



UNIVERSIDAD DE CHILE

INSTITUTO DE ESTUDIOS INTERNACIONALES

DINÁMICAS PARA LA INTERNACIONALIZACIÓN DE BIENES CULTURALES:
EL CASO DE LA PARTICIPACIÓN DE CHILE EN LA BIENAL DE ARTE DE VENECIA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ESTUDIOS INTERNACIONALES

MARÍA SOFÍA EDWARDS VIAL

PROFESORA GUÍA: DOROTEA LÓPEZ GIRAL

SANTIAGO DE CHILE

JUNIO, 2023

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE CONTENIDOS.....	ii
TABLA DE ILUSTRACIONES	iii
RESUMEN	iv
ABSTRACT	iv
INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I: ESTRATEGIAS DE PROMOCIÓN Y ACCESO A LA CULTURA.....	19
1.1 Industrias Creativas y Culturales.....	20
1.2 Políticas Culturales.....	28
1.3 Economía de la Cultura	34
A) Participación y financiamiento privado en la Cultura.....	40
1.4 Alianzas Público-Privadas.....	45
CAPÍTULO II: INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	52
2.1 Mercado del Arte: Industria y Conceptos Generales.....	53
2.2 Internacionalización.....	64
A) Bientalización.....	69
2.3 Bienal de Venecia.....	73
A) Aspiración Universal.....	76
B) Efectos comerciales y políticos	78
CAPÍTULO III: RESULTADOS	85
3.1 Dinámica público-privada e impacto de los envíos de Chile a la Bienal de Venecia	89
A) Presentación de los casos: Gestión y dinámica público-privada.....	90
B) Bienal como herramienta de política exterior cultural: Aspiración universal.....	95
C) Impacto en la actividad expositiva y destinos de exhibición: Efecto Venecia.....	100
3.2 APP como política de internacionalización del arte contemporáneo	110
A) Internacionalización	110
B) Industria, gasto y políticas públicas	118
C) Viabilidad APP.....	122
CONCLUSIONES.....	129
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
ANEXO	151
Anexo 1: Listado de entrevistados por sector.....	151

TABLA DE ILUSTRACIONES

Índice de Cuadros

Cuadro 1: Mecanismos de selección para la representación de Chile.....	p. 90
Cuadro 2: Destinos de exhibición de Navarro, Prats y Jaar.....	p. 106
Cuadro 3: Beneficios de la Internacionalización del Arte.....	p. 111
Cuadro 4: Desafíos de la Internacionalización del Arte.....	p. 114
Cuadro 5: Definiciones sobre Arte, Presupuesto y Plan Cultural.....	p. 118
Cuadro 6: Desafíos de una APP para el arte en Chile.....	p. 123

Índice de Tablas

Tabla 1: Variación en la actividad expositiva comparada a años de carrera activa.....	p. 100
Tabla 2: Variación en la actividad expositiva comparada a destinos de exhibición.....	p. 102
Tabla 3: Variación en la actividad expositiva comparada a destinos de exhibición en corto plazo.....	p. 103

Índice de Gráficos

Gráfico 1: La Bienal.....	p. 96
Gráfico 2: Impacto de la Bienal en los Destinos de Exhibición de Bernardo Oyarzún.....	p. 107
Gráfico 3: Impacto de la Bienal en los Destinos de Exhibición de Voluspa Jarpa.....	p. 107
Gráfico 4: Destinos de Exhibición de la representación artística chilena en la Bienal.....	p. 109

RESUMEN

La siguiente tesis tiene como objeto de estudio de estrategias y mecanismos de internacionalización del arte chileno se ha abordado desde diversas artistas relevantes para las relaciones internacionales. Se concentra en estudiar los envíos chilenos a la Bienal de Arte de Venecia, como parte del fenómeno denominado por la literatura como “bientalización del arte”. Cuestión que le compete tanto al sistema del arte, como a la política y la economía internacional. Las bienales han dejado de ser eventos relevantes exclusivamente para el sistema del arte, sino que además, tienen el potencial de impactar en la economía e imagen cultural de las Naciones. Por esto deben ser tratados con cautela, para aprovechar favorablemente la influencia que poseen en diversos rubros de mercado y en la de las Relaciones Internacionales.

ABSTRACT

The following thesis studies the strategies and mechanisms of internationalization of Chilean art. It focuses on the Chilean submissions to the Venice Art Biennale, as part of the phenomenon referred as "biennialization of art". This issue concerns the art system, international politics, and economics. Biennials have the potential to impact the economy and cultural image of nations. For this reason, they should be treated with caution, to take advantage of the influence they have on markets and on international relations.

INTRODUCCIÓN

La bienalización es un debate en el mundo del arte contemporáneo. Desde la década de los noventa, las bienales, exposiciones de carácter periódico, han proliferado para convertirse en un referente de la agenda experimental del arte contemporáneo (Sassatelli, 2017). La multiplicación de estos eventos, o proceso de ‘bienalización’ (Marchant, 2008), no es un dato fáctico, sino un fenómeno causado por las condiciones políticas y económicas específicas del comercio artístico a nivel internacional (Lim, 2014). Condiciones que van desde lógicas de informalidad transversales, a fondos concursables; de precariedad laboral a transacciones millonarias (Solimano, 2022).

A finales de febrero, por ejemplo, una amiga cercana se refirió a si misma como “mula de arte”. Debía empacar en su maleta una serie de obras inconclusas de un artista nacional, del cual es asistente, y llevarlas discretamente en avión para su venta en Nueva York. Esto con el objetivo de evitar protecciones e impuestos específicos para las obras de arte, práctica es más bien una costumbre, fenómeno que no sorprende en el mundo del arte. Siendo, por consiguiente, una dinámica para la internacionalización válida, pero profundamente informal.

