en dos años no es citado, por otro científico y no sirve para algo...no existe...o sea, por lo tanto, si una exposición se hace, si un libro se hace y esa exposición no es tomada y ese texto no es tomado...como referencia para otra cosa...no existe ...entonces, o sea la recepción crítica es dinámica no es un ritual...

Margarita Alvarado: Si pero que recepción crítica...porque también estamos en un sistema hoy en día, en el ámbito de las ciencias y de la investigación académica que se ha impuesto desde Estados Unidos donde lo que tu tienes que hacer que son los artículos y no importa si lo haces acá son los artículos ISI, entonces se contrapone a lo que generalmente se sigue intentando en Europa que es la producción de pensamiento mucho más reflexiva, a través de publicaciones de más largo aliento de libros etcétera. Entonces hay también (Interrupción 02:02:46)

Moderadora: Qué otro ritual hay además de las exposiciones o de todas las múltiples en el fondo exhibiciones...

Rita Ferrer: Por ejemplo, como dijiste tu, cuando hay una exposición o la presentación de un libro, abrir espacios, por ejemplo, en otras partes que eso se publique, entonces empieza haber una cadena, un tejido... no es un montón de catálogos separados con textos, sino que se lanza una cuestión ya que no hay prensa, ya que no hay espacios para la cuestión, por lo menos circuitos, aunque sean de sitios web, que se tome, digamos, y que se reflexione, y que se socialice y que quede inscrito

Moderadora: Y qué está reemplazando hoy en día la carencia de estos mecanismos muchos más consolidados, o sea todos sabemos que son recomplicados y en general, las artes las humanidades y las ciencias sociales, no existen completos consensos, pero todas las disciplinas tienen eventos o rituales en donde de alguna manera te ponen la chapita... los festivales, concursos, etcétera...¿aquí internamente existen?

Rita Ferrer: Los blogs...

Rita Ferrer: Faltan concursos de fotografía

Moderadora: Reconocen alguno de los que esperan

(Hablan varios/as a la vez 02:04:9)

Nicolás Wormull: A lo mejor faltan libros que no salen... porque esa cosa del FONDART libro se transforma en un negocio para la editorial, cualquier libro que sale...se hacen un

montón de libros malos en vez de que una editorial le pague, paguen por el libro como se hace en Europa o que le guste el trabajo, un trabajo que vaya siendo años y chuta hagamos un libro bueno....hoy en día se postula al FONDART y ya. Y hacen el libro porque les da lo mismo, imprimen y al final...

Rita Ferrer: Primero postulaste al FONDART...

Margarita Alvarado: Yo insisto en que eso tiene que ver con el sistema que estamos viviendo, entonces no podemos dejar de pensar en que hoy en día toda una carrera para vender, a la editorial, -como tu dices-, le interesa un huevo si el libro es bueno o malo

(Intervienen varios/as a la vez 02:04:51)

Rita Ferrer: Claro las editoriales no tienen plata pero muchos hacen...

(Intervienen varios/as a la vez 02:05:04)

Carla Möller: También Foto América, sobre todo la versión de, que hizo Weinstein en el museo Bellas Artes, hubo seminario, hubo exposiciones, hubo presentaciones, muy completo...una instancia primero para informarse y participar y bueno también tiene una comunicación con otros países de Latinoamérica es fundamental o Europa, comunicación e intercambio... no solamente...

Rita Ferrer: Falta también que quede eso inscrito, no hay inscripción de eso, no hay historicidad de eso...sino que pasa como un evento

Inter. Mujer: Bueno hay que ver con qué velocidad se escribe esa historia (Intervienen varios/as a la vez 02:05:55)...pero recién ahora se está hablando de la época, de la vanguardia en Chile, o sea se está publicando, se está exponiendo, se están sacando los materiales de los archivos, no cierto, de... de la escena de vanguardia...de Nelly Richard (Intervienen varios/as a la vez 02:06:10) estamos hablando treinta años después, o quizás treinta años después vamos a tener un Foto América inscrito como tu dices...quizás eso debe ir más veloz

(Hablan varios/as a la vez 02:06:28)

Cristina Guerra: es un espacio potenciable, legitimado pero además potenciable...

Inter. Mujer: Está Rodrigo Gómez, está Héctor (FIFV)

Inter. Mujer: ¿Y Cenfoto está ahí?

Nicolás Wormull: sí, apoya

(Hablan varios/as a la vez 02:07:10)

Nicolás Wormull: Pero lo que está pasando con el festival...habría que apoyar, va por buen camino, yo soy amigo de Rodrigo, yo estoy bien metido por detrás, pero no tengo ningún cargo, porque tampoco lo quiero, pero soy como bien así, como un personaje que opino, digo que hagamos esto, evitemos esto... yo creo ese festival va a crecer...y bien y por ahí van a salir...hay que apoyarlo

(Hablan varios/as a la vez 02:07:38)

Andrea Aguad: El festival, lo que tiene muy bueno, es que tiene actividades asociadas, por ejemplo, las brigadas fotográficas, tiene una serie de actividades que hacen que la comunidad entera, o sea, Valparaíso se transforma con la fotografía

(Intervienen varios/as a la vez 02:07:57)

Nicolás Wormull: Ahora estuve en Uruguay y de todos los que expusieron...creo que el más fresco y el más entretenido y con el que la gente estuvo más despierta fue con el que expuso FIFV. Entonces fue toda una cosa en que la gente feliz, ¿así dónde es?, y nadie sabe que no existe que está como en el bolsillo de alguien...así, entonces... va por buen camino y todos ya quieren asociarse, Costa Rica, Uruguay, entonces yo igual creo que hay que apoyar al FIFV

Rita Ferrer: Mi crítica es, por ejemplo, yo creo que se farrearon una oportunidad con respecto a que fue invitado PhotoEspaña, yo participe de la puesta en el Trasatlántico PhotoEspaña, y fue vergonzoso la participación oficial y el espacio que le dieron a PhotoEspaña, habiendo sido una gran oportunidad para una alianza, o sea el café nos hacía ir al tercer piso para ir a ver el Workshops nada más, o sea realmente con pequeñas, no estuvieron cuando tenían que estar... o sea hubo realmente casi una rabia que estuvieran ahí adentro...casi era que lata que hubieran estado ahí...cuando finalmente, por favor, es PhotoEspaña quien les presta ropa...digamos, agradecidos con el espacio, precioso el lugar... pero no funcionó, o sea el pobre Felipe Coddou tenía que ver las luces...eso se pudo haber subsanado con una actitud de personas más participativas y más diplomático por decirlo así...pero fue vergonzoso

Nicolás Wormull: La cantidad de plata que se usa en comparación con lo que hace latã Cannabrava, se hablaba de quinientos dos mil dólares para hacer su festival, entonces con doce millones la cosa cambia

(Intervienen varios/as a la vez 02:10:09)

Cristina Guerra: Tiene que existir una coherencia entre los distintos aspectos, tiene que ver con los contenidos, porque efectivamente el festival de fotografía tiene buenos contenidos, buena metodología en los talleres...otro tema que es el financiamiento...cierto, que no todos tienen buenas voluntades y además experiencia en producción...en logística, yo creo que tiene que haber una armonía orgánica e integrada

Rita Ferrer: Por ejemplo por ahorrarse plata en las brigadas, un chico se cayó del tercer piso...o sea eh...

Nicolás Wormull: Yo sé quien flaqueó ahí en las cosas de...

Rita Ferrer: Sipo, si metían a puros brigadistas, brigadistas para que trabajaran gratis, sin seguro, sin na el cabro se cayó del tercer piso, me entendí...eso, eso no es pasión eso es irresponsabilidad.

(Intervienen varios/as a la vez 02:11:04)

Moderadora: Hay alumnos que se orientan hacia la gestión de la fotografía, aquellos que cachan que estando en la escuela que no, no van a ser fotógrafos de autoría así, o de estética, hay algún interés de gente en la... (Intervienen varios/as a la vez 02:12:04)

Margarita Alvarado: Ahí entramos en otro tema sensible, no ha gestión cultural de fotografía especialmente

Inter. Mujer: No necesariamente

Moderadora: Estoy pensando no que alguien ya pueda tener el oficio de o carácter suficiente para dar una clase de cómo se gestiona

Inter. Mujer: Fíjate que hay más capital, pero no estamos

(Intervienen varios/as a la vez 02:12:26)

Margarita Alvarado: Yo hago clases de un diplomado en gestión cultural que tiene además un instituto de estética que funciona en el centro de extensión y ahí de la gente que se dedica, que son treinta y cinco alumnos por promoción...habrá dos que le interese la fotografía si es que, como gestión..

Rita Ferrer: Lucho Weinstein y Andrea Jösch podrían ser súper referentes

Inter. Mujer: Si

Margarita Alvarado: Ahora nosotras con la Carla hemos hecho unas experiencias de gestión de, de...

Cristina Guerra: Oye yo voy a destacar otra cosa el centro de Patrimonio también tiene experiencia en gestión...si tienen experiencia pero bajo este alero del patrimonio...a veces queda como al margen de ciertas discusiones pero es una...tanto una gestión del rescate, de la investigación, como de la promoción de la fotografía.

(Intervienen varios/as a la vez 02:13:35)

Rita Ferrer: Trabajan en el GAM la Loreto Araya, la Margarita Cea, eh...

Moderadora: O sea falta, falta de alguna manera intensionar estos vacíos que hay, como para potenciar una escena nacional que además tenga una caja resonancia interna y externa, faltan elementos, pero pareciera que hay recursos...(Intervienen varios/as a la vez 02:14:00)

Margarita Alvarado: Hay gente que se ha dedicado pero en forma silenciosa...porque no enfrentemos la gestión como sólo hacer exposición o hacer un festival, sino otras cosas que tienen relación con la fotografía, de sistematización, de organización de, etcétera y de eso hay que trabajarlo son materias más, frustradas...a lo mejor se podría hacer intentar hacer un catastro algo...

(Intervienen varios/as a la vez 02:14:34)

Moderadora: Muchísimas gracias, se pasaron de verdad, mucho mejor de lo que pudiese haber sido una reunión ordenadita...

(Intervienen varios/as a la vez 02:15:00)

2 Transcripción Focus Group 2

- (M) Estamos pidiéndoles que nos entreguen algo valiosísimo e invaluable desde la experiencia, su posición y puntos de vistas y el grupo focal tiene además la motivación principal el que ustedes puedan expresar con absoluta libertad su discrepancia, o sea, no se trata de que lleguemos a consenso, ¿ya? Aquí no estamos construyendo ningún tipo de formas...

- (Luis Weinstein) No es nada en la medida de lo posible.

- (M) Por favor, o sea, es todo lo contrario, no vamos con la media vamos con el máximo posible de respuestas, ni siquiera a una pregunta, por lo tanto la misma pauta de preguntas es para orientar un poco la conversación porque ya tuvimos un focus anterior donde los temas estuvieron centrados en otros énfasis de este mismo tema mayor que es la internacionalización de este en caso la fotografía. Por los perfiles, les cuento un poco así rápidamente, por los perfiles de los invitados evidentemente se ha puesto foco y por los tiempos, estas conversaciones grupales duran entre una hora y media y dos casi naturalmente digamos, esa es como una dinámica en que se van acotando temas que son de 7 a 8 preguntas, pero la idea no es que se rijan exclusivamente por estas orientaciones de la pauta, o sea, de repente van ha aparecer otros temas y tienen completa libertad para introducirlos, entonces discrepen todo lo que quieran, alteren la pauta todo lo que quieran, sólo no se pueden tirar las galletas por la cabeza, no hablar al mismo tiempo por los efectos también de la grabación son como las únicas cosas que puedo más menos pedirles en particular y en relación a la temática, para que en el fondo puedan hacer preguntas, nos pueden hacer preguntas dudas que tengan, eh... es tema de estudio que nace, como varios otros similares en otras disciplinas artísticas desde el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes que viene hace ya un rato y yo diría que en último año y medio con una decisión institucional más por lo menos formalizada para la existencia de un área de internacionalización -un área pequeña- que parte fundamentalmente, por simplificarlo mucho, de una premisa que es que lo mucho que ha crecido la producción, voy ha hablar en jerga economía de la cultura, ha crecido la producción y por lo tanto la oferta de bienes y servicios culturales en el país, pero el consumo no. Ustedes saben que tenemos 2 mediciones 2005 y 2009 de Consumo Cultural, y en esas mediciones lo que claramente se observa es que no hay un aumento de la masa crítica de personas que estén, no solamente asistiendo a eventos o consumiendo productos o conservando o adquiriendo digamos para consumo privado la oferta este aumento de oferta sino que, con la excepción de la danza que subió un poquito el 2009, sino que además no hay disposición de pago, o sea, también hubo otros problemas del tipo...

(Luis Weinstein) Disposición de pago que significa que no estoy dispuesto a pagar por esto.

(M) Mucha gratuidad...Lo que hace también poner los focos un poco sobre lo que han sido las políticas de gratuidad digamos de los accesos.

(Camilo Yáñez) ¿No hay disposición de pago de parte del público?

(M) Exacto.

(Camilo Yáñez) ¿O no hay disposición de pago a los que encargan a los que hacen la obra tampoco?

(M) No

(Camilo Yáñez) Hay doble disposición de no pago.

(Luis Weinstein) Gratuidad.

(Camilo Yáñez) Claro, ni a los que inventan las cosas ni a los que quieren asistir a las cosas.

(M) Claro, una mala costumbre, unos más medievales que otros.

(Luis Weinstein) Porque, ¿Cuántos nos pagan por venir acá?

(risas)...

(M) Unas galletas con un cafecito...

(Luis Weinstein) Claro por alguna parte empieza esto.

(M) Sí, definitivamente por eso partimos dando las gracias por darse el tiempo para esto.

(Luis Weinstein) Era una pregunta retórica.

(M) No, tienes todo el derecho del mundo a plantear hay una valoración que obviamente si fuésemos rigurosos muy bien podría ser remunerada, o sea, parte de ahí ¿no?

(Camilo Yáñez) O sea, quizás si armamos la política en esta mesa puede ser un efecto retroactivo.

(Luis Weinstein) Claro es que por eso lo planteamos, por que a mi me parece que partimos nosotros mismos siempre, creo que tu lo estás diciendo ¿no?, como en el mismo plan -como el chiste que hace tu como la doble disposición de no pago-, estamos súper dispuestos ha hacerlo por nada...

(M) Hacerlo por nada, exactamente parece excelente entrada. Hecha la aclaración respecto de dónde se origina, hay una pauta que obviamente voy a ir leyéndoles pero eh antes quisiera darles la palabra, no solamente para que hicieran una ronda de presentaciones, la mayoría de ustedes se conoce pero puede que alguno no se conozca y por si tienen algunas otras preguntas de cualquier tipo dónde está el baño, así que les doy la palabra no se si quieres partir tu...

(Doifel Videla) Es que no sé todavía a que vamos, no sé, me gustaría más bien ir viendo un punteo vamos ha hablar de esto luego vamos ha hablar de esto otro.

(M) Perfecto, antes de hacer preguntas.

(Doifel Videla) O tal vez no sé no sé en realidad cómo lo hicieron la vez pasada si cada uno...

(M) No perfecto si tú necesitas más insumos de contenido me parece muy pertinente...

(Doifel Videla) Para ordenarnos porque tendría que ponerme ha hablar y...

(M) Era con la intención de que pudieran presentarse y que después partiera la pauta pero...

(Doifel Videla) Una introducción para que nos conozcamos, por ejemplo yo conozco a Camilo pero él no me conoce a mí...Yo creo que me invitaron porque alguna vez realicé exposiciones y trate de difundir la fotografía básicamente latinoamericana, yo viví en Europa muchos años...

(María Luisa Murillo) Perdona ¿Cuál es tu nombre?

(Doifel Videla) Doifel... Entonces lo hacía desde allá tal vez eso sea el aporte que yo pueda hacer, porque algunos lo hacen desde acá hacia allá y de hecho ahora se trata de

hacerlo de desde acá hacia allá, yo lo hacía, digamos desde allá trataba de dar vuelo no era la fotografía chilena en particular sólo latinoamericana, entonces, cómo yo encontraba los fotógrafos que luego exponía o que organizaba las exposiciones, cómo utilizaba la información, cómo buscaba esa información, y cómo lograba hacer ese trabajo de difusión, bastante gratuito también como dice Lucho...

(Luis Weinstein) El año 85 hicimos juntos también el Centro Nacional de la Fotografía...

(Doifel Videla) También hicimos cuando yo llegué acá a Chile, con Lucho y otras personas, armamos un centro tenía un nombre muy rimbombante porque teníamos grandes deseos de hacer cosas relacionadas que era el Centro Nacional de la fotografía y ...

(M) Sigue sonando...

(V) Sí eso es maravilloso...

(M) Así que está bien que haya sido así

(Doifel Videla) La idea era un poco...llevar un poco copiar lo que existía en Francia había un centro nacional de fotografía y creo que es necesario... después este... la organización después de las fotos, pero básicamente lo importante -que yo podría aportar- cómo yo lograba, o sea, teniendo un interés y estando afuera, lograba encontrar fotógrafos, viajaba por América latina o buscando que se yo, contactándolos desde allá para poder difundir, de hecho tenía una fundación que se llamaba "Nueva Visión" y el objetivo de la asociación era la difusión de la fotografía latinoamericana en Europa entonces, desde ese punto de vista tal vez pueda aportar un poco....

(M) Super...gracias Doifel

(María Luisa Murillo) Bueno, yo soy María Luisa Murillo, soy fotógrafa también, estudié en la Católica después en el Bellas Artes y después me fui a vivir fuera en Barcelona ahí viví 8 años. Dentro de este tiempo traje como artistas todo el rato haciendo exposiciones, viajando produciendo cuerpos de obras todo el rato y también trabajé en gestión cultural en varias galerías en Barcelona y bueno también la producción de festivales como, o sea, dentro de ferias como Arco, LOOP, el Principio de Luz que fue New art y ... bueno de ahí volví a Chile...

(Luis Weinstein) ¿Cuándo?

(María Luisa Murillo) En Diciembre... a finales del 2008 y a partir de ese momento sigo trabajando en mis trabajos plásticos por supuesto, y también estoy haciendo un proyecto en Tierra del Fuego que es un museo que está en proceso de gestación ya se restauró la casa es un proyecto patrimonial que se... estamos restaurando una... ex factoría maderera para poder hacer un museo ahí, entonces ahora estamos en proceso de eh programar la museografía, programar el guión y todo esto, entonces hay una mezcla entre gestión cultural y bueno mi trabajo personal. Bueno también puedo hablar desde mi experiencia de vivir fuera, de ver como funcionan las eh la industria del arte en Europa y bueno y ver lo que pasa aquí y bueno ver cómo ha cambiado todo ver cambios muy positivos que hay...

(Luis Weinstein) Bueno, yo soy fotógrafo también, llevo como 30 años en este cuento, participando siempre en diversas instancias como colectivas digamos de fotos, hablábamos con Doifel recién pero esa era como una etapa ya después porque antes había sido la AFI, después ha sido distintas agrupaciones, ahí acompañó Javier también en distintos momentos hemos tratado de hacer así como una especie de trabajo bajo un colectivo de promoción de nuestro trabajo digamos ¿no? Lo hago como arte y parte, así como en el sentido así como que dado como lo que nosotros evaluábamos como el estadio de desarrollo de nuestro quehacer como que teníamos que hacer todo, hacemos la producción, hacemos la obra, después vemos como la empaquetamos como la vendemos hacemos la boleta muchas veces, estábamos hablando recién que las compramos nosotros mismos.. casi, ya hay colección en nuestros closet, guardaitas eh y dentro de ese ciclo es que yo trate durante muchas veces en distintas partes de distintas maneras unas veces mejor y otras veces peor, hemos intentado, con un grupo hoy día que debemos ser como unos 15 ó 20 que vamos, entramos y salimos un poco como de ese ámbito... tratar de ir empujando esta cosa que llamamos la "fotografía chilena", no se lo que exactamente es, la frontera son súper difusas, pero se refiere más menos a una producción hecha aquí dentro, con cierto que muchas veces consideramos como fotografía chilena lo que hacen algunos fotógrafos fuera que también son chilenos entonces bueno, la frontera no queda clara no hay bueno ningún interés tampoco por especificarla porque, no se si sea muy relevante pero, pero en el fondo es como tratar de promover nuestro trabajo o hacer presentaciones y dentro de eso yo he trabajado tratando de, o sea, haciendo mi trabajo personal, viendo la promoción de una cosa como más colectiva y al mismo tiempo, también he intentado traer algunos fotógrafos extranjeros a mostrar aquí digamos. He participado en varias de esas cosas desde eh distintos centros, distintos intentos de hacer intentos de hacer meses de la fotografía aquí locales, buscar hacer ediciones de cosas acá, unas veces mejor otras veces peor, otras cosas que han sido como bombas de tiempo, el año 83 hicimos una edición en fotocopia y de hecho nos quedamos todos con las fotocopias guardadas pero, hoy día no el 16 se inaugura una

exposición en Paris donde la fotocopia por ejemplo tiene un lugar destacado, entonces pasaron muchos años y de repente como que salto la liebre digamos con eso, tengo la esperanza de que siga pasando un poco así y con respecto a la foto chilena, estos años me ha tocado eh mucho trabajar en Sudamérica, en este momento estamos editando una revista de fotografía sudamericana, que es como el chiste de Condorito, así como un uruguayo un chileno un argentino, somos como 9 u 11 dependiendo digamos del minuto, estamos ya en este momento está el número 4 ya está listo estamos trabajando en el 5 y...

(Doifel Videla) ¿Está online la revista?

(Luis Weinstein) Está online, la última todavía no logramos tenerla impresa, pero está online se llama "Sueño de la razón" y es suenodelarazon.org, nos enorgullecemos y creo que es de las pocas cosas que podemos enorgullecernos en serio es que no hay publicidad y que tampoco hay mención nunca ni un diafragma ni una velocidad de obturación, o sea, tratamos de pesar la fotografía desde el lado que no es el habitual de las revistas digamos, lo cual hace que también tengamos problemas para seguir con el proyecto pero, pero ahí está logramos eso, eso me ha permitido llegar a un montón de lugares, presentarlo, hemos tenido súper buena aceptación con eso y nos ha permitido de algún modo posicionar está fotografía digamos -cerrando la presentación- en un momento pensamos hacer una revista de fotografía sudamericana y de repente yo dije- "pero pucha nos va a faltar material de dónde vamos a sacar", hoy en día nos sobra material, o sea, de cuando empezamos a escarbar un poco nos encontramos con que había cosas increíbles metidas entremedio y en este momento tenemos reclamos de gente que por ejemplo estaba residente en República Dominicana, bueno pero para ampliar un poco conviden ¿ah?, los mexicanos queriendo llegar, para nosotros eso era ya nuestro sueño era llegar a la fotografía mexicana y nos hemos encontrado con que hay unas producciones locales increíbles y eso como que me llena un poco de esperanza de así como el estadio de lo que es la producción nacional digamos...

(M) Super...

(Camilo Yáñez) Yo soy Camilo Yáñez, estudié Licenciatura en Arte en la Universidad de Chile, después hice un magíster y de ahí me dediqué a trabajar en como en un proyecto de gestión cosas de ese tipo ya en mi obra y no sé trabajé 8 años en Matucana 100 como armando proyectos en Artes visuales y como manteniendo y haciendo la programación y la estructura curatorial y después trabajé en un concurso fui curador general del MERCOSUR en Brasil, trabajé 2 años en Brasil y después produje varias cosas y después todo como metido en las Artes Visuales más que de la fotografía, acabo de curar

una muestra de Brantmayer en el GAM que se acaba a final de mes que se llama “Muchedumbre” que es un proyecto de cómo de largo aliento y claro yo veo la fotografía desde las Artes Visuales, más que de el rubro fotográfico y creo que hay una que existe, yo creo que es más mitológico que real, como una distancia entre las Artes Visuales y la fotografía, -no sé si en Chile o afuera- tanto no conozco afuera, porque para mi afuera es como ver, investigar el estado, pero para mi la fotografía siempre ha estado incorporado en el ámbito de las artes visuales contemporáneas, pero siempre nos vale una ayuda cierto de todos lados están los centros de foto específicos, yo siento que eso es porque ahí hay capital, instituciones, biodiversidad y producir como esas diferencias de campo en Chile yo creo que es más nocivo, o sea, -si estamos hablando de ampliar audiencias y ese tipo de cosas- ¿te fijay? Entonces, es como la pregunta, yo me preguntaba, si ¿cuál era la pertinencia de venir ha hablar a una mesa de internacionalización de la fotografía?, yo creo que en el fondo me interesa venir ha hablar a una mesa de internacionalización de las artes en general, creo que es una política sumatoria las diferencias de especificidades se dan muy contextualmente, pero en general eso, como entonces en fondo yo me yo venía a preguntar cómo cuando se internalizar la foto o se internacionaliza ¿qué se internacionaliza, la imagen que va ha ir dentro de la foto, la foto como documento?, la foto, la foto como si es todas esas cosas es arte para mí, entonces ahí hay una cosa como que me interesaba establecer y empezar a conversar como posibilidad... ..

(Javier Godoy) Yo Javier Godoy, fotógrafo trabajo en fotografía vivo de la fotografía hace unos 20 año más o menos que ya es un privilegio, tengo un currículum más grande que los demás, siendo que los demás son más grandes que yo (risas), creo que mi pertinencia es esta mesa es sin duda es la experiencia que he tenido este último año con el taller Huelen que es un taller en el que yo participo, hemos hechos unas muestras de fotografías bastante sorprendente y exitosas por lo que esperaban, eh... también la gestión que hicimos para ir a Marruecos también el año pasado, que son experiencias de autogestión bastante interesantes... y que han sido que han obtenido muy buenos resultados, ahora con el resto, yo he trabajado mucho en prensa así que estoy de digamos que estoy ligado al rubro documental que es más difícil aún todavía así que creo que puedo aportar bastante...

(M) Súper, bueno les cuento un poco así rapidito para que entremos en el foco en el que se puso este encuentro particularmente por los perfiles de ustedes y han aparecido cosas que son tremendamente relevantes como el tema editorial, como el tema desde allá o desde acá desde observa un poco de la ampliación de fronteras disciplinarias hacia las artes visuales que también lo planteo... cómo era tu... María Luisa con Camilo y...interesantísimo el tema de la autogestión que pasa a ser casi como un tercer

paradigma entre las cosas más de especialización y...institucionalidad política, la autogestión realmente está tomando un vuelco muy importante hacia sobre todo las nuevas generaciones - tú lo acabas de poner también en la mesa-, entonces ya yo diría que estamos empezando a calentar motores pero, contarles que en focus anteriores se dio la conversación sobre un poco sobre lo que plantea Camilo de ¿para qué soy bueno? Digamos, desde dónde puedo aportar hacia la fotografía teniendo la trayectoria que tengo, y la pregunta que estaba puesta fundamentalmente desde el consejo y que yo se perfectamente que el consejo está abierto digamos a debatirla es, si lo que se exporta es "identidad", evidentemente como además ya llevamos unos 30 años de ser un concepto cuestionado, en la reunión del Focus pasado se fue se volvió a poner una bomba sobre el concepto ese y se planteó no solamente el tema de identidad como una unicidad no va y no tiene mucho que ver con lo que efectivamente está ocurriendo en la realidad, nadie tiene pretensiones en su arte hoy día, menos en el mundo globalizado de que se garantice que lo que se va a exportar o internacionalizar desde un territorio llamado Chile es identidad y una identidad, incluso se llega a pensar que el concepto de la identidad latinoamericana está también hoy día en revisión y la gente más joven que estuvo en el Focus termina diciendo – "Bueno finalmente la fotografía chilena es la fotografía hecha por chilenos y es lo único que realmente podríamos consensuar" y de ese lugar de partida fue bastante más fácil seguir dialogando con esas dos cosas, un poco no tener pretensiones de identidad representativa única y segundo que tampoco exista una gran discusión académica digamos de lo que es la fotografía chilena. Lo seguro que quizás puede ser interesante de que ustedes sepan que también en ese Focus se discutió sobre el aporte de la formación académica en esta oferta digamos que se ha multiplicado en el país -fuertemente concentrada en área metropolitana- pero que también responde a como está distribuido digamos la fuente laboral del país, pero hubo yo diría una reflexión muy profunda hubo mucha gente del ámbito formativo, un par de ustedes yo se que también hacen clases tienen experiencia y mucho que decir ahí, pero eso también estuvo bastante cubierto yo diría que muy ricamente, con mucha capacidad de autocrítica y se engancha con el primer tema de esta mesa de la de hoy. En el caso de ustedes nos interesaba por un lado panelear muy fuertemente la geo, toda la parte de los actores involucrados en la producción de obra fotográfica hoy día donde obviamente va ha aparecer esta tres lápiz con estos tres ámbitos disciplinarios, también aparece esta cosa de la caída de la frontera o el uso de la fotografía en otras disciplinas ¿cierto? manteniendo el carácter de la danza y el teatro la fotografía empieza a incorporarse como componente activo y relevante...y por lo tanto la primera bajada para esta mesa es poder como despejar eso, o sea, ¿cuáles son los actores que ustedes ven que hoy día son... dinamizan sigamos el proceso creativo y el proceso de distribución? no solamente el proceso creativo. Les voy a leer las preguntas específicas pero lo que un foco va ha estar puesto ahí. Que podamos hacer el mapa de actores y sus dinámicas y lo segundo dentro de esta línea de dividir las

temáticas para construir un relato sobre internacionalización posible de la foto, son los modos de internacionalización y fundamentalmente, sistemas de difusión algunas cosas que ustedes han mencionado el estado del arte el rol de los libros o de las distintas formas de exhibición de las imágenes fijas, el tipo de eventos que de alguna manera permiten construir un circuito de validación, o sea, adonde están las chapitas, quién dice que es lo que más allá de una fotografía específica es... ¿hay festivales, hay eventos apareciendo o están a apareciendo otros o se están combinando digamos en espacios de exhibición y validación... con la música? En fin... qué está pasando también en esa dimensión, entonces esos son como los dos grandes temas; los actores y los modos de comunicación de estos... distribución, validación, etc. en el ámbito internacional, entonces yo creo que tanto las presentaciones de ustedes como con estas dos aclaraciones, no se si les parece que partamos o hay alguna todavía...

(Luis Weinstein) Démosle...

(M) Le damos entonces (risas), bueno la primera era ¿Cuáles son los primeros actores de la cadena de valor? de la actividad fotográfica en Chile ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajo del fotógrafo con estos actores, institucionalidad pública o privada, curadores internacionales, gestores del espacio de difusión y comercialización, entendido de difusión como todos aquellos que no necesariamente tienen intenciones de comercialización como es el caso de las galerías, las relaciones con los editores de medios de difusión, relación con los compradores, si es que uno identificase algún otro por ejemplo el ámbito de la conservación que también está relacionado, y otros que ustedes puedan reconocer hoy día como relevantes en este mapa de actores, entonces la invitación es a que hagamos un poco una lluvia de ideas, ¿quiénes creen ustedes que ponen hoy día en este mapa de actores al nivel nacional y a nivel internacional? Por supuesto partiendo por lo que hay aquí de lo que no hay, qué nos está haciendo falta, qué hay en exceso, qué en fin

(Luis Weinstein) Falta plata...

(M) Y financistas...

(Camilo Yáñez) o sea, falta generosidad más que plata, plata hay tanta pero generosidad...

(Luis Weinstein) Plata aplicada me refiero como puesta ahí, me refiero cada vez que uno va a hacer cualquier cosa en fotografía cae dentro de cualquier empresa en el rubro de la donación y la donación puesto en lucas son como 3 millones y medio o eran 3 millones y medios, entonces si hoy día con la crisis el dólar que se yo quizás en cuanto este pero

anda más menos por ahí y en cambio si logras entrar tu por el lado del marketing es un pozo sin fin digamos... hay toda la plata del mundo para hacer lo que fuera y es súper complicado porque el rango como los 3.500.000 -que es una cifra como bien típica- difícilmente llegas a hacer las copias que hay que poner digamos, entonces en general estay como súper atrapado porque estay ya debiendo desde antes de hacerla ya sabes que ya la cosa tiene un problema entre comillas del “modelo negocio”, yo creo que ese es un tema súper importante, ahora quizás por eso mismo por la dificultad de expectativas respecto de eso, cuando de repente tu te encuentras con haciendo eventos, -nosotros estamos haciendo el festival de Valparaíso, antes fue FotoAmérica-, toca mucho recibir gente que quiere ver portafolios que viene de afuera y como vehiculizar eso es difícil porque, porque no son muchos los autores, o sea, son menos los autores que tienen formalizado su trabajo de tal manera que puede llegar alguien de afuera y encontrarse con un paquete listo para exportar por así decirlo, tu te encuentras con gente... hay un señor que se llama Claudi Carreras que hizo una gran exposición que es “Laberinto de Miradas” que ha dado la vuelta al mundo y que es como una persona que de algún modo movió mucho la fotografía sudaca en general y y se encontraba que cuando llegaba a Chile como que iba a ver un trabajo y como que todos los fotógrafos chilenos decían que su trabajo era Chile...

(Camilo Yáñez) No, todos los fotógrafos chilenos eran más sudacas...

(Luis Weinstein) sudaquísimos...

(Camilo Yáñez) Súper sudacas ¿ah?

(Luis Weinstein) El extremo Sud del sudaca, entonces como que la elaboración era como Chile y era como una gran admiración como el paisaje en particular, como diciendo -es un país que es tan sorprendente por eso-, que le llama mucho la atención los pocos lugares donde la formulación del trabajo tenía como otros parámetros se encontraba mucho de eso digamos, no digo que sea todo ni lo único que existe pero si encontraba que había un porcentaje importante y eso era súper difícil en términos de cómo presentarlos en otras instancias, sólo que aquí aparecía que era como lo obvio ya se había estructurado de esa manera tu lo querías llevar a otro lugar y era súper difícil que eso se tradujera en una exposición que tu pudieras llegar donde el comisario de no sé donde y decirle mira, -aquí hay este productito y mira ahí viene pero perfecto como armado-, entonces ahí según donde destacamos acá a personas como la Paz Errázuriz, que lograba tener aparte de una calidad en su trabajo etc. O el mismo Brantmayer ahora, que tu te encuentras con que está la obra -por un lado que hay muchos fotógrafos que tienen una obra muy interesante-, pero al mismo tiempo formalizada en una cosa que es como discernible

digamos, como que tu puedes tomar un paquetito por así decirlo ¿no? Puesto en una caja y esa caja tú puedes armarla en otra parte con norma ISO y ahí está el punto junto con la academia....

(M) ¿Podríamos decir que eso la norma ISO es un actor que falta?

(Camilo Yáñez) Lo que pasa es que para que haya un sistema que es un ejemplo que yo quería poner que conozco más de cerca pero, para que haya un sistema y una cadena de valor tienen que haber instituciones que marquen eso. En el sistema cambiario monetario existe el Banco central que regula a liquidez de los dólares extranjeros y determina las tasas de interés, por lo tanto, el Banco Central crea un sistema de regulación económica para un país y su relación con la moneda extranjeras y las interiores, en materia de arte eso es igual, los museos y las grandes instituciones hacen eso digamos, regulan los mercados la circulación y el contenido de los discursos del arte y aparece lo que se llama la crítica institucional o la contra institucionalidad o la contra cultura donde aparece el underground y uno puede ver la oficialidad y uno entiende más o menos el panorama y ve cuales son los dos polos y como reaccionan y ciertamente las historias de las vanguardias son las historias de los underground o los punkies que luego pasan a la institución y se validan y así...¿entiendes? Esas dinámicas es normal y pasa...

(Luis Weinstein) El punkie que tiene tarjeta Visa...

(Camilo Yáñez) Claro...no digo que todos pero los más brutales, pero en Chile no está eso, es una cosa muy carente, o sea, la Concertación yo creo que lo que hizo correctamente y es el ejemplo, fue inyectarle dinero a los creadores por la carencia institucional generada desde la dictadura, antes las instituciones, la Universidad de Chile, los museos tenían otra dinámica antes del golpe, y la concertación vuelve e inyecta dinero a los productores por estafar... pero no inyecta dinero en las instituciones y cuando quieren que las instituciones crezcan lo que hacen es hacer una nueva institución sin plata pa programación, entonces por ejemplo uno ve el fenómeno del museo de arte moderno y contemporáneo en Sao Paulo donde está lo que se llama la colección Pirelli de fotografía, que es una empresa que entrega dineros a una institución y le paga a un curador para que ese curador seleccione x cantidad de fotógrafos, esas fotos se compran al fotógrafo y pasan a la colección del museo como parte de la colección Pirelli, aquí nadie puede hacer eso no porque no tenga la generosidad -como dices tú- sino porque la institución no es fiable, es decir, no se van a gastar 100 millones de pesos en comprar 40 ó 50 fotografías todos los años para instalar en un museo donde yo sé que, por ejemplo su lugar de almacenaje y guardado de obra no es adecuado donde yo se que el trato a la obra no es.... ¿entiendes? No hay una cadena de valor, la cadena de valor en Chile no se

respetar, es como cuando tu vas a un mercado negro todos te ofrecen y claro puedes salir con un súper buen producto como puedes salir con una cosa pirateada chanta y terrible...

(Luis Weinstein) Ahí está el tema interesante de lo que dices tú además que la fundación Pirelli sumando a lo que dices se circula...

(V) Claro, pero si vas a guardar...se muestra sólo una vez al año...

(Luisa Murillo) Además el sistema de difusión es un negocio, o sea, está bien hecha...

