

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES

---

**“El circuito de la fotografía contemporánea de autor en Santiago de Chile.  
Un análisis crítico 2005- 2014”**

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Gestión Cultural

María José Merino López  
Ivonne Beltrán Gámez  
Profesor guía: Mauricio Rojas A.

Santiago, Chile 2016.

Agradecemos a todas las personas que aportaron con información para ésta investigación desde los fotógrafos nacionales, las autoridades estatales, los directores de las distintas instituciones culturales vinculadas a la Fotografía.

## **RESUMEN**

La presente investigación aborda el tema del circuito en el cual se desarrolla la Fotografía Contemporánea en la ciudad de Santiago de Chile durante los períodos 2005-2014.

Este documento indaga un período de nueve años durante los cuales se produjeron cambios administrativos a nivel gubernamental, así poder observar si dicho cambio tiene repercusiones en el manejo de las políticas culturales entorno a la Fotografía en Chile esto con el objetivo de dar un diagnóstico general de una actividad artística que comprende un nicho dentro del ámbito de la fotografía y los agentes involucrados en dicho proceso.

Los temas aquí relatados buscan abordar a grandes rasgos las principales problemáticas existentes en este nicho, tales como: Políticas de fomento a la Fotografía, compra-venta de obras, nivel de estudios de los Fotógrafos, sistematización del trabajo fotográfico, crítica especializada, agentes culturales audiencias y privados, circulación de obra, entre otros.

La motivación para desarrollar esta investigación, es que nos consideramos profesionalmente agentes de este circuito, por lo que encontramos invaluable la posibilidad de poder observar la problemática desde una mirada analítica y, en este caso, académica a través de esta investigación, para así servir como referente a futuras investigaciones y proyectos que busquen solventar las falencias presentes en el rubro en la ciudad de Santiago.

De esta manera, buscamos que a partir de la información otorgada, el lector, tome una postura crítica y forme su propia opinión con respecto a éste tema. Así potenciar el diálogo para mejorar el trabajo colectivo, reafirmando con nuestra investigación que todos los involucrado en el sistema cultural de la fotografía contemporánea chilena, tienen una activa repercusión en la actividad que desarrolle el otro componente de éste sistema. Saber en gran medida como trabajan cada uno en dicho sistema es activar una mejor forma de desarrollo tanto para los fotógrafos como para las instituciones.

## ÍNDICE

1	Introducción	5
2.	Marco teórico.	10
2.1	¿Qué es la fotografía autoral o de autor?	10
2.2	Antecedentes históricos: ¿El pincel o la cámara?	11
2.3	Breve historia de la fotografía contemporánea.	16
2.3.1	La fotografía contemporánea en Chile actual.	19
2.4	Circuito de la fotografía autoral contemporánea.	23
2.5	Elementos del circuito de la fotografía.	26
3.	Marco metodológico.	44
3.1	Problema.	44
3.2	Pregunta de Investigación	44
3.3	Hipótesis.	44
3.4	Objetivo general.	45
3.5	Objetivos específicos.	45
4.	Método de investigación.	46
4.1	Carácter del estudio.	47
4.2	Técnicas.	47
4.3	Enfoque de la investigación.	49
4.4	Muestra.	49
4.5	Instrumentos.	50
4.6	Guía de trabajo de la investigación.	50
5.	Desarrollo de la investigación.	56
5.1	Industria Fotográfica en Chile.	56
5.2	Análisis del cuestionario.	64
6.	Conclusiones.	87
6.1	Recomendaciones.	94
7.	Bibliografía	104
9.	Anexos	109

## 1.- Introducción.

La presente tesis pretende identificar cómo el circuito que se conforma en torno a la fotografía contemporánea autoral en Santiago determina la extensión y dinámicas de su propio mercado. Además, describiremos el proceso de circulación de este producto cultural, sistema en el cual determinamos como cierre de éste la adquisición de obra fotográfica. De esta forma vemos de qué manera se comporta éste circuito de fotografía contemporánea y de qué manera la gestión cultural pública y privada puede generar un mercado.

El período a estudiar se determina a partir de la apertura del Área de Fotografía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) en el año 2005 a cargo del Ministro José Weinstein y los dos primeros períodos ministeriales completos después de la creación de ésta: Paulina Urrutia (2006 - 2010), Luciano Cruz-Coke (2010 - Junio 2013) y Roberto Ampuero (Junio 2013 - Marzo 2014)<sup>1</sup>.

Es importante destacar que el Área de Fotografía del CNCA fue creada con el propósito de ordenar necesidades, y regular estrategias y programas que el ámbito nacional de la fotografía mantiene como primera necesidad. Durante estos primeros nueve años de trabajo, el Estado, mediante esta institución, reconoce que existe una alta producción de obra fotográfica generada por fotógrafas y fotógrafos en nuestro país.

El CNCA, a través de sus fondos concursables y el área misma de fotografía, ha apoyado la creación, producción y difusión de obras a través de diferentes actividades estratégicas para este cometido como visitas de exponentes internacionales, los cuales ejecutan charlas y talleres de acceso gratuito para los fotógrafos chilenos participantes, actividades para el día de la fotografía, o la participación y organización de exposiciones de fotografía chilena en el exterior, siendo este tipo de actividades un aporte importante para

---

<sup>1</sup> Debido a la renuncia del Director del Consejo con cargo de Ministro Luciano Cruz-Coke, Roberto Ampuero asume el cargo durante los últimos meses del período presidencial.

a la creación de sus obras y el desarrollo de actividades del ámbito no institucionales y a organizaciones privadas mediante patrocinios.

Durante la presente investigación, veremos la necesidad de organizar parte de sus componentes, tomando como principio entender el origen de su institucionalidad y la creación del área de fotografía del CNCA y el resto de sus componentes para vislumbrar un sistema básico de interpretación para próximas investigaciones. Como primer diagnóstico damos un panorama general del ámbito y su funcionamiento.

Parte importante de estos componentes a estudiar luego del área del CNCA son los artistas, quienes desarrollan el trabajo de creación, producción y, en ocasiones, autogestionan el financiamiento, difusión y circulación de la obra. Principalmente, crean el objeto que dará vida al resto del circuito.

A partir del proceso inicial, realizado por los artistas, se desencadenan una serie de preguntas: ¿Dónde se encuentran actualmente las fotografías que han sido creadas por los autores contemporáneos durante estos años? ¿Quiénes las conservan? ¿Quiénes las compran? ¿Quién les valora? Si es que estas obras no las compra nadie: ¿Qué falta para que esto suceda? ¿Cómo estimula el circuito al audiencia receptor y posible futuro consumidor<sup>2</sup>, para que comience a realizar la adquisición de estas obras, idealmente, dentro de un mercado regulado?

La falta de información es una de las principales problemáticas para el desarrollo de la gestión cultural nacional en torno a este tema. Los escasos análisis son estudios de datos sistematizados. Unificados conllevan a diagnósticos difusos. Como señala la publicación *Mapeo de las industrias Creativas en Chile* del CNCA del año 2014, tampoco existe, en instituciones como el Servicio de Impuestos Internos (SII), informes que otorguen datos

---

<sup>2</sup> Consumidores: Grupo de personas, empresas o instituciones que compran o adquieren bienes culturales para uso de su organización, para revender, coleccionar y satisfacer las necesidades de conservación y transmisión de la cultura. Apuntes Cátedra de Marketing y Cultura. Francisco Torres. Magister Gestión Cultural Universidad de Chile, 2010.

precisos sobre la venta de obras fotográficas autorales, sólo existen datos para fotografías publicitarias.

Algunas referencias son la “Encuesta Nacional de Consumo Cultural y Tiempo Libre” y el “Anuario de Cultura y Tiempo Libre”, realizados por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), que sirven como referentes importantes pero aun así insuficientes, pues sus datos son generales. Dichos datos también fueron canalizados por el Departamento de Estudios del CNCA los cuales generaron el “Reporte Estadístico N°11: Artes Visuales y Fotografía” en octubre del 2011, generando un documento que acusa, desde su introducción, “la existencia de imprecisiones considerables del estudio, que tienen relación con la falta de una definición acuciosa del campo de análisis, de los conceptos que lo definen y de los actores que participan de él”. Por lo tanto, los datos secundarios también son imprecisos, incluso aquellos generados por centros de investigación y observatorios, quienes son las principales fuentes de información relevante y que dejan a esta alta producción fotográfica sin un registro concreto de ubicación, contenido y circulación comercial que le acompañe.

De esta manera, el poder solventar dudas sobre el destino de varias producciones fotográficas se torna difícil e impreciso, dejando abierto a la especulación mucha de la información. Por ello, nos vimos en la necesidad de generar datos a partir de instrumentos cualitativos que ayuden a vislumbrar algunas de las interrogantes que han surgido durante esta investigación. Frente a la falta de este tipo de información, encontramos pertinente la creación, formulación y aplicación de un cuestionario de preguntas a un grupo de artistas que categorizamos más adelante como fotógrafos autorales.

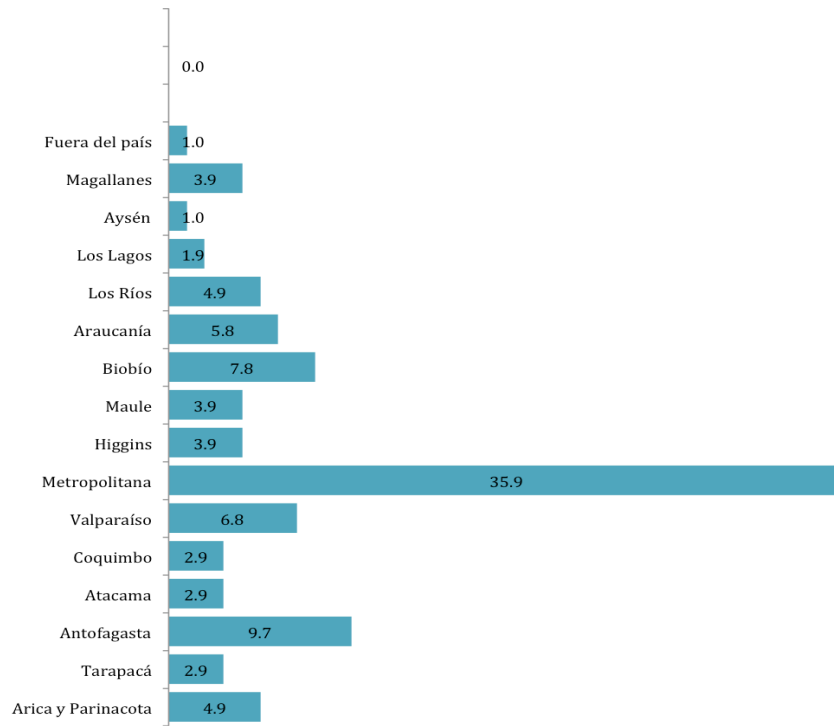
Tanto el análisis como los instrumentos aplicados en este diagnóstico se llevan a cabo en la Región Metropolitana, por ser la zona de mayor densidad para la muestra de fotógrafos autorales en el país, superando en cantidad a otras ciudades como Valparaíso y Antofagasta, entre otras (ver Gráfico 1). La afirmación anterior se justifica debido a los datos encontrados en la

investigación elaborada por el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, donde se indica que la mayor cantidad de la población de fotógrafos autorales se encuentra concentrada en estas zonas del país. Por este motivo, la elección pertinente fue desarrollar la investigación con esta delimitación geográfica.

Esta investigación es un documento que deja como testimonio el diagnóstico desde la Gestión Cultural acerca del circuito final del campo fotográfico autoral en el mercado de las artes visuales en nuestra capital. Es un grupo específico como objeto de estudio, pero que no impide de ningún modo recoger importante información que sirva para comprender el escenario de la fotografía contemporánea en nuestro país y dar pie a futuras investigaciones.



### DISTRIBUCIÓN DE LOS FOTÓGRAFOS SEGÚN RESIDENCIA



#### GRÁFICO 1.

Fuente: *Fotografía en Chile*. Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información. Publicado por CENFOTO en el año 2010 (a partir de un universo de 630 fotógrafos).

## **2. Marco teórico.**

Para introducir nuestro tema —la fotografía autoral contemporánea nacional y la conformación de su circuito—, vamos revisar fundamentos y unificar conceptos que consideramos relevantes.

Parte de nuestro marco teórico se basa en bibliografía especializada, informes institucionales, documentos, estudios y entrevistas a personalidades relevantes en el quehacer del ámbito en nuestro país, quienes a partir de sus experiencias nos revelaron información que determinamos y adquirimos de primera fuente para esta investigación.

### **2.1 ¿Qué es la fotografía autoral o de autor?**

Para el Académico de Comunicación visual y Fotografía en el Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile, Doctor Gonzalo Leiva, la fotografía autoral, o de autor, es uno de los más anhelados propósitos del fotógrafo. Usando su reflexión, durante esta investigación llamaremos “fotografía de autor” a aquella que posee un lenguaje propio presentado por medio de un discurso estético que lo sustenta y justifica, donde la figura del “autor” es de igual importancia que la obra en sí.

La fotografía de autor tiene un carácter histórico que fue reformulado en Chile durante los años ochenta por la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI) para alentar una fotografía que obedeciese a mandatos autónomos a los de la fotografía utilitaria, la cual es mayoritariamente vinculada a los medios de comunicación oficiales de época, las ciencias (como la fotografía antropológica, de identificación o forense), las industrias (publicitaria, turística, gastronómica), la moda, etc. Es decir, en Chile la fotografía autoral aparece gracias a la voluntad de estos fotógrafos de independizar sus prácticas impulsadas por el deseo propio, de aquellas hechas por encargo o servicio profesional (*Política de Fomento a la Fotografía*, p.17). Como dice Susan Sontag en su libro *Sobre la Fotografía* (1987) p. 188:

[...] la división entre aficionados y profesionales, primitivos y refinados, no sólo es más difícil de trazar en la fotografía que en la pintura; tiene escaso sentido. La fotografía ingenua o comercial o meramente utilitaria no difiere en condición de la fotografía como la practican los profesionales más talentosos: a imágenes obtenidas por aficionados anónimos que resultan tan interesantes, y formalmente tan complejas y representativas de los poderes propios de las fotografías como la de los grandes fotógrafos Stieglitz o un Evans.

## **2.2 Antecedentes históricos: ¿El pincel o la cámara?**

Uno de los grandes conflictos de la fotografía ha sido su catalogación como obra artística o como mero registro de imágenes técnicas. Para esta investigación la fotografía es ambas. Aunque no es el espíritu de esta investigación indagar sobre el referente histórico de la cámara fotográfica o su historia tecnológica de formas de captura, sí nos parece pertinente mencionar las primeras reflexiones en torno a la fotografía que presentó el teórico Walter Benjamin y lo planteado, a nuestro juicio y en diálogo con Benjamin, por el teórico y fotógrafo chileno Doifel Videla.

Benjamin, en su libro *Pequeña historia de la Fotografía* (1931) hace una breve introducción histórica sobre el descubrimiento de la fotografía a sus noventa años de invento como registro. Además, hace mención a grandes autores que investigaron en torno al tema y sobre cómo obteniendo distintos resultados de registro en un soporte (ya sea papel, metal o vidrio) llegarán a un destino común, que no es otro que capturar la imagen.

Paralelamente a las investigaciones fotográficas, se desarrolla toda una trama de, por así decirlo, desprestigio hacia la fotografía por parte del sector artístico, quienes consideraban a la fotografía como una forma de arte poco

meritoria que nunca llegaría a igualar a la pintura. La fotografía al haber recibido solamente el reconocimiento de la comunidad científica y ser mayoritariamente rechazada por los pintores no seducidos por este nuevo mecanismo, ésta no fue reconocida como una forma de hacer arte.

A la pregunta si es la fotografía un arte, sólo surgirían dudas. La negación recíproca de ambas tendencias no tardaría en conducir a la ruptura. La incomprensión de su verdadera naturaleza —como sistema de registro de imágenes proyectadas ópticamente—, la desconexión con su herencia centenaria, la incongruencia de su nombre y la ausencia de una definición de trabajo, hará que una suerte de esquizofrenia rodee la práctica de esta disciplina, originando retardos importantes en el reconocimiento de su valor. Para Videla (s.f.), el sentimiento de orfandad de los fotógrafos será sin par y subsistirá al menos durante todo el siglo XIX y todo el siglo XX.

Podemos notar cómo ocurre un quiebre en la utilización del artefacto óptico, que ahora pasa a ser el medio de registro-creador para algunos pintores, quienes comienzan a crear en estudio escenas de lo que pasaba en ese momento: la autodenominada tendencia pictórica continuadora de la larga tradición de la pintura óptica que conservará su estilo, sus géneros (retrato, paisaje, naturaleza muerta, desnudo, etc.), sus fondos pintados, sus poses, etc., y que se desenvolverá con eximia en el coloreo de daguerrotipos, el retoque de negativos, la composición a partir de múltiples negativos (técnica heredada de los pintores flamencos) y en todo tipo de efectos que la mantuvieran próxima a la pintura.

La otra tendencia, y sin el peso de la pintura, verá en la fotografía un simple sistema neutro de registro visual, a la manera de un micrófono que se usará con mucha mayor libertad, pero probablemente con un improvisado sentido estético.

Walter Benjamin en *Pequeña historia de la Fotografía* se plantea a la fotografía “como un nuevo modo artístico de expresar, teniendo siempre en cuenta que muchos pintores llegaron a usarla para su proceso creativo y no

como medio técnico con resultado propio” (2012, p. 52). Así, Benjamin otorga argumentos que avalan a la fotografía como una disciplina artística que se sostiene por sí misma. Gracias al autor podemos descubrir como la fotografía:

evoluciona rápidamente un hallazgo que ha estado en controversia en todo momento, amado y odiado en partes iguales, que comenzó a difundirse como tarjetas de visita que todo el audiencia quería tener y poseer como capturador de almas para recordar a sus seres queridos” (algo que cada vez es más popular con las nuevas tecnologías digitales) y que poco a poco los artistas del pasado dedicados a la pintura del retrato fueron aprendiendo por la demanda de ese audiencia hasta llegar a crear una fotografía nueva y experimental. Benjamin, Walter. (2012, p. 52).

Con este texto, Benjamin introduce la fotografía en el circuito de las Bellas Artes, es decir, la fotografía ya no es una simple técnica artesanal, repetitiva y predecible, sino que es creadora de significados nuevos y poseedora de un lenguaje propio como otras disciplinas artísticas.

Este nuevo lenguaje cobra importancia esencial para la escena del arte, a tal grado que László Moholy Nagy, fotógrafo y pintor húngaro, inmortalizó la frase “No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, será el analfabeto del futuro”. De esta manera, la fotografía se ve en la necesidad de unir dos mundos, el estético-visual con el teórico-conceptual, pues ya no es sólo forma, sólo una imagen; se convierte en forma y contenido, una imagen contenedora de significantes por descubrir. Teóricos como Walter Benjamin se convertirán en piezas esenciales para comprender y descubrir los nuevos territorios y cuestionamientos creados a partir de la fotografía con publicaciones relevantes como *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* (1936), *“Sobre la fotografía”* (1931), *“Breve historia de la fotografía”* (1931), entre otros.

## Repercusiones.

Para el académico y fotógrafo Doifel Videla, “El primer libro de fotografía, editado por uno de los pioneros de la fotografía Henri Fox Talbot se llamaría *El lápiz de la naturaleza (1844-46)*. Es decir, hay una tradición pictórica que el procedimiento químico no logra borrar. Al tiempo que se le presenta como algo enteramente nuevo, en la práctica y con razón, no se le logra asumir como tal, imaginando lápices donde ya no son necesarios. Esta dicotomía dará lugar a una escisión en dos tendencias aparentemente irreconciliables”. Videla, Doifel. (2002) . Una tendencia que podemos entender, es el sentido Pictorialista la cual conserva el retrato, paisaje, desnudos, naturaleza muerta, ect. Como también el uso de fondos pintados, poses, escenografías etc, y el segundo sentido, verá en la fotografía un simple sistema neutro de registro visual con mayor libertad pero un desplolijo en la improvisación en el sentido estético.

Esta teoría justifica, en cierta forma, una desvalorización del uso de la cámara desde la antigüedad. Como dice Videla: “podemos ver que la implementación y el uso de la cámara fotográfica en su creación fue el arma que utilizaron los pintores de la época para tener perspectivas, por lo tanto, el gran descubrimiento en la revolución industrial para la fotografía actual, fue el poder real de fijar estas imágenes proyectadas en un soporte”. Videla, Doifel. (2002)

Con este fenómeno químico se abrieron un mundo de posibilidades de creación para los artistas, aún más rápido que pintar. Videla, en *Detrás de la lupa* (2002.) comenta sobre el análisis de la imagen dentro del campo artístico contemporáneo: “la cámara es un instrumento que bien podría ser el lápiz o un pincel creado básicamente en la antigüedad como cámara oscura para proyección en la creación de las obras de los artistas en el renacimiento”.

Para esta investigación encontramos interesante referirnos a la visión de Doifel Videla en relación a la proyección de imágenes, como fenómeno natural que existía desde la antigüedad. Videla comenta en su artículo que “Toda una

historia de cámaras “sin película” que corrobora dos ideas fundamentales: uno, que las cámaras eran activamente utilizadas al punto que estaban permanentemente siendo modernizadas y, dos, que la película nunca fue lo esencial en esta disciplina. Cuatro siglos de utilización de cámaras sin película contra uno y medio con película así lo atestiguan. La omisión de la película tendría, sin embargo, consecuencias importantes para la recién nacida disciplina: su nombre quedaría ligado al arte de dibujar a través del vocablo “grafía” y se persistiría en considerarla como un miembro de las artes gráficas”. Videla, Doifel. (s.f). *Detrás de la lupa. Capítulo III*

En la actualidad, esto ha desencadenado otra problemática en la comunidad fotográfica, un cuestionamiento entre el purismo y las creaciones contemporáneas que han cambiado el sistema de registro de lo análogo a lo digital, y de los copiados en laboratorio fotográfico a lo impreso en impresoras especializadas como soporte.

### **La entrada oficial a las grandes ligas**

En el año 1857 se realizó la gran exposición de Tesoros del Arte en la ciudad de Manchester en Inglaterra. Este ambicioso evento fue una de las más importantes exposiciones de arte de la época. Se erigió un edificio especial que rivalizaba con el *Cristal Palace* de Londres y se instaló, mediante donaciones, una muestra de mil cuadros de Antiguos Maestros, ordenados cronológicamente, más una cantidad igual de pinturas de la época, como también dibujos, grabados y objetos artísticos de distintos países. Que se hayan expuesto por primera vez 600 fotografías como parte de esa magna muestra, es una primera instancia hacia la validación, reconocimiento y legitimación por parte del circuito artístico hacia este nuevo medio de creación, dando a entender que, potencialmente, la orfandad de la fotografía pudiese eventualmente desaparecer. Otro indicio aún más influyente fue el hecho de que la Reina Victoria comprara la fotografía *The Two Ways of Life* de Oscar

Reijlander (Beaumont Newhall, 2002). Hasta el día de hoy, el Museo Victoria and Albert Museum es la institución con la mayor colección de fotografía del S.XIX, S.XX y contemporánea del mundo.

### **2.3 Breve historia de la fotografía contemporánea.**

A lo largo del siglo XX, dos grandes corrientes, artística y documental, han caminado en paralelo. Dentro de la primera se incluye aquella que aspira a asimilar la fotografía a las Bellas Artes. El pictorialismo fue el primer movimiento artístico constituido alrededor de la fotografía y marcó la historia del medio en el cambio del siglo XIX al XX, emulando el estilo de la pintura en boga. A partir de él han visto la luz a lo largo del siglo XX numerosas corrientes o movimientos que han llevado a la fotografía a su madurez.

En el siglo XX, es desde la década de los setenta, y casi siempre de forma simultánea, que artistas fotógrafos y teóricos han reflexionado sobre la frágil relación entre el uso documental y el uso artístico de la fotografía, abordando una nueva manera de mirar la realidad desde puntos de vista políticos, literarios, epistemológicos, filosóficos o estéticos. El resultado de dichas reflexiones han generado obras que se retroalimentan de ambos conceptos, pero que también han abierto un abismo entre quienes defienden el uso purista de la fotografía y los partidarios de intervenir o manipular la imagen.

El nuevo escenario en que las imágenes prescinden voluntariamente del estatus de veracidad se ha ido haciendo cada vez más patente en el ámbito fotográfico. La realidad es absorbida como un elemento de manipulación, un punto de partida para ilustrar las emociones o las fantasías, para crear otra realidad.





**Figura 1**

Artista: Oscar Gustav Rejlander.