Volviendo al proceso de bienalización, éste podría considerarse una dinámica de internacionalización que deviene de agendas más formales y posibles de estudiar. Ya que, los gobiernos hacen uso de dichas plataformas con el fin de diferenciarse entre una homogeneidad cultural. De demostrar intereses mas allá de los económicos, políticos o de supervivencia, gesto que más adelante será puesto en duda.

Así, en la lógica y uso de estrategias culturales públicas, demostrar interés por el arte contemporáneo se manifiesta con la creación de bienales, grandes museos o ferias de arte relacionadas con la identidad territorial local. Ciudades como Basel, Sao Paulo o Miami, se han incorporado al panorama mundial del arte mediante la creación de este tipo de eventos. También, visto un incremento de participaciones gubernamentales en eventos de arte, como sería el caso de la Bienal de Venecia. En definitiva, se trata de estrategias basadas en la incorporación de valores culturales en torno a la imagen país, y al poder relativo de cada parte en la arena mundial (Millán, 2009).

En este sentido, la multiplicación de bienales de arte contemporáneo y el interés creciente de los Estados por participar en ellas, han dado lugar a una internacionalización del mercado del arte y sus prácticas. Poniendo en jaque las diversas particularidades que comprende el arte y la cultura en general, cuestionamiento que necesita de una aproximación interdisciplinar, y un tanto experimental.

Desde la teoría del arte, algunos autores argumentan que el proceso de bienalización es verdaderamente global y provechoso, capaz de promover la innovación y nuevas reflexiones en torno al arte y su simbología. Mientras que, otros autores señalan que dicho proceso pone de manifiesto una banalización de la cultura y de las artes al estandarizarse como industria, y servirse de ellas por conveniencia económica (Stallabrass, 2004). Es decir, ponerla en el mismo lugar de la mercancía, pasando por alto el potencial cognitivo de las disciplinas artísticas.

Ante esto, se distingue la producción cultural de la producción simbólica, para referirse a esta última como ese ‘momento clave’ en que una obra de arte se dispone para ser vista por el público. Instante ‘final’ en el que una pieza o composición se activa y conecta

con sus audiencias, trascendiendo de su forma física y material para llenarse de interpretaciones. Desde esta perspectiva, para la internacionalización, las bienales son lugares clave, ‘instituciones sintomáticas’ (Born, 2010) para el desarrollo inclusivo de las artes (Sassatelli, 2017).

Similar, las bienales pueden definirse como “instituciones al interior del sistema del arte” (Chiuminatto, 2009, p. 14) y/o nuevas formas de interacción social. Por ende, más allá de ser exposiciones curadas, las bienales se consagran como un espacio público, un telón de fondo para los cambios y continuidades que ocurren, tanto en la escena del arte contemporáneo como en la contingencia internacional (Ferguson, Greenberg & Nairne, 2005). Una “caja de herramientas de diagnóstico” (Enwezor, 2002, p. 55), capaz de “tomar el pulso de una escena global en constante cambio, la de arte contemporáneo” (Smith, 2007, p. 260). Espacios donde se hacen posibles acuerdos y acciones conjuntas entre agentes públicos y privados. Esto en función “de la construcción de una plataforma de inversiones simbólicas” (Millán, 2009, p. 163), de nociones especulativas en cuanto a las posibilidades de proyección y mercado del arte.

Consideradas entonces, las bienales como estructuras artísticas institucionales, se da por hecho que la procedencia nacional del cuerpo artístico es vital para el carácter internacional del acontecimiento. Aún cuando, esto parezca extraño si se considera el proceso de globalización, hibridación y/o transnacionalización de los mercados globales (Wu, 2009). Estructuras de exhibición, que, sin desconocer la existencia de aproximadamente 200 bienales artísticas en el mundo (Mosquera, 2008), por lo general deben su nombre y forma a la ‘madre de todas las bienales’, al modelo iniciado por La Bienal de Venecia.

Inaugurada en 1895, la Bienal de Arte de Venecia hoy es considerada una fuerza de interconexión e intercambio de flujos en el arte contemporáneo. Una institución que, al aumentar su atractivo internacional durante el siglo XX (Johanson, Coate, Vincent & Glow, 2022), se transformó en una de las organizaciones culturales más prestigiosas del mundo. Su relevancia internacional se desprende de ser la primera en su tipo, de cimentar ciertos parámetros para la investigación y promoción de la vanguardia artística global. Que, por su frecuencia y continuidad, en ocasiones se describe al certamen veneciano como el equivalente a las olimpiadas del arte contemporáneo. La exposición que a principios del siglo XX no contaba con más de 10 pabellones nacionales, exhibió cerca de 90 en su 58ª edición (2019): *May You Live In Interesting Times*.

Según la organización, el modelo expositivo ha crecido y con ello, facilitado un pluralismo de expresiones de acuerdo con las necesidades contemporáneas. Capaz de ofrecer “un efecto sin precedentes de orden y certeza” (Mitchell, 1992, p.290), un ‘estado del arte’ del arte contemporáneo (Sassatelli, 2017; Quemín, 2001; 2006). Algo que, en términos geopolíticos y de jerarquías de mercado, cuestiona la ‘aspiración universal’ y de representación nacional que propone la Bienal (Quemín, 2001; Wu, 2009; Voguel, 2010; Gardner & Green, 2016).