(Camilo Yáñez) No y además son dos marcas que por un lado muestra el patrimonio de Brasil como estado y sus fotógrafos, y por el otro le hace publicidad a una marca, hay una simbiosis correcta...

(Doifel Videla) Pero que es muy probable te digo...porque yo conocí un poco lo que era el Museo Moderno de Río donde estaba Pedro Vásquez, ¿no se si lo conoces?, que también era muy precaria, los sueldos eran bajos, la conservación era mala, una ciudad húmeda donde todo se te pudre rápidamente...

(Luis Weinstein) Pero llevan 18 años de precariedad instalada...por así decirlo...

(Doifel Videla) No, exactamente eso pero cuando se hizo la colección que armó Álvarez Bravo en México, la colección Cisneros, los de Televisa, ellos pagaron todo eso, o sea, los sistemas de conservación, la sala, el higrómetro, todo, o sea, a parte de la colección que hizo Televisa pero...

(Camilo Yáñez) ¿Pero es privada de ellos?

(Doifel Videla) Es privada pero como la Pirelli...

(Luis Weinstein) O sea, pública privada...

(Doifel Videla) Pública privada claro, y también circulan y de ahí se hacen temáticas que se yo, pero se tiene que considerar que si, no se si será falta de generosidad o de interés o de cultura, porque Chile no es un país particularmente de raíces muy cultas, o sea, es verdad, hay una especie de superficialidad en la gente que tiene el dinero, que no lo lleva a invertir en cultura si para que si...

(Camilo Yáñez) El tema es el capital simbólico, Chile no cree en el capital simbólico, o sea, es una cosa real, nuestro presidente actual de la Republica no entiende nada de lo simbólico...O sea, no sabe que un gesto de contar un chiste de la mujer y no se que está mal simbólicamente está mal, es un mal signo...

(Luis Weinstein) Pero, al mismo tiempo te encuentras al que los otros te dicen explícitamente que al tu pasar la barrera de los 80 estás aportando a los otros, estás aportando al enemigo, entonces te day cuenta que no sólo no creen en eso, sino que tienen una profunda desconfianza, de cualquier signo que así sea, porque resulta que esos signos van a hablar mal de ti, como que cuáles son los fotógrafos de derecha por así decirlo ¿cachay? O sea, una pregunta que ya pasamos de ella hace mucho, pero estos otros siguen fijados en esa cosa y lo dicen, el otro día el senador Carlos Larraín lo ha dicho con todas sus letras digamos, no cualquier señor es un señor que está hablando por muchos otros y... yo creo que hay una desconfianza de ellos con estos actores de cómo que se va hacer una cosa como que les va a demostrar de que en realidad son unos sátrapas con mala conciencia, que yo creo que pasa por muchos otros lados, o sea, la fotografía documental denunciativa es un trocito -que ha sido súper importante-, pero es una parte de toda esta cosa que estamos trabajando ahora, pero ocurre que Javier también ha estado presente en las conversaciones que hubo sobre hacer o no hacer un museo de la fotografía, las respuesta de los fotógrafos fue curiosamente que por ningún motivo, pero porque si? es como que tan bueno tener un museo de la fotografía, porque justamente nosotros no creemos en general, que por el hecho de que estén las fotografías juntas va ha haber una conservación de aquella, nuestra experiencia cuando hicimos la cuestión de la fotografía es que de repente llegamos nos habían pasado una sala en un lugar increíble la Casa Colorada en el centro de Santiago, que todos los turistas iban a pasar por ahí y el guardia no abría la puerta y cuando abría la puerta se iba a tomar café al lado, o sea, podía entrar cualquier persona que entraba podía llevarse todo debajo del brazo -como cuando vino este fotógrafo ingles ¿te acorday?

(Javier Godoy) Tenía la luz apagada...

(Luis Weinstein) Tenía la luz apagada, tuvimos que pedirle por favor al guardia que prendiera la luz y abriera la sala, entonces tu extrapolas un poco eso y si claro por ahora vamos a tener un lugar, por ahora las fotos se han conservado mal o bien repartidas por pedacitos imagínate las juntamos todas y ese lugar de repente dicen, -“no sabis que ahora le vamos a dar la plata a Pomaire, porque queremos que Pomaire salga para delante”, y entonces se acabó, se apaga el higrómetro, se fue la conservación y se murieron todas...

(María Luisa Murillo) Es que yo siento que no hay profesionalidad en ningún lado, o sea, tu vas incluso a cualquier institución y no tienen ninguna forma de actuar que se repita, o sea, siempre trabajan a la rápida contra el tiempo, o sea, cero profesionalismo...

(Camilo Yáñez) Yo creo que no hay profesionalismo porque no hay institución...

(María Luisa Murillo) No hay una educación, o sea, aquí dónde están, no hay una crítica buena siempre son copiar y pegar de la misma información que te da el mismo artista cuando empieza cuando termina, quien lo hizo porque lo hizo, pero no hay una reflexión de parte como de la parte de difusión no hay una reflexión primero que nada, no hay periodistas especializados, no se nunca les enseñaron...

(Camilo Yáñez) Viste si volvemos al lo mismo, no hay un lugar dónde nutrirse...

(María Luisa Murillo) Y son los mismos artistas, los mismos artistas aprenden de arte en la academia, pero no hay un curso, no existe como una forma o unas pequeñas guías o unas muestras de cómo funciona la industria, como presentas tu dossier o como presentas tu trabajo, como se mueve el mundo del arte y la empresa, o sea, es un negocio también, entonces no se ve ese profesionalismo, no existe, el artista tiene que hacer desde el montaje hasta la difusión y escribir los textos que van a salir en la prensa entonces faltan actores ahí, o sea, los artistas son una parte pero el grupo que los rodea no existe, entonces no es profesional...

(Camilo Yáñez) No hay mediadores...

(María Luisa Murillo) No existen, o sea, no está la empresa del montaje especializado, o sea, tu vas a Europa y hay un abanico de empresas que son especiales que se dedican al montaje de exposiciones, otra empresa que se dedica a la conservación, otra empresa que se dedica a..., o sea, hay que se dedica a la difusión y el curador trabaja y lo hace bien el gestor o el de la galería sabe hacer su trabajo, vende tu obra tienes una cartera de...

(Luis Weinstein) Pero en ese esquema, volviendo un poco atrás nosotros, en algún momento trajimos y lo llevamos a Valparaíso a la persona que apoyó Robert Frank en el Bellas Artes, entonces vino el curador del museo suizo el museo que es del museo de (00:40:05), en un momento le preguntamos estábamos todos ahí reunidos y alguien le dice bueno -¿pero cuál es el presupuesto de ustedes, ya po dínos cuál es el presupuesto?, entonces para ese museo, sólo para ese museo habían dos millones de dólares al año,

entonces ojala el Consejo tuviese dos millones de dólares en el período de un presidente...

(María Luisa Murillo) Pero es que yo creo que igual la plata existe...

(Camilo Yáñez) El museo del palacio de la Moneda tiene dos millones, el GAM tiene tres millones de dólares al año...

(María Luisa Murillo) Pero, claro, yo creo que la plata hay...

(Camilo Yáñez) El museo de Bellas Artes tiene un millón de dólares al año. O sea, me refiero mira la política de la concertación el GAM tiene tres millones de dólares y el Museo de Bellas Artes un millón de dólares para pagar sueldos y programación...

(María Luisa Murillo) Imagínate, o sea, está claro pero ahí yo no creo que la plata no exista sino que nadie confía en nadie así que nadie le da la plata a nadie entonces, porque las cosas no funcionan bien, yo creo que ahí hay un círculo vicioso que no está funcionando, hay un momento que hay que depositar la confianza y ese momento y esa persona a quien se le deposite la confianza tiene que reaccionar bien y profesionalmente, entonces en ese momento que se rompe ese círculo la cosa va ha empezar a funcionar porque si yo ... claro si le day un poquito de plata dificilmente va ha salir bien, porque para poder hacer un buen producto se necesita dinero así de simple...

(Doifel Videla) Con todo el contexto que...

(María Luisa Murillo) Claro...entonces ahora volvemos al tema de empezar desde uno mismo ¿o no?, entonces si el gobierno, por ejemplo hace el ejemplo del Fondart los sueldos son una miseria, porque son platas fiscales entonces desde ahí ya partimos mal, partimos mal porque si se quedan haciendo buenos proyectos no puedes tener a gente ganando 500 lucas mensuales por un trabajo de 40 horas semanales que es una jornada completa, porque a esa persona no le alcanza para vivir va a tener que trabajar en otra cosa entonces no va a poder hacer un proyecto como debe ser, entonces si el gobierno ya empieza con ese flujo pobre y menospreciado, o sea, porque realmente te baja la auto estima eso no puede ser, no puede ser que desde... te digan oye ya ponte un sueldo, pero recuerda que son platas fiscales entonces haber poquito...

(Luis Weinstein) Lo que es una beca Conicyt por ejemplo...

(María Luisa Murillo) No puede ser, no puede ser porque para hacer un trabajo bueno tenís que... tranquilo...

(Camilo Yáñez) A ver que lo que estoy tocando para triangular la cosa que es como el análisis que yo he hecho en general en materias de este tipo es que a las instituciones no se les da plata para programar, tienen muy poco desarrollo presupuestario, o sea, en 20 años las instituciones culturales chilenas han crecido, no se la cifra exacta, pero podría apostar mi vida a que el porcentaje en relación a lo que ha crecido el país económicamente su crecimiento es casi nulo. Dos, se le dice a los artistas -señores postulen al Fondart póngase sueldo, hagan, arrienden talleres, compren maquinarias, pero vayan a pedirle a esa institución una carta para que ellas lo acepten, entonces como la institución no tiene con que programar entregan 20 millones de cartas para los que ganen entren a la programación de su institución...Entonces finalmente la programación de nuestras instituciones, sus colecciones, sus criterios curatoriales están basados en que artistas con criterio ganen buenos proyectos y los hagan en sus instituciones...

(Luisa Murillo) Claro.

(Camilo Yáñez) Siendo que la lógica debería ser una institución le dice al Lucho.-Oye Lucho quiero una retrospectiva tuya en 3 años más y aquí hay 40 millones de pesos y cada 6 meses te vamos a ir a ver para ver como va la cuestión. Entonces la institución controla, invita, supervisa, fiscaliza, colecciona, difunde porque tiene plata para hacer eso...

(Luis Weinstein) Y por lo tanto, desarrolla una política curatorial...

(María Luisa Murillo) Claro, una línea...

(Camilo Yáñez) Entonces el artista, y el artista es invitado y el artista hace un proyecto de producción de creación como corresponde pero invitado por la institución, no porque a él se le ocurrió, en cambio nosotros somos puros artistas que se nos ocurren cosas en nuestro taller y que además postulamos al Fondart ya y después. -Donde lo mostramos hueón, puta es que esta institución no me va a dar...no es que antes mostró no sé quien... Todo ese cálculo estratégico, político lo tiene que armar el artista en su taller o con 500 lucas mensuales durante 2 años ¿cachay? Y después viene un terremoto y no podís mostrar porque se porque el museo se trituró entonces se suspendió la muestra...

(Luis Weinstein) Claro cuando te encuentras con el director de un museo te dice. -Oye estamos preparando una colección increíble y queremos una donación de algo tuyo.

Entonces tú dices. -No claro genial que mis fotos estén en la colección me parece súper bueno porque es un tema de que la gente lo va a poder ver, pero es como cuál le regalo...

(Camilo Yáñez) O al revés, te ganas el Fondart y el estado retribuir y tu le entregas obras que te gustan y para retribuir y de repente lo ves en una oficina arrumbao porque no hay normas de colección ¿cachay? Cachay que es un problema estructural que ha generado un comportamiento en las nuevas generaciones que es muy brutal, que es que finalmente es que ellos son artistas de proyectos, es decir, se sientan y escriben, no tienen talleres no hay investigación tampoco hay...nadie conserva, es muy raro lo que pasa ¿cachay? Entonces yo encuentro que los primeros 10 años o 15 años del Fondart eran buenos, en la medida que también le inyectas dinero a las instituciones, entonces aportas a la creación y aportas al patrimonio, coleccionismo, circulación, difusión, internacionalización, pero ahora la cuestión, las instituciones son como el...mira pasa una cosa muy brutal y yo les voy a contar un ejemplo muy loco eh... la Feria Pinta de arte latinoamericano eligió a Matilde Pérez como la próxima artista en ser representativa de la feria latinoamericana que se va a hacer en Londres, Matilde Pérez va a ser una feria de arte internacional latinoamericana básicamente, pero comercial donde se venden, yo estoy trabajando con algunos de los que están metidos en el proyecto entonces el otro día me contaron el proyecto, entonces yo le digo.-Oye pero tu cachay lo que pasa con llevar a Matilde Pérez...-Si es una súper oportunidad increíble. -¿Y con qué galería chilena va?. -No es que no tiene Matilde Pérez galería comercial. Ya pero van a ir a la feria de arte latinoamericano de Londres, no podís llevar a la señora que se está muriendo sus 8 cosas y nadie va a estar diciendo oye estos valen 3 millones esos valen 200 millones tiene que haber alguien. Y dos si esta invitado tiene que haber una institución chilena que haya comprado algunas obras que diga -Oye esto es colección de la institución tanto de Santiago de Chile que ahora está en Londres para que latee y compre a la señora, pero si la señora va sola con unas platas miserables de la verdad y no se que lleva los cuadros y los cuelgan ¡eh! Vista a Londres, y se va la señora para su casa, latea y nunca nadie coleccionó nada ¿cachay? Es como tan de... es como Carmela llegas a la ciudad ¿cachay? Y eso me parece grave y eso no lo podemos pensar nosotros los actores ni los artistas ni, es un problema estructural, porque van a haber galerías y van a haber coleccionistas en la medida que las instituciones chilenas adquieran, compren, exhiban, muevan...

(Doifel Videla) No se bien como será la...la finalmente la generación de que esto ocurra pero a mi me da la impresión de que estamos tal vez poniendo un poco la carreta delante de los bueyes ... cuando tu vez como se desarrolló la fotografía en Estados Unidos, no fueron tantas las instituciones y como se llama las becas que habían etc. Que ganaba un

Robert Frank para cruzar todo Estados Unidos un Freelander etc. Etc. No eran millonarias tampoco eran bastante justitas los tipos se compraban un auto viejo y tenían plata para bencina y poquita más, no eran millonarias, sin embargo, generaron mucho trabajo y yo creo que un poco está súper bueno ese análisis de que las instituciones obviamente no tienen recursos, no tienen conciencia, no se han desarrollado, no tienen personas especializadas y muchas más, entonces, yo creo que habiendo establecido digamos que ese es el panorama y que probablemente no va a cambiar, y con un gobierno que no le interesa mucho la cultura porque la ve como algo sospechoso,- lo más probable es que se vaya más bien para abajo que para arriba- yo creo que lo válido es ver como potenciar entonces a los individuos a los artistas potenciarlos, para que ellos -lo mismo que tu decías- Brandtmayer me traiga una exposición correcta, montada etc. Que tiene un formato que se une a su concepto todo está junto, o sea, la realización de su proyecto y de su concepto está bien hecho, o sea, y es transportable y se puede exhibir, lo mismo Paz Errázuriz con el tiempo ha ido aprendiendo y ahora lo hace muy bien, yo me acuerdo la primera vez que vine a Chile el año 80 vine a visitar a Paz Errázuriz para conocerla y me acuerdo que yo andaba con un portafolio que tenía bueno un sándwich de hojas libres de ph, con la bisagrita y las fotos se sacaban y se ponían en las esquinitas y todo eso en un portafolio top y me dice no eso esa cuestión eso para mi es la NASA, o sea, yo no entiendo nada de eso y ella tenía sus fotos así una chica unas grandes unas aquí otras allá en un papel en otro papel todo así revuelto, bueno y ella ha ido aprendiendo y el haber aprendido y el haber tomado eh... hacer relaciones públicas contactar a las personas que vienen a Chile mostrarle su obra, eso es lo que la ha potenciado, también obviamente hay ayuda del Fondart, o sea, todo eso te ayuda a poder sacar tus proyectos adelante pero yo creo que la cosa reposa más en las personas y creo que por ejemplo la experiencia de Javier y el taller Huelen digamos en ese sentido es buena, ellos han avanzado saben presentar sus cosas, el punto es que venga gente y se las compra y yo creo que una vez que eso se desarrolle, que los fotógrafos potencien su trabajo se hagan visibles para que los vean desde afuera y de repente un curador diga, -necesito encargar una exposición de fotografía latinoamericana ¿dónde la encuentro?. Entonces si tú no eres visible no existes...

(Luis Weinstein) El tema es, dando la vuelta con esto,....

(Doifel Videla) Y tal vez cuando haya un poco de éxitos las instituciones van a tener que decir ah...

(Javier Godoy) Déjame hacer un alcance, desde los fotógrafos, o sea, tú para que vas a invertir, porque vas a invertir en tu obra si no va a tener retribución ¿cachay?, por que voy a estar gastando tu en hacer papel de conservación que es caro, ¿cachay? Para

tenerlo guardado, ¿me entiendes o no? Si no hay mercado, por eso nosotros tratamos de empezar a abrir un mercado, que en realidad fue bastante sorprendente, porque si lo había ¿cachay?, la idea de nosotros además era de educar esas personas, además hicimos unas listas de requerimientos mínimos y se le explicaba a todas las personas con unas fichas claro de que se trataba cada cosa, porque también como te digo es una inversión que si no vuelve ¿qué haces tu con eso? Después yo, o sea, hay alumnos que..., me acuerdo que esto nació fuertemente cuando perdimos, o sea, yo perdí una exposición, dos exposiciones que tenía guarda en las bodegas de mi casa ¿cachay?, que se inundó, entonces para que hago esto, para tenerlo guardado para que después se rompa, o sea, se pierdan, no, tratemos de darle alguna circulación, no hay espacios para vender, galerías de ventas de fotos ni una...

(Doifel Videla) No.

(Camilo Yáñez) AFA tenía...

(Javier Godoy) Claro AFA tenía, pero tampoco era llegar y decir oye mira tengo...

(Camilo Yáñez) Quiero aclarar una cosa, que yo no cuando hablo de institución no hablo de grandes instituciones, para mi sacar fotos es una institución, que a su escala funciona así, Ocho Libros con la línea editorial de libros que está sacando, está haciendo una operación institucional de creación de patrimonio y todo, yo no hablo de..., o sea, lo que quiero decir es que lograr institucionalizar la foto significa que ciertos actores adquieran una cierta norma y que ese lenguaje común salga y sea x distante...

(María Luisa Murillo) Cada uno con su rol, o sea. Cada uno sabe que tiene que hacer y en conjunto funciona...

(Doifel Videla) Pero mira a ese nivel hay poca influencia, o sea, yo acuérdate que el fotógrafo que conozco y que se yo, bueno son más informados que los de antes ¿ah?, en que por ejemplo a mi me tocó ordenar un poco el archivo del Claudio Bertoni... (risas)

(Luis Weinstein) Una experiencia...

(Camilo Yáñez) No, una verdadera poesía poder ordenar el archivo de Claudio Bertoni

(Doifel Videla) Sin duda, era complicado y era penoso porque todo se le estaba deteriorando, todo se mezclaba con todo, estaba todo acumulado uno encima de otro, ni siquiera estaban las cosas en bolsitas, me acuerdo que le puse las cosas en bolsita y era

triste porque es todo un trabajo y el es bastante trabajador y avanza de esa manera pero las cosas se le van deteriorando también, pero yo creo que tal vez, si partimos por lo que hay, pensemos como usamos lo que hay, porque lo que debiera ser, tantas veces se conversa sobre lo que debiera ser...

(Luis Weinstein) Yo respecto de Javier, un consenso con eso, yo creo que hay un tema de... lo hablábamos con brasileros que tienen un mercado que está más desarrollado en esos términos, que el nuestro, y hay una pata y justamente el coleccionista que en nosotros está muy ausente...Y ese coleccionista esa persona que compra eventualmente fotos es un personaje que nosotros necesitamos que de algún modo aparezca, y no estoy hablando alguien que este dispuesto a poner dos millones de dólares por ninguna cosa, estoy hablando de alguien que este dispuesto a gastar 80 lucas de repente en una foto ¿ah? Y yo creo que quiera gastar 80 lucas en una foto que ir a Falabella a comprar un juego de manteles ¿cachay?...

(Camilo Yáñez) Mira te voy a poner un ejemplo de lo que estoy diciendo, el chileno cree que Matta es una institución, ya está armado, no ningún tipo que se de algo que no tenga a lo menos un grabado de Matta, porque Matta es una institución por eso el coleccionista...¿se entiende lo que estoy hablando?...Entonces para que haya un coleccionista tiene que haber...-Oye viste la foto 3 del que está en el Bellas Artes...sino no puede establecer ninguna relación con nada ¿cachay?, entonces que pasa se la compra, la gente se compra las obras de arte porque le tincan y porque le gustan para su casa, pero nadie dice -Oye sabís que esta es la edición de o compre de, por ejemplo pasó en el fenómeno del Chaco pasó que... me pasó una cosa que es muy interesante Departamento 21 sacó una edición de la tira de contacto que Brandtmayer hizo de la acción becada en el 80 y tanto frente al río, la foto son de Brandtmayer porque el hizo la toma y era un espacio público, entonces el director de la galería dijo -Oye sabís que esta foto se están vendiendo mal afuera porque la quieren comprar la Loti, pero la Loti trabaja de otra manera, pero tu eres el fotógrafo, así que hagamos una edición, y se hizo con norma con papel con todo, pero ese tipo de departamento 21 que le pagó la inversión y el copiado de no se que, hicieron una edición de 5, con las 5 fotos en papel normado todas copiadas exactamente igual, lo hizo porque sabía que había una institución afuera de Chile dispuesto a comprar esa serie de fotos, si no hay institución es un bluff ¿cachay?, es como que ... me refiero a que no podemos sino haríamos trueque ¿cachay?, el dentista te hace el tratamiento bucal del niño porque tu le pasas una foto de no que listo, pero si lo hacemos normalmente y lo artistas lo hacemos todo el rato porque no hay institución, porque yo, no le puedo decir oye eso vale 3 millones pero porque tu decís que va a costar 3 millones, pero no vale 3 millones,...

(Luis Weinstein) Si yo también tengo cámara...

(Camilo Yáñez) Si po, y nadie te la va a comprar, quien te la compró, pero si esa pieza está aquí, o una de esas piezas o no se que está, entonces tu dices pero si ya la han comprado 3 tipos...y alguien tiene ese monto no es que...y ahí hay una cosa, lo digo en el sentido que vuelvo a poner el tema del Banco Central, como hacemos que tus fotos no se vendan a 80 lucas ni a 100 ni a qui...¿cachay?, como haces que se venda en el papel que corresponde al precio que corresponde en el marco que corresponde y que el tipo... si el problema que el chileno se prefiere gastar 800 lucas en un plasma que en una foto...

(Javier Godoy) Nosotros hemos vendido hartas fotos ha llegado gente a buscar, así salió en el diario el nombre de alguien y van a buscar a esa persona pero ese es el punto...

(Camilo Yáñez) Tu taller...tiene difusión...

(Luis Weinstein) Pero claro un taller tiene que tener difusión...Si, pero es lo mismo que dice Camilo, tenis que tener un circuito...Llegay al gallo y le dices que foto va a comprar... resulta que voy a un diario y tu te hiciste la pega de ir al diario, o sea, como institución operaste, fuiste al diario y llegaste oye Fulano Mengano y Meringano, entonces después yo leo esa cuestión en la revista decoración y digo yo quiero una foto de este señor Godoy, porque ahí está enmarcada y está cuidada está hecha y era lo que yo esperaba y me relativamente con eso...hay un eh... hay un glamour asociado por así decirlo que le hace un giro que es parte del negocio por ponerlo en otros términos, porque negocio suena tan feo especialmente en nuestro medio claro es parte de la circulación normal que eso debiera tener, o sea, encuentro que es bueno que lo tenga, los gringos que poníamos como ejemplo, la poca plata que tienen esos perfecto, pero tu vas a cualquier museo gringo vas entrando a la sala y dice la sala de donación de Francisca y Camilo Yáñez que se yo, esta otra es de Anita y Javier Godoy la otra de la fundación no se cuanto y una tras otras y todos los tipos, o sea, para ser alguien en la sociedad gringa sofisticada tenis que ser un donante de esas cosas tu donas, tu pagas cierto en Board del Metropolitan y lo pagas caro además, y tienen todo un glamour con eso no se inventa, o sea, quienes somos nosotros...

(Camilo Yáñez) Pasa una cosa muy rara, si por ejemplo que yo siempre lo he dicho, por ejemplo el director del Museo Nacional de las Artes compra una obra y sale en la prensa de 800 millones de pesos, así da lo mismo compra un Picasso o que se yo, lo que hay que hacer es que el diga en la prensa que compro eso a ese valor y que justifique porque no se hacen casas con esa plata y si se compra eso, esa pega nadie la hace en Chile, nadie es capaz de defender eso y eso está mal, porque si se hace el día de la foto,

porque un museo no compra al fotógrafo en el día de la foto en vez de gastarse 30 millones de peso en el carnaval se compra 2 fotos de tal persona a ese valor y se pone en la prensa y se dice y la plata está bien gasta', la movida es que nadie quiere dar explicaciones en este país de nada en lo que se ha pasado, entonces cuando tú dices hablemos de arte, hablar de arte significa también explicar, es un ejercicio explicativo sobre los signos etc. Entonces si a eso le ponis un valor económico y la metes en las instituciones la dinámica empieza...

(Doifel Videla) Ahora yo creo que las personas que producen obras necesitan difundirla, necesitan venderla o arrendarla eh van haciendo un aprendizaje como les contaba de Paz al comienzo, y después ya se organizaba muy bien. Yo creo que ese aprendizaje sería como bueno potenciarlo, el aprendizaje a nivel de los artistas mismos, por ejemplo yo creo que estas charlas que a veces dan fotógrafos que vienen de afuera, y sigo hablando de fotografía y no de artes visuales porque yo creo que no... es un medio que tiene una especificidad y un tiempo se la trató de asimilar realmente a las artes visuales y eso no ha funcionado demasiado, más bien la fotografía se comió a los artistas visuales que utilizaban la fotografía, es decir, la fotografía era... ¿Cómo era la de la cultura brasilera? Era... son como que canalizaba todo...

(Camilo Yáñez) Claro son antropófagos...

(Doifel Videla) Por lo tanto, tú tienes a una Cindy Sherman haciendo performance, y ahora tienes una Cindy Sherman siendo fotógrafa, ahora la Cindy Sherman es fotógrafa, pero ella está en museos de artes visuales y museos de fotografía...

(Doifel Videla) Pero como vas a tener la historia de la fotografía...

(Camilo Yáñez) Pero vas a tener la historia de las artes visuales...

(Doifel Videla) Pero digamos la fotografía así, ha canibalizado a miles de personas que empezaron usando la fotografía y terminaron siendo parte de la historia de la fotografía y ya están desaparecidos, o sea, si tu le quitas la fotografía no pasa nada con la Cindy Sherman, si tu le quitas la base de la fotografía...

(María Luisa Murillo) No pero, es una herramienta de trabajo...

(Camilo Yáñez) Si, lo que quiero decir es que no porque un tipo ocupe un telescopio va ha ser un telescopiadador (risas) y va ha ser astrónomo ¿cachay?...

(Doifel Videla) Si pero es que la fotografía no es una cámara es un medio, como el dibujo, es un medio con galerías, con curadores, con sistemas de archivaje, o sea, la fotografía es un medio súper complejo y completo y antiguo y muy pujante pero que mueve...

(Camilo Yáñez) Ya pero... dame alguna concesión de que el dibujo y la escultura pasa lo mismo...

(Doifel Videla) No.

(Camilo Yáñez) Sí, hay museos específicos de esculturas y hay museos específicos de dibujo y hay galerías de dibujo...

(Doifel Videla) Sí, tu no tienes, tu no tienes, o sea, si aquí ponemos todas las revistas de fotografía del mundo y las de dibujo, o sea, te aseguro que no hay comparación, o sea, la fotografía mueve una cantidad de recursos muy superior, algo que podría ser como un simple medio no es un lápiz, o sea, es mucho más que eso...

(María Luisa Murillo) Sí, pero es que ahí hay varias cosas asociadas, por ejemplo ese tipo de foto que tiene muchas revistas es la fotografía periodística documental...

(Doifel Videla) No toda, tu compras revistas en que sale muchos volúmenes femeninos pero también entremedio hay una Cindy Sherman, también encuentras de todo, o sea, está todo mezclado...

(María Luisa Murillo) Pero yo diría que si la clasificas todo ese alto de fotografías de revistas de fotografía van a quedar sólo poquitas quedan solamente...

(Luis Weinstein) Sabes que yo creo que más allá de eso pienso que nos empantanamos en esa conversa porque si...porque finalmente lo que es relevante de esto es que sea cual sea la frontera sea cual sea lo que me involucre esta cosa que llamamos la foto y que unos puedan salir más que otros o saber más que otros, no importa, yo creo que es bueno que se de esta cosa medio probabilística como medio cuántica de hasta donde entra y hasta donde sale y como lo mido, hay una cosa que es súper potente y que es esta cosa de que cuando aparece como foto a la hora de venderla tiene cierta característica que es distinta a la otra digamos, entonces cuando la clasificaste como foto entramos en un rubro de venta, entonces te estay encontrando con galerías que enumeran las fotos, la numerada foto del grabado digamos, la fotografía en rigor no tendría que se numerada es un chiste que se pueda hacer casi indefinidamente, es como

en sus principios ¿cachay?, pero la foto para que vaya en esa cuestión se enumera ¿cierto?, para entrar como en unas reglas de cómo...

(Doifel Videla) Déjame intervenir un poco, para que terminis la idea, el problema en Chile no es la de la foto es de la cultura visual...déjame terminar la idea, yo dije que me refiero a...hagamos un paréntesis no quería que se discutiera tanto, yo me refiero a que se trata como un medio ¿ya? Y no como un... es un medio completo y en ese sentido tiene sus propios circuitos aparte, y se diferencian unos de otros esa es la característica de la fotografía, entonces, yo me doy cuenta que cuando viene un fotógrafo como cuando vino Gerardo Mosquera la otra vez, o como han venido otros fotógrafos, lo jóvenes que llegan allá lo que quieren saber es como justamente difundir su obra que... en el fondo que receta les da Gerardo para que ellos puedan llegar a los festivales puedan llegar a todas partes ahora yo creo que ahí falta educación y ahí se podría dar el... y se podría dar educación y podría ser desde cualquier institución desde cualquier lado, ustedes por ejemplo podrían dar por ejemplo Workshops de cómo preparar la obra y además cómo son los circuitos, yo me acuerdo que cuando yo antes organizaba exposiciones, tenía esos circuitos más o menos claros, yo hace muchos años que no hago y no sé como está la situación ahora, pero yo por ejemplo llevaba registro viviendo en Bélgica de todos los museos que exhibían fotografía y revista donde salía un fotógrafo latinoamericano, revistas especializadas en fotografía latinoamericana, si había una exposición en París de latinoamericano y podía ir, yo iba para allá y anotaba y trataba de contactarme, era un trabajo personal, -pre Internet-, o sea, cuando yo hacía un proyecto tenía que escribirlo a máquina y si me equivocaba tenía que empezar a borrar con Tipex, o sea, imagínate lo que era eso eh... y todo era así muy difícil ahora yo creo que lo fundamental era la visibilidad o tener visibilidad era el primer punto yo no iba a poder armar una exposición si no sabía que fotógrafos había en Argentina, Brasil, Chile, Paraguay,...

(Luis Weinstein) Debería, en ese sentido hay una cosa, exactamente en ese punto que ha ido cambiando y en la cual hay que prestar atención y es que nosotros durante mucho tiempo hicimos todo un trabajo, -lo que decía Javier-, para hacer una exposición, porque la exposición era si yo quería notoriedad, estábamos viendo si yo iba a aparecer de repente en un diario, como dicen los futbolistas eso es totalmente efímero porque termina al cabo de 2 meses con suerte, entre 6 semanas en la bodega de alguien...

(V) Y con los recortes de diario...

(Luis Weinstein) Y los recortes de diario que se van poniendo amarillos más rápido que las fotos...

(T) (risas)

(Luis Weinstein) Claro, y lo único que se pone más amarillo que las fotos es el recorte de diario, entonces es súper complicado, hay cosas que van pasando al lado que resulta que al fin y al cabo de los años han ido teniendo mayor persistencia como por ejemplo la edición, o sea, los libros de autor y justamente y no la retrospectiva que está menos valorizada, pero los libros de autor los libros de fotos así en el sentido que es un poema, no, o sea, alguien que hace una narración específica de un trabajo que está versado sobre el libro y que eventualmente tiene una exposición que lo acompaña, o salió una primero y después la otra, pero que tiene un soporte que persiste más en el tiempo y que se va a difundir más durante el tiempo, eso al cabo de los años visto desde hoy día ha tenido una mayor persistencia, o sea, el día de hoy la gente se lee los libros de la exposición de Larraín...¿Cuántos vieron la exposición de Larraín?...

(V) Sí...

(Luis Weinstein) O sea, si fueron muy pocos a ver la exposición de Larraín al Centro de Estudios Brasileiro pero anda a encontrar el rectángulo en la mano, entonces pasa a ser parte de este gran mito de la fotografía chilena... las fotos de la Paz digamos, con el alma ¿Quiénes vimos esa exposición?, pocos, pero el libro, con ese se está difundiendo y con ese está llegando...

(Camilo Yáñez) Porque el libro es un patrimonio en sí mismo po...

(V) Claro,...

(Camilo Yáñez) Cumple la función institucional, el libro es una institución en sí mismo, en ese sentido quiero volver a repetir la idea cachay, un libro significa ya está, pero no están en ninguna parte

(Doifel Videla) Por ejemplo encontré los fotógrafos mexicanos porque fui a una biblioteca y estaba toda la colección "Río de luz", que es del Fondo Económico subvencionado por el estado y en la colección "Río de luz" estaban casi todos los fotógrafos más importantes de México y eso da inmediatamente una tremenda información...

(Luis Weinstein) Lo más interesante es que sigue estando hasta hoy día...

(M) O sea, yo tengo mi impresión respecto de si la institución tiene la presencia la existencia de normas, si la institución está en función de que existe un consenso respecto

de cuales son los parámetros, los estándares, el estatus finalmente social, económico, artístico de esta obra simbólica, pareciera como tu lo instalas, desde uno hasta las grandes instituciones financiadas por el estado, creo que por lo mismo puede resultar un poco confusa la idea de la institucionalización porque uno la asimila y mira inmediatamente a infraestructura arquitectónica, organigrama y unas cosas muchos más complejas, pero así todo yo pienso que está por un lado esta defensa un poco más del sujeto que aporta una experiencia una memoria un proceso de profesionalización de experimentación de aprendizaje digamos en su cuerpo, por decirlo de alguna manera, versus esta otra que es más bien promueve esta existencia de estándares y esas como de normas de convivencia con la sociedad, con los pares, con las instituciones en forma de torre, la política hasta aquí ha promovido la subvención del artista fundamentalmente, es decir, ha apostado a cada dos fondart que te ganas debieras adquirir una habilidad de estar 5 años en eso, no sé tengo la sensación que es un poco esa la... es por temática además...

(Doifel Videla) Por hacer una exposición o un catálogo tu aprendes a montar y hacer un play out en el catalogo, ordenarte, o sea, te obliga a ordenarte, tus cuentas claras...

(M) Pero de ida, a pesar de que yo creo que esta bastante despejada digamos la apuesta esta de la necesidad de que exista una norma que no existe en el país y que es fundamental para procesos posteriores de pensar una eventual validación interna, y por tanto una externacionalización o internacionalización. La pregunta es por ejemplo los libros está clarísimo y el catalogo que es del tipo de aprendizaje individual de estos sujetos que digamos a goteras han ido adquiriendo al parecer que es imprescindible la idea de catálogos si se hace una exposición, o sea, ya el circuito de la mera exposición y de la exhibición no va sin algo que le de continuidad, o sea, la exposición efímera del tipo, por ejemplo yo diría como norma, que uno diría ya está instalada, por cuál otra vamos, ya sea en autogestión o en la gestión institucional, cuál es la siguiente porque yo insisto creo que el tema catálogo es algo que en la fotografía en particular y en general las artes visuales está bastante instalado, o sea, como que nadie concibe...

(Luis Weinstein) Sí pero tú por catalogo hablas de una cosa como que le ponen que... como que aguanta mucho...

(María Luisa Murillo) Yo veo como dos cosas como dos explicaciones en este tema, primero están los catálogos ¿ya?, que es como ok , de repente como medio pasado de moda lo veo yo, si es un registro pero eh..., siempre en ese estilo de catálogos se da como un prejuicio también se deja muy de lado el buen diseño, porque son todos iguales los catálogos aquí en Chile son todos iguales, entonces luego pierde su valor que se

transforma como en una maqueta así, mismo papel mismo formato, es tan repetitivo que al final..., entonces saliendo un poco de ese catalogo creo que es importante poner atención en crear casi como un objeto de arte, o sea, también en Europa se usa mucho que cada artista tiene su libro pero un libro que es una pieza de arte terrible, en que cada color va con este papeles distintos, o sea, el abanico de posibilidades de la línea editorial en Chile es muy pobre porque hay un par de papeles...

(Luis Weinstein) Yo creo que el drama no es que haya poco papel, yo creo que el drama es que no hay una valoración...