Copiado por J. Dudley Johnston.

Fecha: 1857, impreso ca. 1920.

Medio: Impresión al carbón.

Dimensiones: 40.6 x 76.2 cm (16 x 30 in.).

Marco: 71.4 x 104.2 cm (28 1/8 x 41 in.).

Crédito: The Royal Photographic Society Collection at the National Media Museum,

Bradford, Reino Unido.

Muchos autores contemporáneos han centrado su discurso precisamente en el propio lenguaje fotográfico y su capacidad de mentir. Ejemplos en el siglo XX han sido Christian Boltansky en la década de los setenta; Jeff Wall, Cindy Sherman o el español Joan Foncuberta en la década de los ochenta y noventa, respectivamente, entre otros. Estos crearon falsos documentales o identidades

ficticias para plantear la distancia que separa la realidad de su imagen, advirtiendo al espectador que nada es lo que parece. Es en estos últimos años de convivencia con la fotografía purista y representadora de la realidad, en los que se logra disminuir las fronteras entre la realidad – ficción provocando que los distintos géneros fotográficos sean cada vez más permeables, superándose la dicotomía entre fotografía artística y documental.

En una entrevista realiza a la curadora de fotografía contemporánea nacional Mane Adaro, ella determina que “la historia reciente cuenta desde el hacer creativo como estado temporal: podríamos situar que a partir de los años sesenta cuando se toma consciencia de las posibilidades de experimentación de la imagen, con el uso que da el arte performático y su eclosión como disciplina, es que comienza una visión que viene a potenciar un mayor desarrollo en la fotografía, y en los setenta ya podríamos hablar de un cambio en la forma de plantearla con Jeff Wall, por ejemplo” (Mane Adaro, comunicación personal, 13 de Septiembre del 2013).

Además, Adaro indica: “personalmente no me gustan las clasificaciones porque limitan la visión que podemos tener de las obras, los procesos, pero ya hay obras reveladoras desde los años veinte, con trabajos de artistas como Moholy Nagy, Man Ray o Hannah Hoch, artistas que aportaron al cambio referencial del uso de la fotografía”.

La curadora nos da antecedentes anteriores a lo que llamamos contemporáneo; señalando que esta época es precedida por las primeras intervenciones modernas de los años veinte: “la fotografía siempre está acomodándose a algo, siempre en permanente cambio y disputa con su propia historia, entonces sólo se puede hacer un sondeo general ya que la historia de la fotografía contemporánea todavía se está escribiendo”.

### **2.3.1 La fotografía contemporánea en Chile actual.**

Es particularmente notorio el posicionamiento de la fotografía como imagen presente en la vida cotidiana con el acceso a los registros de imágenes desde los celulares hasta las mayores tecnologías en cámaras, donde “el ignorante en materia de fotografía, y no el iletrado, será el analfabeto del futuro” (Moholy-Nagy, 1928. p. 2).

Con esta afirmación realizada en la década de los años treinta, el teórico se anticipa a la era actual, donde cada vez tenemos más rápido acceso a dejar un registro de lo que queremos rescatar para nosotros. La fotografía chilena contemporánea, como señala José Pablo Concha en una entrevista realizada por Andrea Jösch (2011, p.9-11):

[...] parte de la década de los ochenta, pues es en esa época histórica en donde los fotógrafos adquieren la conciencia de autor en el sentido de lo colectivo, como conciencia de la obra por sobre el registro. Es decir el gesto militante de los fotógrafos que registraban el acontecer político nacional, como arma de batalla para luchar contra la dictadura militar, se transforma al mismo tiempo en sistema expresivo.

Esta línea se entiende y yuxtapone, al parecer del teórico, a lo referido a la fotografía documental, pues el proceso político determina el corpus de la obra y su enfoque conceptual, lo cual nos parece muy interesante ya que nos explica que la fotografía documental chilena de ésta época es una base importante para lo que determinamos como fotografía de autor. También es importante saber cuales son las líneas de arte que trabajaron con la fotografía en sus obras en este contexto, para esto tenemos que ver la relación con grupos de arte de la época de los cuales el académico José Pablo Concha plantea :

[...] en esta década los destacados artistas visuales como: Eugenio Dittborn, Francisco Smythe, Carlos Leppe, Grupo C.A.D.A, etc., por medio de la apropiación de imágenes o de trabajos con repertorios

de palimpsestos (de escrituras sobre escrituras) construían visualidades a través del camuflaje. Mientras unos encuadraban el acontecer nacional por necesidad militante, otros utilizaban la relación conceptual de la visualidad para provocar.

De las reflexiones de José Pablo Concha nos quedamos con la propuesta del registro vivencial de los documentalistas de la historia política del país, que mostraba los acontecimientos en tiempos lineales de acción, asumiendo las condiciones técnicas de registro fotográfico a las cuales ellos tenían acceso en ese momento de precariedad de insumos (películas, cámaras, químicos de revelado etc). Paralelo a esto los artistas reinterpretaban imágenes para construir y expresar como lo dice Concha una provocación al sistema político mandante.

Para tener una segunda opinión consultamos con la curadora de fotografía contemporánea Mane Adaro.

Adaro, frente a nuestra pregunta sobre el surgimiento de la fotografía contemporánea en Chile, indaga un poco más atrás en ésta historia y es más cauta en determinarla en una época de inicio específica, ya que como ella plantea:

[...] hay fotógrafos que ya tenían una noción más experimental con la fotografía, pero realmente como dispositivo de discurso [...] a partir de la dictadura se genera un proceso de utilización de la imagen, como registro de resistencia, y me refiero al período del performance, las intervenciones callejeras, el acto in-situ, y es muy importante esto, porque genera un imaginario visual que aportará al desarrollo de una fotografía contemporánea en Chile, un desarrollo que rompe con estas limitaciones que las categorías siento imponen. Ahora homologarla a un período de inicio de producción exterior, lo veo difícil y peligroso, desde mi punto de vista, no tan importante, porque los procesos son diferentes en cada región, sumado a que las historias centrales del arte, son siempre contadas parciales y

fragmentadas (Mane Adaro, comunicación personal, 13 de Septiembre del 2013).

Con esta reflexión nos queda claro que si bien no se puede establecer un año determinado, ya que existieron trabajos experimentales de arte con el uso de la fotografía como herramienta de trabajo, si podemos decir que fue desde la reflexión del trabajo de los fotógrafos que ejercieron durante la dictadura la fotografía documentalista, el comienzo del mayor corpus de obra grupal del cual se comenzaron a realizar estudios y valorización de la imagen como obra estética. Ahora bien, el paso a seguir después de este surgimiento de imágenes es encontrar la propuesta de las generaciones post-dictadura ya que con el retorno a la democracia, distintas escuelas de arte y fotografía, más la internacionalización de las fronteras en las artes visuales, aparecen en Chile fotógrafos como Zaida González —quien realiza cuestionamientos e investigaciones sociales a partir de escenificaciones y registros pictóricos típicos de los años treinta en fotografías blanco y negro—; investigaciones en gran formato como las de Andrés Figueroa y sus Bailarines del Desierto; Luis Poirot produciendo también desde el blanco y negro; y la fotografía Land Art por artistas visuales, entre otros fotógrafos y estilos.

En entrevista realizada por la curadora de fotografía Mane Adaro a la teórica Rita Ferrer en torno al campo artístico; Ferrer afirma: “hay un boom en la fotografía bastante interesante, hay mucha producción que está reflexionando sobre la fotografía y lo fotográfico, se está perdiendo el cliché de que la imagen habla por sí misma, hay más conciencia y miedo de perderle el miedo a la reflexión [...]. Las obras ahora se mantienen vivas gracias a su reflexión crítica”. (Adaro, Mane.2012, Septiembre 01)

La teórica Rita Ferrer, nos indica en ésta entrevista cuando la fotografía entra a ser reconocida como tal en Chile, dentro de la teoría entorno a la fotografía es importante situarnos en el espacio temporal donde se da su reconocimiento: “por ejemplo todas las fotografías que fueron producto del fotoperiodismo de los

setenta y ochenta adquiere otro sentido veinte o treinta años después en otro contexto”.

Con esto, la autora se refiere a los trabajos de algunos fotógrafos como Kena Lorenzini, Luis Navarro, los hermanos Hoppe, Jorge Ianiszewski, y los demás fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independientes AFI, los cuales reviven con otras lecturas y en otro contexto, gracias, por ejemplo, al estudio que realizó el Dr. Gonzalo Leiva.

En la actualidad se nombra a los fotógrafos autorales que comienzan a circular por primera vez en diferentes espacios con la denominación de emergentes. Esta referencia es en relación a los primeros trabajos de reconocimiento audiencia como también a los jóvenes que puedan resultar estos talentos. ¿Cuánto tiempo son considerados emergentes? Esta respuesta la podemos determinar según un crecimiento natural del corpus artístico de cada autor y la validación dentro del campo fotográfico.

Un caso considerado hasta hace poco como emergente es el de la fotógrafa Zaida Gonzalez quien ha expuesto en los principales escenarios artísticos nacionales y quien ha ganado distintos premios. Aun así, el sistema cultural la seguía considerando emergente. Podemos mencionar que desde la última publicación recopilatoria, su tercer libro *Zaida Gonzalez, De Guarda* el año 2012, ella entró a consagrar su trabajo y comenzó a ser jurado en ciertas evaluaciones de portafolio y residencias y como profesora en la academia. Situaciones que también legitiman a estos fotógrafos autorales y su traspaso a la consagración.

## 2.4 Circuito de la fotografía autoral contemporánea.

### Antecedentes.

En Chile, el reconocimiento oficial por parte del Estado de la existencia de este circuito se da en el año 2005 gracias a la creación del Área de Fotografía del CNCA acompañado por la publicación *Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015*, donde se puso en evidencia por escrito la teoría que hace tiempo se venía sospechando: No existe un campo ni circuito estructurado para la fotografía autoral chilena. Por lo que podemos inferir que éste existe, pero no formalmente.

Hay que destacar que este circuito, a pesar de contar con poca estructura, está inserto dentro de un sistema cultural. Con respecto a esto, Ejea Mendoza, Tomás en *Circuitos culturales y política gubernamental*, p. 199 (2012) menciona:

“Al utilizar la denominación de circuito cultural para el proceso general que conforman los fenómenos culturales se busca dar cuenta no sólo de la producción del bien cultural, sea éste un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural, sino de todo el ciclo origen–trayectoria–destino, así como de las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan. Este ciclo está compuesto por distintas fases o etapas, a saber: origen (creación, producción); trayectoria (distribución, comercialización, exhibición); destino (consumo, recepción); y de actividades que acompañan a todo el proceso en su conjunto (formación, conservación e investigación).”

Es decir, dicho circuito recorre un ciclo con distintos componentes y actores que cuentan con roles específicos y que a su vez se van relacionando entre sí. Para comprender mejor el trabajo de este sistema, Sarah Thornton en su libro *Siete días en el mundo del Arte* (2008, p.10). identifica seis “roles” que las personas insertas en el “mundo” del arte ocupan: artista, *dealer*, curador,

crítico, coleccionista o experto de una casa de subastas. Cada uno de estos roles se hacen presentes en alguna parte del ciclo del sistema cultural, ya sea como decidores, creadores, mediadores o consumidores.

Así también es en el circuito del arte, y por consiguiente el de la fotografía, ocurre el fenómeno de la legitimación, el cual es necesario para validar y poner en circulación a los artistas y sus obras. Este es un proceso fundamental debido a que se define como un estado de idoneidad atribuida a un actor, objeto, sistema, estructura, proceso o acción resultante de su integración con las normas institucionalizadas, valores y creencias. Blackwell Encyclopedia of Sociology , (2007) .

Así, este proceso de legitimación es aplicado por parte de un circuito legitimador. Para ello nos apegamos a la definición que García Canclini realizó basándose en lo que Pierre Bourdieu había señalado anteriormente:

En uno de sus primeros textos, “Campo intelectual y proyecto creador”, Bourdieu observa que para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, audiencia, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo artístico (1990, p. 17-25).

Canclini toma la definición de “campo artístico” realizada por Bourdieu, para que entendamos el orden de sus componentes en un sistema en el cual la obra existe, dando el pie para comprender y estudiar dicho sistema en nuestra investigación. Ahora para contextualizar la definición de Bourdieu sobre el campo artístico Canclini nos ubica dentro del periodo entre los siglos XVI y XVII en los cuales se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad:



La complejidad del proceso productivo fue diferenciando las áreas del trabajo, separando los aspectos de la actividad humana —el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana— y liberando a cada uno de ellos del control religioso. Con el desarrollo de la burguesía se forma un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son valoradas con criterios propiamente estéticos, y nacen los lugares necesarios para exponer y vender las mercancías: los museos y las galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba entremezclada con el resto de la vida social, la burguesía crea "instancias específicas de selección y consagración donde los artistas ya no compiten por la aprobación religiosa o el encargo cortesano sino por "la legitimidad cultural". El escritor es valorado en los salones literarios, luego en las editoriales; el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio audiencia, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. De este modo, el campo artístico se configura como si fuera un orden independiente en el que los objetos circulan con una autonomía desconocida en cualquier otra época (en García Canclini, 1990, p. 17-25).

De acuerdo a lo anterior, entendemos que todo bien artístico está inserto dentro de un sistema de relaciones específico (campo artístico) que lo contiene de manera innata, por ello, dicho bien artístico obtiene esta inserción a pesar de que el creador de tal bien esté consciente o no de ello. Además, este bien artístico estará siempre sujeto a un proceso legitimador si se desea ser valorado como tal por lo cual será el estado de "salud" de estas relaciones las que afectarán de manera directa la circulación e inserción de la fotografía contemporánea en Santiago.

## **2.5 Elementos del circuito de la fotografía.**

Si bien cada vez nos vamos concentrando más en nuestro campo artístico, la fotografía contemporánea, ordenamos los elementos y los agrupamos según su comportamiento de acción en cuatro grupos o dominios importantes que mantienen la sinergia del circuito.

- a) Dominio de la creación: Los que originan la obra.
- b) Dominio de la producción: Los que hacen que el producto aumente su valor de producción.
- c) Dominio de la difusión: Los que proponen que se oferten y/o demanden los productos artísticos.
- d) Dominio de la comunicación: Los que generan valor mediante la transmisión de la información extra de la obra al audiencia y mediadores.

A continuación, presentamos los elementos que componen estos dominios en el ámbito de la fotografía contemporánea.

### **a) Dominio de la creación: creadores.**

- **Fotógrafos autorales:** aquellos que generan una obra con la finalidad que la mayor cantidad de audiencia tenga acceso ella. Pertenecen al ámbito de la creación y la investigación artística.

### **b) Dominio de la producción: decisores.**

Este neologismo creado para la presente investigación se refiere a las personas o instituciones especializadas en la activación del campo artístico que alguna u otra forma interfieren en el trabajo de los fotógrafos y su obra. Los vamos a dividir entre los Decidores Profesionales y los Decidores Institucionales.

## **Decidores Profesionales.**

Personas a cargo de la gestación de los proyectos.

- o **Curadores:** Curador o Comisario. De acuerdo a Hans Ulrich Obrist, entendemos:

En la actualidad, la curatoria como profesión significa al menos cuatro cosas:

1. Significa preservar, en el sentido de salvaguardar el patrimonio artístico.
2. Significa ser quien selecciona nuevas obras.
3. Significa conectar con la historia del Arte.
4. Significa mostrar y ordenar obras.

Pero es más que eso. Antes del 1800, pocas personas acudían a exposiciones. En la actualidad cientos de millones de personas las visitan cada año. Son eventos mediáticos y se han convertido en ritual para las personas. El curador los prepara de manera que la visita se convierta en una experiencia extraordinaria y no sólo se conviertan ilustraciones o libros especializados.

- o **Gestores Culturales.**

Son las personas que generan mediante diferentes procesos la posibilidad de dar origen a un proyecto cultural. Estas personas vinculan, hacen crecer, transforman y generan relaciones de todo tipo entre creadores, agentes y los consumidores de los bienes culturales (Santillán et al., 2004, p.17).

- o **Art Dealer /asesor.**

Un *Art Dealer* es un intermediario entre un artista y una persona interesada en comprar arte. Un intermediario entre una obra y un coleccionista. No se involucra en el posicionamiento del artista en un circuito de exhibición, pero si trabaja con todos los antecedentes expositivos y de prensa para aumentar el valor comercial de una obra (Maldini y Well, 2012).

### **Decidores Institucionales.**

A diferencia del profesional en el dominio de la producción, éste lo determinamos como el espacio que por su naturaleza, o por hacer un bien social, ya que dedica una programación a la difusión de la cultura. Dentro de estos vamos a especificarlos desde aquellos que se dedican a otros asuntos, pero en un fin social exhiben obras gratuitamente, luego también pueden coleccionar mediante adquisiciones a exhibición pública y las instituciones que formalmente se dedican a la obra de coleccionar, exhibir y difundir obras. A continuación, describimos a los Decidores Institucionales los cuales los separamos en:

- o **Galería:** Desde sus inicios se le llamaba Galería a las distintas unidades de exhibición de los museos. Con la evolución de éstos, se les llamo salas de exposición, y con el surgimiento global del mercado del arte “se exporta” desde el interior de los museos y se convierten es espacios de difusión, coleccionismo y venta, como las conocemos actualmente. Al igual que el término “sala de exhibición”, no sólo queda restringido al espacio de exhibición de los museos, también le llamamos salas a las unidades que son espacios destinados a exhibición de entidades oficiales (instituciones) como también las financieras (bancos y cajas de ahorros, industrias de servicios básicos, etc).

El personal de la galería deberá estar formado para responder a cualquier duda sobre estilo, técnica o cualidad de las obras que representa, y en cualquier caso, lo ideal para poder ayudar a los clientes es que la galería disponga de una biblioteca con revistas de arte, libros o información práctica para ayudar a los clientes a entender las obras en el contexto de su época.

Lo que distingue a la galería de arte de los espacios de exposición y difusión, es que aquella, además de exhibir y promocionar las obras de los artistas, supone un eslabón fundamental en el complejo mundo del mercado del arte, ya que, a través de ellas, los coleccionistas privados y los propios museos, engrosan, en numerosas ocasiones, sus fondos. Es decir, las que en origen fueron salas de exhibición, se han convertido en la actualidad en casas de subastas o de venta directa al audiencia.

- o **Sala de exposición:** Según la Real Academia de la Lengua Española, una sala de exposición es un edificio o local destinado a fines culturales. Es común ver en Chile salas especializadas a estos cometidos como son la Sala de Arte CCU, la sala de la Fundación Telefónica, Sala Gasco, Banco Itaú, etc., las cuales destinan un gran espacio en sus edificios corporativos para acercar al audiencia general al arte y vincularlo con su empresa o marca corporativa mediante el concepto asociado al Marketing Cultural.

Si consideramos salas dedicadas a la exhibición de obras artísticas, hemos de distinguir entre los espacios audiencias destinados a tal fin, y los privados. Sobre todo, porque ambos adquieren connotaciones distintas, aunque en los dos se exhiban dichas obras. Dentro de estos dos grandes grupos nos encontramos con: salas de arte propiamente dichas; los centros

de enseñanza; las asociaciones culturales y fundaciones varias; los comercios y las salas alternativas.

- o **Museos:** Según el Consejo Internacional de Museos de la UNESCO (International Council of Museums: ICOM), esta definición la podemos utilizar para museos audiencias o privados, ya que, como informa la página oficial de ICOM: “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al audiencia, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”. Ahora bien, no se tiene un número preciso de los museos en el país, pero se estiman en no más de 200 (Cari, 2012, p. 12-13).

En Chile, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), fundada en 1929, administra veintiséis de ellos, pero separa los tres museos nacionales —el Museo de Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Historia Natural— en un grupo común, cada uno con una gestión independiente. Para la conducción de los otros veintitrés museos de la DIBAM, se asignó a la Subdirección Nacional de Museos, creada en 1982.

Los restantes 169 museos, que dependen de municipalidades, universidades, instituciones religiosas, privadas y de las Fuerzas Armadas y de Orden, no operan bajo iguales condiciones administrativas, pues están desvinculados entre sí y, pese a que sus condiciones son similares. De los museos que existen en Chile, 195 se encuentran registrados en el sitio web [www.basemusa.cl](http://www.basemusa.cl), dependiente de la DIBAM. Esta página es una red para el catastro, intercambio y cooperación mutua, sin distinción de dependencia y

categorías, pues unifica criterios sobre temas comunes como: tipo de colecciones, número de visitantes, instalaciones, etc.

Los museos que poseen colecciones, las conservan en beneficio de la sociedad y de su desarrollo. La misión de un museo consiste en adquirir, preservar y valorar sus colecciones para contribuir a la salvaguarda del patrimonio cultural, natural y científico. Sus colecciones constituyen un importante patrimonio audiencia, se hallan en una situación especial con respecto a las leyes y gozan de la protección del derecho internacional. La noción de buena administración es inherente a esta misión de interés audiencia y comprende los conceptos de piedad legítima, permanencia, documentación, accesibilidad y cesión responsable.

- **Área de fotografía del CNCA:** Dado que en Chile la fotografía había sido vista como una herramienta del periodismo, en especial del documentalismo, no se había prestado atención a la fotografía como parte de las artes visuales. Se desconocía si la fotografía estaba desarrollando todos sus aspectos sobre gestión, teoría, audiencias, conservación, etc.

Así, gracias a una gran convocatoria realizada por un grupo de fotógrafos, donde se invitó a participar a teóricos, docentes, investigadores y expertos en patrimonio fotográfico, entre otros, se realizó la Primera Jornada Nacional de Fotografía llevada a cabo en la ciudad de Valparaíso durante el 2005. Ese año se realizaron encuentros y entrevistas con expertos en el medio. Estos encuentros dieron pie a la creación de la *Política de fomento de la fotografía*, la cual es un manifiesto sobre las condiciones de la fotografía en Chile, a través de dicho documento se buscó implementar una política pública para el Área de Fotografía. Esta pretendida política abordaba contenidos que formaban parte de los lineamientos estratégicos que regían la política

nacional Señala: “Chile quiere más cultura” como lo son: creación artística, promoción y comercialización, participación, acceso y formación de audiencias, Patrimonio cultural e Institucionalidad.

Bajo este contexto el Área de fotografía del CNCA fue creada en el año 2005, proceso que dio pie a que se replicara esta Jornada de Fotografía en el año 2007 convocada por el CNCA y la Sociedad Chilena de Fotografía donde, nuevamente, se pudo vislumbrar la realidad fotográfica nacional. A partir de entonces, el Área de Fotografía del CNCA ha trabajado en distintos ámbitos y lineamientos en torno a la fotografía: patrimonio, creación y difusión nacional e internacional, pretendiendo subsanar la disparidad de conocimiento teórico y práctico de la fotografía autoral contemporánea que se da entre la Región Metropolitana y el resto de las regiones de Chile. Esto sí nos da cuenta de la preocupación desde el mismo medio fotográfico por organizar el rubro en el área artística

- o **Líneas estratégicas de fomento a la fotografía del CNCA por período ministerial:** Por ser la institucionalidad estatal con mayor hegemonía en el país, sus líneas de acción pertenecen tanto al dominio de la comunicación como al dominio de la producción.

#### 2003- 2006 (Ministro: José Weinstein)

Durante este período, bajo la coordinación de Carlos Rammsy, el objetivo central fue el diseño de una política pública de desarrollo de la fotografía en todos sus aspectos e integrar a las distintas regiones del país para que pudiesen ser capaces de representar sus propios bienes y riquezas simbólicas. Esta etapa sirvió para la construcción de bases y congregación de los distintos actores del ámbito fotográfico.



#### 2006 – 2010 (Ministra: Paulina Urrutia)

En este período Carlos Rammsy pudo continuar como coordinador en el Área de Fotografía. Esto ayudó a que se pudieran seguir llevando a cabo con los programas iniciados. Al finalizar este período un grupo de fotógrafos generó una carta que expresaba sus preocupaciones sobre el devenir del Área de Fotografía en este nuevo período (2010 – 2014), entregada al ministro entrante. En dicho documento se evidenciaba una serie de actividades realizadas por la administración saliente y se pretendía que el nuevo ministro, Luciano Cruz-Coke, les diese continuidad. Entre estas actividades realizadas podemos destacar: desarrollo de las Políticas Públicas para la fotografía nacional; implementación de las Jornadas Nacionales de Fotografía, instancias concebidas para la reflexión y evaluación del estado de la fotografía en Chile, con destacada presencia de representantes de todas las regiones del país; creación de programas de internacionalización; promoción de la creación de audiencias en regiones por medio de talleres; constitución de mesas regionales para compartir inquietudes, falencias, riquezas de la producción e institucionalidad fotográfica regional y nacional, además de propiciar del diálogo entre la comunidad fotográfica y el Estado; y estudios para la creación del Museo de la Fotografía y el de CENFOTO. Además, la publicación de libros como “Fotografía en Chile. Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información”.