Por otro lado, a nivel de impacto en las trayectorias profesionales, exponer en la Bienal de Venecia puede considerarse como un punto de inflexión en la carrera de un artista, capaz de desencadenar un efecto ‘gatillo’: el “Efecto Venecia” (Velthuis 2011). Bajo este concepto, el certamen es un ejemplo de una ‘estructura de reconocimiento simbólico’, pues entrega una arena legítima para la disposición de obras y un sello de calidad por participar en el evento. De este modo, se puede pensar en la Bienal de Venecia como un ‘dispositivo

de valoración' con efectos sobre la carrera de un artista. Sobre todo, si notamos que este elemento se estaría uniendo a una serie de mecanismos legitimadores en el mundo del arte. Factores como la escolaridad, influencia, relaciones personales y comerciales, presencia en colecciones, etapa de la carrera, los premios y becas, entre otros, ya dimensionan y diferencian los tipos de trayectorias artísticas (Johanson, Coate, Vincent & Glow, 2022).

Estamos entonces, frente a una dinámica de internacionalización del arte contemporáneo que se sostiene de factores tanto políticos como comerciales; de valor simbólico y económico.

Sobre lo anterior, si se quiere, la cultura es un componente importante para la transformación de las actividades políticas y comerciales. La proyección internacional de cierta imagen país supone que el Estado conoce y manifiesta su cultura. Por ende, entre los elementos que componen la política exterior de un estado moderno, la cultura es necesaria dentro de las relaciones internacionales (Ramírez, 2013). Un instrumento recurrente en la tradición diplomática, que, por lo general, se relaciona a su vez con la promoción del arte y cultura nacional en la escena global (Marco & Otero, 2010).

Se podría decir que mientras la cooperación cultural internacional es un asunto intergubernamental y se despliega mediante sistemas de gobernanza público-privados, la diplomacia cultural se sostiene como parte intrínseca de la acción gubernamental nacional, algo específico de la política exterior de los estados. (Bonet, et, al., 2019)

No es claro cuáles son las contrapartidas de la acción cultural en el exterior. Mas resulta evidente, que, en tiempos de globalización, la acción cultural internacional significa una multiplicación importante de los agentes involucrados. Actores que, de no influir en las decisiones gubernamentales, difícilmente podrían emprender o crear formas de imagen

cultural autónomamente (Vickery, 2017). En específico, la internacionalización del arte contemporáneo presenta complejidades políticas y legales superiores a las de sus pares creativos/funcionales. Las piezas de arte se consagran como patrimonio cultural de un país, lo que significa un tratamiento aduanero específico y meticuloso, esto en función del combate contra el comercio ilegal de piezas de arte y su reproducción no autorizada (González, 2019).

Volviendo al caso de estudio, la Bienal de Venecia es una institución en la cual conviven las implicancias políticas y las económicas, pues para comenzar, su financiamiento es mixto (Velthuis, 2011). Una plataforma de exhibición internacional en la cual participan tanto representaciones de gobierno como agentes comerciales (Thornton, 2008). Dualidad que en el caso de Chile merece ser observada.

Por años, las y los artistas chilenos se hacían parte de la muestra por invitaciones externas o apoyos internacionales. Si bien el Pabellón Nacional (no oficial) de Chile en 2001 obtuvo la Mención de Honor del certamen, no fue hasta 2009 que la administración abordó oficialmente su actividad Venecia. Entendemos entonces, que la proyección de la imagen nacional en el certamen estuvo a cargo de agentes externos al gobierno chileno.

Son diversos los hechos que posibilitaron la participación oficial de Chile. La vocación de la Bienal por una apertura ‘sin sesgos’, mediante un cambio institucional en la década de 1970, posibilitó un alza continua en el número de países participantes, por ejemplo. En esta década, la organización dio un giro democrático y comenzó a tematizar sus ediciones. El debut de este formato fue en 1974, cuando la edición de Cine y Teatro de la Bienal de Venecia fueron dedicadas, por primera vez en su historia a un país y tema en específico. Esta versión tenía el título de *Libertad para Chile* y pretendía ser la mayor protesta cultural contra la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. El evento contó con la participación no oficial de

diversos artistas chilenos. Algo que a la fecha permanece relevante para la organización, ya que, por ejemplo, uno de los murales hechos para la ‘protesta’, hoy se exhibe en las oficinas de la Fundación de la Bienal de Venecia.

La próxima edición (2024) de la Bienal de Arte será a 50 años de este hito.

Además, la Bienal celebra su 60ª edición y 50 años del retorno de sus galardones, el León de plata y oro. En el caso de Chile, la próxima edición también es de interés, ya que, durante la edición más reciente (2022) se entregó a una artista nacional, Cecilia Vicuña, la distinción máxima del certamen. Y, además, la agenda chilena en la Bienal destacó por una amplia participación femenina y la puesta en relieve de asuntos medioambientales del país. Esto en línea con la nueva política exterior planteada por la Cancillería chilena (Barattini, 2022).

Corresponde entonces, revisar cómo ha sido el paso de Chile por la ciudad italiana. Mas los resultados de cada envío están escasamente documentados, no hay datos ni cuantificaciones de cómo ha sido la experiencia en su conjunto. Por éste y otros motivos, es necesario un recuento integral de la participación de Chile en la Bienal. Con el fin de abordar la mayor cantidad de elementos que influyen en dicha exposición y en la internacionalización del arte, es válida la pregunta:

¿Cuáles son los efectos y desafíos de la dinámica público-privada en la internacionalización del arte de Chile?

Ante este cuestionamiento, el presente trabajo pretende analizar y describir las instancias de participación oficial de Chile en la Bienal de Arte de Venecia, en un periodo de 10 años. Examinar sus estrategias de financiamiento y difusión, los efectos y desafíos para la internacionalización del arte chileno a través del trabajo en conjunto de las esferas público-privadas, con lo que ello implica.