(María Luisa Murillo) Perate déjame terminar, entonces ya están esas 2 cosas que se podrían trabajar más y que es un nicho a trabajar creo yo y por otro lado así los catálogos y esos dónde quedan no hay una distribución de los catálogos, entonces que tiene que hacer la institución ahí, agarrar el catalogo mirar todos sus mailing y enviarles lo catálogos a sus clientes a sus mejores amigos, a sus periodistas, a sus críticos, a el curador etc etc. O sea, el catalogo no sirve de nada que quede en las cajas apiladas en un lugar porque hay que distribuirlo.

(Doifel Videla) Eso es cierto, porque mucha gente se queda con los catálogos, como las fotos...

(Luisa Murillo) Claro...

(Luis Weinstein) Claro como ese viejo cuento si se cae el árbol adentro del bosque de la selva siberiana, digamos se cayó el árbol o no se cayó el árbol si nadie lo escuchó, puedes dudar del hecho perfectamente digamos si no tienes ninguna visibilidad...

(Camilo Yáñez) Por ejemplo problemas institucionales de normas para que vean, no hay ninguna institución en Chile que tenga cuenta en Feddex o Dhl de manera permanente como paga la luz y el agua, no, no hay nadie tiene, tu le podis decir oye tu le podis mandar este catalogo al curador del museo no se que, ¿y cómo? Por Dhl no tenis cuenta, mándale el número de tu cuenta Dhl para que te mande los catálogos para recibirlos, es que no tenemos,...

(M) Claro ahí está el poco profesional...

(Camilo Yáñez) En Europa todo el mundo ocupa eso y en Estados Unidos te vienen a decir oye me gustó tu exposición me mandas los catálogos, mándame el número de tu cuenta mándala al junior va lo deja y te llega el catalogo, hacer eso en Chile...

(Luisa Murillo) Pero eso es porque el que está a cargo de esa institución no sabe como funciona o le falta una patita de la mesa...

(Luis Weinstein) No, si ese el punto para que voy a gastar yo mensualmente si finalmente prefiero comprar la ampollita, porque no valora eso, no tiene una idea de que esa cuestión es una inversión en el mediano plazo, ni siquiera en el largo, en el mediano...

(M) O sea, eso es fundamental...

(Javier Godoy) Alguno de ustedes sabe con esos catálogos que decían internacionalización de la fotografía... que ha sucedido con su distribución...

(V) ¿Los del Consejo?...

(Luis Weinstein) Si, yo personalmente he repartido entre 50 y 60...

(V) Ya pero tu personalmente...

(Luis Weinstein) Bueno pero que así se está puesto, así si no hay Feddex no eso entonces el problema es yo a todos los festivales que voy me llevo, en vez de llevar ropa llevo los catálogos llevo el naranjo llevo el otro, llevo el librito que hicimos para Barcelona, llevo las revistas del FIF de Valparaíso, entonces kilos de eso y no llevo ropa...

(V) Los chasquis...

(Luis Weinstein) Claro totalmente, con esto voy y cuando llego al lugar me encuentro con que me alcanza pa más kilos, pero detecto a las 6 personas y a cada uno le hago un set, entonces lo entrego, ahora quiero decir quiero decir, porque ese tipo que los recibe, recibe los míos pero además recibe de los otros, o sea, no es que yo inventé el sistema que los otros están así, entonces yo me devuelvo de nuevo con la maleta llena recogiendo de los otros tanto que me paso el otro...

(Camilo Yáñez) Lo que hacen los verdaderos curadores es que yo te paso la tarjeta y diga mándamela y ahí cagamos porque el momento era que Lucho fuera con su maleta y...Sabis que después voy a pasar por la India, por la China y puta mándamelo a la oficina, cagó toda la política de la internacionalización chilena,...

(Luis Weinstein) Es dramático pero funciona así, ahora justamente tu vas por cuenta propia el estado no te paga por ir al festival, no pero son combinaciones de otras, o sea,

te invitan de uno, así que te llamen a otro, pal otro usas las millas y al siguiente así no se que así vas llegando de uno en otro digamos...

(M) Ya ese es un ejemplo clarísimo de lo que puede ser institucionalizado versus lo que está puesto en este sujeto con propósitos pertinentes de aprendizajes digamos ¿no?, y depende de cuan bueno sea ese sujeto...

(Luis Weinstein) Y de la suerte que tenga...y las capacidades que tenga de llegar ahí y cuando llegue al lugar hable los idiomas que hablen ahí pa poder comunicarse con ellos...

(M) En todos los sentidos...

(Luis Weinstein) Esto no funciona porque hablo diferente...

(Doifel Videla) Este fondart, en los proyectos fondart tal vez se debiera hacer hincapié en la difusión generalmente se considera, la exposición se considera difusión, pero la producción de los catálogos debiera estar dentro de...

(Luis Weinstein) Pero cachay que en ese momento le quitay...te sacaste el pillo tirándole a ese gallo que además le estay pagando 400 lucas además tiene que difundir este gallo...

(Camilo Yáñez) Lo peor de todo esto, es que el tipo hace el proyecto, hace la exposición se hace el catálogo, viaja llega el festival con su catalogo lo muestra y el super curador lo mira y dice y tu me estás entregando esto a mi ya eso es sospechoso...

(María Luisa Murillo) Si po raro...

(Camilo Yáñez) Si po, puta nadie confió en ti, como nadie confía en ti en tu país como nadie que hable por ti aquí o un director de museo que hable de las últimas piezas que compraste, entonces cuando uno logra toda esta cosa así como de salir de Chile y llegar con tu producto allá, tu llegas en condiciones tan amateur que no puedes establecer ningún diálogo...

(Luis Weinstein) Es tan así, es tan así que cuando yo estoy en esa situación yo no puedo mostrar mi obra...

(M) No po...

(Camilo Yáñez) Claro vas como representante de otros, porque te invalidas...

(Luis Weinstein) Obvio, porque se ve como este otro viene a hacer su negocio, al tiro te voy al suelo...

(Camilo Yáñez) No lo pescó nadie en su país y viene solito aquí...

(Luis Weinstein) Y eventualmente con aquel que e hice amigo personales, en algún momento al irse le digo oye sabes que quiero dejarte esto de regalo, y eventualmente aparece en tu casa y conversamos y me dice oye pucha estuve viendo tu librito que lata que ahí no pudimos hablar porque me gustó no se que, pero lo haces tu en términos oficiales, por así decirlo, es llevar el otro libro el de los otros porque sino no hay caso, la pega es entregar el librito que el otro se va a llevar para la casa llega y están discutiendo algo pareció llega el tipo y dice mira aquí hay alguien que podría ser que podría funcionar, porque lo que hace uno ahí es tener un ppt grande, donde lo que está ahí en el librito se expone a un público grande pal cual no tiene los kilos suficientes para distribuirles los libritos, entonces, le vendes el ppt, cosa que no hay y debería haber el centro de documentación famoso que hemos pedido ¿cachay?... o sea, yo no entiendo que con las plataformas que hay hoy día no exista un sistema en la web por ejemplo...

(M) Estamos en eso...

(Luis Weinstein) Me consta porque he pujado bastante...

(M) En el de foto me refiero...

(Luis Weinstein) Si al de foto me refiero...

(Camilo Yáñez) El centro de conservación del Palacio de La Moneda está como... está debajo de una laguna...

(M) Es como un poco húmedo...

(Luis Weinstein) Oye pero si cuando trajeron los tesoros mexicanos los mexicanos duraron mucho de tenerlos ahí, tuvo que hablar el presidente para que estos gallos estuvieran dispuestos a poner los tesoros arqueológicos ahí, en un país sísmico debajo de una laguna, o sea, me caben serias dudas y se les podía entender...

(Luis Weinstein) O sea, no se podía entender...pero la cuestión es súper complicada porque al final podría ser que a través de la web tu llegaras y dijeras .- ¿Doifel Videla? y apareciera parte de los contactos personales y de los contactos que él ha ido construyendo, que hay efectivamente una institucionalidad que aunque no lo está comprando la obra, si se haga cargo de lo que este señor hizo o ha hecho esto y esto otro,...

(Camilo Yáñez) Lo peor que va a pasar, es que el gringo va a ver esta página increíble voy para allá me tomo un avión y donde están estas fotos, ah no, están en el espacio virtual no más en espacio real chileno esas fotos que están ahí no están en ninguna parte...

(M) O sea, el problema no es solamente publicación, también distribución que en general los dónde de obra están...

(Camilo Yáñez) Tu viste la Mona Lisa en la pagina web, viste en el libro y en la revista y llegas te encontras con la Mona Lisa, ya ahí está ¡guau!, claro ahí se cierra el ciclo, entonces nosotros nunca cerramos las brechas porque institucionalmente no podemos...

(Maria Luisa Murillo) Saben, yo siento que si tuviéramos que enumerar los personajes que hay en común aquí yo creo que están siendo así por nombrar, a lo mejor me faltan me equivoco con lo que ustedes están diciendo ¿no?, está los centros educacionales que deberían instruir para entregar artistas profesionales, personas que saben de su trabajo, no como el loco el primo loco ese que sale por ahí, sin duda hay un nivel de sensibilidad o quizás distintos de los otros profesionales, pero si tienen que salir artistas profesionales de ahí primero que nada, segundo están los gestores culturales que yo no se dónde se educan porque no se si hay...

(V) Te formaste en el club de negocios...

(Maria Luisa Murillo) Claro no hay gestores culturales así a simple vista porque son profesionales que se tienen que ir a estudiar afuera porque son profesionales que le gusta la gestión o se van fuera a hacer un master y vuelven, pero aquí está recién naciendo, después están otro agente importante son los montajistas, o sea, no hay una empresa que te diga oye galla te monto la exposición ok...

(Luis Weinstein) Si hay pero, son pocos es difícil...

(María Luisa Murillo) Está naciendo ok... están muchas cosas que están naciendo, luego los curadores que se forman su séquito de artistas y los lleva pa allá los lleva pa acá ok...faltan más entonces, después están artistas por todos lados, levantan una piedra y sale un artista...

(Luis Weinstein) Si pero artistas que tengan formateado su obra de tal manera de que cuando llegue ese gringo...

(María Luisa Murillo) Por eso digo que faltan artistas profesionales...

(Luis Weinstein) Si po ándate donde Doifel y Doifel los recibe en dos días o en uno, cuando llega esta todo catalogado, hay un portafolio estaba la cosa puesta ¿cachay?

(María Luisa Murillo) Por eso digo, claro...

(Luis Weinstein) por eso si llega acá y los mandas donde Hoppe o la Paz y se encuentran todavía...o en el sótano de Javier o al mío sin ir más lejos y se encuentre con...o sea, yo se que no puedo recibir a un hueón así porque me da vergüenza, yo sé que no estoy mostrándole lo que tengo que mostrarle...

(María Luisa Murillo) Ya por eso iba en los artistas profesionales, entonce ahí faltan esa profesionalización de la práctica ok...

(M) O sea, ninguna escuela de arte enseña nada de conservación hasta el día de hoy...

(María Luisa Murillo) Cuando yo estudié y salí el año 2000, había un ramo de conservación, había un par de cositas y eso me sirvió muchísimo porque salí de la escuela y al tiro me fui a vivir fuera y menos mal que tuve ese curso porque sino habría pasado las peores vergüenzas...

(M) Claramente en el nivel formativo la esto... esto las necesidades de institucionalizar normas están años luz digamos de hacerse....

(María Luisa Murillo) O sea, todo ha ido apareciendo y ahí falta todavía...

(Doifel Videla) Ahí la base de la pirámide es el arte y el artista, tú puedes tener los mejores artistas pero si el artista no responde no pasa nada...

(María Luisa Murillo) Luego la institución que tiene que valorar al artista en su obra, o sea, gracias a que el artista tiene su obra la institución puede hacer un calendario, la institución tiene que valorar eso, siento como que la institución que te dice. -Oye te estoy dando el espacio y tu dices te estoy dando todo mi día de trabajo, entonces ahí está como raro, a mi me paso una vez en Matucana 100 que yo decía, ¿tú no estabay ahí? Ahora me acorde, oye como que yo era el empleado de la cuestión y yo decía oye tu estay haciendo tu programación con mi obra que yo producí con mis medios y tu me tratay así, o sea, como es la cuestión,...

(Luis Weinstein) Pero ahí ese negocio está súper entendido porque al final de cuentas, es el sistema de cómo tu llevas a la persona, o sea, en algún momento estábamos haciendo, no daré nombre, pero tratamos de hacer un documental, podríamos hacer un sistema de una colección que podría ir circulando por distintos lados, dice ya sí que buena idea, entonces ya tenemos que considerar tantas lucas pal fotógrafo, entonces después sale el caballero del frente y me dice.-Para que vamos a pagar esas lucas al fotógrafo no porque mira yo me puedo conseguir varios sin pagarles...

(V) Además que las fotos ya están hechas...

(Luis Weinstein) Pero espérate un poco lo único que vas a conseguir con eso es tener gente amateur o algunos pocos fotógrafos ricos, pero todos los que son realmente el núcleo que produce que no son ni lo uno ni lo otro son este protoprofesional porque en la medida que no le paguen tampoco terminan siéndolo ¿cachay?, o sea, la producción más interesante no la podemos tener, porque por definición la estás sacando fuera, no te estás dando cuenta pero lo estas eliminando...

(Javier Godoy) De hecho lo que tu dices y que yo te encuentro razón y comparto contigo el fotógrafo o el creador es la base de todo, pero aquí en Chile es literalmente, o sea, es el único que las hace las escribe...

(Luis Weinstein) Nosotros Camila Vallejos estamos con las bases ahí, todos nosotros hueón ahí...

((María Luisa Murillo) Ya sigamos, entonces la institución que tiene que valorar...

(Camilo Yáñez) Lo que yo digo es que la jugada política es poner en jaque las instituciones para producir el recambio, o sea, ya logramos el ir para fuera en los festivales, logramos copiar las fotos bien logramos ordenar las cosas de Paz Errázuriz logramos todo eso, logramos Ocho Libros editara los libros, logramos todo eso, nosotros

así a pulso, ahora les toca a ellos y la jugada grupal de conglomerado de gremio es eso, porque ya todo lo otro -como dices tu- más menos el últimos 20 años se ha hecho al pulso de la gente, no podemos esperar que pasen cuatro generaciones más, oye si el 2080 el museo cacho la foto menos mal...

(Luis Weinstein) Hay un punto voluntarista en nuestra parte, que ha sido nuestra única posibilidad -que es lo que tú decías antes-, o sea, puesto que no lo hacen, lo hago yo, si yo quiero hacerlo

(Camilo Yáñez) O nos gusta mucho la foto o tenemos mucho ego, pero alguna de las dos cosas mueven...

(María Luisa Murillo) No y además ganas de hacer, queremos hacer, o sea, es las ganas de hacer, o sea, eso es lo que nos lleva a hacer todo obviamente...

(Doifel Videla) Y que chance hay de que las instituciones mejoren o se interesen por la fotografía...

(Luis Weinstein) Que en la medida que es cada vez más power, y que tu le haces por ejemplo las exposiciones de grandes maestros que hemos montado en el Bellas Artes, he traído no sé seis o siete, han tenido una cantidad de público tan impresionante, de que de ahí en adelante, porque hay un tema que la Dibam te califica tu museo entre otras cosas el público, y tu como fotografía tu aseguras un público muy grande el director empieza a estar. -Ya po tráiganme fotos. Aquí Cartier Bresson llevo 60.000 personas, en París llevo 60.000, entonces que en chilito lleguen todas esas personas, tu decis chucha, llegó a 120.000 personas...llamaron a no se quien porque claro hay una exigencia que no está siendo cumplida de que los directores de los museos no están haciendo la gestión en ese punto, porque están colapsados porque son tres personas para manejar una tremenda cuestión, teniendo muchos motivos, pero no están haciendo esa parte de la pega...y que por ejemplo la fotos de Paz formen parte de la colección del museo de Historia...y si alguien dice oye muéstrame las fotos no puedo porque están en Temuco y mañana se van a Iquique y es de todos los chilenos y esa cuestión... la vamos a exportar la vamos a llevar a Mendoza y también la vamos a llevar a Tucumán...

(Doifel Videla) Y en términos de estrategia ¿Qué estrategia se podría tener a partir de los artistas para crear un poco de conciencia en las instituciones o forzarlos?...

(Camilo Yáñez) Yo quiero crear un movimiento que se llama “Hablemos en serio”, que son pura gente de la cultura que se aburre de las instituciones y que rompe las cosas los bancos e incendia todo... (risas)

(Camilo Yáñez) Quememos todo así la perla del mercader ¿vay a comprar más o no?...

(Luis Weinstein) Dame un minuto para dar un dato súper interesante porque yo también me voy a tener que ir luego, en este minuto por distintos indicios por esta misma cosa del fotolibro que está haciendo, hay una relación cada vez más grande por las copias de la fotografía chilena documental de los años 80' una cuestión que está claramente...

(M) Hacia arriba...

(Luis Weinstein) Hacia arriba ¿cachay?, como un valor en alza en un mercado internacional, pero resulta que lo saben esos gallos que llegan eventualmente a comprar y que se yo que andan buscando, lo sabemos nosotros y como dices tu nunca se enteraron los museos ni nadie, entonces los museos son los primeros que debieran tener guardado ese material, procesado ese material que se yo...

(Doifel Videla) ¿"El Chile" nunca fue comprado eso como colección?...

(Luis Weinstein) No y está guardado no se si la tiene Oscar todavía de hecho, él en su casa y gracias que la tiene Oscar hueón, o sea, cachay si ni siquiera es como si llega o este hueón se acabronó, no se ha acabronado en absoluto...

(Javier Godoy) El Salvador Allende ¿lo tiene?...

(Luis Weinstein) No sé dónde está quien lo tiene pero, dónde esté si no sabemos nosotros que mi foto está allá adentro está complicado ¿cachay?, y por ser quiero creer que alguien la tiene guardada además porque en una de esas tu de repente te encontray con que la cuestión se dispersó...

(Camilo Yáñez) Pasa una cosa que yo voy a dar un ejemplo muy corto que me parece brutal y que es bueno analizarlo, nosotros con el Brandtmayer presentamos el proyecto hacer el show del Fondart, por supuesto nos ganamos el proyecto, nos presentamos por segunda vez no nos ganamos el proyecto finalmente porque nos asociamos con la Carmen Romero Santiago a mil las exposiciones fueron a Francia, en Francia se copiaron las fotos se hicieron todo, la mitad de las fotos que ustedes ven en exposición se hicieron todo...son francesas las otras se copiaron acá, montamos la exposición éxito total, a los 2

días llega un mail del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, diciendo .-Señores Chile es el país invitado a la feria del libro de Guadalajara, y nos interesaría que esta exposición fuera para allá. Entonces tu dices hueón si hace 2 años que no me diste ni un peso y ahora que ya está todo hecho querís que...cuanto vale meterlo en una caja, si soy institución hazlo al revés po encárgame un proyecto a 2 años plazo para ir a la feria de Guadalajara como artista o fotógrafo o como no se que y te lo vendo y me lo compray...

(María Luisa Murillo) Pero viste que ahí está trabajando sobre la marcha apagando incendios...

(Camilo Yáñez) Ya pero si ponis a un tipo con la mentalidad cambiada en una institución...

(María Luisa Murillo) Cambia el circuito...

(Camilo Yáñez) Esa es la cosa, un solo tipo en una institución, uno...

(Doifel Videla) Si no se te deprime no sé...

(Camilo Yáñez) Imagínate Brugnoli 18 años ahora entró Carriol más dictadura, o sea, llevamos como 50 años perdidos, de verdad, y sin desprestigiar a este y a este otro, pero cuanta gente más tiene que pasar, cuántas generaciones tenemos que comernos, ¿cachay?, si el director hubiese estado el año 40 le hubiese pedido a Matta oye regálame unos 20 dibujos no se que, tendríamos Matta pero no tenemos, todos los Matta que están ahora en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, o sea, imagínate la lógica institucional, el palacio de la moneda tiene la exposición más grande de Matta en el Centenario y no el Museo de Bellas Artes ¿cachay?, o sea, mira la política, Matta cumple 100 años y una institución que tiene 5 años que la creo Lagos que es un régimen mixto privada y pública hace la retrospectiva y no el primer museo del país...

(M) Pero ¿qué otros espacios... que pasa con festivales concursos con espacios de difusión?...

(Luis Weinstein) Yo algo conozco de eso, en el campo estricto de la fotografía hay un circuito grande de festivales sudamericanos, latinoamericanos y mundiales ¿ya?, son como distintas instancias. Hay de distintos tipos la mayoría de esos son temáticos los... pero son temas bastante paraguas, o sea, logran hacer entrar dentro de un tema finalmente todo lo que se les presenta. Hay muchos de ellos que están súper prestigiados, en el sentido de que definitivamente es una plataforma para hacer otras cosas para el

reencuentro y la generación de redes. Hay otros en cambio que termina ahí digamos el cuento, o sea, tiene la gracia de ir de pasar por Porto Alegre conocer el mercado y se terminó digamos, y eventualmente en esa te encuentras uno, o sea, nadie puede decir a priori que eso no va a dar frutos ¿no?, yo creo que sí es interesante porque además, si bien en este tema de todo lo que estábamos hablando del mercado creo que por eso los fotógrafos o los artistas en su momento, todos los que hemos estado más menos en las mismas, finalmente hacemos las cosas que queremos porque tenemos ganas de hacerlas, que es lo que estamos hablando que subyace a toda esta conversación finalmente, o sea, cuando si a Javier lo invitan al festival de no se dónde a mostrar su obra por más que sepa de antemano que no va a vender ninguna de esas cosas, sí quiere ir, sí es importante que vaya y es importante que vaya para el resto de nosotros que presente y sí es importante para él porque si no vendiera ninguna cosa aunque no pasara más con eso el sólo hecho de estar ahí y presentar a un público distinto lo que está haciendo es una cuestión que aporta y yo creo que lo más interesante de eso es que al día de hoy, por ejemplo con este fotolibro que se hace, uno de los discursos que queda detrás, que yo creo que es importante es que no hay un autor en Chile, no hay un Matta y se acabó, sino que hay...en realidad ese es el que está más formateado es más exitoso, pero detrás de ellos hay una masa súper importante de gente que sigue armando, o sea, si actualmente en el día de hoy se hizo la presentación en Porto Alegre el año 2010, que conversando con la persona que hace el festival de Montevideo quedamos de acuerdo que se hiciera una exposición un montaje chileno ¿ya?, entonces esa cuestión siguió hacia delante llegaron hasta el Consejo en el Consejo se montó la cuestión y ahora en noviembre fue una cantidad de gente a Montevideo a presentar eso, y yo tengo la lección de la gente de Brasil que fue a ver esa cuestión entonces me la cuenta entonces es un buen feedback...

(M) Son individuos en general...

(Luis Weinstein) No no no van como institución, presentan una exposición que es una exposición colectiva, digamos que es una institución que es la "fotografía chilena" (comillas), de nuevo con fronteras difusas pero con es un paquete con el cual los tipos presentan 20 autores y al terminar la cosa, la gente dice cresta hay al menos 20 autores, yo creo que es una cuestión importante, a la hora de los qui hubo lo que podemos hacer nosotros de jugar estrategia, una cuestión que tenemos que cuidar y que de cuando venga ese gringo cuando venga ese no se que hayan no 20 sino 40, pero hay 50 personas que vienen ya trabajando hace hartito y que tienen una obra ya desarrollada a lo largo del tiempo una que gusta más que otras, unas que están más de moda otras que están menos la fotografía construida pasa por acá la documental no sé que etc..., pero más hay una cantidad de gente haciendo lo suyo, y yo creo que ese es un capital

que nosotros tenemos que cuidar y coincido plenamente contigo y hacemos una exigencia de que estas instituciones inviertan en eso, porque esa cuestión va a dar muchos frutos...

(Camilo Yáñez) El concepto es lo mismo que pasa Tomás González, el que va a los Juegos Olímpicos, sólo el hecho de que el sólo se haya levantado y vaya a poder ir significa que tenis que justificar el centro de alto rendimiento deportivo, eso ya justifica, que la Paz Errázuriz este en la TATE, que este no se que, que el festival no cuanto, que tengamos una revista parecida a Luna cornea, la única experiencia real que yo he tenido de un proyecto milenario emblemático, ha sido "Copiar el Edén", yo estaba en el comité editorial y pasó una cosa muy divertida después de que se hizo el libro y Gerardo Mosquera y lo circulamos el museo de Bellas Artes armó su política de adquisiciones, porque el libro había circulado tanto internacionalmente que llegaba alguien y decía oye y esta obra, entonces el museo tenía que decir bueno de este libro al menos tenemos una ¿cachay?...

(Doifel Videla) Buen por eso yo pienso que la base de todo son los artistas y son los artistas que finalmente, obteniendo resultados, parciales mejores o peores van a forzar que las instituciones tengan que ponerse al mismo tranco de los artistas, no va a pasar al revés, en Chile no va a pasar...

(Camilo Yáñez) Por eso, te digo que los artistas que ya estamos organizados sigamos...

(Doifel Videla) Por eso te digo que los artistas, por ejemplo cuando traen artistas de afuera y que cuentan como ellos han hecho su difusión etc. es súper bueno o dar consejos de cómo armar las cosas, cuales son los circuitos...

(Luis Weinstein) Con una parte ahí que requiere una profesionalización que es súper importante y que tiene una exigencia ahí que es la difusión, o sea, cuando tienes artistas no podemos enterarnos que ya pasó, no va ha ser, cuando vino ese hueón yo quería justo verlo, tenemos que saber...

(María Luisa Murillo) Por ejemplo en el periódico publicitan las cosas el mismo día, entonces no amansan al lector como diciendo viene esto, se produce pero muy poco, es de momento entonces no leíste la cuestión pum se te pasó, también los periodistas y los críticos que hacen de... que escriben tienen que ser más profesionales en ese sentido, o sea, tiene que profesionalizarse el medio por completo los coleccionistas, los compradores, los guionistas, los fotógrafos, los críticos, las galerías, los periodistas, los conservadores, las instituciones, los artistas, todo eso se tiene que profesionalizar para que funcione el sistema, no puede ser sólo el artista digo yo, pero necesitamos que todo

el medio se profesionalice para entregar un buen..., o sea, si tu ves el turismo cultural que existe en Europa en Estados Unidos es que dan muchísimo dinero, o sea, que si una exposición bien montada con un museógrafo, con un buen historiador, con un buen guionista, con una buena difusión es una mina de oro y eso que como que aquí todavía no se entiende o no se valora...

(M) Ha sido la palabra, bueno podríamos seguir un rato más si buscáramos otros hilos, el tema periodístico, han salido muchas cosas...

(Doifel Videla) Nos faltó Internet y Medios de difusión...

(Luis Weinstein) Si si si yo creo que los medios es más potente...

(Doifel Videla) Incluso más que el libro que decía Camilo, o sea, mandar un libro te cuesta plata,...

(María Luisa Murillo) Igual están las publicaciones en Pdf que funcionan perfecto...

(Doifel Videla) También, pero un portal bueno está este Fotoespacio...

(Luis Weinstein) No, Fotoespacio hace un aporte, pero tiene que haber una suma de cosas, tiene que haber un lugar también donde haya investigación, y te permita subir, o sea, se sube la foto del artista, pero resulta que Camilo tiene un texto y ese texto se asocia con ese trabajo, entonces ahí hay un trabajo que toma mucho tiempo,...

(Doifel Videla) Por ejemplo, ese catastro que tienen ustedes ¿ustedes están online?...

(M) Nosotros hicimos el catastro para en Consejo de la Cultura, hay una publicación si...

(Doifel Videla) Es que lo interesante es que estuviera online porque si aparece un fotógrafo que está en una exposición temática y lo ve un curador diría este me serviría para la exposición que estoy mostrando sobre algo, pero voy a ver quien es el tipo si tiene algo detrás o fue un chiripaso en su trabajo, entonces tiene un lugar, una referencia adonde ir y leer sobre este tipo que esta dentro de su ficha, sería fabuloso...

(Luis Weinstein) Nosotros lo que estamos planteando para este año, para el pasado para el día nacional de la fotografía ese fue el planteo, empecemos a desarrollar un archivo que tenga capacidad de uso profesional en el cual los curadores, porque se puso a pensar de que las fotos están un poco altas, entonces no pueden soltarlas a la red porque

hay un tema con los comentarios, no pero que permita que gente que está inscrita y que por lo tanto de garantías de que si se usa ellos responden, pude llegar y revisar, tu dices a ver ya justamente ando buscando agua y está el trabajo de Videla que se yo, que esté para un uso profesional para que cuando vaya al festival de que cuando esté trabajando en el rol del autor el día de hoy pueda encontrarse con un trabajo que esté formateado como para él, o sea, un trabajo de bibliotecología que no es menor, que no es menor, pero lo mismo con museos instituciones que estén así y funcionando, por ejemplo si en Valparaíso estuviese una cuestión funcionando una cosa bien armada, tendría una cantidad de visitas en el año impresionante...

(M) Y en orden de importancia ¿Qué creen ustedes, que si tuviéramos que hacer pasado mañana está misma mesa, una juratoria para hacer una actividad en torno a la feria de Guadalajara pero centrada en el tema de la fotografía, qué palitos del puente serían fundamentales completar a toda velocidad? Porque hay muchas cosas que...

(Luis Weinstein) Un centro de documentación para mi gusto... Al día de hoy hacemos eso, tenemos unos sistemas que finalmente llegan los bomberos y apagan esos incendios, entonces hacer fotos, por más que todos los rollos que han habido con los fulanos de Mapfre, montaron la exposición, cuando se hizo esta cosa de Barcelona, pero en un rato... hay una exposición que esta funcionando y ha tenido ya 60-70 mil visitas, entonces a la hora de los que hubo nosotros sabemos apagar ese incendio ese es el drama, que estamos exigiendo, pero nos falta como decis tú, nos falta la bomba...

(María Luisa Murillo) Una huelga...

(Luis Weinstein) Decir no lo hago yo, no se hace no más la cuestión hasta que se cumpla con por ejemplo montar un centro de documentación como la gente, asegurar 10 años de presupuesto que sea por ley...

(M) Bien estamos ya terminando, algo más que se quiera agregar, yo sé que hay cosas que...

(Doifel Videla) ¿Desde donde se encarga esta cosa?

(M) El Consejo de la Cultura está en esta línea de internacionalización hace rato de hecho...

(Luis Weinstein) ¿Sí?...

(M) Viene hace un par de años ya...

(Camilo Yáñez) Pero todavía no sacan pasaporte...Oye si el funcionario ¿tiene pasaporte?

(Luis Weinstein) No si además no puede viajar...tiene que cumplir funciones y no puede ir al festival así como tal...o gobierno de Chile no puede ir, no porque resulta que el funcionario se está asignando el mismo la plata para viajar entonces se presta para problemas, entonces en rigor en la hora de los qui hubo es complicado que se mueva entonces hay que hacer toda una vuelta por el lado ¿cachay?

(María Luisa Murillo) Hay desconfianza si son muy desconfiados aquí nadie confía en nadie...

(M) Así como la piedra angular las desconfianzas es tremendo...

(Camilo Yáñez) Porque en Chile la institución la hacen las personas no las instituciones

(Luis Weinstein) Entonces después te cambian la cabeza de la institución y todo lo que tu habías hecho por eso te queda totalmente distorsionado, entonces entregaste una cantidad de capital simbólico a esa cosa y se terminó en ese minuto...

(Doifel Videla) Es bastante diversa, fíjate cuanto duran los directores de los museos etc. Cuanto duró ese...hasta que se murió...

(Luis Weinstein) Lo inventó el gabinete ese, y si se hubiese muerto antes habría tenido menos colecciones esa cuestión...

(M) Ya po eso, la gente de Cenfoto seguramente va a tener alguna que decir o informar...

(M) En realidad, darles las gracias por venir...

(M) En el Consejo habrá difusión del resultado del estudio...

(M) Manténganse en contacto con Cenfoto, porque a medida que salgan estudios vamos a tratar de convocar a todos los participantes, contactando un poquito más masiva y ahí el Área de Fotografía va a coordinar con Cenfoto y Patrimonia para que esto se pueda dar como conclusión...

(Luis Weinstein) Disculpa ahí yo quisiera dar un pequeño capítulo que alguna vez esto, estábamos en una exposición y estaba un fotógrafo francés súper destacado la agencia Magnum que tenía un trabajo sobre los campos de concentración en Chile, Baquedano en Pisagua etc., o sea, nos muestra a todos nosotros esa cuestión para un destacado dramaturgo chileno nos dice.-Te equivocaste hueón porque a nosotros no tenís que convencernos de esto si nosotros vivimos esto sabemos más que tú, le tienes que mostrar eso a esos otros que están allá, nosotros estamos de tu lado tenís que convencer a los otros. El otro se sintió súper ofendido pero no entendía el rigor de lo que estaba diciendo entonces cuando tu dices las cosas que vamos a convocar entonces, súper deferente hacia nosotros pero para nosotros, hablo por mí yo creo, para mí sería mucho más interesante que canalizaran todo ese esfuerzo en canalizar a esos otros, o sea, yo genial me encanta que me inviten súper halagado diciéndolo sin ironía, pero me importa mucho más que el esfuerzo que ustedes hagan sean porque vengan los directores de los museos para empezar, los curadores de los museos, directores de galería, los sponsor, 5 ó 6 empresas, quienes son los grandes donantes y esos tienen que estar sentados acá...

(M) De hecho este estudio, al nivel de institución interna, lo que se está haciendo con el estudio y con los otros estudios que se están realizando en las áreas, es que se ha reunido por ejemplo el departamento de estudio con el área de fotografía y le pidieron a Cenfoto trabajar con nosotros, entonces la idea es dentro del departamento de estudio también tenemos una sección de política, entonces este insumo también, como se llama del informe final, del trabajo que se ha hecho también, hace equipo de política que también está buscando insumos...

(Luis Weinstein) O sea, que haya la percepción a través de los medios que se está trabajando en esto...

(M) Como de forma institucional, de está forma se empieza a trabajar con el centro de fotografía por supuesto en conjunto con la consultora se va a ver un mecanismo para que se pueda difundir de la mejor manera, tiene que estar en PDF definitivamente en la página del Consejo la parte de los estudios yo creo que esta bien encaminado...

(Luis Weinstein) Claro porque al final si el tema es la confianza, la confianza se construye fácilmente cara a cara, ¿cachay?, esa gente esa gente que estamos hablando los curadores, los potenciales coleccionistas, oye si no son tantos pero lo importante es que estén ahí sentados y que lo vean...Se ven las caras y si otro promete algo lo hace po ¿cachay?, eso...

(M) Se pasaron hemos sacado una cantidad de información...

C. Anexos del Informe III

1 Anexo 1: Análisis extendido de la instancia “Focus Group”

1.1 Definición metodológica

1.1.1 Generalidades

Los Grupos Focales (Focus Group) se realizaron los días martes 10 de Enero de 2012 y jueves 12 de enero de 2012. En total contaron con la participación de 13 especialistas de distintas áreas del sector.

El trabajo se desarrolló en función de la pauta de contenidos presentada en Informe 1, y en el caso del Focus Group n° 2 contó con presencia de la contraparte técnica del estudio Lorena Berríos por parte del CNCA. Ambos eventos fueron registrados mediante sistema de audio y audiovisual.

La moderación de ambas instancias correspondió a la experta sectorial Paulina Soto Labbé, profesional especialista en investigación cualitativa y sector cultura. Las transcripciones de ambas instancias se presentan en Anexos.

1.1.2 Descripción general

Se realizaron 3 entrevistas grupales focalizadas, que se diferenciaron tanto en lo temático como en el perfil de los participantes. Las dimensiones y temas que orientaron las preguntas fueron distintas y se organizaron como sigue.

Primer grupo:

- Identidad
- Formación

Segundo grupo:

- Agentes Vinculados a la Fotografía
- Modos de internacionalización

Tercer grupo:

- Caracterización de la fotografía generacional
- Mecanismos de validación
- Opiniones sobre la autogestión
- Contactos intergeneracionales
- Internacionalización

Por lo expuesto, el informe que sigue está dividido en tres partes respondiendo a las distinciones señaladas.

1.1.2.1 FOCUS GROUP N° 1: Identidad y formación

- Margarita Alvarado
- Carla Moller
- Mario Fonseca
- Cristina Guerra
- Héctor López
- Nicolás Wormull
- Kurt Petautschnig
- Rita Ferrer

Fecha: martes 10 de enero 2012

Hora: 10:00 hrs

Lugar: Escuela de Postgrado UDP

Tema central: Identidad / Formación

- Concepto de identidad / globalización
- Fotografía chilena / hecha por chilenos
- Discuso teórico
- Formación
- Fotografía joven / corrientes e influencias
- Posibilidades de comercialización

1.1.2.2 FOCUS GROUP N°2: Internacionalización y política

- Luis Weinstein
- Camilo Yáñez
- María Luisa Murillo
- Doifel Videla
- Javier Godoy

Fecha: jueves 12 de enero 2012

Hora: 10:00 hrs

Lugar: Escuela de Postgrado UDP

Tema central: Internacionalización

- Institucionalidad pública
- Autogestión

- Mapa de actores
- Proceso creativo
- Internacionalización /circuitos

1.1.3 Pautas de preguntas

1.1.3.1 1º Focus Group

En la primera entrevista grupal se pueden distinguir 2 generaciones de profesionales que tienen en común estar vinculados a la fotografía a través de actividades de formación; creación; producción y circulación. Es decir, son profesores, fotógrafos, críticos, teóricos y curadores, y/o gestores.

El habla dominante, por número de asistentes y por años de experiencia, es la de entre 50 y 60 años. Le sigue la de fotógrafos independientes cercanos a los 30 años de edad.