#### 2010 – 2014 (Ministro: Luciano Cruz-Coke / Roberto Ampuero).

Durante este período, el equipo del Área de Fotografía ha sido dirigido por su coordinador Felipe Coddou, quien desempeña hasta el día de hoy sus labores junto a un asistente. Estas labores son para todas las regiones, es decir, esta área debe desempeñar

labores a lo largo y ancho del país, a pesar de no contar con una red de apoyo permanente o representantes en regiones. Para realizar programas fuera de Santiago, el Área de Fotografía trabaja en coordinación con los encargados de fomento quienes, al no ser exclusivos del ámbito cultural, no pueden dedicarse únicamente a desempeñar proyectos en el área de la fotografía. Por ello, para el CNCA es imprescindible acotar y delimitar sus campos de acción en torno a la fotografía. Por lo tanto, durante este período, se han definido funciones gracias a la identificación de necesidades por medio de diversos instrumentos, uno de estos fue la “Política de fomento de la fotografía 2010-2015”, que ha servido como guía en la toma de decisiones, sin que signifique que todo lo contenido en dicho documento se esté llevando a cabo. El enfoque en las líneas estratégicas del área en este período han sido: la profesionalización, la difusión y la asociatividad.

- o **Profesionalización:** Así, el Área de Fotografía del CNCA ha llevado a cabo programas que han estado destinados a pulir la formación de los fotógrafos existentes, en especial a los de regiones, para combatir la disparidad que existe entre los fotógrafos de la Región Metropolitana y de la Región de Valparaíso con el resto del país. Como mencionamos, la formación que se brinda es en torno a los discursos autorales, es decir, sobre el contenido de la obra, además de mejorar técnicas como la edición, impresión, seriado y metodología de trabajo en un proyecto fotográfico. Como antes mencionamos, para lograr esto se han realizado talleres a lo largo del país, dirigidos por reconocidos fotógrafos y entendidos en el rubro que puedan

ayudar a incrementar las posibilidades de inserción de estos fotógrafos en el circuito.

- o **Difusión:** el Área de fotografía del CNCA se ha encargado de difundir los programas de los talleres y actividades que ha realizado, como también lo hace con información sobre las exposiciones y eventos en el país, esta difusión se realiza principalmente entre las personas inscritas en su base de datos de 1.400 personas de las cuales 1.100 son fotógrafos y/o estudiantes de fotografía. Al consultar a Felipe Coddou sobre tres posibles resultados esperados al poner en marcha estos programas e iniciativas él indicó:

1.- Equiparar las diferencias técnicas y discursivas entre fotógrafos regionales con respecto a los de Santiago.

2.- Buscar que los fotógrafos de regiones puedan tener un cuerpo de obra más “madura” para que no exista una disparidad entre el discurso y las imágenes que están mostrando.

3.- Se espera que el nivel de los fotógrafos chilenos suba con respecto a los fotógrafos en el campo internacional.

Además los ciclos de talleres para fotógrafos impartidos por el CNCA el 2012, en los cuales Coddou estima que participaron 511 personas, se ha convertido en un instrumento esencial de información para esta área ya que gracias a ellos se puede ver el nivel de profesionalización y la calidad de los fotógrafos en las distintas regiones del país.

Estos instrumentos, aunados al conocimiento de los contenidos sobre las carreras de fotografía que sólo son impartidas en las Universidades de la Región Metropolitana, ayudaron a delimitar las acciones del Área de Fotografía del CNCA en torno a una política de capacitación y difusión a

fotógrafos, es decir, la parte formativa y la difusión nacional e internacional, lo que no sólo se traduce en llevar la fotografía a los espacios más tradicionales pero también tratar de estar en otros lugares como, por ejemplo, en los paraderos de las calles o por medio de alianzas estratégicas con eventos como el Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso (FIFV), creando exposiciones nacionales de los talleres de Fotografía, donde se pretende que, idealmente, cada taller impartido en una región específica devenga en una exposición de los contenidos ahí creados.

Todas las administraciones han realizado esfuerzos de manera profesional de acuerdo al presupuesto y el equipo humano con el que contaban. Otras instituciones que velan por la difusión y creación de vínculo con otras instituciones son la Dirección de asuntos culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores DIRAC.

- **Dirección de asuntos culturales DIRAC.**

Este departamento depende el Ministerio de Relaciones de Exteriores. Su finalidad es promover las obras de artistas visuales, fotógrafos y al resto del mundo de las artes en el extranjero. Las áreas de Artes Visuales, en la cual está inmersa la fotografía (2010) tiene como propósito promover en el exterior a nuestros creadores, artistas y diseñadores tanto si se trata de artistas consagrados como de creadores emergentes, con el fin de proyectar nuestra cultura en los principales eventos y espacios internacionales, tales como Bienales de Arte y Arquitectura, Ferias, Museos y Centros Culturales. En ese sentido, este departamento auspicia, apoya y patrocina proyectos de excelencia, que busquen fortalecer nuestra imagen en el exterior.

De ahí que esta Dirección participe en los principales eventos culturales a nivel mundial, como son la Bienal de Venecia, tanto en su versión de Artes Visuales como de Arquitectura y el Salón Satélite de Milán en Diseño, por nombrar algunos. Durante los años 2005 al 2009 la DIRAC apoyó proyectos de fotógrafos personales, a través de ventanillas abiertas y a partir del 20010 auspiciando a artistas de galerías en ferias internacionales a través de ventanilla abierta de igual forma.

La DIRAC cuenta con un Consejo Asesor, en cada uno de los ámbitos de su quehacer, los cuales se constituyen como un órgano colegiado de carácter consultivo, participativo y deliberante, conformado por destacados profesionales culturales del medio nacional. Los miembros de estos consejos han sido seleccionados por su experiencia en eventos nacionales e internacionales, siendo fundamental su visión para proyectar y potenciar la internacionalización de estas disciplinas. Los tres Consejos Asesores, son presididos por el Director de Asuntos Culturales de la Cancillería.

### **c) Dominio de la difusión: crítica especializada.**

David Rimanelli, crítico de arte de Nueva York comenta: “En mi opinión, cuando un crítico de arte respalda a un artista se convierte en una herramienta de marketing.” Pautassi, María Alejandra. (2010, Marzo 15). *¿Llegó el fin? Arcadia* .

El rol de la crítica hoy en día es fundamental ya que ellos pueden servir como un puente/herramienta entre los creadores, los medios de comunicación y las audiencias.

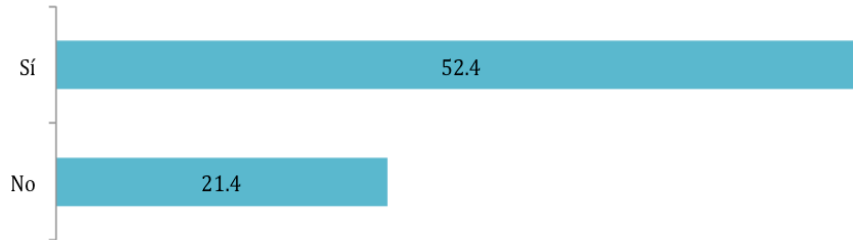
En Chile, si bien hay páginas chilenas en internet de arte como *Artishock* y *Arte y crítica*, donde se hace crítica, son casi inexistentes los sitios dedicados exclusivamente a la crítica y analistas de la fotografía que se encuentren actualizados con información reciente. El CNCA cuenta con el proyecto del

Centro Virtual de la Fotografía chilena, el cual no se encuentra listo a la fecha de la presente investigación. También, iniciativas como el proyecto *Fotoespacio* no han terminado por despegar e insertarse entre el gremio fotográfico como podemos ver a continuación.

No es sorprendente que, según la encuesta aplicada por CENFOTO (*Fotografía en Chile*, p. 73), para los fotógrafos el rol de la crítica especializada arrojó porcentajes iguales de 32,2% al indicar que “no hay crítica especializada” o que sí, “es un referente para el cliente” porque entrega una “nueva perspectiva” sobre su trabajo (ver Gráfico 2). Además hay que destacar que en esta misma encuesta se menciona que la crítica no influye en su trabajo, lo que podemos comprobar dado que el 52,4% de los encuestados mencionaron que la crítica especializada no influye ni en ellos ni en su trabajo. Por otro lado, existe un recelo para trabajar junto a curadores y galeristas en el país, dado que el 10% de los encuestados indica que ellos “carecen de conocimiento” sobre la disciplina, por lo que les resulta poco provechoso trabajar con ellos. Como consecuencia, por parte de los galeristas, existe una escasa participación en la gestión y desarrollo de eventos en torno a la fotografía.

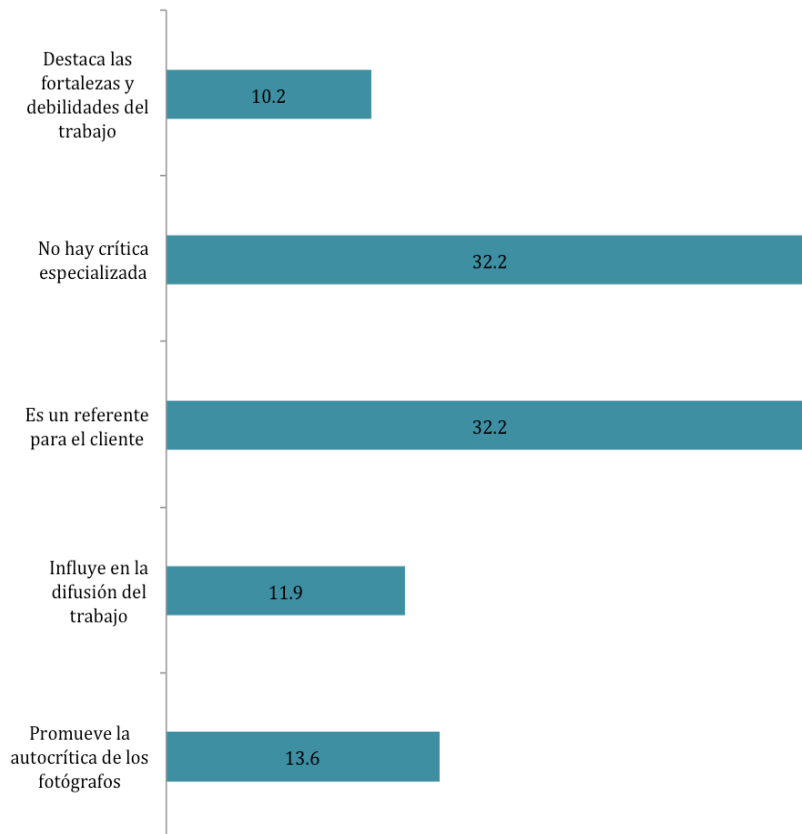
Así podemos ver que las respuestas de los fotógrafos son un reflejo de los aparentes vacíos dejados por la falta de presencia crítica enfocada exclusivamente a la fotografía contemporánea chilena.

## ¿INFLUYE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA?



**Gráfico 2.** Fuente: CENFOTO (Gráfico basado en un universo de 630 fotógrafos).

## ROL DE LA CRÍTICA FOTOGRÁFICA ESPECIALIZADA



**Gráfico 3.** Fuente: CENFOTO (Gráfico basado en un universo de 630 fotógrafos).

#### **d) Dominio comunicación. Audiencia.**

Debemos comenzar por justificar el uso del concepto “audiencia” en contraste con el de “público”. Elegimos este concepto sobre otro porque entendemos por audiencia, como señala Javier Ibacache en una entrevista dada al Observatorio Cultura, “a una parte del audiencia de quién se conoce su perfil (características demográficas y socioeconómicas) y a quien está dirigido el proyecto”. Así, podemos asumir que la audiencia asiste de manera proactiva a ver muestras o espectáculos de la disciplina de su interés.

Es decir, la audiencia no es un potencial audiencia y su nivel de interés puede variar. En nuestro caso particular los diferenciaremos entre visitantes, conocedores, profesionales del medio y compradores. Las definiciones que a continuación se presentan han sido creadas según el contexto que hemos visualizado, dado que no existe un glosario o diccionario de términos culturales.

- **Visitantes:** Audiencia en general que asiste a las muestras o eventos culturales. Los rangos etarios varían según sea la naturaleza de la muestra o la zona geográfica donde se lleva a cabo. Por lo general son contabilizados por las instituciones.
- **Conocedores:** Son personas entendidas en el tema, no necesariamente son creadores o están involucrados en la práctica de una disciplina. Pero poseen experticia en la historia y manejo de un ámbito cultural. Podemos encontrar en esta categoría como: profesores de arte, estetas, teóricos y curadores, directores de otras instituciones culturales amantes del arte.
- **Profesionales del medio:** Son los que practican la disciplina artística, es decir, los creadores como otros fotógrafos o artistas visuales.



- **Compradores:** En el mundo del arte contemporáneo, y la fotografía, son los compradores de fotografías quienes se mueve en el denominado mercado gris, el cual se refiere a la compra y venta de obras que no se hacen por medio de un intermediario u institución oficial lo cual genera que existan poco o ningún registro de dicha transacción (Lindeman, 2006). Por lo tanto, tampoco existen registros oficiales de la gestación de la adquisición de la fotografía en impuestos internos o su real valor como obra. Por lo general, compran directamente a los fotógrafos y determinan que la obra es un artículo de decoración sin argumentos de conservación o una mirada rentable de ésta. Podríamos clasificarlos en dos grandes categorías:
  - o Comprador esporádico. Generalmente este comprador busca satisfacer una necesidad puntual que justifique su compra. La cual no necesariamente asegura que realizará otra compra en el futuro.
  - o Comprador frecuente o Coleccionistas: El coleccionista es la persona que adquiere mediante un sistema de compra a una galería o de otro establecimiento una obra en este caso de fotografía.

El perfil de este tipo de personas los podemos entender a través del estudio que realizó Mirta Rodríguez Acero, Licenciada en Historia del Arte, acerca de las diferentes tipologías descriptivas del perfil del coleccionista (2013).

Podremos observar cómo, el coleccionismo genuino, nacido de un interés verdadero por el objeto a adquirir, prestará atención al aspecto económico, así como al ámbito artístico de inversión, permitiéndole con ello alcanzar una rentabilidad positiva y proporcionarle a su vez, otros tipos de satisfacciones diversas. No todos cumplen estos requisitos, pero gracias a los denominados “compradores puros”, el núcleo

compacto de este mercado conseguirá superar los inevitables momentos de crisis. Identidad social, la pertenencia a una élite cultural o *style symbol*.

Enfrentado a ello, el “coleccionista especulativo” dice Rodríguez tenderá a ser un profesional libre, un industrial o un comerciante que, mediante la inversión de su capital restante, eleva la autoestima a la vez que rentabiliza su patrimonio mediante desgravaciones fiscales, superando así un viejo complejo de inferioridad cultural que suele afectar a personas de alto estatus económico. En definitiva, trazar una tipología del perfil del coleccionista resulta casi imposible, debido a las diversas variables que pueden influir.

Básicamente, existirán dos personalidades primarias: el “coleccionista interesado”, el cual tiene menor aprecio a desprenderse de obras cuya rentabilidad y nivel de especulación resulte inferior a lo esperado, transformándose en comerciantes privados especializados en la venta de sus pertenencias artísticas.

El “coleccionista puro” satisface la curiosidad ecléctica, no limitándose a un movimiento artístico o a un movimiento histórico. Por lo general, las colecciones de primer y último género, especulativas y exhibicionistas, tienen escasa identidad cultural, ya que pasan a ser acumulaciones de piezas únicas que no pierden ni ganan valor en este tramo. Las colecciones de tipo intermedio pueden representar un momento fundamental del artista o su movimiento ya que, no en vano, así se formaron, como núcleo inicial, las colecciones privadas que derivarían posteriormente en grandes museos artísticos.

El “coleccionista apasionado” traza una línea interpretativa entre sus adquisiciones, pudiendo valorar así la obra de un desconocido para adentrarla ulteriormente a personalidades notables del mundo artístico, anteponiéndose de esta manera a las influencias que los críticos no supieron reconocer, dando crédito a diversas actuaciones de mecenazgo

y patrocinio, influyendo en la actividad positiva y comercial de las galerías, llegando a dirigir la línea adquisitiva de algunos centros museísticos.

Por último podemos mencionar al perfil de “coleccionista receloso” quien ocultará su posesión, llegando incluso a encargarse el “secuestro” del objeto en sí, cegado por la necesidad imperiosa y coercitiva de su posesión. La necesidad de propiedad estará directamente relacionada con la necesidad de intimar con la obra, siendo ésta la más satisfactoria de todas.

### **3. Marco metodológico.**

#### **3.1 Problema.**

La creación del Área de Fotografía del CNCA consolida la institucionalidad en torno al ámbito, inyectando importantes recursos financieros para su desarrollo, aumentando la creación, producción y difusión de las obras fotográficas. Sin embargo, el circuito existente no genera interconexiones de manera permanente que optimicen el mercado interno de la fotografía autoral, lo que provoca una acumulación de obras en mano de los creadores, dejando todo este enorme trabajo sin poder de circulación generando futuros problemas en el desarrollo del mercado de la fotografía.

#### **3.2 Pregunta de la investigación.**

¿Qué componentes dentro del circuito de la fotografía autoral contemporánea no están interactuando de manera adecuada para que se vea activado el mercado de compra y venta de ésta?

#### **3.3 Hipótesis.**

Dada nuestra pregunta de investigación, podemos plantear como hipótesis lo siguiente: Si existe incipiente interacción entre los diferentes componentes que pertenecen al sistema cultural de la fotografía autoral. Entonces se determina que el uso de los limitados recursos financieros y humanos que pertenecen a éste, no están siendo optimizados para poder potenciar el circuito en torno a la fotografía autoral contemporánea nacional.

### **3.4 Objetivo general.**

Generar un análisis descriptivo del estado situacional del circuito de fotografía autoral contemporánea en la Región Metropolitana. Y así, identificar cómo la interacción de los componentes del circuito que conforman la fotografía contemporánea autoral, en Santiago, determinan la extensión y dinámicas de su propio mercado.

### **3.5 Objetivos específicos.**

- Identificar los elementos que componen el sistema cultural en el cual se desarrolla la fotografía autoral y describir el proceso de circulación de ésta.
- Diagnosticar el estado del funcionamiento del sistema cultural a través de un estudio cualitativo.
- Indagar a partir de los propios actores del circuito fotográfico de la Región Metropolitana el estado situacional de su obra dentro de éste.

#### **4. Método de investigación.**

La elección de la estrategia que optamos para nuestra investigación se debe a su coherencia y pertinencia para el análisis del problema de estudio y la relación entre los objetivos e hipótesis. El propósito de éstos es describir la situación del circuito de fotografía autoral contemporánea en la Región Metropolitana, identificar cómo este circuito determina la extensión y dinámicas de su propio mercado, así como cuál es la conectividad idónea entre los diferentes componentes que pertenecen al sistema cultural de la fotografía autoral. A partir de la hipótesis planteada —y gracias a las respuestas obtenidas por medio del cuestionario a los fotógrafos, más la información recabada en los estudios en torno al tema— podemos sostener que el uso de los recursos financieros y humanos que posee el circuito de la fotografía, no están optimizados para así potenciar el mercado en torno a la fotografía autoral contemporánea nacional.

Debido a esto, el carácter de nuestra investigación es cualitativo, ya que nos permite visualizar más allá de las cifras y datos específicos recolectados, privilegiando el análisis profundo y la información recogida a partir de la voz de sus propios actores. Entendemos por investigación cualitativa: “aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema” (Lamberto, 2011).

Además, en esta investigación se trabajó con un método de investigación-acción, el cual: “Es el único indicado cuando el investigador no sólo quiere conocer una determinada realidad o un problema específico de un grupo, sino que desea también resolverlo” (Martínez, 2009, p. 49).

Inspirado en estos planteamientos, y a pesar que el estudio contó con un cuestionario aplicado en la Galería 64 de fotografía autoral contemporánea durante nueve meses en el año 2012-2013, los datos allí recolectados no tuvieron un fin estadístico propiamente tal; su propósito fue de tipo cualitativo ya

que la información sirvió para conocer de manera más profunda y desde la voz de actores del circuito el problema de estudio.

#### **4.1 Carácter del estudio.**

Nuestro estudio es de carácter exploratorio dado que “los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes” (Hernández, et al 2003 p.115). Como es el caso del circuito de la fotografía autoral contemporánea nacional.

Esto lo podemos afirmar dado a que existía poca información específica sobre el tema abordado, y dicha información tuvo que ser generada y obtenida a través de la propia investigación.

Con respecto a la finalidad de la investigación, ésta es fundamentalmente básica, ya que sólo busca dejar constancia de la existencia del problema para poder dejar abierta la posibilidad para futuras investigaciones.

#### **4.2 Técnicas.**

Las técnicas de investigación cualitativas utilizadas fueron principalmente entrevista cualitativa, cuestionario, análisis de fuentes de información primarias, análisis de fuentes de información secundarias y análisis bibliográfico. La primera, entrevista cualitativa: estructurada y no estructurada, “permite la expansión narrativa de los sujetos porque se desarrolla de manera natural, como una conversación cotidiana” (Martínez, 2009, p. 49). Este instrumento fue de suma importancia para recabar información clave, ya que son los agentes que establecieron en la agenda pública cultural las primeras políticas de fomento a la fotografía y, por ende, un estudio inicial a nivel nacional como forma de diagnóstico de la situación en la cual la fotografía contemporánea chilena se desarrolla.

La segunda técnica que se utilizó fue la aplicación de cuestionario. Para encontrar la muestra para el estudio se ocupó información recolectada desde la galería de fotografía autoral contemporánea, “Galería 64”, durante nueve meses, la cual se utilizó para realizar el seguimiento al trabajo continuo de la muestra selectiva de 32 fotógrafos, como muestra final en un universo de 562 fotógrafos anotados en la base de datos seleccionados de dicha galería (el criterio de selección utilizado se explica más adelante).

El cuestionario aplicado se tomó como la mejor opción para este estudio ya que en este instrumento “la información que se obtiene se limita a las respuestas escritas de los sujetos ante preguntas ya preparadas, además la muestra no alcanzó a ser de un gran volumen como para poder aplicar una encuesta representativa” (Garin-Hoz, 1980 p. 270).

Por último, como fuentes primarias, extrajimos información diagnóstico de nuestros entrevistados y, a partir de esto, utilizamos un cuestionario creado por las investigadoras, el cual nos otorgó información real y especulativa del comportamiento y las relaciones del sistema cultural en el cual la fotografía contemporánea nacional está inmersa.

Como fuentes secundarias recurrimos a los estudios realizados por el Departamento de Estudios del CNCA: “Reporte Estadístico de Artes Visuales y Fotografía N° 11”; “Las políticas de Fomento a la Fotografía 2010-2015”; “Las Estrategias del CNCA 2011”; “Las Estrategias del CNCA 2012-2015”. Otras fuentes secundarias fueron libros, catálogos, folletos, páginas web institucionales, reportajes de los diarios “La Tercera” y “El Mercurio” y estadísticas de la “Segunda Encuesta Nacional de Participación Consumo Cultural” (ENPCC), realizada por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE) y publicada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).



### 4.3 Enfoque de la investigación.

Como hemos sostenido anteriormente, esta investigación utiliza un método cualitativo con un enfoque exploratorio. El primero presenta un análisis en profundidad de los datos de la muestra de fotógrafos y sus obras en circulación, mientras el segundo permite construir información inexistente acerca del problema de estudio, a partir de los propios instrumentos de la investigación que presenta las siguientes ventajas:

- Información descriptiva que permite marcar ciertas tendencias de opinión desde la fuente.
- Entrega información de base para próximas intervenciones en el objeto de estudio.

### 4.4 Muestra.

Encontrándonos en este contexto, trabajamos **sólo en la Región Metropolitana** ya que, como señala la publicación *Fotografía en Chile: Investigación y Catastro de producción, Difusión y Levantamiento de Información*: “en términos geográficos y laborales de los **fotógrafos nacionales** es el lugar donde mayoritariamente se desarrolla la actividad fotográfica actual” (2010, p. 128).