A modo de hipótesis, y reconociendo que la iniciativa y asignación de recursos se mantiene desde 2009 a la fecha, se estima que los envíos varían en forma, contenido y efectos, entre otros. En algunos casos, el proyecto a exponer en el Pabellón Nacional necesitó de la gestión y apoyo financiero de partes privadas, lo cual incide tanto en la gestión del proyecto, como en los efectos luego del certamen. Asimismo, la presencia (o ausencia) y calidad de una relación entre las esferas pública-privadas para la representación nacional en Venecia, diversifica los alcances e impacto del envío hacia otros fenómenos o formas de instrumentalización. Situación sujeta ciertas tendencias vigentes en la política cultural del país y, a conveniencias de gestión y comerciales.

Es relevante mencionar, que el caso de estudio implica la internacionalización de bienes que varían en su definición, que por el Convenio de Asignación de Fondos entre el Estado y el o la artista, las obras se consagran como bienes culturales comercializables o como bienes patrimoniales del Estado de Chile.

Otro factor relevante es que, la Bienal de Arte de Venecia es una organización que permite la representación internacional de cada Estado por medio del Arte. Por consiguiente, para Chile y otros países, participar del certamen significa una acción de Política Exterior. Ahora bien, en la experiencia chilena se observa la participación del sector privado en la

mayoría de los envíos, entidades que, si bien difieren para cada caso, a la vez demuestra un interés de dicho sector por el certamen.

De lo anterior deviene el interés por examinar la colaboración entre ambas esferas, de desentrañar los desafíos pendientes en la viabilidad de una Alianza Público-Privada [APP] para la internacionalización de obras de arte contemporáneo a Venecia. Pero, si bien una APP se entiende como un tipo de herramienta de intervención del Estado (Devlin & Moguillansky, 2010); en el campo de la cultura, las opiniones en contra de este tipo de Alianzas critican la intervención de privados en el sector (Otero & Marco, 2010). Pues según Chin-tao Wu (2007), privatizar la cultura se determina por la influencia y entrada de las empresas en las políticas culturales. A una instrumentalización de la cultura y las artes en torno a causas sociales y comerciales, tanto por parte del sector público, como del privado (Yudice, 2003).

Por los componentes mencionados, estudiar este caso requiere de un marco conceptual más allá de los motivos y formas de una APP, orientado también, hacia conceptos políticos, de mercado y economía en torno a la cultura (capítulo 1) y, las especificidades y formas que toma la internacionalización y mercado del arte contemporáneo (capítulo 2).

El primer capítulo corresponde a una revisión exhaustiva de la literatura en torno a la forma industrial, política, económica y financiera del área. Relacionado con las estrategias de promoción y acceso a la cultura, son necesarias las perspectivas respecto del desarrollo y fomento de las industrias creativas de organizaciones como UNESCO (1954, 1972; 1982; 2010; 2014; 2021), BID (2007; 2013; 2014; 2017), UNCTAD (2008), CEPAL y OEI (2021). Junto a puntos de vista sobre el debate en torno a las implicancias económicas y simbólicas de la cultura, según autores como Thompson (1998), García Canclini (2002), Bustamante (2009) y Díaz, (2013).

Se abordará el lugar de una política cultural en tiempos de globalización, democratización del acceso a las artes, inclusión y fundamentos políticos para la intervención de los Estados en su ecosistema cultural. Esto mediante los argumentos de Calderón, Hopenhayn y Ottone (1994) de CEPAL, Hawkes (2001), Gomor (2011) y Barbieri (2014).

Tema que se conjuga con el anterior, para hablar sobre la economía de la cultura, su función en la generación de datos y motivos para el gasto público en el sector cultural. Con argumentos clásicos de economistas (a favor y en contra) de las subvenciones, se cita a John Stuart Mill (1848), Keynes (1930), (Betham, 1943) y Baumol y Bowen (1965). Junto a enfoques más contemporáneos como los de David Throsby (1994, 1999; 2004), Palma y Aguado (2009); para luego describir las formas financieras de la cultura y la participación privada en el campo, a través de los argumentos de Antoine (2010), Julia Coterno (2016), Malshina y Firsova (2018).

Como último tópico respecto de la promoción y acceso cultural, se revisarán los conceptos asociados a la implementación de Alianzas Público-Privadas [APP] desde una óptica amplia como la de Muñoz (2011), BID y FOMIN (2009). Entendiendo las APP como ‘herramienta de ensamble’ entre dos esferas por mutuo beneficio (Devlin y Moguillansky, 2010), en la cual es relevante mantener la ‘autonomía enraizada’ del Estado (Evans, 2005). Concepto útil reconocida la falta de experiencias y literatura respecto del uso de APP en cultura y su internacionalización. No obstante, se hace referencia diversos estudios de caso (Minguella, 2012; RICHES Project, 2016; Patel, 2018) que se adaptan a enfoques más teóricos como el de Casado (2008), Otero y Marco (2010), Llodio y Blanco (2018).

Además, del artículo *Mechanisms of Innovative Projects Financing in the Culture Industry on the Basis of Public-private Partnership* de Natalya Malshina y Anna Firsova

(2018), se extraen tanto conceptos teóricos, como una estructura propuesta por las autoras para determinar las principales tareas de una APP en cultura, a analizar en los resultados.

Con relación a la internacionalización del arte contemporáneo, la capacidad industrial, implicancias políticas y económicas de la cultura (Buitrago & Duque, 2013; Throsy, 2008; CNCA, 2014) se extienden a las particularidades que existen en el mercado del arte contemporáneo. Se hará referencia a teóricas y críticos especializados como Sarah Thornton (2008), Velthuis (2005), Mosquera (2008), Barros (2013), Isabelle Graw (2014), Bhaskar (2016), Golonbek (2017), y Andrés Solimano (2022).