Las dos dimensiones consultadas fueron Identidad y Formación, sin embargo al comienzo se debieron realizar aclaraciones respecto de la reiteración de la consulta sobre internacionalización en el medio, porque varios declararon haber participado en instancias del CNCA similares a ésta sin recibir reporte alguno de la sistematización de los resultados.

Preguntas sobre identidad:

1. ¿Crees que podría existir una identidad chilena o latinoamericana en la producción de obra fotográfica?
2. ¿Cuál creen que son los elementos identitarios de la fotografía chilena actual?
3. ¿Cuál ha sido la trayectoria seguida en los últimos 20 años?
4. Considerando la complejidad del fenómeno y que se trata de un proceso en desarrollo ¿cómo crees ha impactado la globalización a la (s) identidad (es) de la fotografía chilena?

Preguntas sobre Formación:

1. En términos globales ¿cuál es el diagnóstico de los procesos formativos en fotografía en Chile?
2. En materia de fotografía contemporánea ¿cuáles son los referentes artísticos a nivel nacional e internacional de los creadores chilenos?:
 - A nivel de creadores
 - A nivel de escuela o estilos

3. Pensando en las instancias de formación profesional actual en fotografía ¿cómo percibes que se está abordando las materias de difusión e internacionalización de los creadores?
4. ¿Cuáles son los referentes de formación en fotografía contemporánea en Chile?, ¿cuáles son sus características?

Hay que señalar que estas preguntas no fueron hechas de manera literal sino que se concibieron como una guía para la conversación entorno a las dos dimensiones señaladas.

1.1.3.2 2º Focus Group

La segunda entrevista grupal focalizada, se realizó con fotógrafos profesionales y/o gestores culturales dedicados a la promoción de la fotografía. En ambos casos cuentan con experiencia en el ámbito internacional. Las cotas de edad fluctuaron entre los 35 y los 55 años. La mayoría de los asistentes trabaja como fotógrafo o gestor independiente no institucionalizado, y por lo tanto, son emprendedores que autogestionan sus propios proyectos o los de otros.

El grupo presentó puntos de vista discrepantes para analizar el tema; uno que demanda más intervención de las instituciones en el fomento de la fotografía, y otro, que promueve la mayor profesionalización y autogestión de fotógrafos y gestores.

Las dos dimensiones consultadas en este 2º grupo fueron: Roles de los Agentes Vinculados y Modos de inter-nacionalización.

Las preguntas relacionadas con **roles de los agentes** fueron:

1. ¿Cómo ha sido la experiencia de trabajo con los fotógrafos y con los otros actores involucrados?
 - Curadores
 - Gestores de espacios de difusión y comercialización
 - Editores de medios de difusión
 - Compradores
2. ¿Cuáles y quiénes son los actores de la cadena de valor de la actividad fotográfica en Chile?

Las preguntas relacionadas con los **modos de internacionalización** fueron:

1. ¿Cómo evalúas el actual sistema de difusión-circulación internacional?
 - Festivales o ferias
 - Concursos, encuentros o residencias internacionales
 - Museos y Galerías internacionales

2. ¿Consideras que este tipo de evento influye directamente en visualizar y/o posicionar a los fotógrafos en el circuito internacional?.
3. ¿Qué elementos definen la calidad de cada uno de estos mecanismos como plataforma de difusión?
4. ¿Qué momento vive la fotografía chilena y su mercado del arte /de los libros?

1.1.3.3 3º Focus Group

Este grupo estuvo conformado por fotógrafos jóvenes menores de 30 años, quienes compartieron sus diagnósticos y propuestas en torno a los siguientes sub temas:

1. Caracterización de la fotografía generacional
2. Mecanismos de validación
3. Opiniones sobre la autogestión
4. Contactos intergeneracionales
5. Internacionalización

1.2 1º Grupo focal: Identidad y Formación

1.2.1 Análisis de la dimensión IDENTIDAD

a) Identidad fotográfica chilena o latinoamericana y el derrumbe de una idea de identidad homogénea.

Si bien se destaca que existe una tradición de la fotografía chilena contemporánea asociada al documentalismo, se descarta la idea de una que represente la identidad nacional:

“Nosotros venimos de una mirada fotográfica que ha sido muy documentalista, yo creo que la historia de la fotografía chilena, el grueso está marcada por el documentalismo” (...) Si vamos al tema de identidad en la fotografía, realmente “chilena”, o sea tenemos la fotografía chilena, tenemos que asumir lo que somos...somos una mezcla, somos un híbrido” (Héctor López).

“No me atrevería decir que es la fotografía chilena, con excepción de que creo que la fotografía chilena es la que se hace en Chile, es la que hacen los fotógrafos y es el conjunto de esa fotografía... la que nos va dando, enriqueciendo”(Rita Ferrer).

Existe otra postura que reconoce una identidad continental, más que una nacional y que asocia la fotografía chilena remitiéndola a la nacionalidad del autor, pero no a las temáticas o estilos:

“yo me inclino siempre por hablar más de una fotografía latinoamericana más que sectorial chilena o argentina (...) la fotografía, digamos de territorios particulares o de países o de naciones, tiene más bien que ver con la nacionalidad del autor que con una identidad visual o con una característica visual particular” (Carla Möller)

“(la identidad) tiene que ver con autores más que con nacionalidades o identificaciones territoriales. Ya si yo hablo de fotografía estadounidense (...), te podría hablar de fotografía de Nueva York, para hablar de uno de estos clásicos, todo ese grupo y así...Pero finalmente están hablando de autores y eso es lo que está pasando” (Mario Fonseca).

La impronta de esta identidad latinoamericana sería la expresión de problemáticas sociales compartidas entre países y también como la reproducción de los mitos euro centristas sobre el continente. En la primera alternativa, se puede reconocer un relato más apegado a la funcionalidad del arte y en segundo, un mayor desapego con lo genuino o no de esta identidad mítica:

“Creo la fotografía latinoamericana, lo que he podido observar, está mucho más cruzada por problemas sociales... por problemas de pobreza, marginación, de tener en una misma sociedad tres temporalidades distintas, de sectores que algunos viven en la pre posmodernidad y son casi prehistóricas, en el sentido de pre-escriturales, junto con sectores que viven como vivirían cualquier elite en cualquier parte del mundo” (Rita Ferrer)

“Justamente creo que si hay una fotografía latinoamericana (...) aspectos o elementos que podamos señalar que son parte de este imaginario latinoamericano, creo que corresponden en gran medida a mitos que hay sobre Latinoamérica...del exotismo... y de una serie de cosas” (Kurt Petautschnig)

Finalmente el grupo va derivando hacia la conclusión de que no es pertinente la búsqueda de una identidad unitaria en la fotografía chilena, menos aún en el contexto de globalización mundial y el fenómeno cultural de las fronteras nacionales traslapadas:

“Yo creo que el asunto de la identidad, es una categoría, un concepto que está en crisis (...) justamente también con la globalización y con todas las crisis de representación se nos ha venido encima, una serie de mitos de la modernidad, que es que nuestro Estado-Nación se formó con la exclusión de los mapuches, por ejemplo (...) con la exclusión de una serie de etnias (...) cada vez es más

complejo decir lo que es chileno. Porque finalmente “lo chileno” es todo eso, creo yo y cómo se va sincretizando. (Rita Ferrer)

“La identidad chilena no es unívoca, es la combinación y manifestación de muchas identidades, -algunas excluidas por largo tiempo, otras incluidas” (Margarita Alvarado).

“Creo que se está reduciendo cuando se habla de una identidad única, sobre todo en los territorios tan diversos como los nuestros. Creo que lo más próximo es hablar de identidades, pero aún así considerando que la cultura nunca es fósil, se mueve (...) transmuta (...) resulta más fácil hablar de una identidad de la fotografía latinoamericana” (Cristina Guerra)

“Yo creo que si hay identidad...pero no creo en buscar esa identidad chilena, tratar de retratar lo chileno...porque creo que lo chileno es, es lo que se está fotografiando acá...o sea más chileno no puede ser. Siempre estoy generando todo el tiempo nuevo trabajo y de hecho me han criticado por no ser lo suficientemente latino, o sea... yo soy chileno, mi foto es chilena, ahora claro, o sea tengo en mi equipaje una crianza europea, pero bueno...todos sacan ideas y todo viene de otra parte, entonces, a mí personalmente me estanca un poco, como que me amarran al pie cuando se habla de que es la fotografía chilena, yo creo que hay mucha foto chilena y se está haciendo, y creo que una cosa es efímera y se está dando todo el tiempo, cosa que a lo mejor la gente no la quiere ver...”(Nicolás Wormull)

b) Influencias del contexto histórico, político y social en la fotográfica chilena y generación de memorias múltiples y momentáneas.

Se reconoce que antes de la era global, ya existían dificultades para diferenciar la identidad latinoamericana de la europea, en fotografía y que en la actualidad global es un desafío llegar a las mismas temáticas pero con tradiciones y sensibilidades propias:

“Muchas otras cosas vienen de Europa...yo solo definiría que...obviamente nuestra mirada y la forma de producir está tremendamente influenciada y colonizada desde ya desde esa forma. Por ende quizás tratando de separarlo o delimitar que hay un mundo y hay otro... no sé si va por ahí el primer paso...el segundo es el de cómo se delimitan esos dos mundos...” (Kurt Petautschnig)

“A pesar de que si hay investigaciones que dicen que han habido experimentos, hubo tratamientos de la fotografía anteriores acá...pero digamos esa colonización de la fotografía viene de Europa” (Carla Möller)

“pensar que estamos en un mismo mundo global y que estamos todos en un mismo espacio, -yo creo que sí estamos en un mismo mundo pero no en un mismo lugar- y que eso es determinante para saber qué estrategia uno puede tener la fotografía para acceder justamente a ciertos lugares pero con propias armas (...)para saber con qué discurso vamos a llegar, porque yo no me puedo imaginar, que nosotros podamos llegar con la misma tipo fotografía que un alemán para hacer intimismo...o para hacer ciertas imágenes formales, digamos, en sociedades que están mucho más satisfechas, que no tienen los mismos problemas, que no tienen las mismas contradicciones...”(Rita Ferrer)

Otro enfoque sobre las fuentes de influencia es aquel que hace una distinción del punto de vista y al respecto se enfrentan dos posturas; una que señala que se funda en el territorio geográfico de convivencia social, con otra que vincula al territorio biográfico o de la vivencia propia de un sujeto:

“Estamos en un mismo mundo casi simultáneo por lo tanto los problemas ya no son históricos, sino que son geopolíticos como para llegar con una fotografía y que se asuma a ver con que, qué diferencias yo llevo para mostrar mi fotografía para que, -estando a tono con las tendencias-, pero qué es lo que hay de mi fotografía que me diferencia para que realmente yo pueda entrar en un relación horizontal” (Rita Ferrer)

“Cuando pienso que en temas de identidad, eso...bueno pienso en el que soy ahora, pero en el pasado, desde mi historia y tiene que eso de alguna manera reflejarse...o me hago el lesa con mi pasado, con mi historia o lo tomo, lo incorporo, lo proceso...con mi presente y ahí me proyecto hacia delante con mis manos...entonces...y yo me puedo sentir representante de una época de fotógrafo de los ochenta...te fijas, que tu mencionaste...y curiosamente las influencias que pude haber tenido en la fotografía...”(Héctor López)

“en un escenario de pensar internacionalizar la fotografía, también es interesante relevar aquellas colecciones o procesos que existieron previo a este momento, yo creo que no, que no se puede, así como la identidad no se puede fragmentar, la realidad fotográfica de este territorio tiene una historia, entonces creo que si uno piensa en hablar de fotografía hoy o en internacionalizar los fotógrafos hoy, hay que pensar en una trayectoria previa” (Cristina Guerra)

En el discurso de un representante de la generación más joven en cambio, será visible el giro de individuación propio de esta época de “modernidad líquida” donde el motor de la identidad es lo que se está haciendo acá y ahora y no una búsqueda hacia atrás. La propia crisis de incertidumbres, estaría generando un tipo de fotografía que mira hacia adentro, hacia la subjetividad de la emoción y propuesta, particularmente entre los más jóvenes:

“A mí no me importaba qué foto hacía o si era fotógrafo chileno, para mí ya era el tema... o sea yo soy chileno y esta foto es de chileno, o sea daba lo mismo si era foto de Londres o si era foto de política...y cuando llegué a Chile me di cuenta que estaba todo muy marcado por fotos del período de la dictadura y a mi me generó un poco de así, “ya que bien, que sigue y que está”, y todo. Pero a la vez, como que estancaba un poco el tema de las fotos, y el tema de la identidad también o sea toda ésta búsqueda que hablan de identidad está, entonces debe estar generando nuevos proyectos todo el tiempo, nuevos materiales, la gente nueva está haciendo cosas, yo creo que la identidad se está haciendo en el camino...”
(Nicolás Wormull)

“Por qué la fotografía tan excluida de ese proceso mundial, internacional, global, de época, de era, de cambio de siglo, digamos, de cambio que estamos todos un poco a la deriva ... con respecto a ciertas certezas que hace muy poco tiempo teníamos... y creo que es una de las tantas razones porque hay tanta fotografía interior o tanta fotografía donde no hay gente, o sea porque entonces la fotografía, digamos, en un mundo sobre saturado, sobre poblado, sobre densificado (...) ¿por qué la fotografía busca justamente esos lugares puros en la ciudad que no están habitados, en que todos nos volvemos a un cierto interiorismo?” (Rita Ferrer)

c) Intermediación de las técnicas y tecnologías fotográficas en la identidad

Las nuevas tecnologías son otro tópico que ha impactado a la fotografía de las últimas décadas en Chile y el mundo. Se sugiere que en nuestros autores, ha facilitado el trabajo de temáticas que se orientan a la imagería:

“En los noventa, que a partir del Photoshop y de estas nuevas técnicas, descubre lenguajes que son tremendamente más afines a lo latinoamericano, a las fantasías, a la imaginación, a poder producir una serie de cosas, que vienen de algo más identitario, más cultural, más arraigado, más antiguo... a través de la fotografía de

documento que es un medio...que permite hacer la magia...que aparezca una virgen caminando en el medio de una calle....entonces eso también en cuanto a que las nuevas tecnologías que nos llegan aquí también (...) la oportunidad que dan estas nuevas tecnología para reafirmar o recuperar identidades perdidas. Entonces tampoco es que las nuevas tecnologías nos vuelvan globales...” (Mario Fonseca)

“En los últimos veinte años también hayan habido desplazamiento de las fotografía hacia las artes visuales o que se yo, esta pérdida de que la fotografía es la realidad...esa pérdida es, ha sido muy dolorosa...en el fondo dolorosa y compleja, y Latinoamérica dentro de su tradición documentalista en la fotografía, pierde un gran terreno (...) ya no hay esta relación directa de la imagen con la realidad por lo tanto, las posibilidades de la fantasía sobre nuestra propia identidad se amplían enormemente (...) está la clave de fabricar esta nueva identidad a partir de los nuevos medios y dejando atrás esta posición de la fotografía como la realidad” (Carla Möller)

1.2.2 Análisis de la dimensión FORMACIÓN

a) Del autodidactismo a la institucionalización de la enseñanza y potencial multiplicidad de identidades fotográficas.

Una primera idea respecto de la formación es que el enorme crecimiento de la oferta formativa, estaría contribuyendo a la emergencia de corrientes o tendencias que podrían ser potenciales escuelas referenciales a seguir:

“Desde los noventa para delante o de cierto momento para delante es tal la cantidad de lugares, es tal cantidad de alumnos, es tal la cantidad de lugares de formación, que ya debería estar propicio, digamos, que esa formación que se tuvo, es más dispersa o más autodidacta o que se yo...se fuera reflejando en diferencias...en escuelas, digamos que un chico cuando sale del ARCOS sea distinto de un alumno del Instituto del Pacífico...por ejemplo” (Rita Ferrer)

“Eso explica también a que las escuelas de fotografía acá tengan una cierta línea de trabajo porque eso obliga también que tengan ellas mismas una cierta identidad” (Carla Möller).

“Cuando se habla de fotografía alemana se está hablando de escuelas...de maestros y alumnos...sin embargo, aquí por alguna extraña razón, o sea digamos, nos estamos refiriendo a países, refiriendo a nacionalidades y no ha tipo de formaciones, o sea digamos yo creo hay un primer vacío en eso...eso también se

vincula...con que aquí nadie tiene padre, aquí nadie reconoce a sus profesores, de donde vienen, a quien admira (...)digamos son las escuelas, no los países” (Rita Ferrer)

b) Proyectos educativos detrás de la oferta formativa actual.

La percepción de los asistentes es que en la actualidad, aún se carece de proyectos educativos al interior de las instituciones de educación superior que forman fotógrafos profesionales.

“Hay que pensar también un poco cuales son los proyectos académicos de los distintos institutos, porque, bueno, uno conoce de más de cerca la ARCOS por razones de amistad, porque alguna vez nos han invitado para allá, que se yo, donde uno ve realmente una búsqueda académica, un planteamiento académico por generar una malla, por generar una formación, yo no sé si eso se da en otras escuelas de fotografía, por ejemplo como en el Pacífico, en el UNIACC” (Margarita Alvarado)

“Yo lo veo en la Finis Terra, que es de las universidades privadas que más tiempo y más producción de alumnos y artistas con cierta trayectoria ha tenido, la fotografía partió muy mal, y después, ahora se ha ido recomponiendo, pero es una especialidad complementaria, o sea, tú puedes licenciarte de pintor, escultor, o grabador...y fotógrafo, no puedes hacerlo solo y es lo más avanzado que hay en este momento dentro del contexto de las universidades acreditadas con título de licenciatura” (Mario Fonseca)

“En el ARCOS sí está pasando algo fuerte, con la fotografía, pero en las universidades... la Católica da un curso de fotografía, pero no hay una cosa consistente en ninguna escuela yo creo” (Mario Fonseca)

c) Escuelas o referentes autorales de la fotografía chilena

En este punto –aunque no se menciona directamente-, pareciera que el gran acceso a información ha permitido que si bien se reitera el reconocimiento a la fuerte influencia de la escuela documentalista en Chile, la corriente creativa o de autor estaría creciendo apoyada en modelos que han cobrado una cierta identidad reconocible en el medio internacional como escuelas, autores y estilos consolidados:

“Yo te diría que en el ARCOS hay una cierta...como coincidencias, digamos reiteraciones y hay un tipo de fotógrafos, hay fotógrafos que se están armando en lo que es netamente...en lo documental, dentro del documentalismo, y hay otros que se postulan como autores (fotografía autoral) (...) Gabriel Uribarri -en el ARCOS-, yo creo que él está conduciendo... -deben haber más- pero yo creo él está impulsando un salto en fotografía creativa alumnos de él que están muy cercanos a él...y que veo que ahí podría”(Rita Ferrer)

“(Yo estoy) súper marcado al menos tres, así, corrientes o decisiones, ya, una es, podríamos tomarla como viniendo como de la foto, así como de los norteamericanos, a color, que es, eso sí, influencia absolutamente por Easton y de alguna forma de Stephen Shore, que puede ser más un trabajo cromático, un poco como de la foto directa, día a día y como registrando, esa es una, creo que olvidar que pudiese haber. Otra que es como súper influenciada por la escuela de Chicago, así en Nan Goldin, Larry Clark, así como la vida dura (...) como mostrar la vida íntima, así como más... de otra forma. Creo que eso es súper marcado, y me parece que generalmente entre los niños del Arcos (...). La otra es la que yo me considero como partícipe, que viene más de lo que generalmente se asume como esa mirada más alemana o de la nueva objetividad... pero, para mí, particularmente, yo me asocio más hacia, digamos, movimientos conceptuales de los sesenta con Ed Ruscha, John Dill... es decir, como la nueva fotografía, más que directamente con los alemanes, pero creo que eso podría ser como lo más marcado”. (Kurt Petautschnig)

“(Sobre encasillarse en referentes) Ahora también quizá es reducir mucho, o sea, más que reducir es llevar todos esos ámbitos demasiado categóricos, académicos, etcétera (...) son de pronto, rigidizan las mismas formas de producción... porque... la rigidizan en los términos que cuando uno genere la obra, este, necesariamente pensamos que tiene que insertarse “en”, o “que es” (...)eso es, creo que ahí hay una inflexión importante, que, está bien tener o partir de decisiones estilísticas que no son necesariamente... cierres o condiciones que se va a tratar porque solo así va a estar inserto en esa temática, no sé si logro explicarlo” (Kurt Petautschnig)

Finalmente, se sugiere que por fuera de las academias, también podría estarse generando una búsqueda de expresión y participación informal en el movimiento social a través de la fotografía:

“Además de estos aspectos de la educación formal, yo creo que hay grandes influencias en una búsqueda informal que también es formación... y creo que eso

también tiene que ver con contextos locales que pueden incidir, por ejemplo, yo creo que este año, con una gran movilización social como la que tuvimos, yo creo que muchos chicos que tiene como una búsqueda, quizás más social, o más contestataria, obviamente empezaron a ver con mayor profundidad todo el trabajo de los AFI por ejemplo” (Cristina Guerra)

d) Orientación teórica en la formación de la fotografía chilena.

Se sugiere que no existe mayor profundidad en la formación teórica de los alumnos porque no hay una reflexión consolidada sobre las problemáticas y las experiencias concretas de los que forman profesionales:

“Hay un círculo vicioso ahí, que tiene que ver con la fotografía en Chile (...) hemos estado hablando siempre que no hay un coleccionismo, un mercado, entonces las universidades -y hablemos aquellas que se organizan a partir de un proyecto económico- tratan la fotografía con mucho cuidado, no hay muchos teóricos que hablen de la fotografía (...), no hay profesores para formar teoría” (Mario Fonseca)

“En el caso formativo y de las escuelas, por ejemplo, ahí tienen que ver directamente cuál es la labor del docente, porque en realidad un docente puede entregar referencias pero no tiene que obligarlos a trabajar desde su propia visión, digamos, o sea, la referencia es como un abecedario, existe esto, esto, esto, esto, se hace de esta forma, han habido estos movimientos estéticos, la historia (...) son las problemáticas las que los docentes debieran permitir que se filtren dentro de los alumnos, y esa cuestión tiene que ver indudablemente con una parte teórica de la fotografía que es fundamental” (Carla Möller)

“El Arcos se ha preocupado hace un tiempo ya de incorporar en su currículum... en su malla docente, cursos de teoría, llámémosle, no la teoría dura, no la filosofía de la fotografía, -que tampoco estaría mal-, pero que el alumno se independice con una visión particular, y muy desde dentro y de aquí también, o sea, esto de que la fotografía es puro corazón... yo creo que ya estamos lejos de ello” (Carla Möller)

e) Profesionalización de la curatoría

Existe consenso en que no hay profesionales que cumplan el rol porque no hay dónde se formen dentro del país:

“Hay un vacío en el rol del curador... el curador se supone que debería ser el equivalente a un gran especialista, con discurso, equivalente a lo que es un editor o un antologista de poesía, por ejemplo, y resulta que está convertido en un productor chanta” (Rita Ferrer)

“A mí me choqueo mucho aquí cuando vi como trabajaban los curadores, que cachaba que eran tipos que tenían los contactos, y de eso se trataba, entonces esas personas tenían contactos no más, y pueden exponer, pero no tienen idea de foto y de nada de eso... o sea, para mí, yo lo hice una vez y nunca más lo hago, o sea, me llevé una experiencia malísima” (Nicolás Wormull)

“(Sobre oferta educativa curatorial) Tengo entendido que en el SEK en algún momento hubo un intento pero por falta de alumnos el negocio no dio (...) de partida no hay una formación académica o teórica” (Rita Ferrer)

Al parecer, no hay de demanda de mercado ni institucionalidad pública que permita desarrollar la especialización del oficio y con ello, la creación de una masa crítica de profesionales vinculados a este rol, al trabajo reflexivo y teórico:

“Yo la curatoría no la veo como una cosa única, pienso que un curador, o sea, de hecho conozco un curador que se dedica a muchas otras cosas que aparte de ser curador, o sea, a la reflexión teórica, etcétera, yo creo que el problema aquí es que no hay una formación, que incluya ese aspecto, por ejemplo, aquí hay un excelente magíster de teoría del Arte en la Chile, pero la parte de curatoría no existe ahí, no hay” (Margarita Alvarado)

“Hace algunos años también se planteó el proyecto del Centro de Investigaciones de la Fotografía, que era una instancia absolutamente favorable, justamente para que se especialice gente en el tema fotográfico; curadores, críticos, teóricos, fotógrafos mismos, o sea, además con una serie de servicios y de propuestas actualizadas (...)o sea, la internacionalización de la fotografía requiere, creo yo, un centro desde donde se piense primero la internacionalización, se elabore una manera de internacionalizarlo” (Carla Möller)

Se sostiene que el vacío de este rol es crucial porque no existe una autoridad que distinga la calidad y producción de obras y genere confianza en el medio:

“También hay otro elemento que entorpece, o que puede, no sé, contaminar esta situación, que tiene que ver con los espacios y dispositivos no tienen

financiamiento para poder programar adecuadamente o contratar a un curador adecuado, etcétera, estos espacios van perdiendo, -si es que podemos llamarlo como algún tipo de status o diferenciación con otros-, porque finalmente tienen que exponer también, como decirte coloquialmente, no sé cómo decirte de otra manera, como a la “suerte de la olla”, no, o quien te paga la exposición con alguna empresa privada etcétera, entonces se va desvirtuando también el espacio, si carecemos de curadores especializados, carecemos de financiamiento, lo que queda es un espacio vacío”(Cristina Guerra)

“Todo el mundo quiere libros...y lo que pasa cuando pasa eso...empieza a perder el sentido...la gracia de ser un autor (...) entonces si todos son autores, no hay autores... si todo el mundo es autor, deja de tener importancia la categoría de autor” (Rita Ferrer).

f) Gestión fotográfica nacional

Otro rol fundamental en la profesionalización del sector para su internacionalización, es el del gestor. Al respecto se señala que hay fotógrafos que se han desempeñado en el rol y por lo tanto, han generado oficio, pero que entre los estudiantes, aún no se observa interés en este sector como nicho de especialización:

“Yo hago clases de un diplomado en gestión cultural (...) ahí de la gente que se dedica, que son treinta y cinco alumnos por promoción...habrá dos que le interese la fotografía si es que, como gestión” (Margarita Alvarado)

“(Sobre conocedores del oficio de gestores fotográficos) Lucho Weinstein y Andrea Jösch podrían ser súper referentes” (Rita Ferrer)

“También Foto América, sobre todo la versión de, que hizo Weinstein en el museo Bellas Artes, hubo seminario, hubo exposiciones, hubo presentaciones, muy completo...una instancia primero para informarse y participar y bueno también tiene una comunicación con otros países de Latinoamérica es fundamental o Europa, comunicación e intercambio” (Carla Möller)

“Voy a destacar otra cosa el Centro de Patrimonio también tiene experiencia en gestión...si tienen experiencia pero bajo este alero del patrimonio...a veces queda como al margen de ciertas discusiones pero es una...tanto una gestión del rescate, de la investigación, como de la promoción de la fotografía” (Cristina Guerra).

Emerge una sutil distinción entre el oficio desarrollado entorno a la organización y producción de eventos *versus* la gestión misma, entendida ésta como un ámbito de creación de sinergias entre muchas actividades que no se agotan sólo en las coyunturales:

“Hay gente que se ha dedicado pero en forma silenciosa...porque no enfrentemos la gestión como sólo hacer exposición o hacer un festival, sino otras cosas que tienen relación con la fotografía, de sistematización, de organización de, etcétera y de eso hay que trabajarlos son materias más, frustradas...a lo mejor se podría hacer intentar hacer un catastro algo...”(Margarita Alvarado)

“El Festival de Fotografía (FIFV) tiene buenos contenidos, buena metodología en los talleres...otro tema que es el financiamiento...cierto, que no todos tienen buena voluntad y además experiencia en producción...en logística, yo creo que tiene que haber una armonía orgánica e integrada” (Cristina Guerra)

1.3 2º Grupo Focal: Roles de los Agentes Vinculados a la Fotografía y Modos de inter-nacionalización.

Antecede a la identificación de los agentes y sus roles, un diagnóstico de las dificultades de gestión más apremiantes que reconocen los participantes respecto de la fotografía en Chile actual. Es así como se analizan los problemas de la financiación; profesionalización; institucionalización y normativa; y finalmente el status o valoración social del oficio.

1.3.1 Problemáticas de la gestión de la fotografía

a) Financiamiento público y privado

Encabeza el diagnóstico, una interpretación del por qué la escasez de recursos financieros de apoyo provenientes tanto del mundo estatal como del privado. Ésta se relacionaría con la falta de confianzas entre actores; la inexistencia del rol de coleccionista del Estado; y el bajo capital cultural que se le atribuye a la elite nacional:

“Yo no creo que la plata no exista sino que nadie confía en nadie así que nadie le da la plata a nadie entonces, porque las cosas no funcionan bien, yo creo que ahí hay un círculo vicioso (...) esa persona a quien se le deposite la confianza tiene que reaccionar bien y profesionalmente (...) porque para poder hacer un buen producto se necesita dinero así de simple... (María Luisa Murillo)

“falta plata aplicada, me refiero como puesta ahí, me refiero cada vez que uno va a hacer cualquier cosa en fotografía cae dentro de cualquier empresa en el rubro

de la donación y la donación puesto en lucas son como 3 millones y medio (...) y en cambio si logras entrar tú por el lado del marketing es un pozo sin fin digamos... hay toda la plata del mundo para hacer lo que fuera” (Luis Weinstein).

“La institución (chilena) no es fiable, es decir, no se van a gastar 100 millones de pesos en comprar 40 ó 50 fotografías todos los años para instalar en un museo” (Camilo Yáñez)

“Chile no es un país particularmente de raíces muy cultas, o sea, es verdad, hay una especie de superficialidad en la gente que tiene el dinero, que no lo lleva a invertir en cultura” (Doifel Videla)

b) Profesionalización de la Gestión

El incipiente desarrollo de la gestión cultural profesional en Chile, obliga al fotógrafo a cumplir todos los roles de la cadena de valor del sector no existiendo protocolos que permitan que la fotografía chilena se integre a los estándares internacionales de producción y promoción, factor que reduce las oportunidades de comercialización de obras:

“No existe como una forma o unas pequeñas guías o unas muestras de cómo funciona la industria, como presentas tu dossier o como presentas tu trabajo, como se mueve el mundo del arte y la empresa (...) el artista tiene que hacer desde el montaje hasta la difusión y escribir los textos que van a salir en la prensa entonces faltan actores ahí, o sea, los artistas son una parte pero el grupo que los rodea no existe, entonces no es profesional” (María Luisa Murillo)

“Por ejemplo, problemas institucionales de normas (...) no hay ninguna institución en Chile que tenga cuenta en Feddex o Dhl de manera permanente como paga la luz y el agua, no, no hay nadie tiene, tu le puedes decir: oye, tú le puedes mandar este catalogo al curador del museo, ¿y cómo? Por Dhl, ¿no tienes cuenta?, mándale el número de tu cuenta Dhl para que te mande los catálogos para recibirlos, ¿es que no tenemos!” (Camilo Yáñez)

“(Por falta de Feddex) Yo a todos los festivales que voy me llevo, en vez de llevar ropa, llevo los catálogos llevo el naranjo llevo el otro, llevo el librito que hicimos para Barcelona, llevo las revistas del FIF de Valparaíso, entonces kilos de eso y no llevo ropa (...) funciona como los chasquis” (Luis Weinstein)

“El gringo va a ver esta página increíble, voy para allá me tomo un avión y ¿dónde están estas fotos?, ah, no, están en el espacio virtual no más, en espacio real chileno ¡¡esas fotos que están ahí no están en ninguna parte!!(...) Tú viste la Mona Lisa en la página web, viste en el libro y en la revista y llegas te encuentras con la Mona Lisa, ya ahí está ¡guau!, claro ahí se cierra el ciclo, entonces nosotros nunca cerramos las brechas porque institucionalmente no podemos...” (Camilo Yañez)

“Los periodistas y los críticos que hacen de... que escriben tienen que ser más profesionales en ese sentido, o sea, tiene que profesionalizarse el medio por completo los coleccionistas, los compradores, los guionistas, los museógrafos, los fotógrafos, los críticos, las galerías, los periodistas, los conservadores, las instituciones, los artistas, todo eso se tiene que profesionalizar para que funcione el sistema, no puede ser sólo el artista” (Luis Weinstein)

c) Normas y estándares de Producción

Respecto de las condiciones de producción de obra –que entre otros efectos facilitaría la labor del gestor-, se indica que entre los autores, .no existe un buen nivel de desarrollo de normas y estándares de calidad:

“nosotros estamos haciendo el festival de Valparaíso, antes fue FotoAmérica-, toca mucho recibir gente que quiere ver portafolios que viene de afuera y como vehiculizar eso es difícil porque, porque no son muchos los autores, o sea, son menos los autores que tienen formalizado su trabajo de tal manera que puede llegar alguien de afuera y encontrarse con un paquete listo para exportar por así decirlo” (Luis Weinstein)

“Los jóvenes (...) quieren saber cómo justamente difundir su obra (...) la receta para llegar a los festivales (...) yo creo que ahí falta educación y ahí se podría dar el... y se podría dar educación y podría ser desde cualquier institución desde cualquier lado (...) podrían dar por ejemplo workshops de cómo preparar la obra y además cómo son los circuitos” (Dofiel Videla)

“Se deja muy de lado el buen diseño, porque son todos iguales los catálogos aquí en Chile (...) mismo papel mismo formato, es tan repetitivo que al final (...) creo que es importante poner atención en crear casi como un objeto de arte, o sea, también en Europa se usa mucho que cada artista tiene su libro pero un libro que es una pieza de arte (...) por otro lado, haces los catálogos y esos ¿dónde quedan?, no hay distribución” (María Luisa Murillo)

d) Institucionalidad cultural y de fomento del sector fotográfico

Así como se reconocen falencias a nivel de la gestión y la creación de obra, se sugiere que la institucionalidad (instancias y normativa), no cumple las otras funciones que superan a los individuos, entre las que se consideran; el desarrollo del gusto por la fotografía; el coleccionismo y la curatoría; y, la financiación de proyectos y programación de los espacios de exhibición.

“Lograr institucionalizar la foto significa que ciertos actores adquieran una cierta norma y que ese lenguaje común salga y sea equidistante” (Camilo Yañez)

“(La institucionalidad cultural debería) controlar, invitar, supervisar, fiscalizar, coleccionar, difundir porque tiene plata para hacer eso... desarrollar una política curatorial” (Camilo Yañez)

“Te ganas el Fondart y el estado te pide retribuir y tú le entregas obras que te gustan y para retribuir y de repente lo ves en una oficina arrumbado porque no hay normas de colección. (...) Van a haber coleccionistas en la medida que las instituciones chilenas adquieran, compren, exhiban, muevan...” (Camilo Yañez)

“A las instituciones no se les da plata para programar (...) la programación de nuestras instituciones, sus colecciones, sus criterios curatoriales están basados en que artistas con criterio ganen buenos proyectos y los hagan en sus instituciones” (Camilo Yañez)

“No hay espacios para vender, galerías de ventas de fotos” (Javier Godoy)

e) Valoración social de la fotografía y del trabajo del fotógrafo/a

La valoración social de la fotografía y del trabajo de sus autores, es algo que también fue considerado como un factor relevante para cualquier emprendimiento con perspectiva. Al respecto se asevera que no hay indicios de una mejor ubicación de este arte, en la población en general, e incluso a nivel de las autoridades y de los técnicos que gestionan los recursos públicos. Existe consenso en que las señales que da el Estado a la población, es que no hay la legitimidad discursiva y menos la voluntad política para valorar económicamente la inversión en producción y adquisición de obras con valor simbólico y patrimonial, indicando con esto que la fotografía no tiene el status social de otras profesiones:

“El tema es el capital simbólico, Chile no cree en el capital simbólico (...).

¿Cómo haces que se venda en el papel que corresponde al precio que corresponde en el marco que corresponde? y que el tipo... si el problema que el chileno se prefiere gastar 800 lucas en un plasma que en una foto” (Camilo Yañez)

“Hay que hacer que él (Director del Museo Nacional de las Artes) diga en la prensa que compro (una obra) a ese valor y que justifique porque no se hacen casas con esa plata y si se compra eso, esa pega nadie la hace en Chile, nadie es capaz de defender eso y eso está mal (...) hablar de arte significa explicar (...) si a eso le pones un valor económico y la metes en las instituciones la dinámica empieza” (Camilo Yañez)

“En Fondart los sueldos son una miseria, porque son platas fiscales entonces desde ahí ya partimos mal, partimos mal porque si se quedan haciendo buenos proyectos no puedes tener a gente ganando 500 lucas mensuales (...) no puede ser que desde te digan: oye, ya, ponte un sueldo, pero recuerda que son platas fiscales entonces debe ser poquito” (María Luisa Murillo)

“(Sobre el pago de los artistas) Para que vamos a pagar esas lucas al fotógrafo, no, porque mira yo me puedo conseguir varios sin pagarles (para que expongan)... lo único que vas a conseguir con eso es tener gente amateur” (Luis Weinstein)

1.3.2 Identificación de actores

a) El fotógrafo como artista polivalente

Si bien se le reconoce como el centro del sector, se asume que todavía se está en un nivel de precariedad profesional y económica, que no le permite especializarse y compartir con otros profesionales los múltiples quehaceres de la cadena de valor de la fotografía.