También estimamos acotar los resultados y hacerlos más específicos contactando **un número significativo de fotógrafos autorales con amplia legitimidad en el circuito** de exhibición nacional y en la Región Metropolitana. Concordante con el método cualitativo ya descrito, aplicamos un cuestionario para obtener datos primarios, los cuales nos entregan tendencias en el quehacer de la producción nacional y su circulación comercial luego de ser exhibida. Esto nos permitió entender aspectos más concretos y cualitativos de la labor que se realiza en el medio nacional, transformándose así en un

antecedente inicial para futuros estudios de mayor profundidad para la implementación de políticas de fomento a la fotografía.

#### **4.5 Instrumentos.**

Los instrumentos seleccionados van de acuerdo al carácter cualitativo exploratorio y básico de la investigación. Así elegimos los siguientes: Entrevista estructurada, formulación de cuestionario, análisis de documentos, e información entregada por los entrevistados.

Así, el orden de la búsqueda de información estuvo en relación con las necesidades del estudio: primero se revisaron las investigaciones y material escrito que se había creado en torno al tema; seguido de esto se enfrentó esta información, mediante las entrevistas, con los profesionales a cargo de la creación de estos datos. Paralelamente, se utilizó la base de datos para determinar la muestra de estudio y se realizó el cuestionario.

Al no contar con datos cuantitativos específicos sobre ciertos aspectos de la investigación, como la cantidad de dinero que invierte el Estado en la creación y producción de obra fotográfica en específico durante estos años, se tuvo que desglosar y ordenar aquellos datos cuantitativos que fueron otorgados por el CNCA para poder darles un sentido y uso, para así tener un diagnóstico pertinente a la investigación. De este modo, presentamos detalladamente la forma en que se llevó a cabo la investigación y los elementos que nos permitieron levantar información de alta relevancia para el objeto de estudio.

#### **4.6 Guía de trabajo de la investigación.**

Durante esta investigación dividimos el trabajo en cuatro fases:

- a) Fase de levantamiento de base de datos.
- b) Fase de procesamiento de fuentes secundarias.

- c) Fase levantamiento información primaria.
- d) Fase de análisis y sistematización de datos.

A continuación detallamos cada una de ellas:

a) Fase de levantamiento de base de datos.

Se decretó el objeto a analizar y se prepararon los instrumentos de recopilación de información. Se creó una herramienta para recopilar una base de datos general en la cual se identificaron universo y muestra, como también se preparó la logística de levantamiento de información.

Se extrajo el grupo de estudio de la audiencia que visitó Galería 64. Durante la primera etapa se levantó información diaria durante nueve meses, mediante conteo por hora de asistentes a las actividades en un espacio dedicado exclusivamente a la fotografía contemporánea.

Se generó una base de datos rigurosa y se separó el objeto de observación (fotógrafos autorales) del resto del universo (fotógrafos profesionales no del campo artístico y audiencia en general). Esta herramienta contaba por hora la visita completa a la sala de exposición y llenar una ficha para la base de datos en la cual se pide: nombre, correo electrónico, teléfono, profesión, [profesional de la fotografía: fotógrafo comercial, fotógrafo autoral (arte), otra área de la fotografía], contacto, WEB.

Universo y muestra para cuestionario

Nuestra investigación no intenta explorar el universo total de los fotógrafos presentes en la región, dado que no se posee el listado exacto de los fotógrafos presentes. Sólo seleccionamos a los 562 fotógrafos que se presentaron como tal en la galería como en la Web de ésta y se separó la muestra de 32 para la realización del cuestionario. Por lo tanto, nuestro estudio no asegura una total representatividad, es decir, los resultados no podrán hacerse extensibles a toda

la población de fotógrafos del país, ya que entendemos que estos tienen otras necesidades que pueden ser distintas. No obstante la profundidad del estudio y su enfoque cualitativo la da absoluta validez metodológica a los resultados.

Previo al análisis resulta importante definir a qué grupo de la muestra determinamos como fotógrafos autorales o qué requisito estimamos para que esta investigación determine la forma de seleccionarlos como fotógrafos autorales e incluso ser reconocido como tal por terceros.

Dentro de un gran universo de artistas nacionales que se consideran fotógrafos, fotógrafos amateurs y trabajadores de la fotografía, no fue fácil determinar el cómo separaríamos nuestra muestra. Para esto, y bajo la experiencia profesional de ambas investigadoras en galerías de arte especializadas, conociendo el desempeño de fotógrafos consagrados y emergentes, con información del desarrollo de sus carreras y su comportamiento en el potencial mercado, establecimos los siguientes criterios para separarlos según su forma de trabajo —sólo basta con cumplir el 60% de estos—:

- Son fotógrafos autorales quienes divulguen su trabajo, es decir, que hayan expuesto por lo menos una vez de forma individual y que tengan a lo menos tres exposiciones colectivas en instituciones culturales consideradas parte del circuito fotográfico contemporáneo.
- Son fotógrafos autorales quienes hayan publicado editorialmente en forma privada o a través del estado.
- Son fotógrafos autorales quienes hayan ganado un premio o fondo estatal implicando el reconocimiento de su obra.
- Son fotógrafos autorales quienes hayan sido publicados en medios de difusión nacional o internacional.

El listado final que estimamos como muestra, que respondieron y quisieron participar de nuestra investigación, fue un total de treinta y dos fotógrafos autorales contemporáneos dentro de la Región Metropolitana.

b) Fase de procesamiento de fuentes secundarias.

Recurrimos a los estudios realizados por el Departamento de Estudios del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA): el “Reporte Estadístico de Artes Visuales y Fotografía N°11”, “Las políticas de Fomento a la Fotografía 2010-2015”, “Las Estrategias del CNCA 2011”, “Las Estrategias del CNCA 2012-2015”. Otras fuentes secundarias: libros , catálogos, folletos, páginas webs institucionales, reportajes de los diarios *La Tercera* y *El Mercurio* y estadísticas de la Segunda Encuesta Nacional de Participación Consumo Cultural (ENPCC), realizada por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), publicada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

c) Fase levantamiento información primaria.

Debido a la escasa información sobre este tema, nos vimos en la necesidad de entrevistar a aquellas personas que participaron en la creación e implementación de informes existentes como de las Políticas de Fomento a la Fotografía del CNCA 2010-2015. En este caso, con el coordinador del área de fotografía entre los años 2005 al 2009, Carlos Rammsy, como también con el coordinador que sigue en el cargo, Felipe Coddou, desde el año 2010 hasta la fecha, quien actualizó la información. También entrevistamos al Secretario Ejecutivo de Ley de Donaciones Culturales, Oscar Agüero, y al abogado asesor del CNCA Carlos Silva, quien participó en la actualización de la nueva Ley de Donaciones Culturales.

Participamos en mesas especializadas “Encuentros nacionales de mediadores de fotografía”, específicamente en la actividad llamada “Mesa de Comercialización” en septiembre del año 2012.

En esta fase se consideraron tres instrumentos de recopilación de información:

primero, el cuestionario a fotógrafos autorales; segundo, entrevistas en profundidad a informantes claves del medio de Institución cultural nacional de la fotografía; y por último, una entrevista estructurada vía correo electrónico.

#### d) Fase de análisis y sistematización de datos.

La investigación desarrolla un componente analítico a partir del estudio de las estrategias públicas e iniciativas privadas en torno a la difusión y comercialización del bien fotográfico.

Se determina, en el estudio, las características socioeconómicas y demográficas a partir de una segmentación geográfica de los fotógrafos autorales. Para ello se evaluó la composición del total de fotógrafos en términos de las siguientes variables:

- Género de los fotógrafos autorales.
- Edades de los fotógrafos autorales.
- Ingresos mensuales por actividad fotográfica (varias).
- Situación académica.
- Situación laboral actual.
- Multiplicidad de empleos.
- Características de su jornada laboral (cantidad de horas).

Los criterios empleados en el cuestionario se relacionan a cinco aspectos que nos pueden dar una realidad en torno al mercado de la fotografía contemporánea: la obra vendida, la ubicación física de esta obra después de ser exhibida, quiénes han adquirido sus fotografías después de una exhibición, financiamiento de sus obras, canales de distribución de obras.

Estos instrumentos y sus cruces nos permiten extraer información directamente de los actores que componen el circuito de la fotografía autoral en Chile. De esta manera, pudimos obtener nuevos datos, los cuales permitieron vislumbrar el estatus de las problemáticas más relevantes de este grupo.

Fue el análisis de estos datos arrojados lo que se convierte en la columna vertebral del presente estudio y que permite contar con un nuevo enfoque para abordar este circuito, sus componentes y problemáticas.

## **5. Desarrollo de la investigación.**

Para comprender mejor el medio que investigamos, en nuestro marco teórico hicimos referencia al contexto histórico de la fotografía como forma de expresión e investigación, y a la génesis por la cual comienza a ser reconocida como obra en las artes visuales contemporáneas en el país.

A continuación, detallamos el campo completo en el cual la fotografía está inmersa en Chile este desglose nos ayudó a comprender la situación actual del tema presentado para esta tesis, que recordemos es el circuito de la fotografía contemporánea (de autor) en Santiago de Chile, cuyo contexto más amplio presentamos brevemente para dar pauta al análisis del instrumentos aplicado por la investigación.

### **5.1 Industria Fotográfica en Chile.**

La industria fotográfica es la industria comercial que se dedica a la venta de equipos, insumos y servicios fotográficos. Recordemos que no es el campo de nuestro análisis, pero sí es importante mencionar que la fotografía, como industria tecnológica, está consagrada de manera muy potente en nuestro país a través de la importación y venta de productos.

En el 2013 en Chile sólo se vendieron 8 mil cámaras fotográficas Sullivan, Francisca. (2014) Cámaras fotográficas versus smartphones: "Crónica de una muerte anunciada".Emol.com

Sin embargo, estas cifras sólo aluden a el equipo fotográfico como tal (cámaras profesionales y amateur) pero que cada día esta área se diversifica aún más dada la gran cantidad de marcas y modelos disponibles por medio de aparatos como los teléfonos celulares. A estas cifras se suman el acceso a la fotografía a través de celulares y programas de postproducción como Instagram que otorgan al usuario un registro digital, el cual muy pocas veces es impreso pero que permanece como archivo en su teléfono. A esta industria podemos

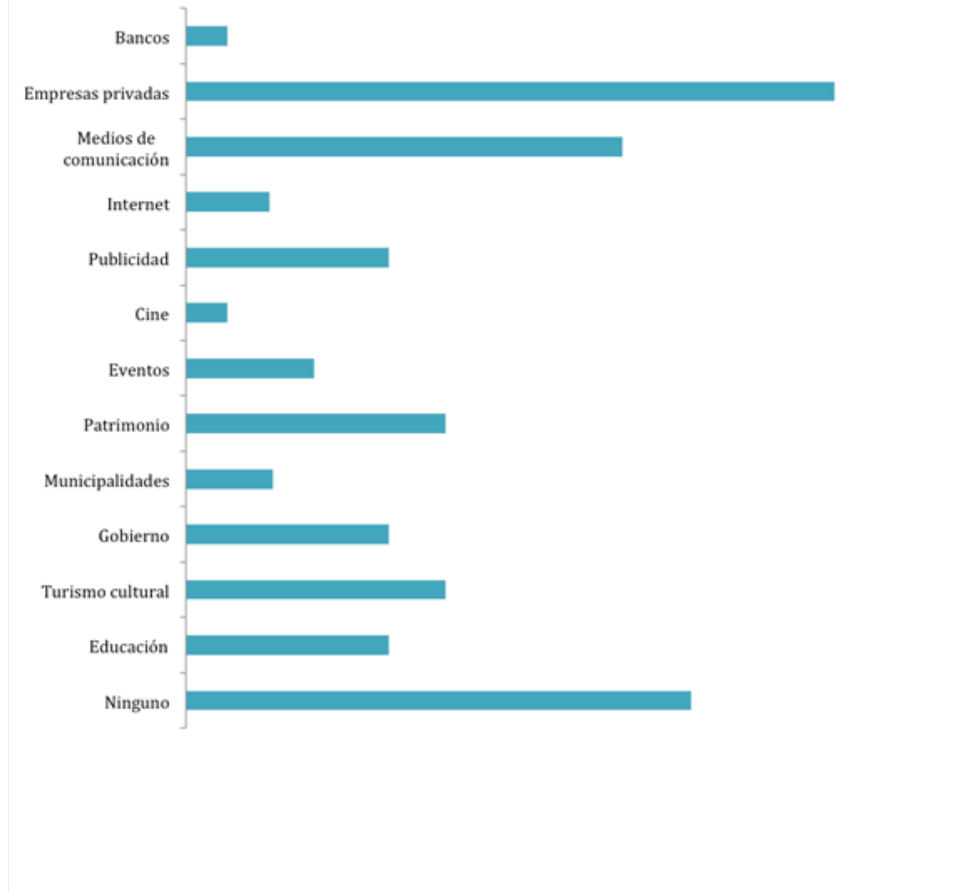


sumar la de las impresoras domésticas, soportes para montajes, accesorios, etc.

#### Mercado de la fotografía comercial en Chile.

Como parte de esta industria es importante mencionar la creación y uso de fotografías comerciales y su mercado. Éstas son demandadas por diversos sectores: desde la aeroespacial, alimentos, textil, editorial, el Estado o hasta los clientes particulares: como lo es la fotografía o la difusión de sus productos por medio del trabajo de fotógrafos profesionales, siendo éste último el principal ingreso por servicios de los fotógrafos nacionales dado que en todo Chile la mayoría de los fotógrafos trabaja o interactúa con agentes de esta industria (Gráfico 4 y 5). A pesar de estas cifras, este tipo de datos no son pertinentes para la dimensión de esta investigación porque no abordan temas que conciernen exclusivamente a la fotografía autoral contemporánea en la Región Metropolitana.

### SECTORES ECONÓMICOS ALIADOS AL RUBRO FOTOGRÁFICO



**Gráfico 4:** Fuente: Fotografía en Chile. Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información. Publicado por CENFOTO el año 2010 (a partir de un universo de 630 fotógrafos).

### La fotografía y su contextualización en el mercado de las Artes en Chile.

El circuito fotográfico contemporáneo en Chile está compuesto por fotógrafos, instituciones públicas y privadas, teóricos, técnicos, talleres y profesionales que ofrecen servicios específicos, como los talleres de impresión, clubs de fotografía, talleres de enmarcación, montajistas, etc.

A pesar de que la audiencia es un factor importante en todo circuito artístico, para la presente investigación no abordamos sus cifras o datos, dado que este grupo no cumple un rol fijo o estable dentro del circuito de la fotografía, es un grupo o masa dinámica que se mueve dentro de varias especialidades artísticas.

Con un mercado mundial de US\$ 60.000 millones anuales (Kogan, 2013, p. 14), adquirir Arte se ha convertido en un tema de interés tanto para coleccionistas como para empresas financieras que buscan diversificar su portafolio o generar una propuesta de marketing cultural en torno a la fotografía. Son recurrentes las notas en diarios importantes a nivel mundial, como el *New York Times*, donde aparecen cifras millonarias por las que se ha vendido una obra fotográfica. Un ejemplo relevante es la obra de Andreas Gursky, el año 1998, con su fotografía *Los Ángeles* vendida por \$2,9 millones de dólares. En el 2001 vendió *99 Cent II* por \$3,3 millones de dólares y *Rhein II* vendida por \$4,3 millones de dólares.

Los precios de muchas obras, como se puede especular, han ido a la alza con el paso de los años. Incluso disciplinas como la fotografía han visto algunos ceros agregados al lado derecho en su precio de venta. Claro está que esto ocurre en los grandes mercados internacionales tales como los de Nueva York, Londres, China o Sao Paulo, para el caso latinoamericano. El mercado en Chile ha contado con galerías especializadas en fotografía como es el caso de Galería AFA, fundada en 2005, quien dedicó su quehacer exclusivamente a la fotografía los primeros años de su existencia o Galería 64 que operó exclusivamente entorno al quehacer fotográfico. La primera tuvo que ampliar su

rubro e incorporar otras manifestaciones artísticas y la segunda tuvo que cerrar sus operaciones. Ambos casos dan cuenta de la existencia de un circuito fotográfico en el país, sin embargo siendo un nicho aún en desarrollo, se vuelve complejo el dedicar espacios exclusivamente a este quehacer artístico.

Así, se reconoce que sí existe un circuito de la fotografía en Chile, la cual es avalada y reconocida por el Estado, quien juega un importante rol como fomentador de la creación y la producción nacional de fotografía en el ámbito de las artes visuales a través del CNCA y su Área de Fotografía.

Entre los años 2005 y 2012, el Estado ha fomentado el rubro mediante la entrega de recursos financieros a través de sus fondos concursables para cultura FONDART, tanto a nivel nacional como regional, donde se otorgaron más de \$1.747.945.994 millones de pesos durante ese período para todas las líneas que comprenden el ámbito de la fotografía<sup>3</sup>.

En dichos fondos existen más de diez ítems, entre líneas y modalidades que han estado disponibles para el posible beneficio de artistas fotógrafos tanto para la creación producción y difusión de sus obras, como de becas de educación, mejoramiento de infraestructura y la creación de investigación teórica a través de libros. Además, se deben considerar los recursos personales (aportes propios hacia los proyectos) y aquellos provenientes del sector privado. Estos recursos han ayudado a incrementar la presencia de proyectos fotográficos en los cuales se han creado obras para proyectos específicos.

La siguiente tabla sólo pudimos sistematizar hasta el 2012, ya que, según la dirección del FONDART, no tienen los datos en adelante debido a la diversificación de las líneas de postulación y categorías. Por ello, y para seriedad de la investigación, nos remitimos a la sistematización hasta dicho año del total de ochenta proyectos beneficiados en las líneas de creación y

---

<sup>3</sup> Dato otorgado por Teresa Huneus. Directora FONDART, período 2010 -2013.

producción. Los montos asignados para FONDART nacional se ven en aumento el año 2006, esto es así ya que se abrieron dos convocatorias ese año. También podemos apreciar una ausencia de proyectos el año 2011 ya que este año sólo se otorgaron fondos a proyectos de investigación y becas, por eso no se contabilizaron en esta tabla. También podemos apreciar que se otorgaron una mayor cantidad de fondos repartidos entre una menor cantidad de proyectos en el año 2012, esto porque se benefició a proyectos de difusión y mejoramiento de la calidad de obras fotográficas mediante charlas y talleres para fotógrafos y no a la creación o producción. Ejemplo de proyectos beneficiados en el 2012 el Festival de Fotografía de Valparaíso y el portal Web *Fotoespacio*.

<b>Tabla 1</b>				
<b>LÍNEA: CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA 2005 – 2012</b>				
<b>Año</b>	<b>Fondart Nacional</b>		<b>Fondart Regional: Sólo RM</b>	
	<b>Monto asignado</b>	<b>Cantidad de proyectos adjudicados</b>	<b>Monto asignado</b>	<b>Cantidad de proyectos adjudicados</b>
<b>2005</b>	21.521.570	4	27.285.211	7
<b>2006</b>	71.880.073	13	27.641.649	6
<b>2007</b>	38.031.963	11	13.087.457	3
<b>2008</b>	20.421.662	4	10.548.823	4
<b>2009</b>	42.644.598	5	10.260.139	2
<b>2010</b>	41.186.527	7	27.184.178	4
<b>2011</b>	0	0	17.317.244	3
<b>2012</b>	47.141.436	2	48.367.166	5
<b>Total:</b>	282.827.829	46	181.691.867	34
<b>Promedio</b> :	35.353.479	5,75	22.711.483	4,25
<b>Total montos adjudicados Fondart Nacional + Fondart Regional:</b>				<b>464.519.696</b>
<b>Total proyectos adjudicados Fondart Nacional + Fondart Regional:</b>				<b>80</b>
* Cantidades en pesos chilenos				
* Tabla realizada a partir de la base de datos de proyectos FONDART nacional y Regional que nos proporcionó el Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes CNCA.				

Dentro del FONDART regional la asignación de fondos año a año presenta un comportamiento más regular, podemos darnos cuenta que ésta es proporcional a la cantidad de artistas fotógrafos que se adjudican estos fondos.

Como vemos en la Tabla 1, existen recursos asignados para la creación y producción de obra fotográfica. Sin embargo, esta información no posee ningún indicador que evidencie lo que ocurre con esta producción fotográfica al

término de cada proyecto lo que nos lleva a preguntar ¿Qué pasa con el circuito y la adquisición de toda esta producción artística al concluir estos proyectos?

Para la realización de la Tabla 1 se recopilaron datos, los cuales fueron otorgados de manera no sistematizada por lo que fue necesario ordenar y clasificar la información a presentar. Esta información no se encuentra actualizada ya que no se han generado nuevos datos para su actualización.

## 5.2 Análisis del cuestionario.

Chile tiende a centralizar la mayoría de sus recursos y oportunidades en la capital, Santiago, y el rubro de la Fotografía Contemporánea no está exento de esta norma. Así gran parte de los fotógrafos y galerías que cuentan con mayor importancia en la escena nacional se encuentran establecidos en la Región Metropolitana.

Los talleres, exposiciones y eventos más relevantes en torno a la fotografía se llevan a cabo en la ciudad de Santiago y/o en sus cercanías; un ejemplo de ello es el FIFV: Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso con contenido principal de agentes de la región Metropolitana en la V Región. Gran parte del rubro reside en la Región Metropolitana, específicamente en la ciudad de Santiago, por ello nuestro grupo de enfoque ha sido emplazado en esta ciudad y la Región Metropolitana la cual los fotógrafos autorales no sólo la estipulan como residencia si no también es ahí donde desarrollan la mayor parte de sus labores.

Para lograr visualizar el perfil de los fotógrafos que integran este circuito en la Región Metropolitana de Santiago desarrollamos un cuestionario aplicado por nosotras a un grupo de fotógrafos que han desarrollado su carrera principalmente en esta región. Para ello, la Galería de fotografía autoral contemporánea *Galería 64*<sup>4</sup> fue ocupada durante nueve meses para realizar el seguimiento al trabajo continuo de la muestra final de 32 fotógrafos de un universo de 562 fotógrafos registrados y seleccionados en la base de datos de dicha galería. Estos fueron separados del grupo mayor ya que lo interesante era que tuviesen tres o más exhibiciones en su haber (tanto individuales como colectivas).

Dentro de ambos instrumentos, tanto el de CENFOTO como el nuestro, las preguntas apuntaron a varios temas como: región donde habita, datos

---

<sup>4</sup>La única galería dedicada exclusivamente a la fotografía del año 2011 al 2013.



generales etarios (edad, género, ocupación), formación profesional, trabajo y difusión en torno a la obra, aspectos económicos, fondos estatales y creación.

Sin embargo, en esta sección nos enfocaremos a los resultados obtenidos a través de nuestro instrumento y sólo haremos mención al de CENFOTO como un referente. Comenzaremos el análisis con las preguntas sobre información general para determinar rasgos y características sociodemográficas específicas, principalmente: edad, nivel educacional, zona de residencia.

**A) ¿Cuáles son sus estudios formales en fotografía? / ¿Edad?**

¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía?								
		Estudios	Técnico	Universitario	Diplomado	Postgrado	Total	
		informales						
Edad	26- 35	Nº	1	0	3	2	2	8
		%	3,6%	0,0%	10,7%	7,1%	7,1%	28,6%
	36-45	Nº	3	2	0	0	2	7
		%	10,7%	7,1%	0,0%	0,0%	7,1%	25,0%
	46-55	Nº	2	2	1	0	1	6
		%	7,1%	7,1%	3,6%	0,0%	3,6%	21,4%
	+ 56	Nº	3	1	2	1	0	7
		%	10,7%	3,6%	7,1%	3,6%	0,0%	25,0%
	Total	Nº	9	5	6	3	5	28
		%	32,1%	17,9%	21,4%	10,7%	17,9%	100,0%

Es importante para nuestra investigación el conocer la diferencia generacional de los fotógrafos, en contraposición de los estudios formales o informales adquiridos para su trabajo autoral. Respecto al cruce de las preguntas “¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía?” y “Edad”. Obtenemos la siguiente información: fotógrafos entre los 26 a los 35 años y que poseen estudios universitarios representan un 10,7%. Respecto a personas que realizaron estudios informales y se encuentran entre los 36 a 45 años, corresponde a un 10,7%. Fotógrafos con más de 56 años y que sus estudios en la fotografía son informales corresponde a un 10,7%. De un total de 28 casos.

Podemos determinar que de los fotógrafos, son los jóvenes los que mediante la profesionalización universitaria se ven instruidos de forma técnica para el trabajo. Así mismo, los fotógrafos de mediana edad han adquirido estos conocimientos mediante estudios informales que determinamos como clases particulares, talleres o aprendices de otros fotógrafos como autodidactas. Los

adultos entre 46 y sobre los 56, aprendieron en academias de arte y se desempeñaron como foto-reporteros.