Sobre la internacionalización del campo, se presenta el debate en torno a los nuevos agentes involucrados en dicho proceso y la proyección de una imagen-país (Marco & Otero, 2010; Bonet, Négrier & Zamorano, 2019; Saucedo, 2020). Para luego sopesar las implicancias de la globalización en el arte, haciendo referencia al proceso de bienalización (Stallabrass, 2004; Mosquera, 2008; Thornton, 2008; Millán, 2009; Sassatelli, 2017), y la capacidad de diagnóstico que tienen las bienales en la escena global (Enwezor, 2002; Smith, 2007).

Ante este fenómeno, se hace énfasis en la primera Bienal, la Bienal de Arte de Venecia. Institución que, reconocido su prestigio internacional (Thornton, 2008; Sassatelli, 2018), enfrenta dos críticas de peso. Primero, el cuestionamiento a su ‘aspiración universal’, a su capacidad de proveer, efectivamente, de un panorama global del arte contemporáneo (De Cauter, 1993; Vogel, 2010; Gardner & Green, 2016; Quemin, 2015). Segundo, al tipo de impacto que ésta genera en las naciones representadas y en los artistas enviados, aludiendo al término ‘Efecto Venecia’ de Olav Velthuis (2011). Y, a las oportunidades existentes dentro

del certamen, de acuerdo con los dispositivos de valoración profesional específicos del mundo del arte (Beckert & Rössel, 2013; Ginsburg, 2003; Zorloni, 2013).

Por último, del artículo *Is there a 'Venice Effect'? Participation in the Venice Biennale and the implications for artists' careers*, de Katya Johanson, Browyn Coate, Caitlin Vincent y Hilary Glow (2022), se toman prestados elementos teóricos y, se adapta con el fin de determinar los alcances del efecto Venecia, la metodología desarrollada por las autoras.

En el capítulo tres (resultados), se contrastan los elementos extraídos de la literatura con lo recabado mediante las entrevistas (Anexo 1). Se sistematiza la actividad expositiva de los artistas para determinar el impacto que tiene representar al país en la Bienal de Venecia. Esto junto a un desglose de las principales tareas y desafíos para la implementación de una APP en cultura.

El último capítulo reúne y evalúa la investigación, para concluir de acuerdo con la información recopilada en el presente trabajo.

Objetivo General:

Analizar y describir las instancias de exhibición de arte chileno en la Bienal de Venecia, sus estrategias de financiamiento y difusión, los efectos y desafíos para la internacionalización del arte chileno a través de un trabajo conjunto entre las esferas público-privada.

Objetivos específicos:

1. Examinar en profundidad la literatura disponible en torno a la economía y la política en materias culturales, sus formas financieras y la participación privada en ésta mediante leyes de incentivo y la implementación de APP.
2. Poner de relieve aspectos conceptuales de la teoría del arte, su mercado y cadena productiva. La importancia de su internacionalización en el mundo contemporáneo conjunto a un tipo de instancias de prestigio.
3. Reunir los resultados de la investigación en miras de esclarecer la viabilidad de una alianza público-privada formal a mediano o largo plazo para los envíos de Chile a Pabellón Nacional.
4. Reunir los hallazgos de la investigación para concluir al respecto.

Metodología:

La metodología consistió en una revisión integradora de la literatura de diversas disciplinas, a modo de generar un marco lo más amplio posible para un campo que carece de datos y metodologías formales.

Se recolectó información mediante 10 entrevistas semi-estructuradas, los portafolios de actividad expositiva de cada artista representante de Chile en la Bienal, documentos de Gobierno, fuentes secundarias, artículos de prensa y circulares de Gobierno especializadas.

La información fue analizada a través de la adaptación del método propuesto por Johanson, Coate, Vincent y Glow (2022), de las tareas propuestas por Malshina y Firsova (2018), y sistematizada en torno a la descripción de conceptos clave en el campo.

Justificación:

Por lo anterior, de los resultados se espera conocer realmente las gestiones, efectos, éxitos y desafíos de cada envío. Observar y rastrear estas experiencias como un todo, a modo de dejar en la memoria y buscar consistencias entre los envíos. Considerando que, no hay constancia o registros disponibles que dimensionen los resultados de cada pabellón.

Además, se pretende aportar al debate simbólico-económico en torno al concepto de internacionalización, comparado a la exportación. Conflicto o debate que determina al mercado de la cultura como uno particular de ‘autonomía específica’, regularmente subsidiado por el Estado y que carece de los recursos económicos necesarios para su desarrollo óptimo (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA], 2017). Sector que, además, es el primer afectado ante el ajuste de los presupuestos estatales en tiempos de crisis (Throsby, 2003). Escenario especialmente visible en Chile comenzada la pandemia del COVID-19, donde el cierre de centros culturales o teatros significó una pausa en los ingresos y la multiplicación de trabajos secundarios de subsistencia (UNESCO, 2021).

Ahora bien, entre las industrias que componen al ecosistema creativo, el subsector de las artes se ubica entre aquellas con más ‘particularidades’ de mercado y mayor valor simbólico reflexivo o ‘pureza’ (Bourdieu, 1995), pero el menor volumen de ventas comparadas (Throsby, 2008). Validándose el presente estudio, por un lado, debido a la falta de recursos mencionada. Y por el otro, en vista que el cuerpo laboral en las artes visuales es especialmente relevante y precario comparado con los otros subsectores culturales en Chile (Brodsky et al., 2014).