“están los artistas por todos lados, levantas una piedra y sale un artista (...) pero faltan artistas profesionales (...) falta la profesionalización de la práctica” (María Luisa Murillo)

“La base de la pirámide es el arte y el artista, tú puedes tener los mejores artistas pero si el artista no responde, no pasa nada” (Doifel Videla)

“El creador es la base de todo, pero aquí en Chile es literalmente, o sea, es el único que las hace todas” (Javier Godoy)

(...) “así como en el sentido así como que dado como lo que nosotros evaluábamos como el estadio de desarrollo de nuestro quehacer como que

teníamos que hacer todo, hacemos la producción, hacemos la obra, después vemos como la empaquetamos como la vendemos hacemos la boleta muchas veces, estábamos hablando recién que las compramos nosotros mismos.. casi”
(Luis Weinstein).

b) Escuelas de fotografía

El siguiente actor sindicado como relevante, son las escuelas de formación profesional tanto para la preparación de fotógrafos, como de gestores especializados. (Al respecto ver grupo focal 1):

“Los centros educacionales que deberían instruir para entregar artistas profesionales (...) distintos de los otros profesionales, pero tienen que salir artistas profesionales de ahí primero que nada, segundo están los gestores culturales que yo no sé dónde se educan porque no sé si hay” (María Luisa Murillo)

c) Montajistas o empresas de montaje

Se extraña este actor en el medio chileno y se le considera como parte relevante de las oportunidades de presentar trabajos especializados que contribuyan a mejorar la cadena productiva y de comercialización:

“Otro agente importante son los montajistas, o sea, no hay una empresa” (María Luisa Murillo)

“No está la empresa del montaje especializado, o sea, tu vas a Europa y hay un abanico de empresas que son especiales que se dedican al montaje de exposiciones, otra empresa que se dedica a la conservación, otra empresa que se dedica a la difusión y el curador trabaja y lo hace bien el gestor o el de la galería sabe hacer su trabajo, vende tu obra” (María Luisa Murillo)

d) Coleccionistas

Tal vez sea uno de los puntos más críticos la inexistencia de coleccionistas porque ni el propio Estado cumple esta función de manera consolidada y ejemplar. El medio suele vivir de proyectos para producir y exhibir, pero no para vender porque carece de comprador y en la figura del coleccionista se manifiesta la carencia de este actor:

“el coleccionista que en nosotros está muy ausente (...) esa persona que compra eventualmente fotos es un personaje que nosotros necesitamos que de algún modo aparezca, y no estoy hablando alguien que esté dispuesto a poner dos millones de dólares por ninguna cosa, estoy hablando de alguien que esté dispuesto a gastar 80 lucas de repente en una foto (...) que quiera gastar 80 lucas en una foto que ir a Falabella a comprar un juego de manteles” (Luis Weinstein)

e) Curadores

El curador es otra pieza clave en el mapa de actores. (Para mayor detalle ver grupo focal 1):

“Los curadores (...) que forman un sequito de artistas que los llevan para allá y para acá” (María Luisa Murillo)

f) Museos, Galerías (espacios de difusión y comercialización)

Los museos estarían destinados a cumplir el rol fundamental de poner en valor con las mejores condiciones, una obra o colección de fotografías, pero se reclama que aquello no ocurre en la actualidad:

“(...) los museos son los primeros que debieran tener guardado ese material, procesado ese material que se yo.... (...) Si una exposición bien montada con un museógrafo, con un buen historiador, con un buen guionista, con una buena difusión es una mina de oro y eso que como que aquí todavía no se entiende o no se valora”. (Luis Weinstein)

g) Crítica especializada (agentes reflexivos, difusores, etc.)

Otro gran ausente en la escena chilena son los agentes que agregan valor a las obras por medio de la apreciación estética y la reflexión e interpretación social, histórica o simbólica: críticos, periodistas especializados y teóricos.

“No hay una crítica (fotográfica) buena siempre son copiar y pegar de la misma información que te da el mismo artista cuando empieza cuando termina, quien lo hizo porque lo hizo, pero no hay una reflexión de parte como de la parte difusión no hay una reflexión primero que nada, no hay periodistas especializados” (María Luisa Murillo)

h) Institucionalidad cultural (entidad dedicada al fomento, regulación, promoción, etc.)

La presencia de una institucionalidad definida y con capacidad de regulación es un actor que se considera como central para la existencia del juego de cultura oficial y contraculturas. Es una relación que activa la producción simbólica en todos los lugares y épocas y por lo tanto es fundamental que exista:

“Para que haya un sistema y una cadena de valor tienen que haber instituciones que marquen eso. En el sistema cambiario monetario existe el Banco Central que regula liquidez de los dólares extranjeros y determina las tasas de interés, por lo

tanto, el Banco Central crea un sistema de regulación económica para un país y su relación con las monedas extranjeras y las interiores. En materia de arte eso es igual, los museos y las grandes instituciones hacen eso digamos, regulan los mercados la circulación y el contenido de los discursos del arte y aparece lo que se llama la crítica institucional o la contra institucionalidad” (Camilo Yáñez)

1.3.3 Análisis de los MODOS DE INTERNACIONALIZACIÓN

a) Autogestión

Una posición postula no esperar el desarrollo de la institucionalidad para la exportación y que los propios autores hagan visible la fotografía chilena fuera del país, pero incorporando los estándares internacionales de exportación fotográfica:

“Por un lado hay muchos fotógrafos que tienen una obra muy interesante-, pero al mismo tiempo formalizada en una cosa que es como discernible digamos, como que tu puedes tomar un paquetito por así decirlo ¿no? Puesto en una caja y esa caja tú puedes armarla en otra parte con norma ISO” (Luis Weinstein).

“Yo creo que la cosa reposa más en las personas (...) que los fotógrafos potencien su trabajo se hagan visibles para que los vean desde afuera y de repente un curador diga, -necesito encargar una exposición de fotografía latinoamericana ¿dónde la encuentro? Entonces si tú no eres visible no existes. (...) Las instituciones obviamente no tienen recursos, no tienen conciencia, no se han desarrollado, no tienen personas especializadas y muchas más, entonces, yo creo que habiendo establecido digamos que ese es el panorama y que probablemente no va a cambiar (...) yo creo que lo válido es ver como potenciar entonces a los individuos, a los artistas potenciarlos, para que ellos (...) me traigan una exposición correcta, montada etc. Que tiene un formato que se une a su concepto todo está junto, o sea, la realización de su proyecto y de su concepto está bien hecho, o sea, y es transportable y se puede exhibir” (Doifel Videla)

b) Gestión institucional

Una segunda posición apela a presionar a la institucionalidad para que sea ella quien promueva a sus creadores en el exterior. Los autores ya habrían demostrado ser capaces de producir obras de calidad pero se requiere de una política de continuidad que se exprese en apoyos estables en el tiempo:

“Lo que yo digo es que la jugada política es poner en jaque las instituciones para producir el recambio, o sea, ya logramos el ir para afuera en los festivales,

logramos copiar las fotos bien (...) editar los libros, logramos todo eso, nosotros así a pulso, ahora les toca a ellos (la institución)” (Camilo Yañez)

“Entonces después te cambian la cabeza de la institución y todo lo que tu habías hecho por eso te queda totalmente distorsionado, entonces entregaste una cantidad de capital simbólico a esa cosa y se terminó en ese minuto” (Luis Weinstein)

“¿Cómo nadie confía en ti en tu país? ¿Cómo nadie que hable por ti aquí o un director de museo que hable de las últimas piezas que compraste?, entonces cuando uno logra toda esta cosa así como de salir de Chile y llegar con tu producto allá, tu llegas en condiciones tan amateur que no puedes establecer ningún diálogo (...) no lo pescó nadie en su país y viene solito aquí” (Camilo Yañez)

c) Publicaciones

Existe una posición que considera que dentro de las publicaciones, el libro es fundamental como apoyo a las estrategias de promoción y divulgación:

“El libro es un patrimonio (...) cumple la función institucional, el libro es una institución en sí mismo” (Camilo Yañez)

“El libro, con ese se está difundiendo y con ese está llegando” (Luis Weinstein)

Otros, consideran que en la actualidad y para cumplir con la función de promoción y divulgación, Internet es el mejor medio:

“Internet y medios de difusión (...) es más potente que el libro” (Doifel Videla)

“Es que lo interesante es que estuviera online (la obra de fotógrafo) porque si aparece un fotógrafo que está en una exposición temática y lo ve un curador diría este me serviría para la exposición que estoy mostrando sobre algo, pero voy a ver quién es el tipo si tiene algo detrás o fue un chiripazo en su trabajo, entonces tiene un lugar, una referencia adonde ir y leer sobre este tipo que está dentro de su ficha, sería fabuloso” (Doifel Videla)

d) Festivales y circuitos internacionales

La estrategia de participar en circuitos presenciales como festivales, muestras o talleres, se considera importante no tanto para la comercialización o importación de obra, sino para comenzar a desarrollar red internacional y contrastar el nivel de la producción y finalmente comenzar a realizar trabajo considerando la pertenencia a un

circuito. Es decir, entre los asistentes no se consideran como espacios de venta sino de intercambios simbólicos:

“En el campo estricto de la fotografía hay un circuito grande de festivales sudamericanos, latinoamericanos y mundiales ¿ya?, son como distintas instancias (...) Hay muchos de ellos que están súper prestigiados, en el sentido de que definitivamente es una plataforma para hacer otras cosas, para el reencuentro y la generación de redes” (Luis Weisntein)

“Si a Javier (Godoy) lo invitan al festival de no sé dónde, a mostrar su obra por más que sepa de antemano que no va a vender ninguna de esas cosas (...) es importante que vaya para el resto de nosotros, que presente y si es importante para él porque si no vendiera ninguna cosa aunque no pasara más con eso el sólo hecho de estar ahí y presentar a un público distinto, lo que está haciendo es una cuestión que aporta” (Luis Weinstein)

“Un taller tiene que tener difusión (...) tienes que tener un circuito” (Luis Weinstein)

e) Nuevos actores

Se sugiere que faltan actores en la reflexión y acción entorno a la internacionalización de la fotografía chilena y que deben ser incorporados a ella:

“Vengan los directores de los museos para empezar, los curadores de los museos, directores de galería, los sponsor, 5 ó 6 empresas, quienes son los grandes donantes y esos tienen que estar sentados acá” (Luis Weinstein)

1.4 3º Grupo Focal: Fotógrafos jóvenes e internacionalización

1.4.1 Caracterización de la fotografía generacional

a) Autenticidad como identidad

Los jóvenes apelan a que no corresponde pedirle a la fotografía de chilenos que exporte identidad nacional. Consideran que la impronta territorial o de origen de sus obras, estará garantizada si se orienta por la honestidad y la sinceridad en la propuesta. Ser quien se es, en la creación, hará que la obra se destaque dentro o fuera del país. Sin embargo, consideran que esta apuesta autoral aún no tiene reconocimiento ni apoyo.

“Encuentro una patudez que nos pidan a los fotógrafos que exportemos identidad (...) Pero mira el nivel de presión, cache el nivel de presión que tenemos o sea no instituciones, no ganar plata. Mas encima a los pintores jamás les van a pedir onda “muestra chile” o sea me ¿Cachai?” (Paloma Palomino)

“(Sobre identidad fotografía chilena) No forzarlo tampoco, como tengo que ser honesto con mi trabajo pero tiene que estar Chile en mi trabajo” (Cristóbal Traslaviña)

“Yo creo que si a nosotros nos llevas a exponer a Alemania vas a ver Chile por el tema de la precariedad o por el tema de otra cosa... da lo mismo el tema (...) no sé si Chile específicamente, pero si Latinoamérica, porque obviamente es imposible salirse de lo que uno, o sea estamos formados en una tierra, en un espacio” (Josefina Astorga)

“Lo mismo que decía antes los mayores, estaban en una situación o en una situación temática por decirlo así, en que se veía Chile, o sea era fijo con la dictadura, o sea era como claro ahí esta Chile, pero claro nosotros de repente no”(...) Acá o haces fotos para venderlas que no estés ni ahí con esas fotos pero las haces o vendes tu mirada que es más difícil”, yo obviamente me fui y dije yo obviamente voy a tratar de vender mi mirada aunque no venda ninguna cuestión”.
(Cristóbal Traslaviña)

“Yo siento que dentro de todo esto falta más sinceridad como él, no sé, el trabajo como de repente como que uno se pone, hace cosas para estar adentro quizás a veces y sin querer y al final yo creo que la sinceridad del trabajo y de es como lo que se nota y lo que te lleva como a un triunfo cachai como si quieres sacarle fotos a los perros y ese va a ser tu tema, se el mejor, entonces se siente como que falta eso como apoyar un poco más a la gente que se la está jugando por su rollo cachai” (Paloma Palomino)

b) Menos valoración de las técnicas y más del discurso y la reflexión

Otro tema que emerge entre los más jóvenes es la necesidad de reflexión y construcción de un relato a través de la fotografía. El exceso de imágenes que circulan no permite distinguir, salvo que se identifique una línea argumental y no sólo técnica o estética. Se considera que la excesiva preocupación por la técnica tiende a consumir lo anterior y que es justamente lo que define el trabajo auténtico y de autor:

“Eso digo también que el tema que nosotros los jóvenes ya no nos preocupamos tanto por el tema de la técnica mira tú sacas fotos con tu teléfono y yo saco fotos con una pocket de las que todos en las casas hay, esas pocket con rollos que me salga la \$.%& que salga... o sea literalmente yo me alejo de los viejos que no sé, o sea igual el recurso mío está pensado para que salga de tal manera. Muy bien. Bueno pero los viejos o sea una \$%& muy prolija que tengan, que la composición

acá, o sea nosotros también apelamos a ejercicios claro como a libertad de ocupar lo que sea, la misma tecnología” (Sebastián Utreras)

“(Sobre fotografías en internet) Es como una invasión, son millones de imágenes, uno no clasifica...o sea uno no ve el tema, uno no ve la serie, uno ve foto suelta por acá, acá, y tiene mil ventanas abiertas y en verdad no estás como digiriendo lo que estás viendo. (...) Yo creo que igual uno tienen que decir qué fotógrafo quiero se, qué quiero, o sea a qué voy, qué quiero exponer, porque uno tiene que tener una línea...no es bueno estar como rebotando (...) hay una decisión de decir este es el tema que quiero hacer, éste es el tema que quiero publica”. (Paloma Palomino)

“(sobre fotografías en internet) Estás solo viendo, no estás como yendo más allá de la propuesta que te están mostrando. Y poca propuesta en conjunto, porque hay mucho fotógrafo que sube como cotidianidad y al final no hay como una temática. (...) Yo creo que inevitablemente al agarrar la cámara y empiezas hacer fotos tienes una línea”. (Josefina Astorga)

“Pero igual yo creo que el tema de la honestidad yo igual ahora estoy haciendo hartas fotos con el teléfono y como que igual tampoco es lo mismo, porque o sea no sé si van a decir o esa fotos de Instagram de Sebastián Contrera , pero como que igual uno hace el ejercicio sigue siendo honesto” (Cristóbal Traslaviña)

“Pero en el conjunto, porque por ejemplo si yo veo una foto tuya suelta, bueno obvio hay fotos que me gustan sueltas, pero tu trabajo es un conjunto o sea yo voy a una exposición y entiendo tu trabajo, pero si veo una foto suelta quizás no (...) eso nos diferencia de la gente que tiene cualquier cámara y saca cualquier foto”. (Paloma Palominos)

c) Apertura de nuevas temáticas

Otra veta discursiva relacionada con la autenticidad de las temáticas y estilos más que en las técnicas, es la relacionada con las diferencias que identifican con las generaciones anteriores. Lo temático ya no está marcado por el escenario político de la resistencia a la dictadura militar y aunque en la actualidad lo social y lo documental sigue teniendo mucha importancia, el enfoque de ellos es desde adentro, desde una subjetividad que es muy propia de la época en que viven.

“Hace años atrás obviamente había mucho menos fotografía y las temáticas eran distintas. Por ejemplo en el país, no sé si me equivoco pero el ochenta por ciento atrás era la dictadura el tema, o la dictadura misma, en protesta o lo que la envolvía o claro como que los temas estaban del lente para afuera, pero de repente se acabó la dictadura y como qué hacemos, y empezaron del lente para dentro, en temas más subjetivos. Entonces yo creo que hay una separación y no sé si los mayores miren en menos, pero cambió mucho, o sea como que es demasiado esta cuestión de la interpretación, como uno interpreta la ciudad de esta manera y es como...Lo otro era como muy línea de protesta, más documental, ahora nosotros igual hacemos documental pero como se decía de la guata para afuera y se súper honesto con lo que uno hace” (Cristóbal Traslaviña)

“Y creo que tenemos más libertad de ejercicio, el mismo hecho solo de utilizar ya todas las herramientas que tenemos y hasta combinarlas con lo que se nos plazca, o sea no sé hasta la fotografía como instalación, como que ya se desplaza del tema fotografía” (Sebastián Utreras)

“Y yo creo que ya eso no es algo nuevo porque, entrecorillitas nuevo porque, claro acá como que no hubieron escuelas de fotografía, como movimientos de fotografía, aquí fue el documental lo que en el fondo nos crió a nosotros, nuestros profesores eran todos documentalistas y había muy poca oferta, o sea como muy poca, o sea cuando nosotros teníamos que optar por un profesor era documental o documental” (Josefina Astorga)

“Quizás yo he aprendido más (sobre la fotografía autoral) en los carretes que en la escuela porque no sé, está un autor nuevo y alguien dice “oye cacha este hueón”...y no sé, en la escuela súper formal a nosotros nos educaron como documentalista” (Sebastián Utreras)

d) La informalidad laboral marcada por la interdisciplinariedad, la multivalencia y el autodidactismo.

Otro tema generacional que se esboza es la idea de que no hay suficiente maduración disciplinar en Chile y que ello no permite orientar las carreras profesionales a la especialización. La precariedad laboral obliga a desarrollar múltiples habilidades y combinar lo creativo (autoral y artístico), con las posibilidades concretas que aparecen o que creas para sobrevivir de y con la fotografía. Este punto es complejo porque pone en cuestión la academia y el título como mecanismos de profesionalización:

“Entonces como que, en verdad como que uno como fotógrafo pasa por varias partes de la fotografía, no sé, hago social en la revista, entonces como que igual uno está como todo el rato en distintos focos de fotografía y es bueno como darse cuenta que fotógrafo quiero ser yo, o sea quiero ser fotógrafo patrimonial, -no sé por ejemplo-, quiero dedicarme a la investigación y como que siento que igual en esta etapa de nuestro trabajo, hay como una confusión. Como hay muchas cosas y no hay lugares tan establecidos cuesta como a agarrarse o “que ir para allá” (Paloma Palomino)

“Yo creo en el fondo si es que eres fotógrafo o no eres artista o no es una discusión por supuesto pero yo no sé a qué va a llegar esa discusión por que finalmente nosotros que somos fotógrafos, en el fondo que estamos interesados en el tema autoral, o sea que nuestro trabajo como autores y para eso tenemos ciertos medios que tenemos que compartir con los artistas, yo creo que finalmente lo que vale es la obra la fotografía es si comunica o no comunica” (Josefina Astorga)

“Yo me defino a mí como fotógrafa, bueno estudié fotografía” (Josefina Astorga)

“Yo digo que principalmente lo que vale es la obra, o sea tu formación o sea cuanto aficionado hay, aficionado que en el fondo nunca ha estudiado nada y que su trabajo ahí y destaca caleta cachai... yo creo que al final lo que vale es lo que está puesto y como te comunica. Esas diferencias claramente se van a dar una con el tiempo y otra con el mismo trabajo, como comunican (...) Al final es un tema que tenemos que saber compartir no como ¿porque estas mostrando fotos si no hay estudiado?.. Da lo mismo, si hay aficionado que son realmente talentosísimos”. (Josefina Astorga)

1.4.2 Mecanismos de validación

Ante la pregunta por los mecanismos de validación en el medio de la fotografía en Chile, los jóvenes mencionan las publicaciones y la exhibición; los premios o concursos adjudicados; y el reconocimiento de pares.

a) Publicaciones vs Exhibición de obras

Las publicaciones emergen como una manera concreta y trascendente de validación que traspasa en el tiempo a las exhibiciones:

“Yo creo que así como tema de validación, realmente yo creo que para mí, personalmente, es la publicación editorial, como que más que exponer, para mí como que principalmente es o sea a lo que más trato de postular o lo que más estoy mirando o donde más me quedo pegada es en el tema editorial, creo que ahí para mí sería una validación concreta, como decir ya, estoy publicada, pero para eso siento que el proceso, bueno, es inacabable, en términos de creación de imagen. (...)Las dos veces, tres veces, cuatro que he expuesto ha sido bueno, así impactante, pero inmediatamente empiezo como, ay no sé es como una cosa que se acaba, hay un esfuerzo que se va, como que es más efímero y como que no genera...algo pasa con la publicación, de que es eterna, de que es una forma de tomar, retomar, y que la forma de difundirla me parece más circulante”. (Josefina Astorga)

b) Obtención de fondos (FONDART)

Este mecanismo de validación se instala en la idea que has elaborado un plan y que logras financiarlo por esta vía. Entonces, supone que los fotógrafos han desarrollado otras habilidades que te dan mayor libertad de acción y realización. Entre los autores jóvenes, es un triunfo que no está fundado en la evaluación de expertos institucionales (jurados), sino en el que seas capaz de adquirir habilidades de gestión:

“También validación es ganarse un fondo, en el fondo poder tener un plan y que ese plan se pueda concretar porque planear sin financiamiento es difícil, poder recibir una especie de ayuda financiera por medio de un fondo es una especie de validación, porque te da un impulso de seguir” (Josefina Astorga)

“Como que me sentí súper orgullosa de haberlo hecho porque igual fue un trabajo, es grande hacer un FONDART, para alguien que no tenga experiencia en eso, yo aprendí mucho, y la gente de mi amigos que habían ganado el FONDART yo me sentía orgullosa por ellos, “se ha ganado el fondant”, en verdad, para mí es como muy bueno....Yo por lo menos lo veo que la gente que se ha ganado FONDART, bacán, eso significa que trabajó en eso , en el fondo como que no es tan fácil” (Paloma Palomino)

“Y también es extraño que un agente como el Estado decida qué es arte, qué es bueno, qué es calidad, qué no y en el fondo estamos un poco a ese títere extraño que ellos deciden quiénes van a ser los protagonistas, siendo que es súper ambiguo eso, es súper extraño el sistema (...) dependes un poco de eso porque no

es fácil poder ser autosustentable y sacando fotos, porque no se vende la foto”
(Josefina Astorga)

c) Reconocimiento de pares

Este parece ser el mecanismo más genuinamente valioso para continuar a pesar de las adversidades de la precariedad porque las opiniones se vierten sobre el reconocimiento directo, no mediado por una obra específica o un proyecto puntual, sino como testigos de un proceso:

“A eso como que yo quería apuntar, de que con respecto a la validación, no sé, el ejemplo del medio fotográfico, nosotros nos conocemos, hemos estado en la misma residencia, ARCOS, que se yo, ese tipo de cosas que uno hace y que no tiene retorno económico, hace que nosotros estemos acá, o que nos inviten o hace que nos inviten a una residencia, a una exposición, en el fondo es algo a largo plazo yo creo...como que la validación de los mismos pares” (Paloma Palomino)

“La validación va más por el tema de los pares que por un tema de exponer o publicar, como que tus pares dicen oye estás haciendo el medio trabajo, dale”
(Sebastián Utreras)

d) Coleccionismo

Otra vía de validación sería la compra directa para colección. Una especie de “apuesta” por tu obra, por parte de un conocedor. Pero los jóvenes saben que en Chile aún no existe cultura visual entre quienes tiene los recursos para dedicarse a este tipo de inversión y si detectan algunos esbozos de entrada al mundo de la comercialización incipiente, motivada en el *snobismo* social que comienza a desarrollarse en algunos segmentos de la elite local.

“O sea hay un tema ahí del coleccionismo, el coleccionismo fotográfico, no hay de artes visuales y menos de fotografía (...) lo mismo pasa con la curatoría... es poco lo que hay” (Sebastián Utreras)

“Creo que no hay cultura de imagen en Chile” (Sebastián Utreras)

“Yo creo que la gente que compra, compra muy por estatus no creo que aquí haya una persona que diga me quiero arriesgar por este loco que es joven no tengo idea

que va a ser después de él. Pero algo me pasa algo me mueve las tripas me quiero me quiero involucrar en su trabajo y voy a empezar a coleccionar este tipo, debe pasar, pero un número muy chico” (Josefina Astorga)

“Para que te compren una fotografía, tienes que hacer una foto que se venda o sea no necesariamente, pero si estás en esa de querer ganar plata, vas a invertir treinta lucas en un marco en una foto y estoy segura que esa foto se va a vender porque es súper comercial” (Paloma Palomino)

1.4.3 Opiniones sobre la autogestión

a) Valoración

Se le vincula como sinónimo de libertad de expresión en la creación y como mecanismo para administrar tus propios proyectos:

“Es que eso no es malo, yo siempre he aplicado el tema de la autogestión” (Sebastián Utreras)

“O sea en la autogestión haces lo que tú quieres, una libertad absoluta, de comienzo a fin, desde que lo capturaste hasta que no sé, la persona se llevó o no la foto” (Cristóbal Traslaviña)

“Te pegas hartos porrazos, te invitan a cosas que nunca funcionan, los presupuestos bajan, te prometen publicaciones que nunca se hacen, entonces uno igual va aprendiendo de esas experiencias (...) Entonces uno empieza a tener como un escudo y ya empiezas a no creer, entonces te invitan pero tú sabes que se puede caer la exposición, ya empiezas como a crear tu propias cosas nomás” (Paloma Palomino)

b) Crítica

Aún cuando son una generación donde la autogestión está casi naturalizada como mecanismo de creación y movilización de la obra, las actividades y tareas asociadas producen agotamiento y desgaste a los fotógrafos, quienes en parte sienten que parte de su esfuerzo y tiempo creativo deben ser distraídos en este tipo de tareas.

“Ahí va el tema de que cuando uno se autogestiona obviamente no se pone parámetros y esa libertad que uno ejerce, es la que uno obviamente añora

(...)También sé que es un peso enorme, o sea la mochila es terrible porque a veces uno no tiene ni siquiera para pagar las cuentas y está como pagando el rollo
“ (Sebastián Utreras)

“(Sobre la autogestión) es buenísimo, pero también es un desgaste horrible. Yo encuentro que todo el mundo, o sea yo, a mí me encantaría poder financiar mis exposiciones, pero también que te la financien” (Paloma Palomino)

c) Inversión no rentable

A pesar de que la autogestión tiene su retorno en libertad creativa y administrativa, el costo es que la inversión económica no se recupera:

“(Sobre la autogestión) pero tampoco tienes la libertad tan absoluta, porque o sea tienes la libertad absoluta de hacer lo que quieres con respecto a tu exposición, libro, lo que sea, eso me parece súper bien, pero el tema plata limita ene, o sea, por ejemplo, cuando tu haces este tipo de cosas, como cuando inviertes plata de tu bolsillo, es plata que tu estas sacando del arriendo, plata que tu juntaste, es una plata extra, no es plata que... Es una inversión para tu carrera porque hiciste algo...pero no se recupera” (Paloma Palomino)

“Es plata que no se recupera” (Josefina Astorga).

1.4.4 Contactos intergeneracionales

a) Conflictos y continuidades intergeneracionales

La precariedad del medio pone en interdicción el rol de promoción de las viejas generaciones respecto de las nuevas, aún cuando hay crítica también comprensión. La maestría o continuidad intergeneracional es algo difícil de percibir como un proceso fluido en esta época y tal vez esté influenciado por al menos dos fenómenos: la interrupción dictatorial que expulsó autores fuera del país y que restringió las expresiones artísticas críticas dejando abierto el espacio a la creación que cumplía un rol simplemente esteticista; y en la actualidad, la irrupción desregulada de escuelas de formación que en los últimos 10 años ha aumentado la masa crítica y la competencia laboral entre fotógrafos:

“(sobre fotógrafos mayores) ellos sienten, me imagino...no lo sé, que podemos apoderarnos de su espacio, es tan limitado todo esto, piensan que los podemos desplazar(...) De hecho eso es lo que pasa también (...) sobre todo pescar a los

jóvenes y tirarlos para adelante, de este medio que es tan así, de los viejos de verdad y yo siempre lo he dicho, de hecho una vez se lo dije a Paz Errázuriz, indignada porque dije eso, pero si es verdad, o sea, ustedes están ahí y no se quieren ni siquiera mover, ni siquiera quieren dar el espacio para que llegué otro (...) porque obviamente es limitado, pero no me cabe en la cabeza, yo no haría eso” (Sebastián Utreras)

“Yo igual los entiendo (a los fotógrafos mayores) porque Chile es un país súper ingrato y con los viejos más, entonces como que siento que la Paz Errázuriz, no sé en Estados Unidos sería famosa cachai, sería ídola y acá no la pesca nadie cachai, o sea si la pescan, es súper variada como fotógrafa pero acá (...) yo encuentro que a pesar de toda la trayectoria que ella tiene aún no ha sido tan validado su trabajo como debiera ser” (Paloma Palomino)

“Los espacios son súper, en el fondo pocos, lugares para exponer, uno tiene que estar todo el rato con las convocatorias, uno tiene que andar generando sus propios espacios” (Josefina Astorga)

b) Transferencia de conocimientos y experiencias

En el sesgo de la muestra que asistió a la conversación grupal, se reconoce que en su experiencia institucional formativa, han tenido la suerte de ser tratados como “colegas” por parte de sus profesores. En el mediano plazo, sería interesante hacer un seguimiento de esta variable porque puede ser decisiva para la autonomización creativa y de autogestión de los jóvenes, con miras a la internacionalización:

“Por eso yo creo que de la escuela de donde nosotros venimos (ARCOS) tenemos la suerte de que los profesores nos han tratado siempre como colegas y en ese sentido se ha generado como un cambio generacional, bonito, súper sano en el fondo, como que uno puede contar con el Aceituno, hacerle preguntas (...) Pero fuera de lo que es nuestra escuela yo nunca he tenido mayores contactos con otros fotógrafos, más que por instancias como ésta o que uno se topa en seminarios, toparse y de repente hacerle una pregunta” (Josefina Astorga)

“Yo siento que es como que, es como que una persona que tiene más experiencia te dice como mira vas bien, vas mal y es como no sé... te sube el ego un poco de que una persona sea más importante te diga algo... pero para mí... siento que es mucho más importante lo que si busco Max Pam lo que hicimos con lo.... Con Gerardo Montiel, porque es más práctico... te muestra la realidad, o sea Gerardo

Montiel nos mostraba como... ciertos... no sé... artistas muy famosos, fotógrafos como llegaron a eso...que eso igual te aterriza cachai” (Paloma Palominos)

1.4.5 Mecanismos de internacionalización

a) Reconocimiento social interno

En el grupo de jóvenes reaparece el mismo tópico de la necesidad que exista un reconocimiento interno previo a salir al exterior, pero en ellos, este reconocimiento debiera radicar en el propio público, mientras para los adultos, estaría expresado en el apoyo institucional. Este otro punto que –al igual que el de la valoración de la academia y los mecanismos de transferencia y apoyo intergeneracional-, pueden marcar una inflexión en la maduración del sector en Chile. Es decir, mientras la generación anterior se observa con los ojos institucionales, ésta lo hace respecto de los pares y los receptores de su obra y eso implica que existe una percepción intuitiva de prospectar a sus destinatarios ex antes y por lo tanto, que consideras tu creación como un trabajo que debe tener retorno social y no sólo de pares o institucional. No hay todavía una noción de modelo de negocios, pero al menos se intuye que el receptor es un foco de su trabajo para que éste sea tal:

“Por eso yo te decía que Chile es un país ingrato, o sea ya bacán lo de Max Pam y todo, pero yo creo que para hablar de internacionalización de la carrera, es bueno, está bien que pasen cosas dentro del país. Para mí los ejemplos más cercanos, no sé, por ejemplo en México o en Brasil sus artistas son súper locales, o sea son súper reconocidos, en su lugar (...) tiene que ver con un tema de respeto, cachai, por ejemplo yo cuando fui a Brasil hasta los grafiteros eran ídolos, y tu ibas al barrio de los gemelos y todos los vecinos te decían ahí están pintando, ellos viven ahí, te cuentan su historia, tiene que ver con un tema local, de tomarse como un poco, de apropiarse...su espacio, su gente cachai. Y de ahí yo encuentro que ese tipo de artistas son los que triunfan internacionalmente, o sea es una forma de triunfar internacionalmente, porque ya lo valida su localidad, o sea su entorno” (Paloma Palomino)

“Yo no hago foto para los fotógrafos, cachai, o sea es bacán que lo reconozcan y me encanta, pero la gente común, la gente que va a tu exposición, o el viejito al que le sacaste foto, cuando él se emociona, el placer o tú dices como, yo creo que lo logré, onda, por esto lo hago. Entonces igual tiene que ver con el entorno, porque la fotografía es súper social, lo que nosotros hacemos tiene que ver, no sé, nosotros estamos hablando de temas cotidianos, no estamos como cabeceándonos con temas” (Paloma Palomino)

b) Postular a becas

Entre las escasas herramientas para la internacionalización que reconocen tener, una primera idea a la que se enfrentan es a la imposibilidad de postular a becas porque el título de fotógrafo no se los permite en tanto no constituye un grado académico. Éste es un tema central que apela directamente a los mecanismos de validación social de las artes y que a nivel institucional público debiera ser sometido a debate para la búsqueda de una solución definitiva:

“Yo igual quiero salir un ratito, como o sea son millones de temas, que te dicen salen un rato y prueba afuera. Yo creo que igual es una experiencia que uno no pierde nada. O sea no hay nada que en el fondo me ate tan fuertemente a mí, personalmente tengo muchas ganas de salir pero como no es tan fácil postular a una beca...porque estudiamos en un instituto” (Josefina Astorga)

“Es un tema porque no podemos postular a becas porque no somos licenciados (...)por un tema también si seguimos el tema de educación... ellos deberían tener una licenciatura... que si queremos seguir estudiando podamos buscar una beca porque obviamente no podemos, muchos no podemos pagar por estudiar. Tenemos que buscar Becas, no tenemos licenciatura... o sea profesionales y para todas las becas tienes que tener una licenciatura así... partir por eso” (Sebastián Utreras)

“Sí, porque imagínate estudiar cuatro años, pagar una carrera universitaria que no es barata... Salí con un... uno sale con un cartón de técnico profesional y que en verdad no es... es cualquier cosa, es una ambigüedad cachai (...) y te das cuenta que en verdad tienes que estudiar dos años y medio más... o sea como medicina cachai... o seis, siete, ocho años... no!... como que igual es un desgaste” (Paloma Palomino)

c) Portafolio y veedores

Otra alternativa para vincularse a la red internacional es hacerlo desde el propio país asistiendo a la visita de veedores a mostrar el portafolio. Éste parece ser un mecanismo que le resulta familiar a esta generación:

“Si, mucha gente en el extranjero viene para acá, como a revisar portafolios, a dar charlas, de hecho el viernes hay una \$%&, pero siempre se queda ahí, y de verdad que ahí, o sea como el tipo llega;jay qué lindo, que rico tu trabajo la raja!! Y listo (...) Claro que mayor redes, o llegar a ese punto en que el tipo, lo único fue como él que me hizo el contacto con una editorial” (Sebastián Utreras)

“Se invitaron a diez personas para que revisaran el portafolio, porque ahí al revisar el portafolio ya habla de una internacionalización... no es solamente ver las fotos, como que el tipo va también a buscar... y ahí quedó todo...” (Sebastián Utreras)

“El tema de la internacionalización, uno depende mucho de otros agentes y a la vez, uno también depende mucho de su portafolio... yo creo... porque no sé, o sea si tu quieres salir de Chile, tu portafolio en el fondo es lo que... es tu cartón” (Josefina Astorga)

“vienen fotógrafos (...) son fotógrafos súper conocido quizá en su país y llegan acá y yo los googleo, o sea yo no los conozco no sé si será porque no estoy tan conectada con todo lo que está pasando, pero son gente que de verdad a lo mejor tienen influencia donde trabajan o han hecho cosas muy bacán, no los niego, pero claro son como gente llega y como que nosotros los googleamos, averiguamos, o sea a mí me ha pasado no sé si a ustedes.” (Paloma Palomino)

d) Página web y residencias

Otros mecanismos de vinculación internacional son las páginas web o similares medios digitales de exhibición de obra y las residencias temporales. En el primer caso, es evidente que lo digital y disponible en la web emerge como mecanismos naturalizados y anteriores a las publicaciones, las críticas o los catálogos de alto estándar de calidad de diseño y facturación. Para esta generación, el digital es un lenguaje y no sólo un medio y es evidente que también acá observamos un giro generacional que habrá que seguir. El segundo mecanismo, las residencias, son más accesible que las becas y les permiten pasar la frontera sin el obstáculo de carecer de licenciatura para postular:

“A mí la página web me debió haber ayudado harto, como estoy sentado y de repente me llegan invitaciones, es increíble... (Risitas) pero algunos libros y todo... o bacán... y algo súper decidor que me pasó” (Cristóbal Traslaviña)

“Pero si uno quiere irse en el fondo como... por el tema de que te financien, porque igual ahí te tienes que financiar tú, al no ser que hagas una residencia donde sea una muy buena residencia... o donde sí, te inviten a trabajar, pero también es un tiempo corto, el tema de la internacionalización uno siempre está dependiendo de agentes externos” (Josefina Astorga)

1.4.6 Motivaciones y significados de la internacionalización

a) Curiosidad por la otredad o encontrarte con tu mercado

Para algunos de los asistentes, la salida fuera de Chile no está asociada a la comercialización sino a la visualización de una otredad con la que no están familiarizados. No proyectan su carrera en el exterior como una plataforma de posible venta sino de contrastación con otra realidad y forma de ver. Para ellos, es un peldaño más en el proceso de consolidar su identidad creativa.