De lo anterior, podemos notar una tendencia en el grupo de 26 a 35 años, es decir fotógrafos jóvenes, de prepararse con estudios en instituciones universitarias, lo cual se contrapone con tendencias de generaciones anteriores de adquirir conocimientos por medio de otro tipo de instancias como lo son estudios técnicos, diplomados, institutos profesionales, etc.

Podríamos especular sobre los factores que influyen en esto, siendo uno de los más importantes la facilidad de acceso a la información y la oferta en las universidades de la región. De todas maneras, lo que es innegable es el hecho que la formación de los fotógrafos determina cómo ejercen su profesión. Hay que resaltar que esto jamás será un parámetro para poner en valor la calidad de sus obras. Pero sí se desencadenan distintas problemáticas formales, siendo una de ellas el conocimiento sobre la certificación de las obras como también la pertenencia al sistema del mercado de cobro y remuneraciones de sus obras, registro en el Servicio de Impuestos Internos con boletas o facturas, etc.

**B) Su principal remuneración ¿de dónde proviene? / ¿Qué porcentaje del tiempo le dedica a la labor fotográfica: creación y producción?**

		En su jornada diaria ¿qué porcentaje del tiempo le dedica a la labor fotográfica: creación y producción? Tomando en cuenta jornada de 8 horas laborales.					
		0 – 24	25 – 49	50 - 74	75 - 90	100	Total
<b>Su principal remuneración ¿de dónde proviene?. Puede seleccionar más de una opción</b>	Fotógrafo comercial	3	1	2	0	0	6
		10,3%	3,4%	6,9%	0,0%	0,0%	20,7%
	Fotógrafo autoral	1	0	2	3	2	8
		3,4%	0,0%	6,9%	10,3%	6,9%	27,6%
	Profesor de Fotografía	3	1	1	1	0	6
	10,3%	3,4%	3,4%	3,4%	0,0%	20,7%	
	Otra	4	4	0	1	0	9
		13,8%	13,8%	0,0%	3,4%	0,0%	31,0%
		11					
<b>Total</b>			6	5	5	2	29
		37,9%	20,7%	17,2%	17,2%	6,9%	100,0%

Podemos ver que los grupos de 0 a 24 años y de 25 a 49 años, el tiempo dedicado a la creación fotográfica no quiere decir que ésta se convierta en la fuente principal de remuneración para un fotógrafo autoral. Esto dado que en las respuestas notamos que oficios en torno a la fotografía como lo son fotógrafo comercial, es decir aquel que trabaja en campañas publicitarias o en torno a algún otro medio aceptado en el mercado comercial, y profesor de fotografía, fueron los oficios seleccionados en mayor cantidad por los que respondieron esta pregunta.

Caso opuesto ocurre en los grupos de 50 a 74 años y 75 a 90 años donde la fotografía autoral se convierte en su principal fuente de remuneración. Es posible que esto sea dado a que en estos rangos etarios los individuos cuenten con factores como el hecho de que algunos de ellos se encuentren jubilados, o que sean poseedores de una libertad financiera ayudan a que puedan ocupar un mayor porcentaje de su tiempo a la labor fotográfica y por ende convertirla en una fuente principal de su remuneración. También cabe señalar, que en este grupo se encuentran algunos de los fotógrafos más connotados y con mayor trayectoria del país, tal es el caso de Luis Poirot y Paz Errázuriz.

**C) Su principal remuneración ¿de dónde proviene?/ ¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?**

		¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?					
			0 a 10	11 - 40	41 - 80	+ 80	Total
<b>Su principal remuneración ¿de dónde proviene? Puede seleccionar más de una opción</b>	Fotógrafo comercial	Nº	1	2	0	3	6
		%	3,8%	7,7%	0,0%	11,5%	23,1%
	Fotógrafo autoral	Nº	2	0	0	4	6
		%	7,7%	0,0%	0,0%	15,4%	23,1%
	Profesor de Fotografía	Nº	3	1	1	1	6
		%	11,5%	3,8%	3,8%	3,8%	23,1%
Otra	Nº	5	3	0	0	8	
	%	19,2%	11,5%	0,0%	0,0%	30,8%	
<b>Total</b>	Nº	11	6	1	8	26	
	%	42,3%	23,1%	3,8%	30,8%	100,0%	

Personas que han vendido más de 80 fotografías y que su principal remuneración proviene de fotografía autoral, representan un 15,4%. Respecto a sujetos que su principal remuneración proviene de otra fuente y que han vendido hasta 10 obras, representan un 19,2%, entro de la misma remuneración encontramos a personas que han vendido entere 11 a 40 fotografías con un 11,5%.

**D) ¿Cuál es el canal de difusión de sus obras? / ¿Cuál es el canal de venta de sus obras?**

		¿Cuál es el canal de venta de sus obras?						
		Internet	Galerías/ Art dealers	Venta directa en taller con personalid ad jurídica	Venta directa en taller sin personalidad juridical, informal	Ninguno	Otra	Total
<b>¿Cuál es el canal de difusión de sus obras?</b>	Internet	4	2	0	1	2	0	9
		13,8%	6,9%	0,0%	3,4%	6,9%	0,0%	31,0%
	Medios impresos nacionales : diarios, revistas especializadas	0	0	1	4	1	0	6
		0,0%	0,0%	3,4%	13,8%	3,4%	0,0%	20,7%
	Medios impresos extranjeras: diarios, revistas especializadas	0	2	0	0	0	1	3
		0,0%	6,9%	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%	10,3%
	Galerías y Museos nacionales	0	1	0	1	3	0	5
		0,0%	3,4%	0,0%	3,4%	10,3%	0,0%	17,2%
	Galerías y Museos extranjeros	0	2	0	2	1	0	5
		0,0%	6,9%	0,0%	6,9%	3,4%	0,0%	17,2%
Otros	0	0	1	0	0	0	1	
	0,0%	0,0%	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%	
<b>Total</b>		4	7	2	8	7	1	29
		13,8%	24,1%	6,9%	27,6%	24,1%	3,4%	100,0%

La siguiente tabla cruzada de las preguntas canal de difusión de la obra / canal de venta de la obra. Podemos vislumbrar que de los 29 fotógrafos que respondieron: 7 no venden obras y de éstos, sólo 2 difunden su trabajo a través de Internet. En este grupo, que no vende sus obras, 3 utilizan galerías y museos nacionales para la difusión de su trabajo.

En cuanto a los fotógrafos que sí venden sus obras, 8 lo hacen de manera directa en su taller. 1 usa Internet y 4 tienen acceso a mayor difusión en otros medios como: medios impresos nacionales. Usando como segundo medio de difusión a las galerías y museos como canales de difusión manteniendo la venta directa en sus talleres.

Respecto a los fotógrafos que venden por Internet y que su canal de difusión es el mismo encontramos es de un 13,8% equivalente a 4 fotógrafos.



**E) ¿Cuál es el canal de venta de sus obras? / ¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?**

		¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?					
		0 a 10	11 – 40	41 – 80	+ 80	Total	
		Nº					
¿Cuál es el canal de venta de sus obras?	Internet	Nº	0	1	0	1	2
		%	0,0%	3,8%	0,0%	3,8%	7,7%
	Galerías/Art dealers	Nº	1	2	0	3	6
		%	3,8%	7,7%	0,0%	11,5%	23,1%
	Venta directa en taller con personalidad jurídica	Nº	0	0	0	2	2
		%	0,0%	0,0%	0,0%	7,7%	7,7%
	Venta directa en taller sin personalidad jurídica, informal	Nº	3	2	1	2	8
		%	11,5%	7,7%	3,8%	7,7%	30,8%
	Ninguno	Nº	6	1	0	0	7
		%	23,1%	3,8%	0,0%	0,0%	26,9%
	Otra	Nº	1	0	0	0	1
		%	3,8%	0,0%	0,0%	0,0%	3,8%
<b>Total</b>	Nº	11	6	1	8	26	
	%	42,3%	23,1%	3,8%	30,8%	100,0%	

Podemos darnos cuenta, que la venta directa informal en taller sigue siendo la tendencia mayor dentro de los fotógrafos que venden. Utilizando la difusión de galerías de *Art Dealers* 30,8% que son 8 fotógrafos.

De un total de 26 fotógrafos, que han vendido entre 0 a 10 fotografías en su trayectoria y que ninguno de los canales mencionados en el cuestionario es su canal de ventas de sus obras representan un 23,1%. Fotógrafos que han vendido entre 11 a 40 obras y que utilizan galerías de artes y galerías de arte o *Art Dealers* 7,7% respectivamente. Y por último, fotógrafos que han vendido más de 80 fotografías utilizan galerías de Gaerías y *Art Dealers*.

**F) ¿Cuál es el canal de venta de sus obras? / Cuándo genera una venta  
¿Qué tipo de documento emite?**

		Cuándo genera una venta ¿Qué tipo de documento emite?					
		Boleta de honorarios	Factura exenta IVA	Factura de venta	Ninguna	Total	
¿Cuál es el canal de venta de sus obras?	Internet	Nº	2	1	1	0	4
		%	6,9%	3,4%	3,4%	0,0%	13,8%
	Galerías/Art dealers	Nº	2	1	1	3	7
		%	6,9%	3,4%	3,4%	10,3%	24,1%
	Venta directa en taller con personalidad jurídica	Nº	0	0	0	2	2
		%	0,0%	0,0%	0,0%	6,9%	6,9%
	Venta directa en taller sin personalidad jurídica, informal	Nº	4	0	0	4	8
		%	13,8%	0,0%	0,0%	13,8%	27,6%
	Ninguno	Nº	2	0	0	5	7
		%	6,9%	0,0%	0,0%	17,2%	24,1%
	Otra	Nº	1	0	0	0	1
		%	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	3,4%
<b>Total</b>	Nº	11	2	2	14	29	
	%	37,9%	6,9%	6,9%	48,3%	100,0%	

El mayor porcentaje corresponde a fotógrafos que no emiten documentos al genera una venta y que tampoco tienen un determinado canal de venta de su obra siendo un total de 5 que representan un 17,2%.

Siguen fotógrafos que no emiten ningún tipo de documento, pero el canal de venta de su obra es en talleres sin personalidad jurídica, siendo un total de 4. En tanto que los fotógrafos que generan boleta de honorarios y venden a través de Galerías/ *Art Dealers* son 2 casos.

Solamente 2 fotógrafos de los 29 emiten una factura de venta por su obra, siendo que este es el instrumento que debe generarse al realizar una venta por sus fotografías. Es decir, se acostumbran prácticas informales como emitir una boleta de honorarios o ningún documento al momento de realizar una venta. Como mencionamos, un tema importante es la certificación de obra, dado que la fotografía es relativamente fácil de reproducir.

**G) Cuáles son sus estudios formales en Fotografía? / ¿Otorga certificados de autenticidad de sus obras?**

		¿Otorga certificados de autenticidad de sus obras?			
		Sí	No	Total	
<b>¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía?</b>	Estudios informales	Nº	2	6	8
		%	7,1%	21,4%	28,6%
	Técnico	Nº	4	1	5
		%	14,3%	3,6%	17,9%
	Universitario	Nº	4	3	7
		%	14,3%	10,7%	25,0%
	Diplomado	Nº	1	2	3
		%	3,6%	7,1%	10,7%
	Postgrado	Nº	2	3	5
		%	7,1%	10,7%	17,9%
	<b>Total</b>	Nº	13	15	28
		%	46,4%	53,6%	100,0%

Al realizar el cruce entre las preguntas “¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía?” y “¿Otorga certificados de autenticidad de sus obras?” pudimos notar que las personas que otorgan certificados de la autenticidad para la obra y que estudiaron en la Universidad y estudios técnicos representan un 28,6%. Respecto a personas que no entregan certificados de la autenticidad de sus obras y que estudiaron informalmente son 21,4%. Esto de un total de 28 personas.

Esto además nos indica que la adquisición de conocimiento y la profesionalización llevan a salvaguardar de mejor manera los trabajos fotográficos que se producen al estar respaldados por un certificado que delimita la serie y ayuda a mantener el valor de la obra en el tiempo. Sin olvidar que el certificado de autenticidad es el registro más completo sobre una obra dado a que se convierte en un tipo de “carnet de identidad” que le da un valor

agregado a la obra al momento en que se pretende vender, exponer, o insertar dentro de la colección de una institución cultural, entre otras cosas.

Para estas preguntas, es importante saber el nivel de profesionalismo a través de la entrega de certificados de autenticidad de la obra y la utilización de esta práctica a partir de un aprendizaje formal.

#### H) ¿Cómo financia sus obras? / ¿Cuál es el canal de venta de sus obras?

		¿Cuál es el canal de venta de sus obras?							Total
		Internet	Galerías/ Art dealers	Venta directa en taller con personalid ad jurídica	Venta directa en taller sin personalida d jurídica informal	Ninguno	Otra		
¿Cómo financia sus obras?	Fondos propios/personales	Nº	2	5	1	3	5	0	16
		%	6,9%	17,2%	3,4%	10,3%	17,2%	0,0%	55,2%
	Fondos estatales	Nº	0	2	1	3	2	1	9
		%	0,0%	6,9%	3,4%	10,3%	6,9%	3,4%	31,0%
	Fondos de privados	Nº	2	0	0	0	0	0	2
		%	6,9%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	6,9%
	Becas	Nº	0	0	0	2	0	0	2
		%	0,0%	0,0%	0,0%	6,9%	0,0%	0,0%	6,9%
	<b>Total</b>	Nº	4	7	2	8	7	1	29
		%	13,8%	24,1%	6,9%	27,6%	24,1%	3,4%	100,0%

Fotógrafos que su canal de venta con las galerías y que además financian su obra con fondos personales representan un 17,2%. Aquellos que no tienen ningún canal de difusión y que financian su obra con fondos propios también representan un 17,2%. Por otro lado tenemos a personas que su canal de venta es por internet y que financia su obra con fondos propios o privados obtienen un 6,9% respectivamente. Por último, están canal de venta directa en talleres y que financian su obra con fondos propios y estatales, representan un 10,3%.

Para estas preguntas, la mayoría 55,2% financia sus proyectos con fondos propios. Luego el 31% financia sus proyectos con fondos estatales y el resto con fondos de privados o becas. Esto deja una tendencia al alto costo personal y estatal que implica el financiamiento de obras autorales.

Independiente del canal de venta de sus obras, el fotógrafo tiene que financiar personalmente o bajo la postulación de un fondo estatal su trabajo.

**l) ¿Cómo financia sus obras? /¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?**

		¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?					
			0 a 10	11 - 40	41 – 80	+ 80	Total
<b>¿Cómo financia sus obras?</b>	Fondos propios/personales	Nº	6	1	0	6	13
		%	23,1%	3,8%	0,0%	23,1%	50,0%
	Fondos estatales	Nº	4	3	1	1	9
		%	15,4%	11,5%	3,8%	3,8%	34,6%
	Fondos de privados	Nº	0	1	0	1	2
		%	0,0%	3,8%	0,0%	3,8%	7,7%
	Becas	Nº	1	1	0	0	2
		%	3,8%	3,8%	0,0%	0,0%	7,7%
<b>Total</b>	Nº	11	6	1	8	26	
	%	42,3%	23,1%	3,8%	30,8%	100,0%	

Personas que están han vendido entre 0 a 10 o más de 80 fotografías y que han financiado sus obras con fondos propios tienen un 23,1%, respectivamente. Sujetos que han financiado su obra con fondos estatales y han vendido entre 11 a 40 fotografías tienen un total de 11,5% de un total de 26 personas.

**J) Tipo de fondo que ha ganado. / ¿Dónde están las obras que participaron en estos proyectos de fondos concursables?**

		¿Dónde están las obras que participaron en estos proyectos de fondos concursables?. Si su obra no fue financiada por fondos estatales, omíta esta y pase a la próxima pregunta					Total
		Se vendieron a privados	Se donaron al Estado	Se donaron a privados	En Museo Nacional	En mi posesión	
Tipo de fondo que ha Ganado	FONDART	Nº 5	1	1	1	6	14
		% 25,0%	5,0%	5,0%	5,0%	30,0%	70,0%
Otro		Nº 2	0	1	0	3	6
		% 10,0%	0,0%	5,0%	0,0%	15,0%	30,0%
Total		Nº 7	1	2	1	9	20
		% 35,0%	5,0%	10,0%	5,0%	45,0%	100,0%

Nos damos cuenta que el 45% de los fotógrafos que ganaron un fondo para realizar su trabajo autoral tiene en su poder las obras creadas. El 35% vendió estas obras financiadas por un fondo a privados, y el 10% las donó a estos mismos y el restante 10% las donó al en Estado o se encuentran en museos nacionales.

Respecto al cruce de preguntas donde están las obras que participaron en fondos concursable y tipo de fondo que ha ganado. Encontramos que el 25% corresponde a fotógrafos que vendieron su obra a privados y que además ganaron un Fondart. Personas que tienen en su posesión las obras y que ganaron Fondart representan un 30%. Por ultimo están los Fotógrafos que ganaron otro tipo de fondo y que tienen ellos su obra es de un 15%.



**K) Tipo de fondo que ha ganado. / ¿Qué resultado obtuvo después de la participación en estos fondos concursables?**

		¿Qué resultado obtuvo después de la participación en estos fondos concursables?									Total
		Venta de obra	Invitación para participar en exhibiciones en el extranjero	Invitación para participar en exhibiciones nacionales	Publicación de un libro	Masa crítica en medios de difusión	Masa crítica en medios académicos	Invitación a Bienal(es) por parte del Estado	Ingreso a Galería de Arte internacional		
<b>Tipo de fondo que ha Ganado</b>	FOND	Nº	1	4	5	1	2	1	0	0	14
	ART	%	5,0%	20,0%	25,0%	5,0%	10,0%	5,0%	0,0%	0,0%	70,0%
	Otro	Nº	0	1	0	2	0	0	1	2	6
		%	0,0%	5,0%	0,0%	10,0%	0,0%	0,0%	5,0%	10,0%	30,0%
<b>Total</b>		Nº	1	5	5	3	2	1	1	2	20
		%	5,0%	25,0%	25,0%	15,0%	10,0%	5,0%	5,0%	10,0%	100,0%

Fotógrafos que ganaron un fondo y que recibieron invitación para participar en exhibiciones en el extranjero representan un 25%. Un porcentaje igual recibieron invitaciones para participar en exhibiciones nacionales, tras haber ganado un fondo.

Un 15% de los fotógrafos obtuvo la publicación en un libro y un 10% el ingreso a galería de arte internacionales. Y por último, obtuvieron tras la obtención de un fondo masa crítica en medios de difusión e invitaciones a bienales por parte del Estado con un 5% respectivamente.

Nos damos cuenta de la baja masa crítica a nivel académico de los trabajos generados por el financiamiento con fondos no personales, ya que ésta sólo representa el 5% del resultado en la participación en fondos concursables.

**L) ¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía? / ¿Cuántas veces ha ganado un Fondo concursable?**

		¿Cuántas veces ha ganado un Fondo concursable?			
		1 a 5	5 a 10	Total	
<b>¿Cuáles son sus estudios formales en Fotografía?</b>	Estudios informales	Nº	4	0	4
		%	20,0%	0,0%	20,0%
	Técnico	Nº	4	0	4
		%	20,0%	0,0%	20,0%
	Universitario	Nº	3	1	4
		%	15,0%	5,0%	20,0%
	Diplomado	Nº	3	0	3
		%	15,0%	0,0%	15,0%
	Postgrado	Nº	3	2	5
		%	15,0%	10,0%	25,0%
	<b>Total</b>	Nº	17	3	20
		%	85,0%	15,0%	100,0%

Al cruzar las preguntas sobre los estudios y las veces que ha ganado un fondo concursable, fotógrafos que han ganado entre 1 a 5 veces un fondo concursable y que poseen estudios informales o estudios técnicos, representan un 20%. Fotógrafos que tienen un posgrado y que han ganado de 5 a 10 fondos concursable representan un 10%. De un total de 20 fotógrafos. Podemos decir que no es necesario para ganar un fondo el tener preparación académica formal en la fotografía, esto deja abierta las posibilidades de poder postular a estos fondos a fotógrafos con otras carreras u otros tipos de estudios o preparaciones.

**M) En su jornada diaria ¿qué porcentaje del tiempo le dedica a la labor fotográfica: creación y producción? Tomando en cuenta jornada de 8 horas laborales / ¿Dónde están las obras que participaron en estos proyectos de fondos concursables?**

		¿Dónde están las obras que participaron en estos proyectos de fondos concursables? Si su obra no fue financiada por fondos estatales, omite esta y pase a la próxima pregunta					Total	
		Se vendieron a privados	Se donaron al Estado	Se donaron a privados	En Museo Nacional	En mi posesión		
<b>En su jornada diaria ¿qué porcentaje del tiempo le dedica a la labor fotográfica: creación y producción?</b>	0 - 24	Nº	2	1	1	0	5	9
		%	9,5%	4,8%	4,8%	0,0%	23,8%	42,9%
<b>Tomando en cuenta jornada de 8 horas laborales</b>	25 - 49	Nº	1	0	1	0	2	4
		%	4,8%	0,0%	4,8%	0,0%	9,5%	19,0%
	50 - 74	Nº	2	1	0	1	1	5
		%	9,5%	4,8%	0,0%	4,8%	4,8%	23,8%
	75 - 90	Nº	1	0	0	0	1	2
		%	4,8%	0,0%	0,0%	0,0%	4,8%	9,5%
	100	Nº	1	0	0	0	0	1
		%	4,8%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	4,8%
<b>Total</b>		Nº	7	2	2	1	9	21
		%	33,3%	9,5%	9,5%	4,8%	42,9%	100,0%

Respecto a las variables donde están las obras que participaron en fondos concursable y el tiempo que le dedica a su trabajo, encontramos que los sujetos que sus obras estén en su posición y le dedican entre 0% a 24% de su tiempo a la fotografía, representan 23,8%. También están personas que trabajan en

fotografía entre 25% a 49% y que están en su posesión las obras representan un 9,5%. Sujetos que vendieron a privados sus obras y que le dedican entre 0% a 24% o de 50% a 74% de su tiempo a la fotografía obtienen un 9,5% de un total de 21 casos.

**N) ¿Su trabajo está seriado?/ ¿Cómo aprendió a seriar su trabajo?**

		¿Cómo aprendió a seriar su trabajo?			Total	
		Formalmente en un curso/ en la Universidad, escuela	Informalment e, me enseñó un conocido	No aplica		
¿Su trabajo está seriado?	Sí	Nº	1	16	1	18
		%	3,8%	61,5%	3,8%	69,2%
	No	Nº	0	2	6	8
		%	0,0%	7,7%	23,1%	30,8%
Total		Nº	1	18	7	26
		%	3,8%	69,2%	26,9%	100,0%

A un 61,5% le enseñó a seriar un conocido y su trabajo se encuentra actualmente seriado. El que un 23,% eligiera “no aplica” en relación a su forma de trabajar esta pregunta es importante, ya que es un indicio de la poca/carente formalización, control y registro de sus obras.

**Ñ) Su principal remuneración ¿De dónde proviene?/ ¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?**

		¿Cuántas fotos ha vendido en su trayectoria en Chile?					Total
		0 a 10	11 - 40	41 - 80	+ 80		
<b>Su principal remuneración ¿de dónde proviene? Puede seleccionar más de una opción</b>	Fotógrafo comercial	Nº	1	2	0	3	6
		%	3,8%	7,7%	0,0%	11,5%	23,1%
	Fotógrafo autoral	Nº	2	0	0	4	6
		%	7,7%	0,0%	0,0%	15,4%	23,1%
	Profesor de Fotografía	Nº	3	1	1	1	6
		%	11,5%	3,8%	3,8%	3,8%	23,1%
	Otra	Nº	5	3	0	0	8
		%	19,2%	11,5%	0,0%	0,0%	30,8%
<b>Total</b>	Nº	11	6	1	8	26	
	%	42,3%	23,1%	3,8%	30,8%	100,0%	

Personas que han vendido más de 80 fotografías y que su principal remuneración proviene de fotografía autoral, representan un 15,4%. Respecto a sujetos que su principal remuneración proviene de otra fuente y que han vendido hasta 10 obras, representan un 19,2%, entro de la misma remuneración encontramos a personas que han vendido entere 11 a 40 fotografías con un 11,5%.

O) ¿Otorga certificados de autenticidad de sus obras? /¿Su trabajo está seriado?