CAPÍTULO I: ESTRATEGIAS DE PROMOCIÓN Y ACCESO A LA CULTURA

El ámbito de la cultura necesita, además del apoyo estatal, el apoyo de la sociedad y aumentar su atractivo de inversión. En contextos de restricción presupuestaria, organismos y gobiernos consideran que la cooperación de las empresas es una forma de apoyar y desarrollar el sector cultural. Las Alianzas Público-Privadas [APP] son un diseño básico de inversiones no presupuestarias para atraer fondos para el desarrollo de la cultura (Malshina & Firsova, 2018). Desde el enfoque neo-estructuralista, las estrategias de desarrollo devienen de una evaluación del contexto y el diagnóstico de las oportunidades a mediano y largo plazo. Las metas deben estar alineadas con los programas de desarrollo a nivel macroeconómico y planes de sectores específicos con el fin de armonizar las señales del mercado con las iniciativas gubernamentales (Devlin & Moguillansky, 2010).

En la actualidad, los países en desarrollo tienen su aparato productivo e información de mercado bajo el control del sector privado, obstruyendo decisiones o proposiciones que podrían mejorar su desempeño. Contrario a esto, un pensamiento conjunto entre las esferas públicas y privadas generaría un entorno más fértil para el desarrollo tanto cultural como económico. La toma de riesgos y acción colectiva, por ejemplo, son ventajas estatales útiles en el diálogo con el empresariado. En este sentido, la cooperación entre ambas, desde una relación horizontal, incrementa la eficacia de las estrategias y la generación de objetivos tanto nacionales como sectoriales. Ejemplo de políticas de esta clase, son las Alianzas Público-Privadas para el Desarrollo e Internacionalización (Devlin & Moguillansky, 2010).

Por la singularidad del caso e instrumento en análisis, el siguiente capítulo enmarca orientaciones teóricas respecto de denominaciones y conceptos en el campo de la cultura, su definición y rol en términos políticos y económicos, argumentos a favor y en contra de su subvención. Esto junto a la participación privada en el financiamiento de la cultura, definiciones y usos de las Alianzas Público-Privadas en general y en cultura.

1.1 Industrias Creativas y Culturales

Además de ser un Derecho Humano Universal (Rocha, 2011), en los discursos, la literatura y la vida, la cultura se utiliza para definir, al menos, dos variables. Por un lado, la red de valores y costumbres de una sociedad, y por el otro, la cultura como cápsula de las artes. Para el primero, la cultura sería “un conjunto de características comunes (actitudes, creencias, valores, convenciones o prácticas) que son propias de una comunidad” (Comisión Económica Para América Latina y el Caribe [CEPAL] & Organización de Estados Iberoamericanos [OEI], 2021, p. 10). En otro sentido más funcional, la cultura se relaciona con el conocimiento e ilustración, a las actividades realizadas por los individuos y sus productos. Tratándose la actividad de alguna forma creativa con carga simbólica, que, “su resultado represente, al menos de manera potencial, alguna forma de propiedad intelectual” (CEPAL & OEI 2021, p. 10).

Sin profundizar en la primera perspectiva, observamos que desde la antropología se ha estudiado la cultura en su diversidad social, componentes identitarios y el carácter específico de un pueblo (Kahn, 1975; Tylor, 1871). Mientras desde la historia se interpretan los restos y escritos del pasado y sus civilizaciones (Ortiz, 1999). Con esto se ubica al campo

de estudio, los bienes culturales, pues sería complejo hablar de cultura sin examinar los objetos que ha dejado el ser humano en su paso por la tierra.

En este sentido, más allá del tejido social que entraña el concepto de cultura, interesa poner en valor, que, es mediante las artes que dicho entramado se manifiesta, visibiliza, permanece y se pone al servicio de la sociedad. La naturaleza social y pública del ser humano traduce sus reflexiones en símbolos y gestos significativos. Expulsa sus ideas en dibujos, melodías y objetos (Geertz, 1987), haciendo posible que el análisis de la cultura sea “la explicación interpretativa de los significados incorporados en las formas simbólicas” (Thompson, 1998, p.13).

Ahora bien, contextualizar las formas simbólicas presenta complejidades. Para comenzar, se debe superar la dicotomía entre las formas de valoración de la cultura: la simbólica y la económica. La valoración simbólica depende de la apreciación y legitimidad puesta por los individuos a una forma cultural. Mientras que, la valoración económica, pone de relieve el proceso en que un determinado símbolo se constituye como un bien intercambiable y, por tanto, en un bien cultural dentro de una industria (Thompson, 1998).

Dicha dicotomía o debate se remonta a finales de la década de 1940 cuando Theodor Adorno y Max Horkheimer (1947) definieron por primera vez el concepto de ‘industria cultural’, a la luz de la masificación de la radio y el cine, industrias contenedoras de bienes culturales. Industrias que, autodefinidas y de grandes rentas, hacían de las sociedades su audiencia y demanda. En ocasiones masivas, gracias a los avances tecnológicos del momento (Adorno & Horkheimer, 1947).

Poco después, en 1954, se definieron por primera vez los bienes culturales a nivel internacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] realizó la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado. Iniciativa en respuesta a la destrucción acontecida durante la segunda guerra mundial y en miras de preservar los bienes culturales de las diferentes sociedades del mundo (UNESCO, 1954). Sin embargo, esta definición no consiguió armonizar los bienes culturales a nivel internacional, ya que, los parámetros establecidos se relacionaban con el patrimonio histórico y los objetivos políticos de los países parte (Oteiza, 2011).