“el tema de cómo la internacionalización, para mi va mucho más allá de la plata, es que se puede como abrir el mundo, mi trabajo en, o sea mi caso, como para que lo vean, ni siquiera para que lo paguen, pero para que se vea, por eso que apareció Flickr, me hice un flickr, página Web, ahora estoy usando Instagram estoy tratando que de alguna manera se abra, no para hacerme famoso, sino que se muestre” (Cristóbal Traslaviña)

“El tema ese como por qué uno quiere internacionalizarse. Yo creo es porque más que nada un tema súper personal como tener la experiencia, de mostrar, tu romper tus propias fronteras (...) porque el tema de hacerte conocido afuera no es, porque quién es conocido afuera. sí en el fondo hay tantas redes sociales, que quién es conocido afuera, como que esos fotógrafos que fueron conocidos afuera que son realmente conocido y que uno reconoce son como nuestros Mozart nuestros Beethoven, son nuestros grandes clásicos” (Josefina Astorga)

“Yo creo que la experiencia de internacionalizarse es netamente ir en busca de una mirada que sea súper ajena y ver qué pasa con ese intercambio como cultural cachai, como que pasa si un alemán frente a una disposición mía, obviamente no va a ser lo mismo que no sé ... que es eso lo que más a mí me llama la atención... esa curiosidad” (Josefina Astorga)

Para otros, la salida fuera de Chile es claramente una alternativa de buscar mercados de comercialización de una obra que no tiene compradores en nuestro país. También emerge la idea que en Chile se “toca techo” y ya no hay más que hacer que salir fuera para indagar nuevas posibilidades y plantearse nuevos desafíos:

“Mira a mi sinceramente sí, por que, siento que la internacionalización de los fotógrafos... en mi caso... de mi trabajo, puede significar muchas..., se abre muchas puertas... ¿Cachai?... no sé, tengo como una esperanza de que hay

lugares apropiados... donde mi trabajo puede ser mejor recepcionado, o sea, no tanto de cómo...de que le gusta la gente... si no que tiene que ver con el tema de lo económico, con mayores oportunidades de trabajo y de también de creación. Cachai, porque me pasa también que lucho constantemente con el trabajo de plata, de pagar arriendo y con mi trabajo personal, entonces no sé, tengo como una esperanza de que haya un lugar que diga como... "A voy a ganar plata de esto", o sea algún día quizás... es a largo plazo cachai" (Paloma Palomino)

"Porque una cosa es internalizarte pensando que la idea es validar, visualizarse, estar en un circuito, etc. Pero por otro lado me imagino que hay un interés por comercializar o no... porque si no uno tampoco vive del aire" (Josefina Astorga)

"Hay que hacer cosas que también se puedan vender, o sea sin perder tampoco la esencia de lo que estás haciendo. Hay que ser inteligente, o sea, si igual es una carrera y ojalá pudiera vivir de esto. Y no necesariamente ser vendido y la cuestión, si no que hay que ser inteligente nomás y tomar los medios que uno tiene a la manos y poder tomarlos de la mejor forma" (Paloma Palomino)

"Lo que a mí también me pasa es que, que no sé -una \$%& muy particular-, ahora ya voy a exponer en el Museo de Arte Contemporáneo solo y a la vez también voy a sacar un libro solo, y como que aquí en Chile... ya no tengo que chucha más hacer, es como que ya está listo acá y por eso es como que ya que se me acabo, ya no tengo nada más que hacer acá ósea" (Cristóbal Traslaviña)

"Si algún día quieres que algún coleccionista chileno te compre, tienes que tener una trayectoria afuera porque somos tan entre comillas, como no sé cómo decirlo "esta niñita estuvo afuera, ah es buena", eso es súper ridículo y la voy a comprar, pero en verdad yo creo que aquí la gente compra por estatus no es por otra cosa" (Josefina Astorga)

2 Anexo 2: Reporte resultados encuestas a actores internacionales

Marca temporal	Según su experiencia ¿cuáles son los eventos de fotografías más relevantes o significativos en Europa y Norteamérica?	¿Cuáles son los eventos de fotografía más relevantes o significativos de Latinoamérica?	Según su consideración, marque los criterios utilizados para determinar la jerarquía e importancia de los festivales de la pregunta anterior:	Según su experiencia con fotógrafos chilenos, ¿cuáles son los medios de información utilizados para darse a conocer internacionalmente?	¿Por medio de qué agente cultural ha conocido la obra de los fotógrafos chilenos?	Tomando en cuenta su experiencia en el sector, ¿qué países emergentes han desarrollado una actividad destacada en los festivales o encuentros de fotografía internacional?	Según la respuesta anterior, esto se debe a que el país cuenta con	A su juicio, ¿bajo qué mecanismos de apoyo deberían presentarse los fotógrafos chilenos a los festivales internacionales?
5/15/2012 7:33:39	París Photo y las ferias satélite como Photo Off Les Rencontres d'Arles World Press Photo New York Photo Festival Photoespaña Visa pour L'Image Photoville NY (es nuevo pero pinta bien)	Festival de Valparaíso Photoespaña / Transatlántica	Diversidad de países participantes, Asistencia de críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados, Muestras que se exhiben , actividades interesantes	Publicaciones, Exposiciones	Apoyo de una institución pública	Argentina, Australia, Lituania	La obra de sus fotógrafos está posicionada en los circuitos internacionales , El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional	Con el apoyo de un curador, Por medio de un galerista
5/15/2012 18:33:36	Documenta, Kassel (no es de fotografía, pero ya la fotografía no puede separarse del arte contemporáneo) Bienal de Venecia (idem) PHotoEspaña, Madrid Le Mois de la Photo, París FotoFest, Houston Carnegie International (idem) Le Mois de la Photo, Montreal	Bienal de Sao Paulo (idem) Fotoseptiembre, México Bienal de MERCOSUR, Porto Alegre (idem) Festival de la Luz, Buenos Aires Bienal de La Habana (idem)	Diversidad de países participantes, Muestras que se exhiben	Publicaciones, Books	Curador, Apoyo de una Institución privada	Sudáfrica, Australia, China	Cuentan con respaldo de entidades estatales, El país está mejor posicionado internacionalmente	Con el apoyo de un curador, Por medio de un galerista
5/17/2012 8:19:27	Las exposiciones dedicadas a mostrar la obra de autores relevantes ya sea en espacios públicos y privados, las exposiciones colectivas fotoperiodísticas que atraen al gran público, los festivales del sector con ofertas docentes (talleres, cursos, conferencias y visionados de portafolios) y las ferias de fotografía en donde se comercializa la obra fotografica de calidad.	Desgraciadamente no tengo mucho conocimiento sobre su relevancia, conozo estos pero no personalmente. Festival Foto Septiembre en Méjico. World Press Photo donde sea que vaya. Los visionados que organiza PhotoEspaña en Argentina y Brasil. Foto RIO.	Comunicación internacional	Publicaciones, Galerías, Concursos internacionales	Galerista, Apoyo de una institución pública , Autogestión del fotógrafo	Sudáfrica, Argentina, Camboya	El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional	Con el apoyo de un curador, Por medio de un galerista, Con el apoyo de una institución consolidada

Marca temporal	Según su experiencia ¿cuáles son los eventos de fotografías más relevantes o significativos en Europa y Norteamérica?	¿Cuáles son los eventos de fotografía más relevantes o significativos de Latinoamérica?	Según su consideración, marque los criterios utilizados para determinar la jerarquía e importancia de los festivales de la pregunta anterior:	Según su experiencia con fotógrafos chilenos, ¿cuáles son los medios de información utilizados para darse a conocer internacionalmente?	¿Por medio de qué agente cultural ha conocido la obra de los fotógrafos chilenos?	Tomando en cuenta su experiencia en el sector, ¿qué países emergentes han desarrollado una actividad destacada en los festivales o encuentros de fotografía internacional?	Según la respuesta anterior, esto se debe a que el país cuenta con	A su juicio, ¿bajo qué mecanismos de apoyo deberían presentarse los fotógrafos chilenos a los festivales internacionales?
5/18/2012 6:31:47	FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARLES (Francia) PHOTOFEST HOUSTON (USA) PARIS PHOTO (Francia) NOORDERLICH FESTIVAL (Holanda) PHOTOBOOK FESTIVAL KASSEL (Alemania) PHOTOESPAÑA (España)	FORO IBEROAMERICANO DE FOTOGRAFÍA DE SAO PAULO (Brasil) ACTIVIDADES CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA DE MÉXICO (México) Fotoseptiembre, México DF Bienal Internacional de Fotografía de Lima FotoRio, Rio de Janeiro	Asistencia de críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados, Muestras que se exhiben	Publicaciones, Concursos internacionales	Apoyo de una institución pública , Autogestión del fotógrafo	Sudáfrica	La obra de sus fotógrafos está posicionada en los circuitos internacionales , El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional	Con el apoyo de un curador, Con el apoyo de una institución consolidada
6/8/2012 5:05:14	RIP de Arles PHotoEspaña de Madrid Fotofest, Houston Caochangdi Photospring, Beijing Festival Internazionale di Roma Brighton Photo Biennial New York Photo Festival Moscow Month of Photography	Fotograma, Montevideo Festival Fotográfica de Bogotá Encuentros Abiertos. Festival de la Luz, Buenos Aires	Asistencia de críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados, Muestras que se exhiben	Publicaciones, Exposiciones	Curador, Apoyo de una institución pública	Uruguay, Perú, Singapur	Escuelas de fotografías de renombre internacional, El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional	Con el apoyo de un curador, Con el apoyo de una institución consolidada
6/8/2012 5:35:42	Europa: Rencontres d'Arles (France) - Paris Photo (France) - Foto Espana EEUU : Houston FotoFest -	Festival de la Luz (Buenos Aires) Fotoseptiembre (Mexico)	Número de participantes, Muestras que se exhiben	Exposiciones, Concursos internacionales	Curador, Apoyo de una institución pública	Sudáfrica, Argentina, Chile	Cuentan con respaldo de entidades estatales, El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional	Con el apoyo de un curador, Con el apoyo de una institución consolidada
	1. PHOTO ESPANA 2. FOTO FEST 3. ARLES 4. PARIS FOTO (MES DE LA FOTOGRAFIA) 5. Encuentro de Nordlich en Hollanda	1. FOTOGRAMA (Montevideo Uruguay) 2. FOTOGRAFICA BOGOTA 3. Encuentro de Fotografía Latinoamericana (Sao Paolo Brasil) 4. Encuentro de Valparaíso 5. Ojo Salvaje (Paraguay) 6. Encuentro de Lima	a.- Número de participantes b.- Diversidad de países participantes c.- Asistencia de inversionistas d.- Patrocinadores e.- Asistencia de críticos, curadores, investigadores y fotógrafos consagrados * f.- Muestras que se exhiben * g.-Otros:	a.- Publicaciones * b.- Exposiciones * c.- Galerías d.- Seminarios e.- Books f.- Concursos internacionales g.- Otros:	a.- Curador b.- Galerista c.- Apoyo de una Institución privada d.- Apoyo de una institución pública * e.- Autogestión del fotógrafo *	a- Uruguay * b- Sudáfrica c- Indonesia d- Perú e- Argentina * f- Singapur g- Chile * h- Australia i- Guatemala j- Lituania k- Otros: Colombia *	a.-Escuelas de fotografías de renombre internacional b.- La obra de sus fotógrafos está posicionada en los circuitos internacionales * c.- Cuentan con respaldo de entidades estatales. * d.-El país cuenta con críticos y curadores ligados al circuito internacional e.- El país está mejor posicionado internacionalmente	a.- Con el apoyo de un curador b.- Con referencias críticas de su obra * c.- Por medio de un galerista d.- Por medio de un investigador e.- Con el apoyo de una institución consolidada. * f.- Otros:

3 Anexo 3: Catastro de eventos internacionales levantado

3.1 Listado de Eventos Latinoamericanos

Presentado como anexo en planilla Excel.

3.2 Listado de Eventos Norteamericanos

Presentado como anexo en planilla Excel

3.3 Listado de Eventos Europeos

Presentado como anexo en planilla Excel.

3.4 Listado de Festivales (todo el mundo)

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
septiembre	Fotología	América Latina	Colombia	Bogotá	Festival Internacional de Fotografía	Fotología es un mes de la fotografía en Bogotá. Es un festival que tiene como fin la promoción de la fotografía de autor. Pretende brindar al artista espacios de confrontación para su obra, de divulgación y circulación. Propone la formación de públicos a través de seminarios, talleres y conferencias. Con una participación activa de galeristas, promueve el coleccionismo de la fotografía.	Se realiza desde 2002. VII Edición 2012	bienal	El programa tiene un país invitado. Ciclo de Exposiciones internacionales, Ciclo de Conferencias, talleres y seminarios	Director Clemencia Poveda Motta. Fotología trabaja con la Fundación Artehoj, y se realiza con el apoyo de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño entre otros.	www.fotologia.org	Calle 60A No. 3A-40 Apto. 201, Bogotá, Colombia info@fotologia.org fotologia@gmail.com
octubre	FotoArte	América Latina	Brasil	Brasilia	Festival de Fotografía	Considerado uno de los grandes eventos de fotografía y video de Brasil y Latinoamérica. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Se realiza desde 2002. última edición 2009.	bienal	Visionado de Portafolios. Seminario, Premio FotoArte Brasilia "Naturaleza, medio ambiente y sustentabilidad", en las categorías Ensayo Fotográfico, Foto Única y Juri Popular.	Arte 21 Artes y eventos culturales. Director: Karla Osorio.	www.fotoartebrasil.com.br	SMDB conjunto 31 casa 01- Lago Sul-Brasilia - DF Brasil arte.21@arte21brasilia.com.br
28/10/2012 01/11/2012	Nanofotofest	América Latina	Argentina	Buenos Aires	Festival de Fotografía	Es un evento dedicado a fotógrafos aficionados y profesionales de toda Argentina, que tiene lugar en Buenos Aires en la Galería Arte x Arte. Las redes sociales son el lugar donde NanoFest convoca a muestras y recibe material, pero también el escenario de debates sobre fotografía y de intercambio de ideas.	Desde 2011	anual	Exposiciones, visionado de portafolios.	Agrupación de Fotógrafos y periodistas (Daniel Merle, Mateo Heras, Fernando de la Orden, Ignacio Coló, Manuel Fernández)	www.nanofotofest.com.ar	Twitter: @Nano_Festival
01/08/2012 30/09/2012	Encuentros abiertos - Festival de la Luz	América Latina	Argentina	Buenos Aires (23 provincias participante)	Festival internacional regional de arte fotográfico.	Se realiza cada dos años un inmenso conjunto de actividades no comerciales relacionadas con la fotografía artística internacional. Es un encuentro entre fotógrafos y curadores, críticos especializados, coleccionistas, editores y directores de instituciones interesadas en la imagen fotográfica como medio de relevancia artística, cultural y social. El Festival de la Luz difunde la fotografía argentina al mundo, busca descubrir talentos emergentes, ratifica la vigencia de los artistas ya consagrados y confronta las diversas tendencias dominantes en el campo de la fotografía artística. Constituye un referente legitimador de la fotografía en la región, como así también un punto de contacto e intercambio entre los fotógrafos latinoamericanos y los principales eventos mundiales relacionados con la disciplina fotográfica. En los Encuentros Abiertos, la participación de renombrados artistas internacionales abre permanentes caminos de intercambio. La entrada para todas las conferencias y exposiciones es libre y gratuita.	Desde 1989. XVII Edición 2012	bienal	El festival se compone de exposiciones fotográficas individuales y colectivas en todo el país, organizadas de acuerdo a: Fotógrafos seleccionados a partir de la convocatoria abierta, Fotógrafos invitados por la organización del festival y Fotógrafos elegidos por los curadores invitados. <i>Foro internacional de portafolios.</i> <i>Semana de encuentros:</i> espacios de conferencias, talleres y mesas redondas que constituye un espacio de debate y reflexión especializado sobre la fotografía artística y sus problemas actuales. <i>Acciones:</i> convocatorias, concursos, videoarte, ciclo de proyecciones, presentación de libros y performances, intervenciones urbanas.	Organiza: FUNDACION LUZ AUSTRAL Dirección General ELDA HARRINGTON	www.encuentrosabiertos.com.ar	Campos Salles 2155 C1429CFC Buenos Aires, Argentina

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
enero- febrero	Worldwide Photography Biennial Exhibition (Bienal Internacional de fotografía Artística y Documental)	América Latina	Argentina	Buenos Aires	Bienal Internacional de fotografía	En su edición 2012 los países participantes son 39 con 220 artistas exhibidores. El foco central de la Bienal es la exhibición de obras fotográficas realizadas por mujeres provenientes de 40 países, en el marco de las ediciones 1 y 2 del Premio Julia Margaret Cameron para mujeres fotógrafas (WPGA). La Bienal se complementa con obras seleccionadas en los premios Pollux y Premios Jacobs Riis, también organizados por The worldwide Photography Gala Award	x	bienal	La Bienal se desarrollan en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires.	The worldwide Photography Gala Award (WPGA) a beneficio de las fundaciones Save the Children y FLENI	www.thegalaawards.net	Regency House, Westminster Place York Business Park, York YO26 6RW Inglaterra support@thegalaawards.com
septiembre	Fotoseptiembre	América Latina	México	Ciudad de México	Festival Internacional de Fotografía	A partir de 1993 es uno de los referentes más importantes de la fotografía en México y en América Latina, continuando con un modelo que se basa en la colaboración entre la comunidad de fotógrafos y artistas, la sociedad e instituciones culturales tanto nacionales como internacionales. Participan jóvenes talentos, fotógrafos de larga trayectoria, espacios culturales de pequeñas ciudades y museos reconocidos, con el fin de promover la fotografía.	Fundado en 1993	bienal	El programa 2011 de Fotoseptiembre comprende cuatro proyectos principales: el <i>II Encuentro Internacional de Centros de Fotografía Futuro presente</i> : la imagen en el siglo XXI, el <i>Encuentro México-Brasil</i> : Zonas de experiencia, la <i>II Feria Internacional de Libros de Artista</i> y la <i>Red de la Imagen</i> . Cada una de estas actividades responde a las funciones del Centro de la Imagen como espacio de investigación y promoción cultural.	Centro de la Imagen y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes	www.centrodelaimagen.cultura.gob.mx/fotoseptiembre/2011/fotoseptiembre2011.html	Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México D.F. CP 06040 direccion_ci@correo.cocultura.gob.mx
19/03/2012 24/06/2012	Bienal de Fotografía de Lima	América Latina	Perú	Lima	Bienal de Fotografía	La capital peruana reúne una serie de actividades en torno a la fotografía, con artistas y curadores nacionales e internacionales, articulando una serie de espacios, tanto públicos como privados, en uno de los eventos más importantes del año. Esta planteado en tres núcleos centrales, histórico, contemporáneo y experimental, con lo que pretende abarcar la imagen en el tiempo y en su expresión artística.	Primera Edición 2012	bienal	La bienal interviene distintos espacios de la ciudad como galerías, museos, biblioteca, parque y plazas en donde se llevarán a cabo 32 intervenciones expositivas en el circuito oficial y 22 en el circuito comercial. Contará con intervenciones discursivas presenciales, concentradas en el Coloquio Internacional de Fotografía: "Más allá del Documento" en torno a 11 mesas y dos conferencias magistrales. Para su primera edición (2012) tiene a España como país invitado que participará con dos muestras. Cuenta con invitados como Joan Fontcuberta y Blake Stimson. Visionado de Portafolios con la participación de fotógrafos y curadores nacionales e internacionales de reconocida y amplia trayectoria. Como parte de las actividades	Organiza la Municipalidad Metropolitana de Lima y el Centro de la Imagen. Curador: Gustavo Buntinx.	www.bienalfotolima.com	info@bienalfotolima.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
diciembre	3600mm Festival Independiente de Fotoperiodismo	América Latina	Bolivia	La Paz	Festival de Fotoperiodismo	Este festival aspira en convertirse en una muestra anual de referencia sobre el trabajo que realizan los fotoperiodistas de los medios de comunicación, tanto nacionales como internacionales con presencia en Bolivia. "3600mm" crea un espacio de unión entre fotógrafos profesionales y aficionados que de pie al debate y al intercambio de ideas sobre la fotografía en general y el periodismo gráfico en particular.	I Edición 2011	anual	Se desarrollan junto a la exposición, Charlas-debates sobre fotoperiodismo y la situación actual de la profesión.	Grupo de profesionales del periodismo gráfico. No cuentan con ningún tipo de ayuda económica o patrocinador.	www.a3600mm.wordpress.com	a3.600mm@gmail.com
noviembre	Mirafoto	América Latina	Perú	Lima	Festival Internacional de Fotografía	Abarcó un espectro amplio de temáticas que involucró investigación de archivos, temas sobre postmodernidad, actualidad, tradiciones. Desarrolló múltiples exposiciones que se llevaron a cabo simultáneamente en once distritos de Lima.	Fundado en 2001. última Edición VII (2009)	bienal	Realización del II Coloquio Peruano de Fotografía 2009	Organiza Centro de la Imagen	www.centrodelaimagen.edu.pe	Av. 28 de julio 815, Miraflores Perú.
15/02/2012 19/02/2012	ExpoFotoperiodismo	América Latina	México	México DF	Festival de fotoperiodismo y documental	Muestra anual que promueve y difunde las mejores fotografías de prensa de México. Esta exposición se conforma como un mosaico de fotografías, tomadas por fotógrafos de prensa profesionales consolidados, así como de jóvenes que se encuentran en el inicio de su carrera, que cada año son convocados a un proceso de selección. Con una diversidad temática, la Expofotoperiodismo representa para los reporteros gráficos participantes un espacio en donde la libertad de prensa y de expresión se manifiesta sin límites.	Se realiza desde 2005	anual	x	Organizada por Centro de la Imagen cuenta con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y Las Artes.	www.expofotoperiodismo.com.mx	expofotoperiodismo2012@gmail.com
14/03/2012 18/03/2012	Festival de Fotografía Foto em Pauta Tiradentes	América Latina	Brasil	Minas Gerais	Festival de fotografía	El festival reúne a grandes nombre de la fotografía de Brasil y del extranjero. Surge en 2011 después de ocho años del éxito del proyecto "Foto em Pauta" que tuvo lugar en Belo Horizonte desde el año 2004 y ha presentado a más de 40 fotógrafos brasileños y ha circulado por doce estados brasileños. La programación del festival es el resultado de un consejo curador, en el que participan Nitro Imagens, miembros de Fototech MG, del Fotoclub BH y del Forum da Fotografia Autoral de Mna Gerais.	Desde 2011. II Edición 2012	anual	Coordinado por el fotógrafo y docente Eugenio Sávio, el festival tiene previsto la realización de diversas actividades, exposiciones fotográficas, charlas, debates, revisión de portafolios, proyecciones de fotografías y actividades educativas. Uno de los ejes temáticos 2012 es la "fotografía de la naturaleza en Brasil". Las actividades son organizadas e impartidas por profesionales renombre nacional e internacional cuya producción artística es representativa del escenario de la fotografía brasileña.	Director: Eugenio Sávio	www.fotoempauta.com.br	Av. Afonso Pena 4001, 30130-000
noviembre	Fotograma	América Latina	Uruguay	Montevideo	Encuentro internacional de fotografía	Generar una instancia de intercambio y aprendizaje, originando un panorama de la producción fotográfica de Uruguay y del exterior. Facilitar el acceso a la fotografía en todas sus formas, desde la conservación del patrimonio fotográfico a la promoción de la fotografía contemporánea.	La primera edición de Fotograma se celebró en 2007. III Edición 2011	bienal	Talleres, Clínica Fotográfica, Workshop, Séptimas jornadas sobre fotografía (2011), mesas de discusión, Lanzamiento de libros, Fotomaratón, exposición.	Organizado por Centro Municipal de Fotografía (CMDF) se creó en 2002 y pertenece a la división Información y Comunicación de la Intendencia Municipal de Montevideo - IMM.	www.fotograma.montevideo.gub.uy www.CMDF.montevideo.gub.uy	fotograma11@gmail.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
septiembre	Paraty Em Foco	América Latina	Brasil	Paraty	Festival Internacional de Fotografía	Es uno de los mayores festivales de fotografía de Brasil y una iniciativa cultural que garantiza una programación rica y actual, con grandes nombres de la fotografía mundial.	Desde 2005. VII Edición 2011	anual	Encuentros y Entrevistas. Una marca registrada del festival son las palestras, mesas, entrevistas y encuentro públicos con grandes nombres de la fotografía nacional e internacional. En la última edición del festival fueron realizados quince encuentros en formato entrevista. Exposiciones. Proyecciones. Workshops. Lanzamientos de libros, portafolios y revistas virtuales. Lectura de portafolios.	Director General: Giancarlo Mecarelli - Iata Cannabrava <i>Estúdio Madalena</i> (EM) empresa de producción cultural en fotografía que coordina y organiza el Forum Latinoamericano de Fotografía de Sao Paulo en conjunto con Itaú Cultural (2007 -2010) y desde 2006 Festival Internacional de fotografía Paraty em Foco. http://estudiomadalena.tumblr.com/	www.paratyemfoco.com www.paratyemfoco.com/es/blog/	Magdalena Street 261, Vila Madalena Sao Paulo - SP faleconosco@paratyemfoco.com
mayo- junio	Festival Internacional de Fotografía de Porto Alegre - FestFotoPoA	América Latina	Brasil	Porto Alegre	Festival internacional de fotografía	FestFotoPoA 2012 trae el debate "experiencia colectiva" diálogos sobre la doble personalidad de la fotografía: el documento y la expresión artística. Se celebra en la Casa de la Cultura Mario Quintana, MAC - Museo de Arte Contemporáneo. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	VI Edición 2012	anual	Lectura de Portafolios, Workshop. <i>Seminario</i> "Economía de la cultura" la idea es discutir la fotografía como producto de mercado y nuevos territorios de expresión del arte contemporáneo. <i>Seminario</i> "Educación y Arte contemporáneo" y <i>VI Seminario</i> "Fotografía, Memoria y Patrimonio. II Foro internacional de Fotolibros: pretende mostrar como funciona y cuales son las características de los mercados editoriales en Brasil y en el mundo y propiciar un intercambio de experiencias entre fotógrafos, editoriales y publishers. Fotograma Livre 2012, Biblioteca FestFotoPoA y "Acción educativa": plantea el tema ¿La educación visual contemporánea es un territorio o una red?.	Director General: Carlo Carvalho	www.festfotopoa.com.br	Rua Sofia Veloso 168, Cidade Baixa, Porto Alegre CEP 90050-140, RS Brasil ccarvalho.festfotopoa@gmail.com
febrero	Photofest Querétaro	América Latina	México	Querétaro	Festival internacional de fotoperiodismo	Photofest es el primer festival internacional de fotoperiodismo y fotografía documental en México, siendo un espacio que crea oportunidades únicas en Latinoamérica para fotógrafos amateurs y profesionales para exponer su trabajo junto con los mejores del mundo.	I Edición 2012	x	El festival cuenta con cuatro plataformas. Concurso. Seis Exposiciones. Proyecciones nocturnas. Cuatro Talleres y tres conferencias.	Productora Creativa y de Imagen	www.photofest.com.mx	info@photofest.com.mx

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
junio	FotoRio - Encuentro Internacional de Fotografía de Rio de Janeiro	América Latina	Brasil	Rio de Janeiro	Encuentro internacional de fotografía	FotoRio busca destacar a través de un evento de escala internacional, la importancia de la fotografía en la comunicación y la vida social contemporánea, tratando de llegar a un público más amplio que el frecuentador de museos y amante de la fotografía artística, llevando la fotografía al alcance de todos. FotoRio tiene como objetivo valorar la fotografía como un bien cultural, dando visibilidad a las colecciones públicas y privadas y la producción fotográfica contemporánea de brasil y extranjera. El festival es también un espacio para la promoción de la cultura visual, que rescata el papel de la vanguardia de Rio de Janeiro como referencia de la fotografía del continente. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	V Edición 2011	bienal	Cerca de 55 Exposiciones en diversos museos y Centro culturales, además de exhibiciones en Galerías y espacios alternativos, en total más de 100 exhibiciones. Lectura de Portafolios, proyecciones e intervenciones urbanas, cursos, seminarios, conferencias y mesas redondas	Coordinador general: Milton Guran	www.fotorio.fot.br	Caixa Postal 416 CEP 20010-974 Rio de Janeiro Brasil fotorio@fotorio.fot.br
17/05/2012 19/05/2012	Encuentro de Pensamiento y Reflexión en Fotografía	América Latina	Brasil	Sao Pablo	Encuentro internacional de Fotografía	Encuentro de carácter internacional, centrado en la discusión y reflexión sobre la fotografía desde diferentes ángulos y perspectivas, con temas vinculados a la historia de la fotografía, fotoperiodismo, difusión en la web y curaduría.	Se realiza desde 2012	x	El programa consta de seis mesas redondas con invitados, dos workshops, y seis presentaciones de textos inscritos por medio de la convocatoria. Entre los expositores figura Boris Kossoy, Juan Antonio Molina, Claudi Carreras, Diógenes Moura, Rubens Fernandes, Eduardo Muyaert, entre otros.	Museo de la Imagen y el sonido MIS y el Estudio Madalena	www.mis-sp.org.br	pensamiento@reflexao@estudiomadalena.com.br
octubre	Fórum Latinoamericano de Fotografía de Sao Paulo	América Latina	Brasil	Sao Paulo	Encuentro internacional de Fotografía	Espacio dedicado a la discusión e intercambio de fotografías, ideas, trabajos y todo lo relacionado con la fotografía.	Se realiza desde 2007.	bienal	Ciclo de debates y reflexiones, talleres, lectura de portafolios y exposiciones.	Realizado por Itaú Cultural y Estúdio Madalena empresa de gestión cultural en fotografía coordinada por lata Cannabrava	www.forumfoto.org.br/pt	forumfotosp@gmail.com
mayo	Mayo Fotográfico	América Latina	México	Xalapa	Festival de Fotografía	Mayo Fotográfico Festival dedicado a la fotografía, que en su edición 2010 se centra en la enseñanza de la fotografía del siglo XXI.	Se realiza desde 1990. XVI Edición 2012.	bienal	La edición del Festival 2010, tuvo sede principal en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Dentro de las actividades principales, están el ciclo de exposiciones, Revisiones de Portafolios, Seminario con el invitado Joan Fontcuberta y Pedro Meyer, Alejandro Castellanos, entre otros. Foro de debate sobre los alcances, los logros y las carencias de la educación fotográfica. Presentaciones editoriales. Dentro de las actividades paralelas se desarrolla un Taller de Gráfica y Heliograbado.	Organizado por Miguel Fematt en coordinación con Novedades Culturales Veracruzananas representada por Rosa María Lopez	www.mayofotografico.wordpress.com	mayofotografico@yahoo.com.mx

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
noviembre	Festival internacional de Fotografía en Valparaíso FIFV	América Latina	Chile	Valparaíso	Festival Internacional de Fotografía	Se desarrollan diversas actividades y encuentros relativos al estado de la fotografía chilena contemporánea. En su edición 2011, se plantea Valparaíso como una ciudad-puerto-terminal. Se busca generar un vínculo y diálogo, desde la visualidad fotográfica, con el espacio público cotidiano de Valparaíso. Conjuntamente al festival se desarrolla Trasatlántica PhotoEspaña.	Se realiza desde 2010. II Edición 2011.	anual	Exhibiciones, Brigadas fotográficas, Workshop - Residencia Artística con Max Pam, Proyecciones en espacios públicos, FotoMaratón, FIFV Ediciones, Álbum Familiar. Ciclo de conferencias Trasatlántica PHOTOEspaña. Se desarrolla en el Parque Cultural Valparaíso, Cerro Cárcel Valparaíso.	Director: Rodrigo Gómez Rovira. Productor Ejecutivo: Luis Weinstein. Cuenta con el patrocinio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.	www.fifv.cl	festival@fifv.cl
octubre-noviembre	Photogalicia	Europa	España	A Coruña, Ferrol, Lugo, Ourense, Vigo.	Festival de Fotografía	Festival que apoya e impulsa el desarrollo de la fotografía en una comunidad que cuenta con una larga tradición fotográfica. Nace con la intención de generar un circuito cultural fotográfico entre las distintas ciudades de la comunidad gallega. La programación expositiva permite al público acercarse al trabajo fotográfico de autores nacionales e internacionales, así como de las figuras y momentos fundamentales de la historia de la fotografía.	II Edición 2008	anual	Conversaciones y Clases magistrales, talleres para niños y jóvenes.	Photogalicia es un proyecto de PHotoEspaña abanderado por la Fundación Caixa Galicia. Coordinación General: Luis Posada	www.photogalicia.es	info@photogalicia.es
febrero	World Press Photo	Europa	Holanda	Amsterdám	Festival Internacional de Fotoperiodismo	El más reconocido y prestigioso concurso, exhibición y premio de Fotoperiodismo a nivel internacional. World Press Photo no solo se ha establecido como una plataforma para el periodismo gráfico, sino además por sus funciones educativas y de comunicación. World Press Photo se ha comprometido a apoyar y promover altos estándares en fotoperiodismo y la fotografía documental en todo el mundo, así como de generar un gran interés del público en el reconocimiento por la labor de los fotógrafos y para el libre intercambio de información.	Se realiza desde 1955.	anual	Concurso, Premio, Exposición itinerante a nivel mundial, por alrededor de 45 países en el transcurso del año. Seminarios y talleres.	Fundación World Press Photo. organización independiente sin fines de lucro con sede en Amsterdam, que promueve la comprensión del mundo a través del fotoperiodismo de calidad. Recibe el apoyo de la Lotería del Código Postal Holandés y es patrocinada por Canon en todo el mundo. Director Ejecutivo: Michiel Munneke.	www.worldpressphoto.org	Jacob Obrechtstraat 26 1071 KM Amsterdam, Holanda office@worldpressphoto.org
02/07/2012 23/09/2012	Les Rencontres D'Arles	Europa	Francia	Arlés	Festival de Fotografía Artística	Es un festival anual de fotografía fundado en 1970 por la fotógrafa Lucien Clergue, el escritor Michel Tournier y el historiador Jean-Maurice Rouquette. Con una programación compuesta esencialmente por producciones inéditas, el festival ha ganado prestigio internacional. Colaboran museos e instituciones como sede de las actividades, cuyas construcciones y edificios del siglo XII y XIX permanecen abiertos al público durante el festival. Muchos fotógrafos se dieron a conocer por Les Rencontres d'Arles, lo que confirma la importancia del festival como un trampolín para la fotografía y arte contemporáneo. La riqueza del programa se base en la diversidad de puntos de vista de expertos, a veces se confía parte de la programación a artistas como Martin Parr, Raymond Depardon, Christian Lacroix o Nan Goldin.	Fundado en 1970.	anual	Visionado de Portafolios (photofolio@rencontres-arles.com), Workshop Weekend photo ofrece cursos de fotografía a los fotógrafos aficionados a sumergirse durante dos días completos en la toma de imágenes y a ejercitar su ojo crítico. Concurso Photo Des lycéens, Le magazine l'Estudiant presenta este concurso tiene como objetivo educar a los estudiantes a la práctica fotográfica y cuestiones relacionadas con el uso de las imágenes que ha atraído a más de 200 participantes.	President: Jean-Noël Jeanneney Producido con la colaboración de Museos e instituciones francesas y extranjeras.	www.rencontres-arles.com	34 rue du docteur Fanton 13200 Arles info@rencontres-arles.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
octubre - noviembre	Atenas FotoFestival	Europa	Grecia	Atenas	Festival internacional de fotografía contemporánea	Plataforma internacional de fotografía contemporánea y artes visuales, con altos estándares de calidad de arte contemporáneo y con grandes temas de nuestro tiempo. El éxito y reconocimiento internacional cada vez mayor permite atraer destacados proyectos de todo el mundo.	Fundado 1987. XXV Edición 2012.	anual	Comprende una agenda amplia de exposiciones en 25 sitios de exhibición, proyecciones, instalaciones, clases magistrales, maratón fotográfico, conferencias y otros eventos paralelos. El programa principal tiene sede en la "Tecnópolis" de la Municipalidad de Atenas.	Organiza Hellenic Centre for Photography	www.hcp.gr	Hellenic Centre for Photography. 15 Tsami Karatasou Str. GR-117 42 Atenas contact@hcp.gr
19/09/2011 21/09/2011	Talking Galleries	Europa	España	Barcelona	Encuentro internacional para galeristas	Esta plataforma internacional abierta busca establecer una base para la reflexión y el debate en torno al galerista como uno de los agentes más destacados del mercado del arte. Participan galeristas de varios países, están presentes como ponentes o moderadores comisarios, coleccionistas, críticos, directores de centros artísticos y otras figuras claves del sector.	Se realiza desde 2011	anual	Ponencias	La Fabrica Barcelona	www.talkinggalleries.com	La Fabrica Barcelona c/ Consejo de Ciento 315 entlo. 1a 08007 Barcelona galleries@lafabrica.com
15/07/2010 17/07/2010	Photo Meeting Barcelona	Europa	España	Barcelona	Encuentro internacional de Fotografía	nace 2010 en torno a la revista de fotografía documental OjodePez fundada en 2004 por Frank Kalero. Cada año, cuenta con una sección dedicada a un país invitado que traerá su propia perspectiva de la fotografía documental a través de la participación de expertos y profesionales en la materia del país elegido. Acercar a los nuevos fotógrafos del panorama actual y servir como punto de encuentro que congregará a un gran número de expertos en fotografía documental. Primera edición 2010 país invitado RUSIA	Se realiza desde 2010	anual	charlas, conferencias, proyecciones, exposiciones y debates	Organizado por La Fábrica y La Virreina Centre de la Imatge	www.ojodepez.org/meeting/meeting	La Fabrica Barcelona c/ Consejo de Ciento 315 entlo. 1a 08007 Barcelona
octubre	Mes Europeo de la Fotografía	Europa	Alemania	Berlin	Festival Internacional de Fotografía	Mas de 100 organizaciones, desde galerías, museos, escuelas de fotografía, instituciones culturales, embajadas, están participando en este festival internacional.	Fundado en 2004. IV Edición 2011	bienal	Los espacios expositivos eligen las muestras a presentar. La organización se encarga de coordinar y comunicar todos los eventos del mes. Berlin en su edición 2011 presenta 150 exposiciones en 85 museos, galerías de arte e instituciones culturales.	Mois Europeen de la Photographie	www.mdf-berlin.de	
07/09/2012 30/09/2012	Bielier Fototage	Europa	Suiza	Biel / Bienne	Festival Internacional de Fotografía	Único festival fotográfico anual y temático en Suiza. Se inscribe en el circuito internacional de la fotografía contemporánea, convocando tanto a fotógrafos nacionales e internacionales.	Se realiza desde 1997. XVI Edición 2012	anual	Rado Star Prize Switzerland apoya la creación de nuevos e innovadores proyectos fotográficos y el intercambio cultural entre Europa y Asia. www.radostarprize.ch	Co-Director: Héléne Joye-Cagnard / Catherine Kohler	www.2011.fototage.ch/de www.jouph.ch	Seevorstadt 71 P. O. Box 2501 Biel info@jouph.ch