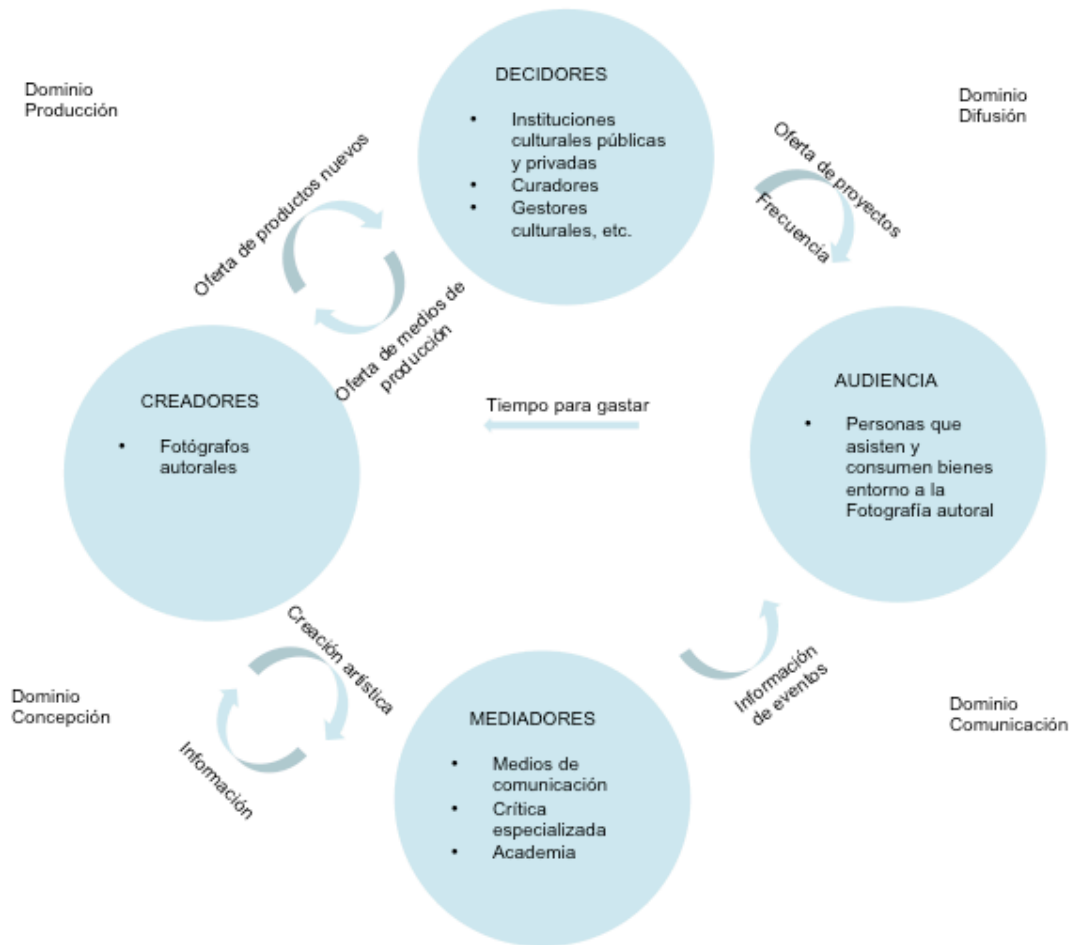
		¿Su trabajo está seriado?			Total
		Sí	No		
¿Otorga certificados de autenticidad de sus obras?	Sí	Nº	11	2	13
		%	39,3%	7,1%	46,4%
	No	Nº	7	8	15
		%	25,0%	28,6%	53,6%
<b>Total</b>		Nº	18	10	28
		%	64,3%	35,7%	100,0%

El 39,3% de los sujetos seria su trabajo y además otorga certificados. El 28,6% no entrega certificaos ni tampoco su trabajo se encuentra seriado. De un total de 28 casos.

## **6. Conclusiones.**

Tal como presentamos anteriormente, nuestra investigación se planteó de carácter exploratorio dada la poca información en torno al tema. Por lo demás, siendo esta una investigación cualitativa en la cual se ocuparon instrumentos como entrevistas a los agentes que generaron el fundamento en el planteamiento de las primeras políticas en torno al tema del “fomento a fotografía contemporánea chilena” y a teóricos reconocidos en el tema nacional, sumado a la aplicación del instrumento de cuestionario a los fotógrafos autorales que ejercen en la región metropolitana, podemos resolver que esta investigación dio prioridad e importancia a la profundidad del estudio en términos muy puntuales en torno al tema que a potenciales datos cuantitativos de venta o distribución generales.

Recordemos nuestra hipótesis: “Si no existe la interacción entre los diferentes componentes que pertenecen al sistema cultural de la fotografía autoral. Entonces se determina que el uso de los limitados recursos financieros y humanos que pertenecen a éste, no están siendo optimizados para poder potenciar el circuito en torno a la fotografía autoral contemporánea nacional.”. Con esta hipótesis planteamos para este estudio el vislumbrar cual es el estado de la situación actual del campo de acción del circuito fotográfico contemporáneo nacional. Para entender el sistema de trabajo de dicho circuito realizamos para la presentación de ésta investigación, el siguiente esquema en donde podemos observar los distintos componentes del circuito fotográfico autoral representados en su sistema de funcionamiento. Además nos permite ver los cuatro agentes que de alguna u otra forma interactúan entre sí: decisores, audiencia, mediadores y creadores:



**<sup>5</sup>Esquema 1 “Representación del estado actual del circuito de la fotografía contemporánea en Chile”.**

<sup>5</sup> Elaboración propia



Analizando la información recolectada, se encontraron falencias en las interacciones en torno al circuito de la fotografía autoral en Santiago, Chile. Así, al analizar los componentes, sus interacciones y conectividades que arrojó la información cualitativa recolectada, podemos aseverar lo siguiente:

- **Decidores:** En el caso del Estado como principal decidor, éste no ha reconocido a la fotografía como obra en la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM. Esto trae las siguientes problemáticas: Las obras no son legitimadas como tales sino que son literalmente catalogadas como “afiches”. Esto ocurre en el momento de hacerlas circular fuera de Chile, lo que conlleva a que viajen sin la firma del Museo Nacional de Bellas Artes, provocando que viajen sin seguro, sin valor monetario declarado y no pueden acceder a los beneficios aduaneros que en oportunidades se aplican cuando se participan en ferias de arte o bienales.

En el caso de los decidores estatales, pudimos determinar como principal fuente de financiamiento, en la creación de obras fotográfica local, los fondos concursables, principalmente a través de los FONDART, y la institucionalidad que lo sostiene (CNCA). Ésta, como **decidor**, no posee un plan de acción que se encargue del devenir de la producción generada a partir de los aportes financiados por ellos. Esto conlleva que al finalizar el tiempo de vida de los proyectos en exhibición, las fotografías terminen de vuelta en manos de los fotógrafos en un corto plazo. Donde la incidencia en participación a otros eventos, nacionales o internacionales, es baja.

Dado que no es el objetivo ni fin de este fondo concursable, está claro que no corresponde a este ente institucional financiar la comercialización de obra fotográfica, pero es un hecho que estas instancias al fomentar la creación de obras produce una cantidad mayor de fotografías que las que el circuito puede contener y comercializar,

provocando que muchas de ellas queden en el olvido y en desorden de catalogación. Esto hizo notar la gran necesidad de que este decidor estatal incluya un protocolo adicional a la evaluación final de proyectos, es decir, es necesario que derive la producción fotográfica a agentes autónomos y especializados que sepan qué hacer con ella, ya sea para comercializarla, darle un lugar de exhibición o catalogación donde pueda tener cabida por más tiempo. De esta manera se resolvería otra falencia detectada, que es la falta de interacción con los decidores privados, en especial con las galerías de Arte.

Como también estos decidores no presentan como requisito a los creadores que generan producción a partir de su financiamiento el orden sistemático de este trabajo para así, responsabilizar su creación frente a un potencial mercado.

En cuanto a la relación de los decidores y el audiencia, se incurre en que los decidores no han estudiado a fondo al audiencia que se beneficia de los proyectos de fotografía autoral. Con esto se corre el riesgo a que el audiencia objetivo no es adecuadamente identificado, por lo que se desconocen diversos factores, tales como: si estarían dispuestos a pagar o no por un bien fotográfico, cuál es su nivel de conocimiento del tema, frecuencia con la que asisten a este tipo de eventos, etc. También de esta manera la información a entregar a la audiencia sería mucho más precisa y complementaria de acuerdo a las necesidades de este audiencia.

- **Creadores:** Gracias a las respuestas obtenidas por medio del cuestionario a los fotógrafos, más la información recabada en los estudios en torno al tema, podemos determinar que los fotógrafos autorales, en su gran mayoría, no se han preocupado en actualizar sus sistema de trabajo para facilitar el acceso a su obra a potenciales mediadores, decidores o audiencia.

Es importante señalar que esto no va en relación al nivel de escolaridad o estudios en torno a la fotografía autoral que los creadores posean, ya que los fotógrafos consagrados de la región son profesionales de otras áreas, es decir, no cuentan con estudios especializados en fotografía autoral. Así pudimos constatar que los creadores no se hacen cargo de sus obligaciones en relación a sus creaciones: catalogar, definir formato de toma fotográfica e impresión, definir tamaño de la serie, control de inventario y ubicación de obras, prensa. Siendo que ellos mismos no saben cuánta obra fotográfica poseen, qué tan grande son sus series o cuáles son sus formatos para impresión.

Con esta falta de orden, se entorpece la comercialización con varias problemáticas, como la impresión ilimitada de fotografías lo cual dificulta la valorización monetaria. A su vez, los fotógrafos al no entregar ningún documento fiscal al momento de la compra-venta es imposible rastrear y controlar este mercado al cual ellos quieren acceder lo cual dificulta identificar en manos de quién se encuentran las colecciones de fotografía de la zona.

Según el cuestionario, los fotógrafos no cuidan ni protegen sus obras, así como tampoco se detienen en la toma de decisiones en la presentación de sus obras en las muestras colectivas. Nos referimos a la selección de los formatos en que otros decidores muestran su trabajo, ya que para los creadores le dan prioridad a la difusión de su obra como sea, sin importar la calidad técnica de la obra exhibida.

Los fotógrafos, al no ser reconocidos en cierta forma por una crítica especializada, tampoco pueden autoevaluar o legitimar su producción en comparación con otras series de obras ya sea de ellos mismos o entre sus pares.

- **Mediadores:** Si bien existen sitios Web especializados en la difusión de la fotografía nacional, éstas sólo son reconocidas por los propios fotógrafos, no así al audiencia en general. Por lo tanto, esta información son textos especializados en fotografía autoral con alcance a teóricos y fotógrafos para la recepción de nuevamente otros fotógrafos y otros teóricos.

Existe poca prensa especializada que trabaje el lenguaje técnico y estético para un audiencia más diverso, que logré enseñar, explicar y dar a entender la calidad y relevancia de ciertos trabajos autorales. Con ello, no queremos referimos a que sea obligatoria la masificación de audiencias. Esto apunta más bien a la necesidad de abrirse y diversificar los posibles interesados en el medio, los cuales necesitan educación respecto al tema. Además, de esta manera se otorga continuidad a proyectos implementados en las instituciones, legitima de manera formal la importancia de las obras fotográficas fuera de este micro nicho de gente especializada.

Como lo mencionamos anteriormente. Tampoco existe crítica especializada que además de dialogar con la producción de los creadores pueda entregar información sobre éstos al audiencia con un lenguaje menos técnico que genere interés en la audiencia existente.

Las exposiciones fotográficas, al ser realizados por decisores y algunos **mediadores profesionales** que ejercen este doble rol, no cuentan con una estandarización en la producción misma de exposiciones, es decir: el montaje, iluminación, seguro para las obras, elaboración de fichas técnicas y material didáctico lo que no es llevado a cabo con el mismo nivel de profesionalización por todas las entidades. Esto genera que la calidad de las exposiciones fotográficas, independiente del contenido que presenten, no se exhiben bajo las condiciones óptimas que faciliten la comprensión y puesta en valor por parte de la audiencia.

Por otra parte, tampoco existe un sistema o protocolo de archivo. Con esto nos referimos a lo expresado en la forma y acumulación también de orden de determinados materiales visuales, bajo un mandato de una autoridad, que la mayor parte de veces forma parte de la una institución (Sekula, 1984). Esto va a llevar un acto acumulativo y sistematizado en el cual se conforman corpus de imágenes susceptibles de ser analizados e interpretados como objetos de estudio (Foncuberta, 2003) para potenciales investigaciones de especialistas en arte, historia o educación.

- **Audiencia:** Como lo presentamos anteriormente, no se ha segmentado a fondo al audiencia que se beneficia con la asistencia y consumo del bien cultural de la fotografía autoral. Si la audiencia es baja, cómo aumentarla, y si es alta, como fidelizar su participación. Este grupo objetivo, al no ser adecuadamente identificado se desconocen los factores, tales como: si estarían dispuestos a pagar o no por un bien fotográfico, cuál es su nivel de conocimiento del tema, frecuencia con la que asisten a este tipo de exposiciones, su experiencia con la exposición presentada. También de esta manera la información o programación a entregar a la audiencia sería mucho más precisa y complementaria de acuerdo a las necesidades del audiencia.

Este audiencia sería más educado en torno al tema y podrían tener un dominio mayor en torno a la obra misma y les generaría un mayor valor cultural a las series presentadas lo que abriría la posibilidad de vislumbrar qué porcentaje de la audiencia estaría dispuesta a pagar por asistir o consumir bienes y servicios en torno a la Fotografía autoral y así aumentar el casi inexistente número de consumidores de fotografía nacional.

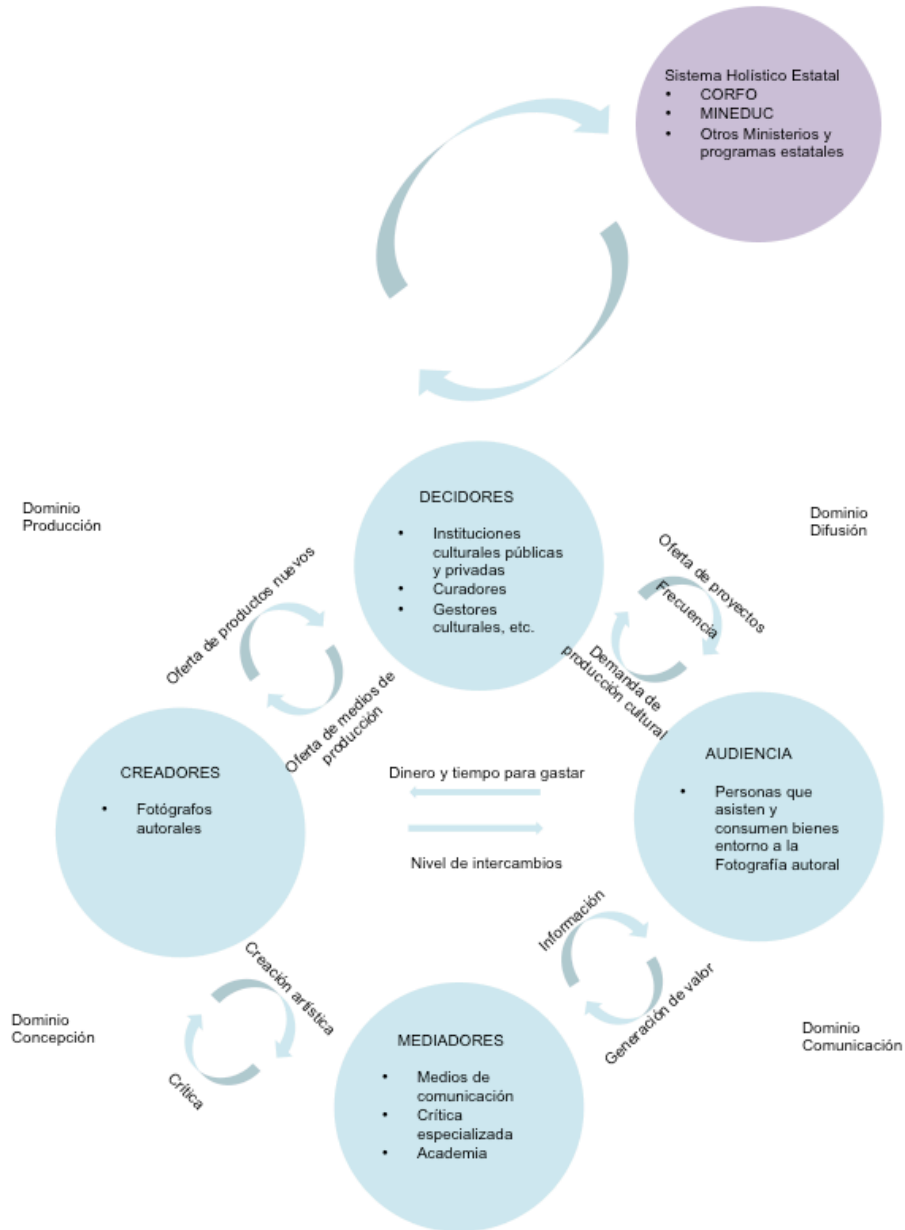
## **6.1 Recomendaciones.**

El estatus del funcionamiento del circuito de la fotografía autoral en Santiago confirma lo que se suponía al principio de esta investigación: *no existe una conectividad idónea en el circuito lo que repercute directamente en el funcionamiento óptimo de éste, dificultando que se potencie el circuito en torno a la fotografía autoral contemporánea nacional.*

Gracias a este análisis, pudimos desarrollar un esquema con el modelo que consideramos idóneo del sistema cultural en el cual se desarrolla la fotografía autoral. Éste se ha realizado gracias a la información adquirida durante este proceso de recopilación de información con el cual hemos podido confeccionar un modelo de circuito de fotografía autoral contemporánea, con sus componentes y las interacciones que en él ocurren, aplicable como modelo a cualquier sistema cultural cambiando el nombre de los elementos no así su comportamiento.

Nuestra propuesta de modelo idóneo de circuito de la fotografía autoral contemporánea para la Región Metropolitana comprende lo siguiente.

**Esquema 2. : Representación de propuesta de estado idóneo del circuito de la fotografía contemporánea en Chile.**



<sup>6</sup> Elaboración propia





- **Decidores:** En cuanto a los decidores, se podrían crear estrategias políticas para integrar la cultura en su ámbito de fotografía de autor a un cierto nivel de crecimiento —o más bien un tipo de existencia— económico y sacar el mejor provecho de ella como oportunidad de desarrollo a través de políticas culturales. Primero, inscribirla en la DIBAM como fotografía y no como afiche en el momento de circulación internacional, es decir legitimarla a nivel de estado y no de ministerio como forma de arte.

El trabajo de los Decidores y su intervención en las políticas parece ser efectivo para estimular el desarrollo del sector en una serie de ámbitos, pero no para estimular el interés de los consumidores ni para reducir las brechas de acceso a la cultura entre los distintos grupos socioeconómicos. Un ámbito orientado a apoyar la demanda podría reducir esta brecha, focalizando el apoyo en grupos cuyo consumo se pretende estimular.

Como mencionó el economista David Throsby en el Seminario de Economía y Cultura: “Cultura oportunidad y Desarrollo” organizado por el Consejo Nacional para la cultura y las Artes en Santiago, Chile (2011) , este término tiene que ser visto en términos holísticos, donde el sistema económico, el social y el cultural no están separados ni funcionan en forma aislada uno del otro, sino que están integrados e interconectados. Esto lo define como “Desarrollo sustentable”. El rol del sistema cultural en el desarrollo sustentable en nuestro país tiene dos aspectos muy distintos, aunque claramente interconectados, relacionados con la capacidad del sector de generar tanto valor económico como cultural.

En resumen, cuando este tipo de desarrollo se integra con la sustentabilidad económica, implica la generación a largo plazo tanto de valor cultural como económico. Podemos decir que la implementación de los programas para promover su contribución al fortalecimiento del sector

cultural recaería en diversos ministerios de gobierno, incluso los de comercio, educación, trabajo, sociales, salud, etc. Queremos reflexionar acerca de que la política cultural no está limitada a un Ministerio de Cultura, sino que debería comprender un enfoque general de gobierno:

- o Apoyo básico a las principales instituciones culturales en la implementación de sus salas y protocolos de trabajo de base.
- o Un sistema eficaz de derechos de autor para asegurar que los artistas sean debidamente recompensados por el uso de sus obras fotográficas.
- o Vincular a las instituciones educacionales para apoyar la capacitación de artistas, y la entrega de educación y capacitación en el valor de la fotografía nacional en los establecimientos educacionales.
- o Entrega de Infraestructura urbana para promover el desarrollo de agrupaciones creativas y apoyar el surgimiento de “ciudades creativas”.
- o Bases de regulación para proteger y conservar las fotografías como patrimonio cultural.
- o Más fomento del patrocinio y filantropía en el sector privado a través de incentivos tributarios adecuados para que este apoye proyectos a largo plazo como la conformación de colecciones.
- o Sistema de evaluación de líneas de producción de los proyectos.
- o Intervenciones estatales en la expansión de negocio de organizaciones y agrupaciones para proyectos que pongan en marcha nuevas iniciativas como festivales, colaboraciones, giras internacionales.

Para este estudio concluimos que tienen que ser entidades como CORFO las que, dentro de sus áreas como “Capital Semilla” debe generar una línea específica para proyectos culturales que hayan sido previamente financiados por fondos estatales y que además hayan

cumplido y pasados por evaluaciones cualitativas, visados por en CNCA, u otro ministerio pertinente.

De esta manera, poder otorgarle continuidad y desarrollo en el tiempo a proyectos que iniciaron sus actividades gracias al apoyo de fondos concursables, esto sin dejar de lado que cualquier tipo de emprendimiento privado pueda participar con el apoyo de esta entidad.

Así, los proyectos fotográficos podrán ser financiados de manera constante, sin tener que recurrir a concursos para obtener fondos estatales, dando la posibilidad a que otros proyectos puedan emerger a través de estos concursos.

- **Creadores:** El nivel de formalidad que presentan los creadores no necesariamente se traduce en la calidad técnica del producto final que desarrollen. Por ello, es de suma importancia que mejoren distintos aspectos básicos como el registro de inventario de fotografías autorales creadas, su CV, ubicación, lugares dónde se han exhibido, etc. En términos generales profesionalizar la producción ya creada y las futuras creaciones. Esto para poder determinar de manera precisa cuánta obra fotográfica se encuentra en circulación y a quien ofrecerla.

Además, para poder potenciar el incremento de venta de obra fotográfica, los creadores requieren tener un sistema de registro tipo boleta en Servicios de Impuestos Internos para regular la compra y venta de su trabajo.

- **Mediadores:** Si bien existen plataformas especializadas en el ámbito fotográfico, se recomienda a estos mediadores, que trabajan con fotografía contemporánea, que reconozcan distintos niveles de mensajes comunicacionales para ofrecer la información de las obras fotográficas que presentan: Técnicos para los fotógrafos, Estéticos para la academia y un lenguaje más transversal para captar y fidelizar nueva audiencia.

Además es necesario potenciar la crítica especializada para que ésta pueda retroalimentar los trabajos de los autores del circuito local. Y, si existiese un medio transable con otros ministerios, poder llevar ejercicios curatoriales de fotografía a nivel escolar en el ámbito de la salud, ministerios como el de la mujer, etc.

También el trabajo de Gestores Culturales especializados o con conocimiento básico en el ámbito para poder entregar al sistema flujos de trabajo idóneo para potenciar la obra de un autor frente al circuito que recorrerá.

- **Audiencia:** Como repercusión de lo mencionado con anterioridad, la demanda de proyectos de fotografía autoral contemporánea es baja, teniendo como consecuencia que el audiencia no aumente. Por ello, es necesario que desde los fotógrafos, los gestores culturales y las instituciones culturales establezcan programas de educación a las audiencias para que ésta pueda poner en valor y dialogar con los proyectos de fotografía que se presenten.

También es necesario segmentar de manera precisa y ordenada el tipo de audiencia existente para conocer por medio de indicadores sus comportamientos y experiencias con el ámbito. Así se podrá vislumbrar de manera más certera cuales son las necesidades para poder potenciar el crecimiento y la participación de la audiencia asistente.

Entendemos que el sector ha sido potencializado por el Estado con el reconocimiento y legitimación, manifestado en el aporte de financiamiento que le otorga a autores fotógrafos desde los años de la creación de su departamento, generando un corpus de obra desde la fotografía de autor documental a las representaciones contemporáneas creadas por artistas visuales como también las nuevas creaciones de fotógrafos jóvenes.