Ya en la década de 1970 el concepto de cultura había mutado y con ello su industria. Las corrientes intelectuales habían entendido que generalizar los conceptos ya no era posible y era imperativa la segmentación de los campos de estudio. “La economía de la cultura (...) con la obra de Baumol y Bowen y la sociología de la cultura recibía (...) un formidable impulso de la mano de Pierre Bourdieu. (...) sabían bien que la vida social entera no se puede estudiar, como la agricultura no puede pretender cultivar toda la Tierra, sino que era necesaria trozarla” (Bustamante, 2009, p. 3). Así, las industrias culturales reconocían más sectores que los tradicionales, en tanto se cimentaba una idea favorable sobre la relación entre economía, desarrollo, cultura y sociedad. Por otro lado, en el intento de aunar internacionalmente los esfuerzos para comprender las nuevas vías de expresión culturales y las estrategias a seguir por los Estados, se celebró en Venecia el año 1970 la Primera Conferencia Internacional sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales de la UNESCO (Carrasco & Saperas, 2011).

El mismo año, durante las Jornadas del Desarrollo Cultural promovidas por el Consejo de Europa, se adoptó la Declaración de *Arc-et-Senans*. El documento reconoce la compleja relación entre cultura e industrias culturales, puesto que la noción tradicional de las artes ha trascendido con la proliferación de los medios de comunicación. Asimismo, se declaraba que las industrias culturales no son simples difusores transversales de la cultura, sino actores culturales en sí mismos. La declaración, comprende la diversidad de segmentos que componen a las industrias culturales. Que, si bien son similares, se identifican fácilmente por sus diferencias mecánicas, productivas y/o de medios de difusión (Carrasco & Saperas, 2011). Pocos meses más tarde, la UNESCO celebró la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Interculturales en Helsinki. Instancia que viene a responder las inquietudes generadas en 1970 por la Conferencia en Venecia, y concluye que “no existe cultura sin comunicación” (UNESCO 1972, p. 32). También, se abordaron las industrias culturales en virtud de reconocerlas como medios válidos de creación y expresión, puesto que se debe incentivar el acceso libre y democrático a la cultura (UNESCO, 1972).

En la década de los ochenta, a raíz de la Conferencia General de la UNESCO en 1978, se celebró la Conferencia de Montreal en 1980 con el propósito de elaborar un programa de investigaciones sobre las industrias culturales comparadas. En 1982, se publicó el informe *Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego*. Documento que recorre los orígenes y evolución del concepto de industrias culturales, destacando su importancia. Determina que, dichas industrias son valiosas para el desarrollo económico y social de las naciones, por lo que se deben reconocer ciertas facultades y derechos a los agentes parte del sector y, profundizar las políticas relacionadas al tema (UNESCO, 1982).

La experiencia de un desarrollo tecnológico aún más acelerado despertó durante la década de 1990 el interés por estudiar las industrias culturales a nivel global. El sector cultural había visto un auge sorprendente en Reino Unido, por lo que luego de un mapeo de dicha industria y la adopción de un nuevo enfoque de política pública, se reemplazó el término ‘cultural’ por ‘creativa’, surgiendo entonces el término ‘industria creativa’ (CEPAL & OEI, 2021). Este cambio conceptual deviene de la ‘amabilidad’ del término creativo, de una consideración optimista generalizada, contra el estigma de la exclusión (alta cultura) y reactividad comercial que enmarca el concepto de industrial cultural (Pratt, 2008). Con este giro, la creatividad comenzaba a percibirse como el “motor de la innovación, del cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios” (UNESCO, 2010, p. 22). Concepto que ha influido en la perspectiva económica de la cultura contemporánea (Schlesinger, 2018).

A nivel global y en virtud de sus objetivos, en 2008 la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) publicó el *Informe sobre la economía creativa - El desafío de evaluar la economía creativa: hacia una formulación de políticas públicas informadas*. En este informe se asume que la economía creativa es un concepto en evolución de diversas características. Entre las cinco que señala la Organización, la economía de las industrias creativas tienen la capacidad de promover la inclusión y desarrollo humano, fomentar la empleabilidad y creación de ingresos exportadores. Que su conjunto de actividades basadas en el conocimiento presenta vínculos transversales con el crecimiento económico tanto específico como general, a la par de una dimensión en función del desarrollo (CEPAL & OEI 2021). En el mismo informe, se manifiesta la necesidad de considerar las diversas identidades culturales, sus expectativas económicas e inequidades a lo ancho del

globo, para proponer un cambio de estrategia y actualización de los mecanismos hasta ese entonces utilizados. Como consecuencia de la globalización y de la hiper-conectividad del siglo XXI, UNCTAD sugiere que, para comprender la complejidad existente en las interacciones internacionales, se debe analizar la relación que mantienen los aspectos culturales con los económicos, tecnológicos y sociales. Mediante este documento, se incorpora en la agenda de la organización la promoción de la creatividad como elemento para la creación de riquezas y promotor del desarrollo nacional e internacional (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo [UNCTAD], 2008).

A nivel regional, en América Latina y el Caribe [ALYC] destacan autores como Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Ernesto Piedras Feria y Octavio Gettino (Díaz, 2013). Al igual que otros pares¹, García Canclini (2002) sostiene que para industrializar la cultura fueron necesarios ciertos avances tecnológicos de reproducción y masificación de los bienes culturales. Si bien admite la palestra de definiciones en torno al concepto de industrias culturales, propone a grandes rasgos que éstas son “el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación en gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión masiva, nacional e internacional, de la información y el entretenimiento, y el acceso creciente de las mayorías” (García Canclini, 2002, p. 1). Término que, según el autor varía dependiendo del sector o medios al centro de la agenda, como en las ‘industrias comunicacionales’, ‘industrias creativas’ o ‘industrias del contenido’. También nota las dos caras de las industrias culturales; por un lado, ser un recurso económico,