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
agosto	Belfast Photo Festival	Europa	Irlanda	Belfast	Festival Internacional de Fotografía	Primer evento importante de Irlanda del norte dedicado a la fotografía contemporánea nacional e internacional y la cultura visual. Se propone dar a conocer las nuevas generaciones de talentosos fotógrafos, tanto a nivel local como en el extranjero, a través de la búsqueda de talentos emergentes. Dentro de los eventos, el objetivo también es fomentar y desarrollar el debate crítico, análisis y documentación de la práctica de las artes fotográficas en Irlanda del Norte.	Se realiza desde 2009. II Edición 2011.	bienal	EL festival cuenta con más de 20 espacios expositivos. Revisión de Portafolios: "Pop Up Reviews" son la mejor manera de entablar un debate crítico sobre un cuerpo de trabajo. Están diseñados para todos los fotógrafos que deseen desarrollar un campo específico de la fotografía y están en busca de asesoramiento profesional con un enfoque crítico y técnica. Conversaciones con artistas/Seminarios/lanzamiento de libros. <i>Workshop:</i> Clase magistral con Simon Norfolk, seminario confección de libro con Blurb 1-2, curso de Fotografía de moda, y Creando la impresión perfecta. <i>Belfast Exposed:</i> presenta Photo Book Lounge una jornada para compartir el conocimiento y comprensión de las diversas formas en que el libro, la revista y otros formatos de obra, proporcionan un vehículo para la difusión de la obra fotográfica y gráfica. Además consta de una Residencia con Anthony Luvera. Blurb en asociación con el Festival Belfast presenta una noche de narrativa visual en movimiento, con	Director del Festival: Michael Weir. Belfast es un proyecto que cuenta con una red de colaboradores y partidarios, incluye a fotógrafos reconocidos internacionalesmente, curadores, y diversos organismos publico y privados.	www.belfastphotofestival.com	info@belfastphotofestival.com
febrero- junio	Photoforum PasquArt	Europa	Suiza	Biel / Bienne	Festival de Fotografía	Fundado en 1984, promueve la creación fotográfica en todas sus formas. En sus 25 años de actividad, ha forjado una gran reputación en la escena fotográfica suiza por la calidad de su programación.	Se realiza desde 1984. Edición 2012	anual	Exposiciones, XVI Jornadas fotográficas de Bienne, Prix PhotoForum, Publicaciones	CentrePasquArt organización sin fines de lucro. El festival es subencionado por la Ville de Bienne y el Canton de Berne. Director: Daniel Mueller	www.photoforumpasquart.ch	Faubourg du Lac/Seevorstadt 71, Bienne, info@photoforumpasquart.ch
octubre	FotoArtFestival	Europa	Polonia	Bielsko/Biela	Festival internacional de Fotografía	El festival es un sondeo de lo mejor de la fotografía internacional. Es un festival sin un tema central, la atracción es el hecho de que la mayoría de las exposiciones se muestran por primera vez en Polonia, y cuentan con la presencia de los propios artistas en su mayoría de renombre internacional. Busca promover la fotografía como arte, mostrar la variedad de formas y estilos de la fotografía adopta para expresar el discurso del artista, promocionar la fotografía polaca en el mundo, el intercambio de experiencias e integración entre fotógrafos nacionales e internacionales.	Se realiza desde 2005. IV Edición 2011	bienal	Hay alrededor de 20 exposiciones individuales de renombrados artistas a nivel internacional (un país - un artista) invitados por la organización. Entre las actividades esta "Maratón de autores" uno de los días mas importantes cuando se produce el encuentro con los artistas. "FotoOpen" es una exhibición con convocatoria abierta para los fotógrafos que deseen presentar sus trabajos. Visionado de portafolios, oportunidad para hablar de cerca con profesionales a cerca de los trabajo y construir una carrera en el mundo de la fotografía. Workshop con el Fotógrafo Roberto Muffoletto (USA). Se realiza en el Museo del Castillo en Bielsko/Biela (Muzeum w Bielsku-Bialej)	Organiza Fundacja Centrum Fotografii (www.baturo.ar.pl) (www.faf.art.pl), el Museo del Castillo (Muzeum w Bielsku-Bialej) y la Municipalidad de Bielsko/Biela.	www.fotoartfestival.com	Rynek 11, 43-300 Bielsko-Biala, Polonia. info@fotoartfestival.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
16/03/2012 25/03/2012	Rhubarb Rhubarb	Europa	Inglatera	Birmingham	Festival Internacional de la Imagen	El festival internacional de la imagen reúne el trabajo de fotógrafos locales, nacionales e internacionales en torno a exposiciones, debates, encuentros, publicación, representación y venta de obra, la promoción de buenas prácticas y alianzas estratégicas. Forma parte de la Red Festival de la Luz. Duración tres días.	Desde 1999. XII Edición 2012	anual	Cuenta con un programa de exposiciones curadas, proporciona redes para vender, publicar y ofrecer apoyo a los compradores y los comisionados. Rhubarb Rhubarb trabaja para apoyar a fotógrafos que enfrentan una industria cambiante y mercados virtuales y en tiempo real, mediante asesorías, cursos y visionados de portafolios.	Rhubarb Rhubarb.Net Ltd. agencia cuyo propósito es el desarrollo de la fotografía, trabaja para introducir a fotógrafos en diferentes etapas de sus carreras a aquellos que puedan proporcionar oportunidades para futuras comisiones, exposiciones y publicaciones. Director: Rhonda Wilson	www.rhubarb-rhubarb.net	25 Heath Mill Lane, Unit 101 Digbeth Birmingham B9 4AE info@rhubarb-rhubarb.net
septiembre- octubre	Festival Encontros da Imagem	Europa	Portugal	Braga	Festival de Fotografia	El festival tiene la intención de confrontar y reflexionar en torno a las actuales propuestas temáticas de la fotografía: desde el contenido documental, el registro y comprensión de la actualidad, aquellos que exploran e incorporan de forma creativa las nuevas tecnologías de la imagen. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	XXI Edición 2011	anual	Paralelamente a las exposiciones, hay un esfuerzo por crear una plataforma de promoción de autores poco conocidos a través de lecturas críticas de Portafolios (<i>Premio de Fotografia Emergente DST</i>) que se presentan a curadores, galeristas y editores, y que premia con 7.500 Euros y una exposición individual en el Festival Encontros da Imagem. Otras de las actividades son los Workshop Lomografía, la Noche del Libro y Bootcamp de Moda. Conscientes de la importancia de llegar a un público más amplio, también están previstas actividades para el público en general, dentro de los estándares recreativos y educativos como concursos, proyecciones y actividades educativas.	Asociación Encontros da Imagem. Directores: Rui Prata - Angela Ferreira	www.encontrosdaimagem.com	Campo das Hortas, 35 4700-421 Braga Portugal ei@encontrosdaimagem.com
octubre- noviembre	Brighton Photo Biennial	Europa	Inglatera	Brighton	Festival Internacional de Fotografia	Es la bienal de fotografía curada más grande y exitante de Inglaterra con cerca de 60.000 visitantes en el año 2010. Se ha establecido como una de las más importantes celebraciones de la fotografía internacional en Inglaterra con la entrega de eventos desafiantes y estimulantes para los especialistas y el público en general.	Fundado en 2003. IV Edición 2010	bienal	Programa de exposiciones BPB comisionado, Visionado de Portafolios en galería en línea, Bienal Print Studio.	Photoworks es una agencia de fotografía líder del Reino Unido. Photoworks es socio de las principales instituciones de fotografía en el Reino Unido y en el Extranjero. Produce comisiones, exposiciones y eventos, publicaciones de libros y la influyente revista <i>Photoworks</i> . Director: Emma Morris	www.bpb.org.uk www.photoworks.org.uk	The Depot 100 Noth Road Brighton BN1 1YE info@photoworks.org.uk
agosto	Festival Internacional de la Photographie de Mode	Europa	Francia	Cannes	Fotografía Internacional de moda	Durante estos días, la fotografía de moda sale de las revistas para exhibirse en galerías y al aire libre con exposiciones de gran formato. Participan setenta fotógrafos de moda de todas partes del mundo,	Se realiza desde 2003. IX Edición 2011.	anual	Otorga los premios: Le Gran Prix de la Photographie de Mode y el Premio joven talento de la Fotografía de Moda.	Director Festival: Marcel Partouche-Sebban Organiza Talon Haut Studio y Artexpo	www.festivalphotomode.com	Talon Haut Studio, 100 rue de la folie-méricourt 75011 Paris tordjman.ruth@free.fr partouchem@free.fr

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
abril	Darmstädter Tage der Fotografie	Europa	Alemania	Darmstadt	Festival de fotografía	Días de la Fotografía de Darmstadt, es un festival que dura tres días, que fomenta un discurso interdisciplinario en la fotografía. Se desarrollan actividades concentradas en torno a un tema principal.	Se realiza desde 2004. VII Edición 2012.	anual	En el evento principal se presentaran obras de 14 artistas, más 40 exhibiciones en 12 espacios expositivos de la ciudad. El programa incluye: Simposio, Premio Merck, el evento RAY2012 de fotografía y video-arte, iniciativa del Fondo Cultural Frankfurt/RheinMain en alianza con diversas instituciones de la región (www.ray2012.de). Además la Convocatoria a fotógrafos emergentes para participar de las exposiciones con trabajos individuales o series con el tema 2012: "Huellas visuales en el presente inquietante", y el espacio Lounge que reúne a los participantes en un ambiente relajado para disfrutar y discutir.		www.dtdf.de	Kasimistr.3 / 64293 Darmstadt info@dtdf.de
marzo- abril	FORMAT Internacional Photgraphy Festival	Europa	Inglaterra	Derby	Festival internacional regional de fotografía	Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Fundado 2004. V Edición 2011	bienal	Exposiciones en 17 espacios expositivos con 84 artistas expositores. Visionado de portafolios, ciclo de conferencias, charlas y clases magistrales.	Es organizado por QUAD en asociación con la Universidad de Derby. Director Artístico: Louise Clements	www.formatfestival.com	Market Place, Cathedral Quarter, Derby DE1 3AS, UK news@formatfestival.com
01/07/2012 31/07/2012	Photoreland Festival	Europa	Irlanda	Dublin	Festival internacional de fotografía contemporánea	Festival de fotografía y cultura de la imagen, dedicada a promover el arte fotográfico irlandés. El festival se ha comprometido a fomentar el interés y comprensión en torno al arte fotográfica, tanto en el contexto irlandés como a nivel internacional. Cada edición del festival esta consagrado a una temática en particular. Cuenta con la participación de más de 60 organizaciones para desarrollar 35 exposiciones que ofrecen la obra de 250 fotógrafos.	Se realiza desde 2010 III Edición 2012.	anual	Ofrece eventos gratuitos para audiencias muy diferentes, con un fuerte componente educativo, para promover la comprensión del lenguaje visual, con talleres y charlas técnicas y teóricas. <i>Feria de Fotolibro y revista:</i> durante un fin de semana se dan a conocer más de 500 fotolibros, revistas y fanzines. Lugar ideal para conocer a los editores que ofrecerán charlas y talleres. <i>Semana de Revisión internacional de Portafolios:</i> oportunidad para los artistas emergentes de todo el mundo para poner en relieve sus nuevos proyectos fotográficos, recibir críticas, consejos y dirección a sus trabajos, por parte de fotógrafos de reconocida trayectoria, coleccionistas privados, Galeristas y curadores. Photoreland presenta "Aprés Paris" una noche dedicada a lo mejor de los eventos fotográficos de Paris. El programa oficial de las exposiciones temáticas, se complementa con el <i>programa abierto</i> , con un amplio espectro de	Photoreland es una organización con sede en Dublín, que se dedica a estimular el dialogo en torno a la fotografía en Irlanda. Recibe el apoyo del Departamento de Turimos, Cultura y Deporte. Curador del Festival: Moritz Neumüller	www.photoreland.org	64 Lower Mount Street, Dublin 2 Dublin, Irlanda info@photoireland.org

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
junio- julio	Begira Photo	Europa	España	Durango	Festival de Fotografía	Durante varias semanas, Begira propone una serie de actividades en los distintos espacios culturales de Durango con el propósito de promover y dinamizar la cultura fotográfica mediante la instauración de un foro cultural donde fotógrafos de distintas regiones participen, muestren sus fotografías e interactúen con el público asistente a través de distintas actividades.	Se realiza desde 2011. II Edición 2012	anual	Exposiciones. Talleres, conferencias. Proyecciones.	Coordinador del Festival: Leo Simoes. Kinua Argazki Elkarte	www.begiraphoto.com	info@begiraphoto.com
15/06/2012 26/08/2012	Fotografie Forum Frankfurt	Europa	Alemania	Frankfurt	Festival de fotografía	Se especializa en fotografía contemporánea así como también la fotografía histórica. Así también, otros aspectos trascendentales del medio fotográfico esperan ser descubiertos: fotografía periodística, fotografía de moda, arte, ciencia y publicidad.	Desde 1984	bienal	Desde 1995 el Foro Fotográfico de Frankfurt ofrece talleres y charlas acerca de distintos estilos de fotografía. La academia de verano consiste en un programa denso de seminarios en los meses de abril hasta octubre. Artistas conocidos y talentosos de la escena del arte fotográfico exponen sus obras en mas de 25 eventos.	Director Artístico: Celina Lunsford Presidente: Michael Loulakis	www.ffi-frankfurt.de	Weißfrauenstraße 1, 60311 Frankfurt am Main contact@fff Frankfurt.org
septiembre	GetxoPhoto	Europa	España	Getxo	Festival de Fotografía	Este festival temático tiene una duración de 1 mes trabaja de la mano de un curador invitado. curador invitado, se caracteriza básicamente por la utilización del espacio público y por el ejemplo de soportes expositivos no convencionales. Getxo se configura en un espacio de exhibición vivo, un gran "marco abierto" utilizando fachadas de edificios, patios, etc., donde, caminando se podrá disfrutar de un recorrido fotográfico.	Se realiza desde 2007. V Edición 2011.	anual	El tema 2011 "Elogio de la vejez". GetxoPhoto propone cerca de 20 intervenciones en espacios públicos a través de obras producidas específicamente para el festival y en diferentes soportes para cada espacio escogido y a través de la mirada de los artistas invitados, la mayoría europeos combinando grandes nombres de la fotografía con artistas emergentes. Además de otras actividades como talleres, cursos y conferencias.	Director: Jokin Aspuru. Curador: Frank Kalero. Organiza Begihandi Kultur Elkarte	www.getxophoto.com	opening@getxophoto.com
18/05/2012 27/05/2012	PA-TA-TA	Europa	España	Granada	Festival de Fotografía	Festival de Fotografía Emergente de Granada. Una oportunidad única para formar talento en el arte fotográfico y conocer nuevos proyectos de fotógrafos emergentes, convirtiendo a Granada en la cantera de la fotografía.	Se realiza desde 2010. III Edición 2012	anual	Talleres específicos con la presencia de importantes personalidades del mundo de la fotografía. Encuentros con fotógrafos emergentes y grandes maestros. <i>Itinerarios Fotográficos</i> ; Exhibiciones donde se muestran proyectos inéditos de fotografía emergente.	Organiza 4000 Flores. Director: Cecilio Puertas Herrera	www.pa-ta-ta.com	Pintor Zuloaga N°7 5°G 18005 Granada info@pa-ta-ta.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
02/09/2012 07/10/2012	Noorderlicht International Photofestival	Europa	Holanda	Groningen /Leeuwarden	Festival Internacional de Fotografía	Noorderlicht es una plataforma internacional de múltiples facetas, originalmente dedicada solo a la fotografía documental, ahora reúne los diversos géneros de la fotografía para cualquier fotógrafo que tenga una buena historia que contar. Con su distintivo, una programación de avanzada y publicaciones, Noorderlicht ha construido una reputación internacional, que se caracteriza por producciones imaginativas y convincentes, entusiastas y críticas, personal y socialmente comprometidas. Es una innovadora plataforma de nuevos talentos, y un vínculo entre los fotógrafos, curadores y medios de comunicación. Trabaja frecuentemente con fotógrafos "no occidentales", de manera ofrecer un contrapeso a la dominación occidental de la fotografía en los medios de comunicación.	Fundado 1990	anual	La programación del festival anual incluye comisiones fotográficas, debates, conferencias y clases magistrales. Ofrece un programa educativo, la publicación de catálogos y libro de fotos. En los últimos años, se han realizado giras internacionales a más de veinte países con las selecciones de sus principales exposiciones, proyectos especiales y comisiones fotográficas, desde Finlandia a Siria, de República Checa a Estados Unidos, Singapur y Australia.	Director: Tom Broekhuis Curador: Wim Melis Festival: Irene Kromhout	www.noorderlicht.com	Akerhof 12 9711 JB Groningen Holanda info@noorderlicht.com
abril	Triennale der Photographie	Europa	Alemania	Hamburgo	Festival internacional de fotografía	Cada tres años, el Festival internacional de fotografía se dedica a temas de actualidad y temas relacionados al discurso fotográfico. Su intención es estar atentos a conocer y destacar a artistas creativos, y concentrar en un lugar dedicado la fotografía, exposiciones, conferencias y proyecciones, en una ciudad que posee importantes colecciones fotográficas, museos, galerías y otras instituciones dedicadas a la fotografía. En su quinta edición trasforma salas de cine y salas de exposiciones de la ciudad en un lugar de encuentro internacional para el cine y la	Fundado en 1999. V Edición 2011	trienal	40 exposiciones, proyecciones y ciclos de cine. Los fotógrafos cada vez más presentan sus trabajos en formatos multimediales, ya sea en blogs o videos en Youtube a través de sus sitios web. Es por eso que el festival asumió esta nuevas formas de presentación como un principio rector, además de proyecciones fotográficas de jóvenes artistas, Workshops, debates y entrevistas a fotógrafos que trabajan como directores de cine, cineastas y guionistas al mismo tiempo.	Director ejecutivo: Henriette Vath-Hinz y Bert Antonius Kaufmann	www.phototriennale.de	c/o Haus der Photographie, Deichtorhallen Deichtorstrabe 2 20095 Hamburgo info@phototriennale.de
junio	Lumix Festival of Young Photojournalism	Europa	Alemania	Hannover	Festival de Fotoperiodismo	Durante cinco días se presentan numerosos reportajes y ensayos de fotoperiodismo, en el "Design Center", sede de los estudiantes de fotoperiodismo de Hannover. Alrededor de 1.000 estudiantes y editores profesionales de fotografía de todo el mundo han presentado sus trabajos al festival. El festival es una plataforma para el debate, un espectáculo y foro para los editores de fotografía, así como para una audiencia experta y gente que gusta de la fotografía.	Se realiza desde 2008. III Edición 2012.	bienal	El festival se desarrolla en zona ferial Expo2000 Hannover. Las 60 exposiciones se integran a un programa atractivo con Lectura de Portafolios, conferencias y paneles de discusión. Lo más destacado de cada día de festival son las conferencias nocturnas de los fotógrafos de renombre internacional. Premios: Freelens Award, el Lumix Multimedia Award y HAZ Audience Award.	University of Applied Sciences and Art de Hannover (www.fakultaet3.fh-hannover.de) y la asociación Alemana de Fotoperiodistas independientes.	www.fotofestival-hannover.de	Oficinas del festival: Expo Plaza 2, 30539 Hannover fotofestival@fh-hannover.de

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
octubre- noviembre	Hereford Photo Festival HPF	Europa	Inglatera	Hereford	Festival de Fotografía	Es el festival de fotografía de mas larga trayectoria en Inglaterra que aun se celebra. Hasta hace pocos años, era el único festival anual de fotografía en UK. Siempre ha tenido un perfil documental, pero nunca ha adoptado conscientemente ese título. Son entusiastas a la hora de llevar la obra de fotógrafos a nuevos públicos fuera de los espacios predecibles de la ciudad.	Fundado en 1990. XXI Edición 2011	anual	Ciclo de Conferencias, Seminario, Conversaciones con fotógrafos, Conversaciones y Charlas con Curadores, publicaciones innovadoras. Con más de 300 solicitudes, solo 22 fotógrafos fueron seleccionados. Las obras expuestas representan algunos de los mas recientes y excitantes trabajos internacionales.	Director Artístico: Caitlin Griffiths	www.photofest.org	Sullivan House 72-80 Widemarsh Street Hereford HR4 9HG enquiries@photofest.org office@photofest.org
13/02/2012 01/04/2012	Latitudes 21 Festival Internacion al de Fotografía de Huelva	Europa	España	Huelva	Festival Internacional de Fotografía	El festival nació en 2009 con el objetivo de desarrollar un acontecimiento multidisciplinar. Durante más de 30 días cuenta con los mejores espacios expositivos de la ciudad de Huelva, que reciben imágenes de autores de prestigio internacional y el desarrollo de actividades paralelas que permiten profundizar en el conocimiento de la fotografía, en el fomento de la cultura y en la promoción de la ciudad de Huelva.	Se realiza desde 2009. IV Edición 2012	anual	Ciclo de Exposiciones que contará con los mejores espacios de exhibición de la ciudad, conferencia inaugural, Ciclo de Cine contemporaneo.	Asociación Latitudes21 creada 2008 con el fin de complementar el panorama cultural de la ciudad propiciando iniciativas de prestigio como el Festival Internacional de Fotografía.	www.latitudes21.es	latitudes21@gmail.com
27/04/2012 30/04/2012	HYERES, Festival Internation al de Mode & Photograp hie	Europa	Francia	Hyères	Fotografía y Moda	Promueve el trabajo de diez diseñadores y diez fotógrafos en cada edición	Se realiza desde hace 25 años. XXVII Edición 2012	anual	Se lleva a cabo durante 4 días, donde se exhibe el trabajo de los artistas seleccionados en 14 exposiciones en Villa Noailles	Presidente del Festival: Didier Grumbach. Director y fundador del festival/Curador de la exposición de moda: Jean Pierre Blanc. Curador sección Fotografía: Raphaëlle Stopin.	<a href="http://www.villanoailles-
hyeres.com/fr/actualites">www.villanoailles- hyeres.com/fr/actualites	Villa Noailles, Montée de Noailles 83 400 Hyères <a href="mailto:contact@villanoailles-
hyeres.com">contact@villanoailles- hyeres.com
mayo	Kasseler FotoForum	Europa	Alemania	Kassel	Festival Internacional de Fotografía y Fotolibros	mantener un sitio web como un portal regional y nacional relevante sobre la fotografía artística. En el marco de Fotoforum se organizó el primer festival dedicado al Fotolibro (Kasseler Fotobuchblog).	Se fundó en 2004	anual	Desarrollar exposiciones fotográficas. Organización de conferencias y visionado de Portafolios. Asesoramiento en conservación de colecciones fotográficas historicas y patrimoniales a museos, archivos y particulares. Puesta en marcha de proyectos fotográficos y concursos.	Kasseler FotoForum es una organización sin fines de lucro dedicada a la promoción de la fotografía y de libros de fotografía. Director: Michael Wiedemann	www.kasselerfotoforum.de	Friedrichsstraße 21 34117 Kassel info@kasselerfotoforum.de
septiembre	Internation ale Photoszen e IPK	Europa	Alemania	Köln/Colo gne	Festival internacional de fotografía	Ha sido el festival internacional de Colonia por mas de 20 años y se desarrolla en paralelo a la Feria Photokina. Museos, galerías, artistas y otras instituciones de renombre en Colonia están presentes con exposiciones fotográficas además de la organización de eventos le otorgan trascendencia internacional.	Se realiza desde 1984. XXI Edición 2012.	bienal	Los organizadores estiman visitas que bordean las 20.000 personas, especialmente en el periodo del evento principal que se desarrolla en el Museo de Artes Aplicadas de Colonia y en IPK "Special Weekend". La "noche del fotógrafo" es uno de los eventos destacados, por primera vez se dan los premios "BFF- Förderpreis" (Unión de Reporteros Gráficos Independientes) y el "Reinhart Wolf Preis". Además del Visionado de portafolios, una oportunidad para posicionar los trabajos y como agruparse en redes. Cuenta con la publicación de catálogo.	IPK Internationale Photoszene Köln Director: Norbert Moos	www.photoszene.de	c/o Keitel & Keitel Rechtsanwälte Decksteiner Strabe 78 50935 Köln

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
junio	Kasseler Fotobuchblog	Europa	Alemania	Kassel	Festival Internacional Fotolibro	El visionado de portafolios es sustituido desde octubre de 2005 por Kasseler Fotobuch que cuenta con su propio sitio Blog.	Se realiza desde 2005.		PhotoBook Award	Una iniciativa de Kasseler FotoForum	www.kasselerfotobuchblog.de	info@kasselerfotobuchblog.de
junio-septiembre	FESTIVAL PHOTO La Gacilly	Europa	Francia	La Gacilly	Fotografía y naturaleza	Sensibilizar y reafirmar las iniciativas que deben contribuir a la gestión duradera de los bosques en el interés de las generaciones presentes y futuras.	Se realiza desde 2004. IX Edición 2012	anual	La temática principal trata sobre la próxima cumbre de las Naciones Unidas sobre el Desarrollo Sustentable que se celebra en Rio de Janeiro en junio 2012. Brasil será el país invitado de honor en la novena edición del festival 2012, y mostrar al público un país que se ha convertido en la quinta potencia mundial por su talento fotográfico. Concurso de fotografía digital para fotógrafos aficionados organizado por el Club de Fotografía de La Gacilly.	Cuenta con el patrocinio de PSA Photographic Society of America, ISF Imace Sans Frontiere, FPF Fédération Photographique France y Club Photo de La Gacilly	www.festivalphotolagacilly.com	x
23/06/2012 01/07/2012	F/STOP International Photography Festival Leipzig	Europa	Alemania	Leipzig	Festival Internacional de Fotografía	Plataforma para la fotografía contemporánea en Leipzig desde 2007. Su atractivo se encuentra en la mezcla de obras de artistas emergentes y consagrados, permitiendo a las salas de exposición convertirse en espacios de confrontación entre las imágenes.	Fundado en 2007. V Edición 2012	anual	El programa curado del festival se divide en tres áreas: Show principal con un enfoque temático; Artistas y curadores internacionales como invitados de F/STOP; Concurso temático. Hay también un variado programa de visionado de portafolios, talleres, conferencias y visitas guiadas especiales. En su cuarta edición incluirá una "noche de fotografía".	Zentrum für Zeitnössische Fotografie ZZf (Centro de la fotografía contemporánea)	www.f-stop-leipzig.de	x
octubre	Emergent Lleida	Europa	España	Lleida	Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales	Emergent es un festival lúdico y creativo que trabaja en torno al medio fotográfico y que persigue los siguientes objetivos: Trabaja conjuntamente con las escuelas de fotografía y audiovisuales para estimular la creación fotográfica y artística entre los más jóvenes, al mismo tiempo que, ejerce de plataforma de proyección de nuevos talentos emergente. Es un espacio plural de reflexión, crítica y también de aprendizaje alrededor del mundo fotográfico y audiovisual actual. Promueve la fotografía como herramienta social colaborando con otras entidades que trabajen en el campo de acción social. Contribuye a descentralizar el arte de primer nivel y lo acerca a las tierras de Lleida.	Se desarrolla desde el año 2008. IV Edición 2011.	anual	eCREA 2011: Convocatoria específica para alumnos de escuelas o universidades de arte y fotografía. Los ganadores exhibirán su obra en la exposición colectiva que produce el IEI y su trabajo se publicará en el tercer volumen del libro eCREA. Premios: EL PATI DE LA LLOTJA convocatoria para fotógrafos emergentes. Un meeting point que pretende establecer intercambios y generar redes y sinergias entre los artistas/fotógrafos emergentes en tanto que creadores y los comisarios, los festivales, las galerías, o agentes del sector artístico. Emergent-Fundació Sorigué 2011: Premio/Visionado para dar a conocer autores noveles que utilizan la fotografía como herramienta de expresión básica. Al ganador se le otorgará un premio en efectivo de 2.000 €, sometido a la legalidad impositiva vigente. "Lo Parda" Convocatoria internacional. La fotografía se	Director y comisario general: Jesús Vilamajó Sicart director@emergentlleida.org	www.emergentlleida.org www.elpatidelalotja.org	Palau de Congressos de Lleida. La Llotja. Av. Tortosa, 4 25005 Lleida info@emergentlleida.org

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
05/10/2012 17/11/2012	Festival Photo Levallois	Europa	Francia	Levallois	Festival internacional de fotografía contemporánea	El festival esta abierto a la evolución de la fotografía sin favorecer ninguna de sus tendencias en particular, con el fin de restablecer la pluralidad y la riqueza, dando más a las nuevas generaciones y al comercio con otros campos creativos. De artistas reconocidos internacionalmente a fotógrafos emergentes y aficionados, todos encuentran su lugar en un evento que reúne a las principales tendencias de la fotografía contemporánea.	Se realiza desde 2008. V Edición 2012.	anual	El programa del festival esta abierto a artistas de todo le mundo. Todos los años realiza una gran exposición de un artista conocido sobre la base de un conjunto de obras inéditas. Complementariamente al ciclo de exposiciones, se realizan exhibiciones al aire libre en el espacio público <i>Premio Fotográfico Ville de Levallois 2012</i> : el premio incluye una beca de 10.000 euros y la producción de una exposición en la 5ª edición del Festival Levallois. Abierto a artistas menores de 35 años. Publicación de catálogo del festival	El festival es producido por Ville de Levallois	www.photo-levallois.org	Ville de Levallois Direction des affaires Culturelles 44 rue Gabriel-Peri 92300 Levallois info@photo-levallois.org
12/04/2012 15/04/2012	Festival della Fotografia Ética	Europa	Italia	Lodi	Festival de Fotografia	Festival fotográfico dedicado a profundizar en la relación entre la ética y la fotografía. Tiene como propósito ser una ocasión de acercar al público contenidos de gran importancia ética a través de la fotografía, promoviendo a la fotografía como un instrumento de comunicación, de conocimiento y de exploración de las temáticas planteadas.	fundado en 1989	anual	En esta edición 2012 se proponen dos nuevas miradas, <i>Espacio Joven</i> y <i>Espacio Libros</i> , pone foco en los nuevos talentos y al mismo tiempo se centra en la profundidad de visiones de un libro fotográfico. Además del ya conocido <i>Espacio ONG</i> y el <i>Premio internacional Word.Report Award</i> . Entre las actividades Workshop y visionado de portafolios. Durante el festival El Gruppo Fotográfico Progetto Immagine comparte el espacio de la asociación con el fin de crear un lugar de encuentro cultural dedicado a la imagen. La sede ubicada en calle Vistarini 30 se ha convertido en un lugar de encuentro animado y de intercambio cultural.	El festival nace de la idea del Gruppo Fotográfico Progetto Immagine www.gruppoprogettoimmagine.it	www.festivaldellafotografiaetica.it	Ufficio IAT Piazza Broletto 4, Lodi info@festivaldellafotografiaetica.it
10/05/2012 20/05/2012	Fotofestiwal	Europa	Polonia	Lodz	Festival internacional de fotografia	Se creo el 2001 como el primer evento de fotografía en Polonia. Desde entonces la fotografía y la forma de organización de los eventos culturales han cambiado, así el festival ha estado al día con estos cambios. Esta concebido como un espacio para las diversas formas de la fotografía y un foro para la discusión sobre el arte y la sociedad, sino también como una búsqueda de métodos alternativos de hablar de fotografía y la presentación del mismo. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Edición 2012. Se realiza desde 2001	anual	Las principales exposiciones se preparan especialmente para el festival y presentan diversas visiones del curador. Ellos constituyen el núcleo de la programación del festival entero y suministran los temas principales del festival. Las exposiciones están siempre acompañadas de eventos complementarios, donde diferentes audiencias intercambian sus experiencias. Los visitantes, artistas, curadores y maestros se reúnen durante las jornadas de talleres, conferencias, debates, presentaciones nocturnas y las revisiones de portafolios.	Organizado por Foundation of visual Education en cooperación con Lodz Art Center, Art Factory. Director: Krzysztof Candrowicz	www.fotofestiwal.com	ul. Tymienieckiego 3, Lodz 90-365 Polonia info@fotofestiwal.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
junio	London Street Photography Festival	Europa	Inglatera	Londres	Festival de Fotografía	El festival temático proporciona un espacio para la discusión, el debate, la apreciación y el aprendizaje, reuniendo a artistas internacionales a la vanguardia de las prácticas fotográficas. El festival se ha comprometido a preservar y celebrar la fotografía como una forma de arte accesible, importante herramienta para la comunicación y método para documentar y reflexionar sobre la sociedad y el comportamiento humano. De particular interés es la fotografía callejera, documentales y proyectos conceptuales de la fotografía.	Se realiza desde 2011	anual	El concurso ha atraído a 200 participantes en 2011, tiene como objetivo educar a los estudiantes a la práctica fotográfica y cuestiones relacionadas con el uso de imágenes. Incluye una amplia gama de exposiciones, eventos, charlas, paseos y talleres, y Premios para exponer en el festival. La mayoría de las exposiciones se realizan alrededor del centro industrial de King Cross y Bloomsbury, que se está transformando en un centro de atracción creativa y cultural, además de las mejores instituciones como la British Library, National Portrait Gallery, V&A, Tate Modern.	El festival es producido por Shoot Experience	www.lph.org	Unit 15 2nd Floor 23-28 Penn Street London N1 5DL press@shootexperience.com
11/09/2011 15/09/2011	Photomeetings Luxembourg	Europa	Luxemburgo	Luxemburgo	Festival de fotografía	Todos los eventos del festival están dirigidos por igual a fotógrafos profesionales, teóricos de la fotografía, estudiantes como bien a los aficionados y amantes de la fotografía. Algunos de los temas de ediciones pasadas fueron: 2010 "Revistas de fotografía", 2009 "Taboo", 2008 "Fotoperiodismo y retrato, homenaje a Gisele Freund", 2007 "Enfoque periferia", 2006 "Manipulación de los medios de masas", 2005 "De lo analógico a lo digital". Forma parte de la Red Festival de la Luz.	VII Edición 2011.	anual	Workshops, Exhibiciones, cinco días de Simposio.	Art Fountain A.S.B.L. Director: Marita Ruitter	www.photomeetings.lu	7, Place de Clairefontaine Luxemburgo L-1341, Luxemburgo photomeetings@ptlu
mayo- junio	Mes de la Fotografía de Europa de Luxemburgo	Europa	Luxemburgo	Luxemburgo	Festival internacional de Fotografía	El mes de la fotografía Europea es el producto de la colaboración entre siete capitales europeas que organizan un festival cada dos años, que busca desarrollar una estrategia común y de intercambio de exposiciones, simposios y conferencias. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Fundado en 2006. Edición III (2011)	bienal	"Mutaciones" en sus tres ediciones (2006- 2008/2009 - 2011) corresponde una serie de exposiciones en torno a la evolución de la fotografía artística frente a los cambios ideológicos y tecnológicos a partir del año 2000.	Café Crème Edition & médiation, fundación sin fines de lucro creada en 1984. Director Artístico: Paul di Felice y Pierre Stiwer.	www.cafecreme-art.lu www.emoplux.lu	BP 2655 Luxemburgo II L -1026 Luxemburgo bureau@cafecreme-art.lu
diciembre	Feroces Festival	Europa	Francia	Lyon	Festival Internacional de Fotografía contemporánea	Feroces Festival ofrece un panorama de la fotografía internacional actual. Nació de un deseo común entre artistas, fotógrafos y galeristas por mostrar a un público más amplio los más creativos y destacados autores presentes y por venir.	Edición 2011	bienal	20 artistas internacionales: americanos, asiáticos y europeos se darán cita durante el mes de diciembre.	Charles Bonjour y Manuel Javier Richy	www.feroces.free.fr	15 Rue Romarin 69001 Lyon Francia ferocesevent@yahoo.com
septiembre- octubre	Lyon Septembre de la Photographie 9PH	Europa	Francia	Lyon	Festival de fotografía contemporánea	Organizada cada dos años paralelamente a la Biennale de Lyon, reúne a muchos fotógrafos en torno a un tema en particular. La característica del festival es encontrar y poner en práctica la relación entre la fotografía documental y el arte contemporáneo.	Edición 2011	bienal	Tema de la edición "Italia, dopo la dolce vita", es un homenaje a los 150 años de la unificación de Italia	Directora y curadora: Laura Serani	www.9ph.fr	10 bis rue de cuire - 69004 Lyon