Si la fotografía como lenguaje es la base del cine, la publicidad y el diseño, cabe hacerse la pregunta: ¿Qué podemos hacer como gestores culturales para renovar el ámbito de la fotografía autoral ya financiada por el Estado?

Para dar respuesta a esta inquietud establecemos que la fotografía contemporánea autoral representa una parte de la identidad cultural nacional al ser testimonio del pensamiento de un autor-fotógrafo. La creación fotográfica tiene una enorme responsabilidad social y cultural como patrimonio nacional, para lo cual necesita instalar en el cuerpo social e institucional el desafío de la mirada sobre nuestra memoria.

Al fomentar el compromiso y la participación de los diferentes elementos que la contienen, la fotografía se puede ver beneficiada para contribuir a la cohesión social y al desarrollo de su comunidad aportando al resto de la ciudadanía una estructura organizada y, tal vez, aumentar el desarrollo económico del sector, partiendo por entrar en la agenda de políticas públicas en la educación formativa desde los primeros niveles, como también un reinvolucramiento por parte de instituciones estatales y privadas. Aunado a la reflexión anterior, se debiese aprovechar que en la actualidad está en boga usar la fotografía como medio de comunicación popular, incitado y estimulado a través de las redes sociales como un nuevo lenguaje potenciando la importancia sociocultural que posee.

Consideramos que es de suma importancia no terminar el circuito con las exposiciones de fotografía, ya que entendemos que tenemos que hacernos cargo de la alta producción de obra, hacerla circular, difundir y distribuir, poco a

poco desde el mismo Estado pero a través de otras entidades comerciales independientes del CNCA, como CORFO, grupos de financistas de emprendimientos e instituciones privadas. También tenemos que reformular la obra final como un nuevo nexo con la audiencia desde otro punto de vista potencialmente como una industria creativa, con esto queremos decir que desde la gestión cultural se puede mirar la obra de distintas maneras para diversos audiencias. Un adulto puede entender la imagen del grupo AFI como una fotografía del sistema político de la dictadura nacional, un joven puede ver una serie de imágenes y le agrega el valor estético de las épocas pasadas y los niños ven situaciones en una imagen en blanco y negro como buses, armas etc, luego de la exposición, ver festivales de fotografía, mezclar en colectivos distintos trabajos, vincularlos con otras artes, valorizarlo en mercados etc.

La tarea pendiente de los gestores culturales es interconectar a los componentes del circuito para que se puedan crear instancias en donde sea factible la creación de programas específicos que apunten a resolver las problemáticas del rubro a partir de un buen catastro y la evaluación de la producción y programas ya existentes para poder tener una visión integral y potenciar otras instancias; y generar nuevos programas sin eliminar lo trabajado sino que traspasándolo a otros niveles de cadenas productivas, ya sea otras instituciones gubernamentales como trabajo con ministerios, o con el mundo privado en la formación de colecciones, clases de conservación y difusión, festivales de distintas categorías que ayuden a la formación de audiencias e implementación del acervo cultural.

Paralelo al trabajo de los gestores culturales , a través de los datos generados por nuestro cuestionario pudimos ver que es de suma importancia un cambio cultural en el pensamiento de los autores fotógrafos que permita regularizar y ordenar sus sistemas de trabajo para poder ser medibles y generar nuevas estrategias en la toma de decisiones de los agentes que realizan las

políticas públicas en torno al tema como lo dice la UNESCO en relación a las industrias creativas<sup>7</sup>:

[...] el que las empresas, el empleo y las ventas de las industrias creativas sean hoy medibles, le hace ganar terreno para ser observable también desde una mirada económica. Esta mirada se entiende como válida en la medida que sirve como herramienta que aporta la obtención de un análisis certero previo a generar estrategias para el desarrollo del sector (Aspillaga, 2014, p. 21).

Ésta investigación del estudio de un nicho se presenta para “revelar” el ámbito de la fotografía autoral como un potencial componente de las industrias creativas, desde la gestión cultural. Acercándonos a modelos de trabajo sistematizados que permita la creación y elaboración de estrategias públicas y privadas que otorguen un beneficio más concreto, realista y medible sobre las necesidades del área sin que se restrinja al goce y prestigio de determinados autores sino también a estructuras de trabajo a nivel nacional y no sólo regional.

---

<sup>7</sup> Según la UNESCO, las Industrias creativas son aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/ la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial.

## **Bibliografía**

### **Libros**

- Barthes, Roland. 2004. *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*. Paidós. Buenos Aires.
- Bonet, Luí et al. 2009. "Un análisis de la gestión del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)". *Gestión de proyectos culturales. Análisis de Casos*. Ariel: Barcelona.
- Beaumont Newhall. 2002. *"Historia de la Fotografía"*. 2da edición. Editorial Gustavo Gill: Barcelona.
- Brugin, Victor. 2004. "La discreción de Barthes". *Ensayos*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- Brugin, Victor. 2004. "Una relectura de la cámara lúcida". *Ensayos*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- Carey, John. 2007. *¿Para qué sirven las Artes?* Debate: Buenos Aires.
- Cohen-Solal, Annie. 2011. *El galerista. Leo Casteli y su círculo*. Turner Noema: Madrid.
- Colbert, Francois. Cuadrado Manuel. 2010. "Organizaciones culturales y marketing", "el mercado cultural". *El mercado de las artes y la cultura*. Ariel: Barcelona.
- Colombo, Alba et al. 2008. *Gestión cultural. Estudios de caso*. Ariel: Barcelona.
- Fontcuberta, Joan. 2003. "¿Es un Arte la Fotografía?" *Estética Fotográfica*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- Freund, Gisèle. 2006. "La fotografía, expresión artística". *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- Galindo Cáceres, John, coordinador. 1998. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Editorial Addison-Wesley: Ciudad de México.
- García Canclini, Nestor. 2012. *Cultura y Desarrollo*. Paidós: Buenos Aires.
- Garin-Hoz, Victor. 1980. *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Editorial Rialp: Madrid.



Hernandez, Roberto et al. 2003. "definición del alcance de la investigación a realizar". *Metodología de la investigación*. Editorial Mc Graw Hill: Ciudad de México.

Kotler, Neil & Philip Kotler. 2008. "Planificación estratégicas de museos". *Estrategias y marketing de museos*. Ariel: Barcelona.

Lindemann, Adam. 2006. *Coleccionar Arte Contemporáneo*. Taschen: Madrid.

Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el diablo. Textos sobre Arte, Internacionalismo y Culturas*. Exit Publicaciones: Madrid.

Roselló Cerezuela, David. 2007. "La evaluación de proyectos culturales". *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Ariel: Barcelona.

Sontag, Susan. 2008. *Sobre la Fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Random House: Barcelona.

Thompson, Don. 2010. *El tiburón de los 12 millones de dólares*. Ariel: Barcelona.

Thornton, Sarah. 2009. *Siete días en el mundo del Arte*. Edhasa. Buenos Aires.

## **Publicaciones**

Aninat, Magdalena et al. 2011. *Cultura oportunidad y Desarrollo*. Publicaciones Cultura. Santiago.

Benjamin, Walter. 2004. "*Sobre la fotografía*". Editorial: Pre-textos. Paris.

BOP Consulting. 2010. *Serie Economía Creativa y Cultural 2: Guía práctica para mapear las Industrias Creativas*. ODAI. British Council. Bogotá.

*Momentos estelares la fotografía en el siglo XX*. 2006. Catálogo. Ediciones Exposiciones: Madrid.

Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico CENFOTO. 2010. *Fotografía en Chile. Investigación y catastro de producción, difusión y levantamiento de información*. CNCA y CENFOTO: Santiago.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. (2011) Seminario de Economía y Cultura: "Cultura oportunidad y Desarrollo" Santiago, Chile.

Correa, Carla. 2012. "Museos de las Fuerzas Armadas y de Carabineros de Chile: diagnóstico de su gestión cultural". Capítulo: Contextualización de los museos en Chile. Tesis para obtener el grado de Magister en Gestión Cultural, Universidad de Chile.

Departamento de Estudios. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2014. "Fotografía". *Mapeo de las industrias Creativas en Chile*. Publicaciones cultura: Santiago.

Departamento de Fomento de las Artes y las Industrias Creativas. 2011. "*Chile: fotografía y Convivencia Fondart 2014 – 2011*". Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ejea Mendoza, Tomás. 2012. "Circuitos culturales y política gubernamental Sociológica". vol. 27, núm. 75 Universidad Autónoma Metropolitana Distrito Federal, México

Martinez Migulez, Miguel. 2009. "Investigación Educativa y Producción Científica Docente". *II Congreso Internacional Educativo*. Instituto Superior Audiencia. La Salle: Actas del Congreso: Urubamba.

Möller, Carla & Luis Weinstein. 2011. *Fotografía y Convivencia*. FONDART 2004/2011. Publicaciones Cultura: Santiago.

Newbiggin, John. 2010. *Serie Economía Creativa y Cultural 1. La Economía Creativa: Una Guía Introductoria*. ODAI. British Council: Bogotá.

*Políticas de Fomento a la Fotografía 2010-2015*. 2009 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

### **Artículos de Internet**

Adaro, Mane. 2012. "Rita Ferrer: Una vida entre la imagen pensante y la palabra reflexiva". *Scanner Cultural*. Recuperado el 30 de Julio de 2013.

<http://revista.escaner.cl/node/5927>

Blackwell Enciclopedia of Sociology Online“ *Legitimacy is defined as a state of appropriateness ascribed to an actor, object, system, structure, process, or action resulting from its integration with institutionalized norms, values, and beliefs[...]*”Versión electrónica, Estados Unidos, Recuperado el 1 Agosto 2013.

[http://www.sociologyencyclopedia.com/public/toctnode?id=g9781405124331\\_1\\_yr2012\\_chunk\\_g978140512433118\\_ss1-29](http://www.sociologyencyclopedia.com/public/toctnode?id=g9781405124331_1_yr2012_chunk_g978140512433118_ss1-29).

Ejea Mendoza, Tomás. 2012. “*Circuitos culturales y política gubernamental*”. Scielo Mexico, Scientific Electronic Library Online. Recuperado 1 Agosto 2013. <http://bit.ly/1RItB8V>

Pautasi, María Alejandra (2010). “¿Para qué diablos sirve la crítica de arte?” Revista Arcadia. Recuperado 10 Agosto 2013.

*Reporte Estadístico 11: Artes Visuales y Fotografía*. Reporte. Departamento de estudios, sección de observatorio cultural. Recuperado fecha. <http://bit.ly/1Llim9L>

Vera Vélez, Lamberto. 2011. “La investigación cualitativa”. Universidad Interamericana de Puerto Rico. Recuperado 8 Enero 2013. <http://bit.ly/1TOzNyJ>

Videla, Doifel. 2011. *Detrás de la Lupa, Pintores o fotógrafos*. Zonezero. Recuperado 15 junio 2013. <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/doifel/doifelsp.html>

Santillan Güemes, Ricardo, & Ariel Olmos, Héctor (comp.). 2004. *El Gestor Cultural*. Ediciones Ciccus. Recuperado 1 de Diciembre de 2014. <http://bit.ly/22encts>

Sullivan, Francisca. (2014) “Cámaras fotográficas versus revolución telefónica crónica de una muerte anunciada”. Sección Economía y Negocios. 30 de Mayo del 2014. -

<http://www.emol.com/noticias/economia/2014/05/30/662860/camaras-fotograficas-versus-revolucion-telefonica-cronica-de-una-muerte-anunciada.html>. Diario Emol.com. Recuperado el 30 de Junio 2014.

International Council of Museums ICOM. Recuperado 16 noviembre de 2013. <http://bit.ly/1pol7w2>

Kogan, Mauricio. 2011. “Arte mundial: un mercado de US\$ 60.000 millones al año”. Diario *La Tercera*. Sección negocios. Lunes 1 Septiembre de 2012. Recuperado 10 Febrero 2013. <http://bit.ly/24Z5wo4>

### **Entrevistas de Internet**

Entrevista a Hans Ulrich Obrist por Stuart Jeffries y Nancy Groves para el diario The Guardian. Domingo 23 de Marzo 2014. Recuperado 27 Julio de 2014. <http://bit.ly/1zFShH6>

Entrevista a Javier Ibacache, por Nombre del periodista. Septiembre 2012. Recuperado 15 Junio 2014 . <http://bit.ly/1V6LmUQ>

Entrevista a Juan Pablo Navarro, representante de marcas de cámaras fotográficas en Chile. *Chanel News*. 26 de Septiembre de 2013. Recuperado octubre 2013. <http://bit.ly/1Miapgz>

## **Anexos**

### **Entrevistas realizadas por las investigadoras :**

#### **Entrevista a Felipe Coddou.**

##### **Santiago, Chile. 2013.**

Encargado del Área de Fotografía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Chile. Periodo 2010 – 2014.

#### **¿Cuál fue el principal problema que encontró a su llegada al Área de fotografía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes? Describa el contexto en el cual ocurrió su llegada.**

Llegué en Febrero del 2011, el principal problema que encontré fue la falta de capacitación de los fotógrafos chilenos, pese a que se habían hecho esfuerzos anteriormente en torno a ello. Al llegar no encontré un programa establecido sobre la capacitación, la educación en fotografía, a pesar de que se habían hecho esfuerzos de talleres en Regiones. Además existía, sobretodo, una disparidad entre los fotógrafos de Regiones con respecto a los fotógrafos de la capital, de Santiago.

Por ello se podría decir que la fotografía de más alto nivel en Chile se encuentra en la Región Metropolitana, la quinta Región y la Región del Bío-Bío; esto se explica de cierta manera por que las Universidades y las oportunidades para poder desarrollarse en el campo de la fotografía se encuentran en estas regiones, siendo las dos primeras donde se encuentran exclusivamente las instituciones que imparten la carrera de Fotografía. En la Región del Bío-Bío, si bien no se imparte la carrera de Fotografía se cuenta con una gran infraestructura universitaria y se ha generado un movimiento Fotográfico mucho más potente que en otras regiones donde es más notoria la disparidad.

**¿Esta capacitación a los fotógrafos impartida por el CNCA es en torno a la técnica, estética o profesionalización del campo de trabajo?**

Lo que estamos haciendo, además que no habían escuelas en otras regiones además de las previamente mencionadas las escuelas existentes están más especializadas en enseñar a sus alumnos los aspectos técnicos, entonces los alumnos que egresan y desean desarrollar un proyecto en torno a la creación fotográfica personal tienen que financiarlo por lo general por medio los Fondos Concursables (FONDART) dado que no se les impartieron las herramientas necesarias para la autogestión en la universidad. Por ello la capacitación impartida por parte nuestra pretende dar las herramientas a los fotógrafos para que sean capaces de dotar un discurso a sus imágenes; ya que la mayoría de los fotógrafos en Chile hacen sus fotos y creen que la misma fotografía habla por sí sola. Sin embargo ahora, por medio de concursos nacionales e internacionales y curatorías, se está viendo que los fotógrafos tienen que entender y saber lo que están comunicando por medio de sus obras de sus imágenes.

Por ello estos talleres les dan las herramientas a los fotógrafos para desarrollar un proyecto personal y poder dotarlo de discurso estético, conceptual, de varios ámbitos.

**¿Cuáles son los tres resultados esperados de estos talleres?**

Uno es el equiparar la distancia entre fotógrafos regionales con los de Santiago. Otro es que, efectivamente, los fotógrafos, tengan un trabajo mucho más maduro. Que en el fondo lo que quieran transmitir a través de la imagen realmente se vea, que no quede una disparidad entre el discurso y la imagen que muestran. Y, obviamente, que el nivel de los fotógrafos chilenos suba con respecto al ámbito internacional. Dado a que en nuestro país existe una tradición muy fuerte de la fotografía documental por ello los fotógrafos no habían tenido la necesidad de otorgar un discurso a sus imágenes., dado que sacaban las fotos para registrar eventos pero no tenían un trasfondo discursivo

aparte de la imagen. En la actualidad se está demandando ese discurso detrás de las imágenes, el fotógrafo tiene que ser un pensador que comunique algo, no sólo alguien que sabe la técnica.

**¿Considera que existe educación fotográfica en torno al discurso? ¿Cómo es la recepción de estos discursos? ¿Existe crítica especializada que este escribiendo en torno a estos discursos?**

En Chile no hay un espacio “oficial” donde se pueda leer una crítica sobre fotografía; hay ciertas webs y revistas en donde se está, no necesariamente comentando exposiciones, pero donde se hacen entrevistas, por ejemplo, la revista Escáner Cultural hace entrevistas a curadores, en algunos casos a fotógrafos.

**¿Considera que falta crítica especializada en Fotografía?**

Sin duda, falta. Es un hecho. Aunque hay ciertas personas que sí están haciendo investigación en fotografía: Gonzalo Leiva, la Red de Investigación de la Imagen Fotográfica (RIIF) en la PUC, en la Escuela de Estética con José Pablo Concha y Karla Möller, Margarita Alvarado. Hay esfuerzos pero son contados con los dedos. El FONDART también ha financiado algunos libros, por ejemplo el de Nathalie Goffard, tratando de mostrar, a través de los mismos autores, diversas formas de creación en torno a la fotografía. Sin embargo, estos esfuerzos no bastan para generar algo más sólido en torno al tema de la crítica.

**Con respecto a los espacios de difusión ¿Qué ha pasado con el proyecto del GAM donde se incluía una Galería especializada en Fotografía con el fin de ayudar a la difusión de ésta?**

No hay un documento donde se indique que pasó con eso, pero sé que se postergó por que fueron unas conversaciones de la Sociedad Chilena de

Fotografía con la autoridad del CNCA en ese tiempo sin embargo, nunca hubo un documento escrito donde se expresara que ese espacio en el GAM fuera de uso exclusivo para la Fotografía y se administrara por la Sociedad Chilena de Fotografía. Nunca se hizo este documento por lo que al asumir su cargo la nueva Directora del GAM no tenía conocimiento de este proyecto.

**¿Se está llevando a cabo un plan para fomentar los espacios de difusión de la Fotografía, dígame galerías, Centros culturales?**

No. La única Galería que existe en el CNCA es la Galería Gabriela Mistral, la cual tiene una administración independiente del CNCA y del Área de Fotografía y del Área de Artes Visuales. Y ellos tienen una especie de política de difusión de los autores nacionales por medio de exposiciones creadas a través de la invitación de curadores extranjeros, dentro de estos proyectos claro que la fotografía es bienvenida en ese espacio, no está cerrado a una disciplina específica.

**Antes que usted llegara se hizo un programa de fomento a la Fotografía 2010-2015, ¿qué pasó con él?**

Sí, antes de mi llegada estaba. Este documento se originó a partir de unas jornadas de Fotografía que se hicieron. Este documento era básicamente en torno al patrimonio, a la internacionalización, a la comercialización, a la formación, los antecedentes y recomendaciones en torno a la Fotografía en Chile. Era un documento donde se expresaba lo que les gustaría que pasara en el sector, basado en reuniones y entrevistas sostenidas con personas del área de fotografía. Es un documento bien interesante, con bastante información.

Para nosotros es una fuente de información muy importante en torno a diversos temas. Hay varias cosas que aparecen ahí que nosotros estamos tomando, lo que pasa es que directamente el área de fotografía identifica ciertos problemas sirve mucho para poder entender que esta y estaba pasando en el mundo de la Fotografía en Chile.



**Este documento: “Políticas de fomento a la Fotografía” que se entiende como un documento *oficial* ¿Es sólo una *reflexión* y no un documento formalmente *oficial*?**

Es un tremendo instrumento que proporciona información vital APRA la toma de decisiones, sin duda. Pero no significa que todo lo que aparecía en el se este haciendo.

**Dado que las Políticas de fomento a la Fotografía carecen de datos cuantitativos y no se estipula la metodología utilizada ¿Por qué no se designó a un sociólogo o antropólogo como asesor para la creación de este documento?**

Sin duda. Por ello nosotros no obtenemos toda la información que utilizamos por medio de este documento. También contamos con un mapeo que está en proceso por parte del departamento de Estudios del CNCA. Al igual que el estudio Internacional sobre la Fotografía, que realizamos el año pasado. Nosotros obtenemos los datos en base, por ejemplo, a la cantidad de carreras en torno a la Fotografía impartidas por las Universidades, los tipos de ramos que hay en las escuelas, la cantidad y el tipo de proyectos FONDART que se han presentado.

**¿Hay algún parámetro de calidad de los profesores que el CNCA junto a la DIBAM hayan establecido para las escuelas que imparten alguna carrera de las disciplinas artísticas, específicamente Fotografía?**

No. Pero hay un catastro de Fotografía Chilena donde se realizó una muestra, entrevistas ahí se incluyen la especialización de los fotógrafos del país por ejemplo, cuántos son documentalistas, cuántos trabajan fotografía conceptual, cuántos viven de la fotografía, etc. Esta información no se separar región, el cual es un dato que nunca se pudo obtener.

**¿Cuántas personas trabajan en el Área de Fotografía del CNCA? ¿Existen representantes en regiones?**

En el Área de Fotografía trabaja una persona, mi asistente y yo. No tenemos representantes en Regiones, ahí nosotros trabajamos con los encargados del departamento fomento, se encargan de toda el área, no hay alguien que se dedique exclusivamente a temas de Fotografía.

**En el fondo ¿Bajo tu coordinación el Área de Fotografía se ha encargado de la parte formativa?**

Claro, eso básicamente, la parte formativa y también de la difusión de la fotografía. En la parte formativa por ejemplo, coordinamos el ciclo de talleres, el cual se puede decir es el único programa, me imagino, que podría perfectamente tener continuidad en el tiempo. Al igual que lo que estamos trabajando con el *Festival Internacional Fotografía Valparaíso* que bien se pudiera instalar como un programa para la fotografía ya que en este momento es la plataforma para la internacionalización y difusión de la Fotografía chilena.

También, estos ciclos de talleres han sido una fuente de información muy importante, ya que ahí hemos podido constatar la calidad de los fotógrafos chilenos y la calidad de la capacitación impartida en las escuelas y universidades en torno a la fotografía. Esto nos permite definir políticas de capacitación y difusión.

Además, por medio de la difusión buscamos llevar la fotografía a distintos espacios, nacionales e internacionales, que no sean necesariamente los más tradicionales sino que también podamos llegar a espacios como los paraderos en la calle, como lo hizo el mismo *FIFV* que estaba muy metido en las calles. O por medio de exposiciones nacionales como la que se hace a partir de los talleres, de la cual debiese haber una exposición en cada región donde estos se impartan.

Dentro del ámbito internacional se realiza apoyo a artistas destacados, como por ejemplo Paz Errázuriz. Y también se apoya la creación de catálogos,

como por ejemplo por medio de los catálogos de internacionalización realizados en la administración anterior se pudo obtener invitaciones para participar en distintos proyectos internacionales, como por ejemplo a Montevideo para realizar una exposición de la cual devino otra exposición en Brasil.

Cada actividad que tenga que ver con nuestra política: capacitación, asociatividad y difusión, se trata de instalar en espacios que sean, más o menos, consolidados para aumentar el interés de la fotografía y de los espacios mismos.

### **¿Cuántas exhibiciones colectivas internacionales han desarrollado?**

F.C: Bueno la de Montevideo, el documental de..., después la exposición de “Políticas del borde” que es una exposición que surgió de FONDART directamente dado que había un presupuesto designado para la difusión de estos proyectos. Antes se llamaba *Chile, fotografía y convivencia* y se expuso en Barcelona, España; luego derivó en una exposición más acotada, con menos autores, cuyas obras fueron ahora a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, México. Y después se presentará en el Distrito Federal, México.

### **¿Todas estas obras regresan a Chile?**

Sí, todas. Aunque muchas de las fotografías se hacen en formato de exhibición no son “originales” p. Es decir son impresiones que no incluyen la firma del autor, de las cuales los detalles técnicos los conversara cada fotógrafo con el curador de la muestra.

### **¿En estos eventos internacionales, en las muestras, se incluye información que facilite la venta de la obra, posterior a la exhibición? ¿Se colocan los datos al audiencia tales como Galería con la cual trabaja el artista, datos de contacto?**

No, la ficha técnica de la obra no se ha especificado a ese nivel. Además en estas exposiciones mencionadas no se han ido las fotografías “originales” a las

muestras. Por lo tanto no aparece bajo la obra información más detallada sobre el formato de la pieza dado a que esta decisión se toma entre los fotógrafos y los curadores de las muestras. Esta información sobre la obra original: tipo de papel, técnica, etc., no aparece en la exposición.

**¿Habrá una exposición en torno a estos proyectos presentados fuera del país en Chile?**

Sí, a fines de año en Santiago y también se pretende realizar en Valparaíso.