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
junio- julio	Photo España PHE	Europa	España	Madrid	Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales	PhotoEspaña es uno de los foros internacionales más importantes de España y de Europa dedicado a la fotografía. A través de diversas actividades, promueve el encuentro profesional y crea redes de trabajo en el ámbito de la fotografía y las artes visuales. Es la ocasión para conocer proyectos fotográficos, videos e instalaciones de los fotógrafos y artistas visuales españoles e internacionales mas destacados así como también nuevos creadores. Desde sus inicios ha organizado 792 muestras en los principales museos, salas de exposiciones, centros de arte y galerías. El corazón del festival esta ubicado en Madrid, se sumó Lisboa como sede exterior y la ciudad de Cuenca como sede más íntima con la organización de OpenPhoto, proyecto que acoge propuestas expositivas de embajadas o institutos culturales extranjeros.	Se celebra desde 1998. XV Edición 2012.	anual	Paralelamente a la programación expositiva, se desarrollan los programas para profesionales, para trabajar con destacados profesionales internacionales de la fotografía y las artes visuales. <i>Descubrimientos PHE</i> pone en contacto a fotógrafos emergentes con curadores, conservadores, galeristas y editores internacionales. <i>Encuentros PHE</i> es el espacio de debate donde creadores y especialistas analizan la situación de la fotografía. <i>Trasatlántica PHE</i> Concurso fotográfico PhotoBlog	Organizado por La Fabrica Directora Festival: Claude Bussac Curador Principal: Gerardo Mosquera Coordinadora PHE.es Inés Ruiz del Arbol	www.phedigital.com	C/ Verónica 13 28014 Madrid info@phe.es
x	Trasatlántica PhotoEspaña	Europa	España	Madrid	Foro Iberoamericano de fotografía y artes visuales	Trasatlántica PhotoEspaña es un foro de fotografía y artes visuales para Iberoamérica creado por PhotoEspaña, que promueve el encuentro profesional y crea redes de trabajo en el ámbito de la fotografía.	Se celebra desde 2010	anual	<i>Encuentro de Críticos e Investigadores</i> , cuya III edición titulada "Desde aquí. Contexto e internacionalización" tuvo lugar en la ciudad de Valparaíso coincidiendo con el Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso FIFV. <i>Certamen de Comisariado On-Line</i> , Trasatlántica junto con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo-AECID y el Instituto Cervantes convocan a curadores nacidos o residentes en cualquiera de los países de Iberoamérica y España para participar en un certamen de comisariado on-line. <i>Trasatlántica</i> junto con AECID organizan <i>Visionados de Portafolios</i> en diversos países de América Latina (Colombia - Nicaragua - Bolivia - República Dominicana), con modalidad de convocatoria abierta, con la participación de curadores y editores internacionales especializados en el ámbito de la fotografía.	PhotoEspaña, Agencia Española de Cooperación Internacional para el desarrollo-AECID y el Instituto Cervantes	www.trasatlanticaphe.es	trasatlantica@phe.es

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
septiembre- noviembre	Fotofestival Mannheim Ludwigshafen Heidelberg	Europa	Alemania	Mannheim Ludwigshafen Heidelberg	Festival internacional de fotografía	Fotofestival es uno de los top 15 festivales en la región, y el más grande y prestigioso festival comisariado de fotografía en Alemania. El festival está comisariado por destacados curadores internacionales que visitan -en siete sedes en tres ciudades- las obras presentadas por cerca de sesenta artistas fotógrafos internacionales, de acuerdo a un tema de amplio alcance. El festival 2010, toma como punto de partida una perspectiva humanista den la tradición de la fotografía documental. Se mostrará una variedad de prácticas que se sitúan en la intersección entre el documental y la fotografía artística, las practicas que se caracterizan por un fuerte sentido de la visualidad, sino tambien un agudo sentido de la conciencia sociopolítica. Los recintos refiales más prestigiosos de la región participan del festival, La Kunsthalle en Mannheim, El Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen, El Kunstverein de Ludwigshafen, y el Kunstverein de Heidelberg, así como La Halle_02 en Heidelberg.	IV Edición 2011. Desde 2005	bienal	<i>Programa de exhibiciones en tres ciudades.</i> <i>Catálogo 2011</i> : refleja el humanismo en el arte contemporaneo y la fotografía documental de manera visual y teórica. <i>Fringe Program</i> : Charlas y conversaciones con artistas, Recorrido guiado por los curadores a las exposiciones, eventos especiales. <i>Visionado de portafolios -Galeria virtual</i>	Directores creativos: Katerina Gregos y Solvej Helweg Ovesen. Director General: Carolin Ellwanger	www.fotofestival.info/de	E 4, 6 68159 Mannheim info@fotofestival.info
17/11/2012 25/11/2012	Photomenton	Europa	Francia	Menton	Festival de Fotografía	Promoción de la fotografía y apoyo a la ong AMAP (www.amap.org). Se realiza cada año desde 2005 en Menton en el mes de noviembre. Ofrece a más de 120 fotógrafos la oportunidad exclusiva de exhibir en el prestigioso Le Palais de l'Europe	VIII Edición 2012	anual	Maratón Epson PhotoMenton, Proyecciones "Nuit PhotoMenton", Concurso Pentax	Presidente Equipo organizativo: Maxime Peregrini	www.photomenton.com	C/O Marc LAMBALOT chemin des Bellevesasses 06500 Menton Francia photomenton@gmail.com
septiembre	Photo&Pho to	Europa	Italia	Milan	Festival de fotografía	Festival de tamaño medio pero con un amplio alcance, pero siempre acompañado de un exhaustivo catálogo que hace que el festival sea conocido en todo el mundo. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Fundada en 1997. VIII Edición 2010	bienal	Admira editorial de Fotolibros.	Agencia ADMIRA. Director: Enrica Viganó	www.admiraphotography.it	Via Mercadante, 3 - 20124 Milano info@admiraphotography.it
octubre	Fototriennale le.dk	Europa	Dinamarca	Odense	Festival de Fotografía	Las distintas ediciones del festival han tenido siempre un tema en común para las diversas exposiciones. Esta temática ha sido también una invitación a la reflexión y debate de los problemas actuales. Se realiza en el Museet for Fotokunst. Forma parte de la Red Festival de la Luz. Algunos de los temas de ediciones pasadas fueron: 2006 "Alimentación", 2009 " Paisaje" y 2012 "La buena vida".	Desde el año 2000. V Edición 2012.	trienal	Exposiciones distribuidas en seis ciudades, tres días de visionado de portafolios en el Museet For FotoKunst, al ganador se premiará con una presentación en KATALOG, revista de fotografía y vídeo, y con una exhibición en FotoTriennale.dk 2015.	Brandts Museet for FotoKunst Director: Ingrid Fischer Jonge y Jens Friis	www.fototriennale.dk	Brandts Torv 1 Odense DK - 5000 Dinamarca info@fototriennale.dk mff@brandts.dk

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
septiembre	Biennial de Fotografía Xavier Miserachs	Europa	España	Palafrugell I Girona	Bienal de Fotografía Documental	La Bienal de Fotografía Xavier Miserachs tiene como objetivo la promoción y difusión de la fotografía documental, entendida como fotografía útil y respetuosa con la realidad. Una herramienta necesaria para conocer, sentir, reflexionar sobre las diferentes visiones de nuestro pasado y presente. Desde el año 1999 se han celebrado 5 ediciones con la participación de 90 fotógrafos, y con un reconocimiento por parte del público y de los medios cada vez más importante.	Des de 1999. VI Edición 2010	bienal	Como parte de las actividades complementarias, se desarrolla el Taller sobre fotografías de viajes, proyección de audiovisuales y documentales, presentación de libros.	La comisión organizadora esta constituida por fotógrafos y personas dedicadas a la gestión cultural. Colabora Ajuntament de Palafrugell, Arxiu Municipal de Palafrugell, Centre de la Fotografia Documental de Barcelona, entre otras.	www.biennialmiserachs.org	info@biennialmiserachs.org
20/04/2012 22/04/2012	International FotoBook Festival	Europa	Francia	Paris	Festival internacional de Fotolibro	Cuenta con la participación de Fotobook festival de Kassel, Alemania, pionero en eventos de Fotolibros. Para mantener un alto nivel del evento, se designó un consejo asesor internacional compuesto por Gerry Badger, Gossage Juan, Heiting Manfred, Jeffrey Ladd, Martin Parr, Lesley A. Martin, Andreas Müller-Pohle, Markus Schaden y Mariko Takeuchi.	Des de 2008. V Edición 2012.	anual	Ofrece un programa distinguido de conferencias y un mercado del libro comisionado, e incluye la presentación de los Premios Dummy y Photobook Award 2012	Es organizado por el equipo del International Fotobook Festival Kassel, director y fundador de Kasseler FotoForum: Dieter Neubert. Coordinadora: Inga Schneider. Le Bal Books: Sebastian Arthur Hau	www.fotobookfestival.org	Oficina del Festival: Koenigstor 14a D-34117 Kassel, Alemania
noviembre	Mes de la Foto de Paris	Europa	Francia	Paris	Mes de la fotografía	Cuenta con una importante red de instituciones culturales y galerías de arte de Paris. Cada edición del festival esta dedicado a un tema específico y es la oportunidad de presentar decenas de exposiciones y organizar proyecciones, encuentros y debates. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Se creo en 1980.	bienal	58 exposiciones fotográficas, Visitas a talleres, Encuentros y debates, Proyecciones. Premios: Prix de photographie de l'Académie des Beaux-Arts - Marc Ladreit de Lacharrière, Prix Paris Match du reportage photographique, Les Prix CAFéFoto, Prix Pictet, Prix Lucien et Rodolf Hervé.	Es organizado por Maison Européenne de LaPhotographie Ville de Paris. Director : Jean-luc Monterosso	www.mep-fr.org	5/7 rue de Fourcy, 75004 Paris attinger@mep-fr.org
septiembre- noviembre	Photoquai	Europa	Francia	Paris	Bienal de fotografía	Entre sus principales propósitos esta descubrir artistas cuya obra sea inédita en Europa, suscitar intercambios y cruces de miradas sobre el mundo. Consagrada a la fotografía no occidental, la bienal de las imágenes del mundo PHOTOQUAI se despliega para su 3ª edición en los muelles del Sena bordea el musée du quai Branly y se prolonga por primera vez hasta el jardín del museo. Acogida desde su primera edición por su calidad, su originalidad, su ambición y su pertinencia. La dirección artística de la tercera bienal PHOTOQUAI se confió a la fotógrafo y realizadora Françoise Hugquier. Ella coordina un comité de programación que reúne a especialistas de la imagen, a quienes se asocian corresponsales encargados, sobre el sitio, de descubrir talentos fotográficos emergentes, desconocidos o poco conocidos en Europa.	III Edición 2011. Se realiza desde 2007	bienal	Meetings, conferences, debates and screenings are offered to the public throughout the duration of PHOTOQUAI. These regular events take place in the Claude Lévi-Strauss theatre or in the cinema, with free access subject to available places	Creada en 2007 por el Musée du Quai Branly. Presidente Museo du Quai Branly: Stéphane Martin. Director Artístico: Françoise Hugquier.	www.photoquai.fr	37 Quai Branly- 75007 Paris

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
mayo	Passanant Foto	Europa	España	Passanant	Encuentro de fotografía	Se propone ser un punto de encuentro para fotógrafos profesionales y aficionados, donde pueden intercambiar experiencias, iniciar nuevos contactos, estimular la creación y profundizar tanto en la técnica como en el concepto de la fotografía.	Se realiza desde 2006	anual	Dentro de las actividades habituales del encuentro están las ponencias, exposiciones, presentaciones de libros, Premio Fotográfico Ramón Aloy.	Ajuntament de Passanant i Belltall	www.passanantfoto.cat	Ajuntament de Passanant i Belltall, Plaça Major, 1 43425 Passanant info@passanantfoto.cat
01/09/2012 16 /09/2012	Visa pour l'Image	Europa	Francia	Perpignan	Festival Internacional de Fotoperiodismo	El mayor internacional de Fotoperiodismo, constituye una cita excepcional para los enamorados de la fotografía y reúne a miles de visitantes que comparten la misma pasión por el fotoperiodismo.	Se realiza desde 1989	anual	Una treintena de Exposiciones, Veladas de proyección presentan los acontecimientos más destacados del año. <i>Encuentro Perpignan</i> es el Forum de discusión para los profesionales donde se debate sobre cuestiones de producción y de utilización de las imágenes. Mesa redonda Elle, Mesa Redonda del CEPIC sobre la relación entre la agencia fotográfica y los fotógrafos. Encuentros con los fotógrafos cada mañana en la sala Charles Trenet. Premios: Visa d'Or - Premios, Visa d'or News, Visa d'or Magazine, Visa d'or de la prensa diaria, Premio Joven Reportero de la Ville de Perpignan, Premio Canon a la Mujer Fotoperiodista, Premio 2010 CARE al Reportaje Humanitario, Premio Pierre & Alexandra Boulat, Premio Webdocumental FRANCE24-RFI 2010, Premio ANI, Getty Images Grants for Editorial Photography	Images Evidence 4 rue Chapon – Bâtiment B 75003 Paris Association Visa pour l'Image - Perpignan Palau Pams, 18 rue Emile Zola, 66000 Perpignan Jean-Paul Griolet Griolet (presidente), Arnaud Felici (coordinación)	www.visapourimage.com	contact@visapourimage.com
octubre- noviembre	Funkeho Kolin	Europa	Republica Checa	Praga	Festival de Fotografía	La primera edición en 1993 del festival se enfocó en la fotografía experimental. Cada edición del festival gira en torno a un tema en particular, con el fin de profundizar en torno al desarrollo de la fotografía contemporánea. El festival se organiza en espacios no tradicionales que se prestan a enfoques innovadores, como el teatro local, el Castillo de Kolin o una fábrica de cerveza. Funkeho Kolin es actualmente el único evento dedicado a la fotografía que se celebra periódicamente en Republica Checa.	Fundado en 1993, desde 2001 se realiza cada dos años. X Edición 2011	bienal	Destacados curadores de todo el país participan en la organización de las exposiciones.	El festival recibe el auspicio del Ministerio de Cultura de Republica Checa.	www.funkehokolin.com	Otradovická 17 142 00 Praga info@funkehokolin.com
septiembre- octubre	Fotografía Festival Internazionale di Roma	Europa	Italia	Roma	Festival internacional de fotografía	Muchos fotógrafos y curadores de todo el mundo se reúnen en torno a las muestras y dos días de conferencias.	X Edición 2011. Se realiza desde 2002.	anual	Conferencias, presentaciones, firma de libros, fiestas y muchas exposiciones sobre el tema de la décima edición 2011 "Madre Patria", en más de 13 espacios expositivos. Además de un catálogo publicado por Quodlibet. Por primera vez invitados tres librerías internacionales (Le Bal y Plac'art de Paris y Dirk Bakker de Amsterdam) que en sus stands han propuesto al público lo mejor de las publicaciones fotográficas.	Dirección artística: Marco Delogu. Organiza Museo de Arte Contemporaneo d Roma MACRO Testaccio (www.macro.roma.museum/) y Zetema Progetto Cultura (www.zetema.it)	www.fotografafestival.it	x

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
julio- septiembre	Festival de Photographie de Montagne (alt.+ 1000)	Europa	Suiza	Rossinière	Fotografía de Montaña	El festival de fotografía contrasta con la identidad de pueblo doméstica con los cuestionamientos y puntos de vista curiosos y provocadores de los productores de imágenes contemporáneos.	II Edición 2011	bienal	Se llevaron a cabo 10 exposiciones con 40 artistas internacionales en diferentes espacios de la aldea de Rossinière. Las exposiciones giran en torno a la representación de los paisajes de montaña, un tema que nunca ha dejado de fascinar a los artistas. Hoy en día, a principios del siglo XXI, la montaña se ve de otra manera, reconocida por tener una fragilidad inquietante a causa de la ocupación de los seres humanos. Otras actividades, panel de discusión sobre identidad local y globalización. Publicación de Fotolibro.	BIEN PUBLIC asociación para la promoción de la cultura y el patrimonio de Pays-d'Enhaut. Director: Nathalie Herschdorfer	www.plus1000.ch	Le village / CH -1658 Rossinière Suiza info@plus1000.ch
octubre	Explorafoto	Europa	España	Salamanca	Festival Internacional de Fotografía y Artes Visuales	Festival internacional de Fotografía de Castilla y León. busca exhibir, divulgar y generar dispositivos de reflexión en torno a los usos y significados de la imagen, dar a conocer tanto al público especializado como a los simples aficionados algunos de los nombres imprescindibles de la fotografía y el vídeo contemporáneo nacional e internacional y finalmente, apoyar a los artistas visuales que desarrollan su trabajo en Castilla y León, son tres de los polos sobre los que se ha erigido el éxito de este festival en ediciones precedentes y que un año más se materializan en las diez propuestas expositivas que ocuparan algunos de los espacios expositivos institucionales más significativos de Salamanca en la edición actual.	VIII Edición 2010	bienal	9 exposiciones Exposiciones, Talleres, proyección.	Coordina: DA2. Domus Artium. Cuenta con el patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León	www.explorafoto.com	Avenida de la Aldehuela S/N 37003 Salamanca. da2@ciudaddecultura.org
mayo- junio	PhotoMed Festival de la fotografía mediterranea	Europa	Francia	Sanary-sur-Mer	Festival de la fotografía mediterranea	Festival temático que aborda el tema de la fotografía del Mediterraneo, tratando de abrir nuevos caminos, explorar las tendencias y hacer una revisión o inventario de lo más destacado. Invitados de Honor 2012: Massimo Vitali y país invitado: Marruecos	II Edición 2012	anual	Photomed da la acogida a 22 exposiciones, talleres de fotografía, visionado de protafolios, instalaciones y un estudio que dará al festival una dimensión global que responda a las necesidades de diversos públicos. Mientras que el festival se centra en Sanary donde se presenta la mayor cantidad de exposiciones, se han unido la ciudad de Bando, la Isla de Bendor y el Hotel des Arts de Toulon. Además el Concurso fotográfico sobre el tema "Mediterraneo" iniciativa de la Cámara de Comercio e Industria de Var.	Organizado por "L'Association Horizons". Presidente: Jean Pierre Bourgeois. Secretario General: Matthieu Charon. Director Artístico: Jean-Luc Monterosso.	www.festivalphotomed.com	11 Rue Gabriel Péri - 83110 Sanary-sur-Mer contact@festivalphotomed.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
marzo	Foco Norte	Europa	España	Santander - Cantabria	Festival de fotografía y video	<p>Su objetivo es convertirse en un punto de encuentro y un foro abierto a la participación activa, consolidar un espacio de diálogo y convivencia, ofrecer una plataforma para los nuevos artistas y difundir la imagen, dado el significativo protagonismo que la fotografía y el vídeo han adquirido en los últimos años.</p> <p>El Festival comprende una serie de exposiciones y proyecciones, en las que participan instituciones, galerías y centros de arte de Santander y Cantabria (España), así como una selección de espacios procedentes de Asturias, Burgos y Vizcaya. La programación reúne a artistas de proyección nacional e internacional, así como a fotógrafos/as y videoartistas de Cantabria.</p>	Se realiza desde 2007. V Edición 2011.	anual	Paralelamente, se han puesto en marcha varios certámenes de carácter internacional, como el Premio de Fotografía Digital Ayuntamiento de Santander-Foconorte -que se convoca por cuarto año consecutivo- y dos nuevos certámenes que celebran ahora su tercera edición: el Premio On-Line de Móvilmetrajes Juecant de la Dirección General de Juventud y el Premio de Videoarte Ayuntamiento de Astillero-El Almacén de las Artes.	Co-director de FocoNorte: Pedro Palazuelos, Juan Manuel Ortega y Paco Rosales. Cuenta con la colaboración de Municipio de Santander, Palacio de Festivales de Santander, Consejo de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria)	www.foconorte.org	foconorte@foconorte.org
octubre-diciembre	XPO September	Europa	Estocolmo	Suecia	Festival internacional de fotografía	XpoSeptember es un evento para la fotografía en todas sus formas, tanto para imágenes fijas o en movimiento. Durante sus 10 años de existencia, ha sido una plataforma donde los diferentes actores dentro del campo de la fotografía, pueden reunirse para discutir acerca de la imagen y de la cultura visual contemporánea.	Se realiza desde 1998.	bienal	El programa de la última edición se basó sobre el temática "El concepto de trabajo", a las innumerables formas de aproximarse al concepto de trabajo. A partir de la temática, se desarrollan un Ciclo de exposiciones en 4 sedes de exhibición, seminarios, y eventos adicionales. No cuenta con visionado de Portafolios.	XpoSeptember es un proyecto iniciado por la Asociación de Estocolmo Fotofestival.	www.xposeptember.se	Box 222 33 S-10422 Estocolmo Suecia xposeptember@gmail.com
octubre	Backlight Photo Festival	Europa	Finlandia	Tampere	Festival de fotografía	Se centra en la fotografía y proyectos que utilizan la fotografía como base, que tengan la capacidad de crear puentes hacia otras de arte contemporáneo urbano. El festival tiene sus raíces en la fotografía documental, y esta abierto a los conceptos y enfoques innovadores y a la actualización de las perspectivas culturalmente enraizadas en la realidad. Es un foro abierto que promueve, invita y da la bienvenida a nuevas cooperaciones y nuevos socios y sobre todo, al innovador e inspirador trabajo de artistas fotógrafos de todo el mundo. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Desde 1987. IX Edición 2011	trienal	El festival cada año el festival plantea un nuevo lema o temática. Se compone de exposiciones acompañadas de un amplio programa de simposio.	<i>Photographic Centre Nykyaika</i> organiza desde 1987 la trienal que desde 1999 pasó a llamarse Backlight. Se ha ejecutado con la colaboración de instituciones de 12 países europeos. Director Backlight Project: Ulrich Haas -Pursiainen	www.backlight.fi	c/o Photographic Centre Nykyaika, Väinö Linnan aukio 13, Tampere 33210 Finlandia backlight@backlight.fi

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
febrero-marzo	Festival d'Arts Visuals e-plec	Europa	España	Tarragona	Festival de artes visuales	E-plec es un espacio para la creación experimental en artes visuales. Es un recorrido por los procesos actuales de investigación, producción y difusión de la creación contemporánea. E-plec ejerce la tarea necesaria de recopilar, difundir y reflexionar en torno a los trabajos en artes visuales mas actuales y notorios en Cataluña fundamentalmente, pero tambien de artistas y colectivos de otros territorios que nos resulten interesantes. Prioriza propuestas que incorporen un trabajo conceptual, con una dimensión política y social explícita.	III Edición 2012 Se realiza desde 2009.	anual	E-plec invita a un conjunto de actos: presentaciones de proyectos, debates, proyecciones de fotografías, cine y videoarte, exposiciones, conciertos, performances, instalaciones, pasacalles y degustaciones.	Está organizado por la asociación cultural Laboratori Visual. Dirección y coordinación: Cristina Serra, Marina Vives, Roger Conesa y Blai Mesa Rosés.	www.visual-lab.info/e-plec	Passaig Torroja 2-4-6 CP 43007 Tarragona España laboratori.visual@gmail.com
noviembre-enero	Fotonovembre	Europa	España	Tenerife	Bienal internacional de fotografía	Tiene como objetivo reunir y fomentar la producción fotográfica contemporánea, el acercamiento e intercambio entre personas e instituciones y la difusión de creadores locales, abriendo cucaes de debate y reflexión sobre los roles de la fotografía y de la propia creación. Forma parte de la Red Festival de la Luz	Fundado en 1991. XI Edición 2011.	bienal	Atlántica colectivas (configuran esta sección 141 proyectos firmados por autores de 24 países). La Sección Oficial recoge diferentes ofertas de diversas instituciones, comisarios independientes y autores que por su trayectoria son invitados por la organización, consta de 16 exposiciones. <i>Tenerife desvelado.</i>	Centro de Fotografía Isla de Tenerife centrodefotografia.tea@tenerife.es	www.fotonovembre.com	centrodefotografia.tea@tenerife.es
abril-junio	Photobiennale Grecia	Europa	Grecia	Thessaloniki	Festival de Fotografía	Festival temático, que aborda la tercera parte de una trilogía: "Cronos" 2008, "Topos" 2010 y durante la presente edición "Logos" 2012, que busca abordar las siguientes líneas: -La relación de las palabras a la imagen(ya sea en foto-texto o en otras formas. -La lógica subyacente de las imágenes. -Imágenes de cuyo significado se desplaza a lo conceptual más que a sus cualidades formales. - El papel de la imagen en la formación de la estructura del Logos en la sociedad contemporánea. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	XXIII Edición 2012. Desde 1988. Se lleva a cabo cada dos años desde 2008	bienal	Visionado de portafolio, Cuarto Premio Cedefop Photomuseum, Encuentros internacionales de fotografía con exposiciones, proyecciones, clases magistrales y coloquios.	Museo de la Fotografía de Thessaloniki	www.photobiennale.gr	Warehouse A, 1st floor, Port of Thessaloniki info@photobiennale.gr press.thmp@culture.gr
mayo	PhotonFestival	Europa	España	Valencia	Festival internacional de fotoperiodismo	El festival tiene como objetivo dar a conocer el interés de la ciudad por la fotografía, generando un encuentro dentro del entorno de festivales similares en España. Se crea un circuito de exposiciones que recorren el centro histórico de Valencia, visitable durante cinco días durante el mes de mayo.	Edición 2012	anual	Las actividades principales se desarrollan en la Universitat de Valencia. El programa incluye Exposiciones, Mesas redondas y charlas de reconocidos fotoperiodistas españoles y extranjeros, donde se debate sobre la situación del fotoperiodismo en nuestros días, Visionado de Portafolios, Proyecciones nocturnas. Beca Photon 2012, impulsa la actividad de fotógrafos emergentes, consistente en formar parte de la programación de exposiciones. Fotógrafos invitados al festival: Emilio Morenatti, Walter Astrada, Bruno Stevens, Benito Pajares, Txerna Salvans, Cristóbal Manuel, Markel Redondo, Sandra Balsells, Carlos Luján, Edgar Melo.	Organiza Asociación Documenta	www.photonvalencia.com	Plaza de San Nicolás , 4. 46001 Valencia. info@photonvalencia.com

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
noviembre	Mes europeo de la fotografía de Vienna - EYES ON	Europa	Austria	Vienna	Mes europeo de la fotografía	Eyes-On Vienna - Mes de la fotografía tiene su sede principal en MUSA. Inspirado en el mes de la fotografía de París, Vienna se une desde el año 2004, a la red internacional de festivales que tienen como objetivo fomentar la escena internacional de fotografía y potenciar la colaboración y el intercambio artístico entre los países.	Se realiza desde 2004.	bienal	Vienna International Photo Awards VIPA (www.thevipawards.com): fotógrafos profesionales, aficionados y estudiantes de todo el mundo convocados a participar por 7.000 euros en premios y la posibilidad de exponer y dar a conocer su trabajo a nivel internacional.	Mois Europeen de la Photographie. Director Ejecutivo: Thomas Licek	www.eyes-on.at/cms/	
agosto	Festivalproxecta	Europa	España	Vilagarcía de Arousa	Festival de Fotografía	El festival durante tres días, apuesta por la utilización de espacios urbanos para usos culturales y la exploración de formatos, soportes y espacios expositivos no convencionales en relación a lo fotográfico.	Se realiza desde 2008. IV Edición 2011.	anual	El acto principal consiste en la proyección nocturna de una docena de colecciones de otros tantos autores, tanto en la faceta fotoperiodística como en especialidades más artísticas, publicitarias o conceptuales. Además del pase principal para el público, los organizadores ofrecen también diversas actividades paralelas, como exposiciones fotográficas o conferencias de destacados profesionales	Impulsado por los fotógrafos José Luiz Oubiña y Miguel Riopa.	www.festivalproxecta.com	Calle Vista Alegre, 32. Vilagarcía de Arousa
octubre	Atlanta Celebrates Photography ACP	Norteamérica	Estados Unidos	Atlanta	Festival Internacional de Fotografía	Atlanta Celebrates Photography (ACP) reúne cada octubre a fotógrafos profesionales y aficionados, galeristas, críticos y coleccionistas, en torno a un programa de exhibiciones y eventos relacionados a la fotografía, con la colaboración de distintas entidades del área metropolitana de Atlanta. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Fundado 1998. XIII Edición 2011	anual	El festival incluye una amplia variedad de exhibiciones y múltiples eventos alrededor de Atlanta y en las comunidades vecinas. Ciclo de conferencias con reconocidos fotógrafos y curadores, ACP subasta.	Atlanta Celebrates Photography, Inc. Organización de arte sin fines de lucro dedicada a la promoción de la fotografía como arte y al enriquecimiento de la comunidad artística de Atlanta.	www.acpinfo.org	1135 Sheridan Rd. NE, Atlanta, GA 30324 info@acpinfo.org
marzo-abril	FotoFest	Norteamérica	Estados Unidos	Houston - Texas	Festival de fotografía y arte fotográfico	La bienal Fotofest es el festival internacional mas grande y de mas larga duración dedicada a la fotografía y del arte fotográfico en Estados Unidos. Tiene como objetivo promover el intercambio de arte e ideas a través de un programa internacional y local de presentaciones de arte fotográfico. El programa (temático) es reconocido como una plataforma para las ideas y el descubrimiento, dando prioridad a la obra de importantes artistas poco conocidos de Estados Unidos y de todo el mundo. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	XIV Edición 2012 FotoFest fue fundado en 1986.	bienal	Además de las exposiciones curadas, mantiene un programa de revisión de portafolios, un espacio para serie de videos y películas, Foro de conferencias, instalaciones multimedia, y publicación de catálogo. <i>Workshop</i> <i>Subasta FotoFest:</i> se trata de una plataforma de lanzamiento para muchos artistas que donan sus mejores obras. Es la mejor subasta internacional contemporanea de su tipo en Estados Unidos. <i>Descubrimientos:</i> Muestra de los mejores trabajos descubiertos en la revisión de portafolios de la versión pasada del festival, elegidos por una comisión de 10 curadores. FotoFest realiza (entre festivales) un programa de gira e intercambio internacional de exposiciones. FotoFest-Galeria es un espacio de exposición permanente en Vine Street Studios.	FotoFest® es una organización internacional de fotografía sin fines de lucro ubicada en Houston, Texas.	www.fotofest.org	1113 Vine Street, Houston, TX 77002, Estados Unidos info@fotofest.org

CALENDARIO	NOMBRE	REGIÓN	PAIS	CIUDAD	PERFIL	DESCRIPCIÓN	FUNDACIÓN	FRECUENCIA	ACTIVIDADES	ORGANIZADORES	SITIO WEB	CONTACTO
septiembre	Mes de la Fotografía de Montreal	Norteamérica	Canadá	Montreal	Festival Internacional de Fotografía	Se especializa en fotografía contemporánea. Cada edición y todas sus actividades giran en torno a un único tema propuesto por un curador invitado. Reúne artistas, curadores, expertos en arte, y crea el ambiente para el estudio de las diversas formas en que se transforma la imagen en la cultura contemporánea. Dada su posición geográfica, es un puente entre la escena artística de Norteamérica y Europa. Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Desde 1989. XI Edición 2011	bienal	Existe un tema central del festival en torno al cual giran todas las exposiciones, la publicación, el coloquio y otras actividades.	Director general: Chuck Samuels. Curador invitado 2013: Paul Wombell.	www.moisdelaphoto.com	661, rue Rose-de-Lima, local 203 Québec. Montreal H4C 2L7 Canadá info@moisdelaphoto.com
mayo	New York Photo Festival	Norteamérica	Estados Unidos	New York	Festival de fotografía contemporánea	El festival aborda en cada edición una temática en particular. En su versión 2012 abordará la fotografía artística y documental social, con una programación de exposiciones y eventos especiales que examinan los puntos de origen e intersección de estas dos categorías tradicionales de la creación de imágenes. Tiene su sede en Dumbo, Brooklyn.	Desde 2008.	anual	Una de las nuevas iniciativas del festival es New York Photo Festival Invitacional , plataforma que permite a los fotógrafos y artistas de todas partes concursar para exhibir sus trabajos en el festival, en las categorías de fotografía artística, el trabajo documental, publicidad, libros y multimedia. Las presentaciones serán revisadas y seleccionadas por los curadores del festival.	Director: Daniel Power	www.nyph.at	37 Main Street, Brooklyn, NY 11201 info@nyphotofestival.com
abril	Photolucida	Norteamérica	Estados Unidos	Portland	Festival de fotografía	Ofrecer plataformas que permitan inspirar, educar y conectar a la comunidad fotográfica internacional. Entre las dos actividades principales para apoyar y promover el trabajo de fotógrafos emergentes esta, la Revisión de Portafolios y "Masa crítica". Forma parte de la Red Festival de la Luz.	Desde 1999. La pasada edición se celebró en 2011.	bienal	<i>Revisión de Portafolios</i> : un conjunto de fotógrafos y críticos se reúnen cada dos años en abril en Portland Oregon, para la celebración de 5 días de la fotografía en intensas sesiones de visionado de portafolios, que incluye conferencias, talleres, exposiciones y colaboraciones. Con los años, muchos de los participantes han hecho contactos que los han conducido directamente a exposiciones, publicaciones y ventas. El próximo encuentro se realizará en abril de 2013. <i>Masa Crítica</i> : Es un programa anual en línea que conecta a la comunidad fotográfica. Fotógrafos de cualquier parte del mundo pueden presentar un portafolio de 10 imágenes, a través de un proceso de selección realizada por 200 profesionales reconocidos, el premio para los finalistas es la publicación de una monografía que será distribuida entre los participantes, miembros del jurado y escuelas de arte de Oregon.	Director: Laura Moya	www.photolucida.org www.photolucidapdx.blogspot.com	P.O. Box 3353 Portland OR 97208, Estados Unidos info@photolucida.org reistraton@photolucida.org

3.5 Entrevista Patrice Loubon

A propósito de las impresiones de arte en fotografía¹¹⁷

Sobre sus aspectos jurídicos y fiscales de aspecto, una impresión de arte en fotografía es definida en Francia por el Decreto del 23 de diciembre de 1991.

Las pruebas son ejecutadas por el artista, o bajo su control o de sus sucesores y firmadas por el artista o autenticadas por él o sus sucesores, numeradas en el límite de treinta ejemplares en todos los formatos y soportes. Cualquier prueba póstuma debe indicarse como tal en la parte posterior de forma legible. También puede ser certificada en copia formalmente única o única en un formato o soporte.

1. Distintos tipos de impresiones

- **Impresión plateada:** es una impresión de un negativo o positivo sobre papel plateada, y que fue producida con un tratamiento químico tradicional. Su vida útil (un siglo o más para obtener impresiones de calidad) depende de la calidad del tratamiento y el tipo de papel utilizado para su realización.
- **Impresión lambda:** impresiones hechas desde un archivo digital sobre un papel de plata tradicional a través de una ampliadora de diodos láser. Aquí también la longevidad depende de la calidad de los soportes y de la calidad del tratamiento químico.
- **Impresión digital con tinta:** impresión de tinta con impresora digital desde un archivo digital. Se obtiene una amplia disparidad de calidad y longevidad según las tintas y el papel usados. Hoy la mayoría de los laboratorios especializados ofrecen garantías confiables.
- Epson ha implementado una «label» de calidad que considera los papeles (ph neutro) y las **tintas ultrachromas**, bajo el nombre de **Digigrafia** (garantía de longevidad: dos siglos). Impresión digital es la impresión sobre papel pero puede

¹¹⁷ El presente texto fue preparado y enviado por Patrice Loubon a los responsables del estudio. Patrice Loubon es fotógrafo, galerista y curador francés de fotografía contemporánea. http://fr.wikipedia.org/wiki/Patrice_Loubon . Para extender la investigación sobre los formatos de presentación de las obras recomienda profundizar en el siguiente texto : Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox , « La construction du marché des tirages photographiques », Études photographiques, 22 | septembre 2008, [En línea], mis en ligne le 09 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index1005.html>. Consultado el 06 de agosto 2012.

ser también sobre telas, vidrio, acero, madera, etc., con diferentes problemas de conservación.

- Otro sistema de impresión en blanco y negro, llamado Piezografía, usa un papel pH neutro (Hanemühle) y tintas carbón.

2. Diferentes tipos de impresiones de autor o artista:

- **El « contretype », o la reproducción**, se obtiene de una impresión fotográfica refotografiada. La matriz no es el negativo original que quizás ha sido perdido o dañado.
- **El facsímil** es una prueba obtenida por reproducción de un original (generalmente un vintage) o a partir del negativo original, según un procesamiento idéntico a lo que fue utilizado por la realización de la imagen original de referencia.
- **La reedición** es un original ejecutado después de la muerte del autor por el poseedor de los negativos.
- **La copia original** es una prueba definitiva realizada por el artista, o bajo su control directo.
- **Le vintage** es la copia original buscado por los coleccionistas, a saber, una prueba final realizado por el artista o bajo su control directo, cuando se llevó a cabo la toma de vista.