**¿Qué parámetros tienen para evaluar el éxito de los proyectos expositivos que se presentan en el extranjero?**

Los proyectos no los podemos evaluar *a priori*, son varias acciones posteriores que tienen que llegar a un resultado. Pero, básicamente, la información más dura que se solicita a los espacios donde se instalan las exposiciones es la cantidad de asistentes a la muestra y la cantidad de apariciones en prensa.

**¿Se le solicita a los artistas que participaron en estas exposiciones en el extranjero la entrega de una memoria que recaude toda la información y logros obtenidos por medio de su proyecto/participación?**

No. Sin embargo considero que es importante, ya que luego de varias acciones se pueden visualizar los logros. Sería importante poder realizar una encuesta a cada autor preguntando cuál fueron los productos de estas acciones específicos como invitaciones a espacios fotográficos internacionales, si se obtuvo algún contacto relevante, etc.

**Sobre el tema de la reproducción de las obras fotográficas. Existe un problema técnico reiterativo entre fotógrafos ya que muchos de ellos no**

**saben seriar su obra y aunado a esto se infringen los derechos de propiedad intelectual de los autores. ¿Se está haciendo algo al respecto?**

Son temas muy importantes, la serialidad de las obras es de hecho este es uno de los temas a tratar en los talleres donde se analiza esto no sólo con respecto a los soportes tradicionales de la fotografía sino también en otros soportes por los cuales el fotógrafo puede difundir su obra como lo son los libros. En cuanto a la propiedad intelectual se desea impartir un taller pero para todas las disciplinas artísticas, me hubiese encantado realizar uno exclusivamente para la fotografía. Aunque hemos realizado un par de charlas con Alena Zamora de *Creaimagen* y con *Creative Commons* que es una ONG de derechos digitales, pero no hemos realizado un seminario más extenso en torno a ese tema.

**¿Cuál es el cruce que hay entre el área de fotografía y la formación de colecciones fotográficas del Estado?**

No hay un lazo directo. En la propuesta del futuro Ministerio de la Cultura se contempla que la DIBAM este dentro de este, que forme parte de él, pero en la actualidad no existe dicho lazo.

**¿A usted le piden su opinión/asesoría para conformar las colecciones fotográficas estatales?**

Más allá de la colección que tenemos como Área de Fotografía, con la DIBAM aunque tenemos buenas relaciones yo no tengo ninguna autoridad en lo absoluto con respecto a sus colecciones. Ellos tienen su departamento de fotografía totalmente independiente al CNCA, y cuentan con un equipo que se encarga de manejar su colección. El tema de la catalogación en la DIBAM fue, se podría decir, estandarizado por parte de SEN Foto que es una institución externa.

**¿Hay alguna instancia que ustedes promuevan entre las instituciones privadas, por ejemplo galerías, y los fotógrafos? ¿Alguna mesa redonda?**

Fotógrafos directamente con galerías no. Arte Contemporáneo Asociado Chile ha hecho por ejemplo al guía de las buenas prácticas con las galerías pero ese tema aún no ha avanzado mucho.

### **Entrevista a Carlos Ramsey**

ExCoordinador Área de fotografía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Chile. Período 2005-2010.

Santiago, Chile. 2013.

**Ivonne Beltrán:** Cuéntenos un poco sobre su estancia en el Área de Fotografía.

**Carlos Ramsey:** Estuve muchos años, o sea a mí me tocó fundar el Área de Fotografía el año 2005 y de ahí hasta el 2010. O sea estuve cinco años, me tocó armar lo era, lo que fue finalmente el área de fotografía. Y me tocó trabajar, porque yo pensé que era finalmente la tarea que me correspondía: diseñar e implementar una política pública de apoyo a la fotografía. Como yo pertenezco al medio fotográfico de muchos años entonces no me costó mucho contactarme con la gente que estaba inquieta siempre por el tema de cuál iba a ser el rol del estado en materia de apoyo a la creación fotográfica, a la difusión y comercialización de obra. Entonces lo primero que hice yo el año 2005 fue una gran convocatoria para realizar la “*primera jornada Nacional de Fotografía*”, donde vinieron gente de todo el país, representantes en lugares donde no habían organizaciones porque acá en Santiago habían organizaciones, de una manera representaban, sino a toda la fotografía de la Región Metropolitana, pero a sectores importantes por ejemplo: estaba la gente de Cenfoto, estaba la gente de la academia digamos, de ARCOS, de ARCIS, es decir, gente que representaban académicos, estaban de la Católica, investigadores como Margarita Alvarado, como Carla Möller, como el académico José Pablo Concha, entonces toda esa gente que pertenecían al mundo de la fotografía empezaron a demandar del Estado que se hiciera cargo de la deuda que había con la fotografía chilena. Porque así como habían áreas, por ejemplo de teatro, de música...bueno de música hay más que un área porque música es un Consejo

de la Música. De la danza, de las Artes Visuales y de Fotografía no había nada. Entonces, este grupo de fotógrafos, de académicos se estuvieron reuniendo alrededor de cinco o seis meses y evacuaron un documento que fue como una especie de manifiesto. Lo entregaron a quien en ese momento era el Ministro de Cultura que era José Weinstein diciéndole “bueno, esto es lo que nosotros creemos que el Estado debiera hacer en relación al diseño, implementación, de una política pública que apoye a la fotografía chilena.

**María José Merino:** ¿Y de parte del Estado no hubo una preocupación de que se ese diagnóstico sea...a parte de la comunidad de fotografía que son la gente más importante, pero una transabilidad con profesionales de área de la sociología, de la economía, etc., que pudiesen estructurar de mejor forma este diagnóstico y no hacerlo tan experiencial?

**CR:** No, a ver, es que primero el medio fotográfico no presentó un diagnóstico, presentó un manifiesto que es distinto de un diagnóstico dicen en el fondo “miren esto ha pasado con la fotografía chilena, etc., entonces nosotros queremos saber ¿dónde está la fotografía en esta nueva institucionalidad cultural que se crea? Esta la gente de teatro, está la gente de Artes Visuales y nosotros no aparecemos en ninguna parte. Además, en el fondo concursable, FONDART, fotografía está entre las Artes Visuales entonces la gente que hace la evaluación de los proyectos es gente que tiene una mirada desde las artes Visuales y no desde la fotografía misma. y por lo tanto ellos consideraban que había un sesgo que iba en desmedro del el desarrollo de la fotografía, porque se apoyaban pocos proyectos fotográficos. Entonces este manifiesto fue recogido por el ministro Weinstein. Y Lo que se planteó era crear el Área de Fotografía. Yo trabajaba en audio visual, y como yo era de profesión fotógrafo entonces Ignacio Aliaga que era el jefe del departamento me mandó llamar y me dice:” Carlos , yo quisiera proponer si acaso tu tomarías el desafío de armar el área de Fotografía acá.” Yo le dije “Bueno pero estamos en Agosto y ¿Qué presupuesto tenemos para hacer eso? Porque se requieren recursos” Me dijo



“bueno es que ahí estamos con problemas, tu sabes que los presupuestos del Estado se dan de un año para otro” Ya se habían gastado casi todos los presupuestos. Yo lo que puedo hacer es apoyarte, preséntame un plan, un pequeño plan de trabajo”. Entonces esos hicimos, le dije “tenemos que crear el equipo, por que yo no tengo equipo”.

**IB:** ¿Cuántas personas eran en el equipo?

**CR:** Tres. Que eran realmente de primera línea. Estaba Karen Olivares, que se encargaba de todo lo que tiene que ver con la parte financiera, elaboraba los planes de gestión yo le daba las indicaciones, le marcaba los garroteros de las responsabilidades nuestras y ella se encargaba de presentarnos el plan de gestión con todo lo que tenía que ver con...

**IB:** ¿Tenían algún tipo de apoyo de algún equipo en regiones?

**CR:** No, era lo que teníamos ahí.

**IB:** ¿Ustedes tres?

**CR:** Tres. Y teníamos la pega de hacer que la fotografía también... fuese representada la fotografía regional en esas dos primeras Jornadas. Como te digo la primera Jornada Nacional [de Fotografía] fue en el año 2005. Entonces como en regiones no habían organizaciones representativas nosotros nos contactamos...a mí me conocían mucho en regiones porque yo tuve a cargo un programa del desarrollo del audiovisual en regiones, o sea a mí la gente en regiones me conocían, todas las regiones del país. Por lo tanto yo me contacté con ellos y les dije mira “estoy en este desafío ahora y a mí me interesan” pero me dijo “acá no hay organizaciones ¿a quién mandamos” dije “bueno, envíen a la gente que ustedes los consideren más connotados y un

termómetro para eso es la gente que se ha ganado proyectos FONDART en regiones de fotografía particularmente” Así que eso fue como un criterio para empezar a caminar, y enviaron representantes de todas las regiones. Por ejemplo, vino Mauricio Toro de la IV Región, vino la “niña” [Fabiola] Narvaez de la X Región, Carlos Fischer de Valdivia.

**MJM:** ¿Cuántas personas crees tú que participaron en esa primera Jornada?

**CR:** Más de cien, más de cien. Eran como...ciento quince, ciento veinte personas.

**IB:** ¿Hay alguna memoria de esa Jornada?

**CR:** ¡Claro! Sí, sí yo como tengo bastante carrete en el aparato audiencia y sé que este país tiene muy memoria acá está todo [señalando a un documento impreso] Pero yo tengo además informes específicos, porque nosotros...yo trabajé con una metodología, si no era convocar a la gente para hacer grupo. Nosotros enviamos un documento conductor e inductor con respecto de qué... cuál era la tarea que teníamos que asumir, y entonces que ellos leyeran bien el documento donde definíamos un poco el campo de acción de cómo entendíamos nosotros la fotografía contemporánea hoy día, que se yo, un gran elemento de reflexión...y que cada uno de ellos se inscribiese, de los que venían de regiones particularmente, en las mesas temáticas que nosotros construimos metodológicamente. Entonces cada mesa temática trabajaba por ejemplo, gente que venía del mundo del patrimonio fotográfico, como las niñas que vinieron de Concepción se inscribieron en la mesa de patrimonio: conservación, preservación y patrimonio. Los que eran académicos se metían en la mesa que tenía que ver con desarrollo de la academia, del mundo académico en fotografía. Los que eran creadores propiamente tal, en creación y producción de obra ... y así... se armaron cinco mesas temáticas ...y la gente

trabajó en cada una... hizo un plenario primero, donde el puntapié inicial lo dio en Ministro Weinstein, con Ignacio Aliaga, yo...pero después ya nos pusimos a trabajar en las mesas cada uno se había inscrito en las mesas previamente y empezaron a trabajar en los temas que eran la pauta para establecer el diagnóstico para recoger los insumos de cada una de las regiones, de la Región Metropolitana y de Valparaíso y poder tener...ir construyendo un diagnóstico en cada una de estas cinco líneas y a partir de ahí empezar a construir la política pública porque tú no puedes hacer una buena política pública si no tiene un buen diagnóstico. Era obvio.

**IB:** Y en este diagnóstico ¿cuál era la escala de prioridades...necesidades más bien, detectadas?

**MJM:** Eso es las *“Políticas de Fomento a la Fotografía 2003-2015”*.

**CR:** Acá está el documento [toma el documento] que fue aprobado por el Consejo. Acá está el diagnóstico.

**MJM:** Publicadas por...

**CR:** Esto está, nosotros publicamos TODO lo que hicimos incluyendo los libros de fotografía contemporánea, que fue una de las líneas que trabajamos para difundir la fotografía chilena. Entonces nosotros en el fondo fuimos caminando pero pausadamente, pero teniendo muy claro lo que teníamos que hacer. No fue un activismo, no fue una cosa así que como “que todo el mundo *agrrr*”. No. fue muy claro y preciso para dónde íbamos, a veces algunos colegas no entendían muy bien el proceso, sobretodo algunos compañeros que fueron de la AFI [Asociación de Fotógrafos Independientes] creían que iba por otro lado...bueno...nos fuimos entendiendo en el camino cada uno pudo participar, hacer sus aportes, finalmente hicimos el diagnóstico. Las líneas

estratégicas...bueno si esto ustedes lo quieren imprimir está...yo no se si todavía está en la página web...

**MJM:** Yo por lo menos...

**CR:** Pero estuvo....

**MJM:** Lo tengo... pero es como diferente el texto...como que tiene otro diseño

**IB:** Sí, tiene otro diseño...

**MJM:** Siento que me va a faltar información...

**IB:** Está como re-editado

**CR:** A lo mejor lo re-editaron...

**IB:** Quizás...

**CR:** Claro, a lo mejor le quitaron el logo, porque este logo es del Gobierno anterior, entonces a lo mejor lo cambiaron, le quitaron cosas...no sé... pero acá...

**MJM:** Y en ...Carlos, ¿dónde podríamos obtener...del diagnóstico que se hizo...?

**IB:** Los datos duros...las cifras

**MJM:** Porque en ese diagnóstico se hablan de porcentajes, pero no se habla de cantidades totales entonces a mí me complica...por ejemplo hablan del 85%

de los fotógrafos, ¿pero de un universos de cuántos? a nosotros nos complica tener eso como diagnóstico....

**CR:** Pero ¿Dónde sale eso del 85%?

**MJM:** En el diagnóstico...

**IB:** En la que tenemos nosotros...

**CR:** Por ejemplo acá, en el punto de promoción y comercialización...que es un poco lo que les interesa más a ustedes...

**MJM:** Yo lo tengo como “punto dos”, ¿te fijas que es diferente?

**CR:** Bueno, es que a lo mejor como te digo...lo modificaron...

**MJM:** Entonces puede ser que acá me falta información...y de repente está ahí [apuntando al documento en posesión de Carlos Ramsy]... Por ejemplo acá, dice “...dice al analizar un grupo etario se observa que asisten a exposiciones de fotografía un 26,1% de los jóvenes entre 15 y...”

**CR:** Ah, pero es que eso fue información que sacaron de una encuesta que hizo el INE...

**MJM:** Pero no aparece esa información tampoco del “cuánto” en el INE...

**CR:** Es que no sé qué es lo que incorporaron ahora ellos ...pero yo sé que esa información fue sacada de la “*Encuesta de Consumo Cultural*” que la hizo el INE y a nosotros nos parecía que los criterios de esa encuesta no eran los más adecuados.

**IB:** Porque incluso la fotografía está clasificada como “afiche”.

**MJM:** Por ejemplo, en los códigos aduaneros de exportación existe por ejemplo: la pintura, la escultura, el grabado...y la fotografía no existe entonces ...

**IB:** El Museo de Bellas Artes no te puede dar un permiso [de salida].

**MJM:** Claro, en el MNBA todavía no es reconocida como una obra entonces por ejemplo....la Paz Errázuriz viaja, pero sin ser una obra, viaja como afiche.

**CR:** Claro...por eso...mira es que quedaron muchas cosas incompletas por ejemplo, todo lo que fue la propuesta de...nosotros quisimos en algún momento hacer el foco, siempre estuvimos preocupados de hacer el foco, siempre estuvimos preocupados en ver cuáles eran los problemas realmente relevantes y cuáles eran los accesorios. Por ejemplo, todo lo que tenía que ver con el posicionamiento de obra primero hay que partir que el diagnóstico es muy claro, te dice que en Chile “no existe un campo cultural que esté preparado para absorber y evaluar y posicionar la fotografía contemporánea.” No existe ese campo, nosotros empezamos a crearlo. Por eso que en la última celebración que hicimos durante el *“Día Nacional de la Fotografía”* que hicimos durante mi gestión en Concepción, invitamos a académicos muy importantes que habían escrito sobre la fotografía contemporánea... como Sergio Rojas...invitamos a la gente de la universidad, estaba Rita Ferrer, estaba Héctor López, estaba José Pablo Concha. Logramos hacer un tejido de académicos que eran representativos de sus universidades para ir generando de alguna manera un embrión de este campo cultural que eventualmente debía hacerse cargo de empezar a trabajar con la fotografía contemporánea en forma sistemática, más permanente, que no fuera un volador de luces.

**MJM:** Entonces, por ejemplo si yo te preguntara en los inicios del área de fotografía que está más que claro de que es en un estado súper ...

**CR:** ...precario.

**MJM:**...precario, la misión de tu gestión en cortas palabras ¿cuál fue? ¿El objetivo específico? ¿Dar a conocer la fotografía a los fotógrafos, a las audiencias?

**CR:** No, no, no

**MJM:** ¿Cuál fue tu ....?

**CR:** Mi objetivo central siempre fue diseñar e implementar una política pública de apoyo al desarrollo de la fotografía en todos sus aspectos. Tanto del punto de vista del conocimiento de la fotografía contemporánea, de la parte teórica, o sea Cómo nosotros acercábamos a los fotógrafos antiguos los nuevos referentes de la fotografía contemporánea. Por ejemplo, Marcos López, fotógrafo Argentino muchos fotógrafos acá decían: “¡pero esto no es fotografía!”. Bueno, entonces ¿qué es fotografía? ¿cómo definimos la fotografía? Finalmente llegamos a la conclusión que fotografía era un soporte técnico de imagen y que con eso se podía hacer un registro documental, que tenía un valor y era muy válido, también se podía hacer obra que era mucho más compleja ,desde el punto de vista de su lenguaje, en su representación y en su propuesta artística., entonces se abrió un espacio de reflexión que en ese momento no existía. Estético y también político, porque eso es desarrollo cultural ...porque nosotros somos Consejo Nacional de la Cultura, entonces el problema no se queda en estricto rigor si yo vendo dos o tres obras más, ese es UNO de los aspectos del cuento, quizás bien importante pero no el único. ¿Por qué era importante integrar a regiones? No porque en regiones estuviesen los

mejores fotógrafos de Chile, si no porque cuando tu marginas un sector social del país lo discriminas en lo que tiene que ver en la generación de sus propios patrones simbólicos: los estás negando. Entonces es una discriminación cultural absolutamente inaceptable, en un país democrático, que se dice inclusivo, que está en vías de desarrollo, si tu dejas afuera, por una cuestión meramente de tipo comercial a una gran cantidad de ciudadanos que quieren expresarse a través de la fotografía y que estudian y que se preocupan y que están ejerciendo la fotografía profesionalmente tu entonces los estás discriminando y los estas dejando al margen de la posibilidad de representación de sus propios bienes y riquezas simbólicas. Ahí hay un problema grave, un problema cultural grave.

**MJM:** Entonces bajo tu gestión te hiciste cargo en el fondo de la formación de una política, de la política para fomentar la fotografía en todas las...

**CR:** Un diseño de política pública...

**MJM:** ¿Eso lo lograste entregar?

**CR:** Entregamos embrionariamente, por eso que ese documento que te mencionó yo, documento de la *“Política de fomento a la fotografía”* período 2010-2015. Fue aprobado en su momento por el directivo nacional y cuando yo dejé el cargo, por que me lo pidieron obviamente, eso todo se lo entregue yo al coordinador que venía a asumir. Obviamente que él habrá discutido los temas con el jefe de departamento, a lo mejor con el Ministro, no sé...y habrán decidido por dónde caminar, pro que...

**MJM:** ¿Cómo es el organigrama? ¿Quién va arriba del jefe de las áreas de coordinación?



**CR:** El jefe de departamento...

**MJM:** ¿Y arriba quién va?

**CR:** El Ministro

**MJM:** Y esa persona también era nueva [refiriéndose al jefe de departamento]

**CR:** No era nueva, había sido el coordinador del Consejo de la Música, y después cuando cambió el gobierno a él lo traspasaron para que se hiciera cargo del departamento.

**IB:** ¿Tú crees que este cambio, esta ruptura en darle seguimiento a los proyectos pro cambio de gobierno es uno de los problemas principales para la implementación de las políticas? Porque esto es hasta el 2015, se suponía...

**CR:** Ese es uno de los problemas, digamos, que nunca se ha discutido acá. La comunidad fotográfica, incluso, se disgregó muchísimo, se quebró después que yo salí. No creo que haya sido por mí que se quebró, sino porque mucha gente que pertenecía a la comunidad fotográfica, por ejemplo la Sociedad Chilena de Fotografía entendieron que venía un período en el cual, la política pública que había sido construida con ellos mismos no iba a ser implementada.

**MJM:** Pero ahora son los mismos que siguen participando, por lo que yo veo, mirando una lista de gente que participó en la Sociedad Chilena de Fotografía...son las mismas personas que participan en las mesas ...

**CR:** Sí, pero no son las mismas... hay algunos que sí siguen...por ejemplo Lucho Weinstein...

**MJM:** Héctor López...

**CR:** No, Héctor López no está en ninguna mesa...

**MJM:** Andrea Jösch...

**CR:** Andrea no está en ninguna mesa...Andrea de repente hace alguna cosa que pertenece a un proyecto que está trabajando con Lucho Weinstein que eventualmente ....José Pablo Concha nunca más fue, Rita Ferrer nunca más apareció...

**CR:** A ver...yo distinguiría ahí varias cosas, entre otras por ejemplo tú no puedes obligar a la gente que participe. La tremenda convocatoria que tuvimos nosotros fue absolutamente voluntaria, la gente cuándo vieron que se creaba el Área de Fotografía, convocamos para la *Primera Jornada Nacional*, salvo la gente de regiones que nosotros invitamos a través de los consejos regionales, o sea cada consejo regional fueron absolutamente autónomo en el sentido de decidir cuáles eran los representantes que iban a enviar.

**Entrevista a Mané Adaro.**

**Comunicación personal.**

**Santiago, Chile. 2013.**

**¿Qué es la fotografía Contemporánea y sus representantes impulsores del cambio en la imagen moderna?**

Bueno, *a tu pregunta* habría que ubicar primero a que te refieres con "contemporáneo", si es aquello que denominamos como todo lo realizado en un tiempo común (con -tiempo) o analizado desde un *sentido crítico, como un sentido revelador, propositivo, de inflexión, como decía Giorgio Agamben, "Lo contemporáneo es aquello que sostiene firmemente su mirada en su tiempo, para percibir no su luz, sino su oscuridad"*. Quizás desde allí podríamos situar que a partir de los años 60 cuando se toma conciencia de las posibilidades de experimentación de la imagen, con el uso que da el arte performático y su eclosión como disciplina, es que comienza una visión que viene a potenciar un mayor desarrollo en la fotografía, y en los 70 ya podríamos hablar de un cambio en la forma de plantearla con Jeff Wall por ejemplo. Personalmente no me gustan las clasificaciones porque limitan la visión que podemos tener de las obras, los procesos, pero ya hay obras reveladoras desde los años 20, con trabajos de artistas como Moholy Nagy, Man Ray o Hannah Hoch, artistas que aportaron al cambio referencial del uso de la fotografía.

Aunque pienso, así como otros, que la fotografía siempre está acomodándose a algo, siempre en permanente cambio y disputa con su propia historia, entonces sólo puedo hacer un sondeo general.

Con respecto a Chile, yo creo que hay fotógrafos que ya tenían una noción más experimental con la fotografía, pero realmente como dispositivo de discurso creo que a partir de la dictadura se genera un proceso de utilización de la imagen, como registro de resistencia, y me refiero al periodo del

performance, las intervenciones callejeras, el acto in -situ, y creo que es muy importante esto, porque genera un imaginario visual que aportará al desarrollo de una fotografía contemporánea en Chile, un desarrollo justamente a romper con estas limitaciones que las categorías siento imponen. Ahora homologarla a un periodo de inicio de producción exterior, lo veo difícil y peligroso, desde mi punto de vista, no tan importante, porque los procesos son diferentes en cada región, sumado a que las historias centrales del arte, son siempre contadas parcializadas y fragmentadas.

Mira por lo que te entiendo y lo que te diferencia de los demás, es que tú te posicionas desde el tiempo de la creación, no de la validación de las obras en el circuito. Porque a diferencia de JP Concha o Andrea Josh que toman desde los 70.

[...] Sí querida, yo más bien desde el desarrollo, o sea, que para mí es difícil decir donde comienza pues los comienzos tienen su proceso. La validación se hace en los 70 con Jeff Wall y otros, verdad, por eso lo apunto de nuevo, y lo escribo. pero eso no nace de un día para otro, hablo del discurso que comienza por desarrollar una fotografía contemporánea y el performance, el cine tienen mucho que ver.

### **Entrevista a Gonzalo Leiva.**

#### **Comunicación personal.**

**Santiago, Chile. 2013.**

Entrevista a Gonzalo Leiva Q. Doctor en Historia y Civilización. Académico Investigador del Instituto en Estética Pontificia Universidad Católica de Chile. Director Académico de Comunicación visual y Fotografía en el Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador FONDECYT en Estética y Cultura, Patrimonio Visual Contemporáneo, Fotografía y Creación de Género.