¹ Desde la teoría, y en un esfuerzo por describir el proceso de institucionalización del término industrias culturales, Ángel Carrasco y Enric Saperas resumieron sistemáticamente los datos que explican el proceso de la pluralización y consolidación institucional de las industrias culturales en el Consejo Europeo y la UNESCO. Reconocen los esfuerzos contemporáneos y clásicos por desentramar esta evolución (Bustamante, 2001; Bustamante, 2002; Bustamante & Zallo, 1988; Zallo, 1995; A. Mattelart & M. Mattelart, 1997; Flichy, 1980; Huet et al., 1978), más se distancian de ellos al presentar un mapa cronológico del desarrollo de dichas industrias, sus objetivos y actores (Carrasco & Saperas, 2011).

y por el otro, ser fuente de cohesión social e identidad. Dicotomía que implica, abordar por un lado la maximización de aptitud en función del desarrollo de la economía, y por el otro, considerar una economía estable como promotora de la creatividad y de la diversidad cultural (García Canclini, 2002).

Desde la región, el Banco Interamericano de Desarrollo [BID] ha demostrado un interés creciente por el potencial económico de la cultura y creatividad en América Latina y el Caribe (ALYC). Si bien la Organización desde 1992 manifiesta dicho interés con la creación de su Centro Cultural (Viñoly, 2003), no fue hasta 2007 que introdujo y sopesó la variable económica del sector. En su primer documento al respecto (2007), *Cultural Industries in Latin America and the Caribbean: Challenges and Opportunities*, se reconocen los beneficios de dichas industrias para la generación de riquezas y empleo. No obstante, advierten que estos beneficios son más visibles en las naciones más desarrolladas. Que, si bien los países de ALYC han elaborado planes al respecto, estos y su riqueza cultural podría no ser suficiente ante el proceso de globalización. En este sentido, la promoción de políticas públicas y acción conjunta serían clave para evitar la marginalización de las industrias creativas y culturales de ALYC (Quartesan, Romis & Lanzafame, 2007).

Felipe Buitrago e Iván Duque publicaron en 2013 a través del BID: *La Economía Naranja: Una oportunidad infinita*. Aquí, y desde una perspectiva económica más amplia que la anterior, los autores enfatizan también sobre los beneficios del encadenamiento productivo y creativo para el desarrollo, sobre la oportunidad que significa para ALYC hacer uso de su herencia cultural y talento creativo en función de generar una ventaja comparativa. Es claro, que la región debe abrazar los cambios tecnológicos e incorporarlos en la cadena productiva creativa con ciertos soportes y políticas públicas (Buitrago & Duque, 2013).

Un año más tarde (2014), la misma organización junto a *Oxford Economics*, *British Council* [BC] y la Organización de Estados Americanos (OEA) publicaron *The Economic Impact of the Creative Industries in the Americas*. Con el objetivo de proveer de evidencia empírica y datos al respecto, en general escasos, este estudio demuestra el potencial económico, laboral y financiero del sector. Asimismo, confirman la necesidad de mejores datos al respecto, en tanto proponen mecanismos de estudio cuantitativo eficaces como la creación de cuentas satélite para la cultura. Pues para los autores, la creatividad y sus industrias estarían en el núcleo de la competitividad global (OCDE, 2005; BID, OE, BC & OEA, 2014).

Actualmente, UNESCO identifica a las industrias creativas y culturales de manera diferenciadas, sin embargo, para la Organización ambas industrias constituyen el núcleo de la Economía Creativa. Esta última, conjunto a ser tópico recurrente para el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y otras organizaciones en los últimos años, está en auge. Esto se sostiene por ideas como, que: la creatividad es la industria del mañana, tanto así, que el año 2021 fue declarado el Año Internacional de la Economía Creativa para el Desarrollo Sostenible (AG-ONU, 2021).

Para finalizar, es relevante mencionar que, si bien en ALYC existen instituciones y leyes que promueven el desarrollo de la cultura y las artes, es recurrente que dentro de estas políticas se excluyan las industrias culturales y creativas por su carácter económico (Benavente & Grazzi 2017). No obstante, la intervención estatal en la economía de la cultura y sus industrias se reconoce, usa y justifica. Ya que, “los bienes y servicios producidos en este sector son valorados, tanto por los productores como por sus consumidores, por razones sociales que superan su valoración económica” (Lobos, López & Gribnicow, 2021, p. 5).

1.2 Políticas Culturales

La política cultural desempeña un papel fundamental en la construcción de un proceso institucional y discursivo en el que los miembros de las culturas marginadas pueden deliberar sus demandas y necesidades, así como mantener las prácticas en las que se tejen y emergen sus aspiraciones. (Ventura, 2005, p. 86).

Durante la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo económico comenzó a plantearse más allá del crecimiento rentista, dándole mayor importancia a la distribución de los recursos. La idea de que el comercio internacional, basado en ventajas comparativas, llevaría a los países a cumplir sus objetivos de crecimiento económico fue cuestionado. Entraron al debate nuevas ideas para impulsar un desarrollo multidimensional, y con esto, la capacidad de intervención que debe tener un Estado en la economía de mercado (French-Davis, 2007).

En pocas palabras, según Hawkes (2001), el desarrollo se alcanza en tres grandes dimensiones; económica, de justicia social y responsabilidad medioambiental. Cargados de metas y expectativas diferentes, la agenda desarrollista es sujeto de debate constante. Según el autor, “este debate es sobre valores; es un debate cultural” (Hawkes, 2001, p.11). Considerando esto, al proceso de desarrollo en tres dimensiones debería incluirse un cuarto pilar: el desarrollo sostenible a través de la cultura. Pues su actividad, formas de difusión y políticas culturales permean las relaciones sociales; levantan o “remueven” ciertos temas o tensiones de forma integral (Hawkes, 2001).

En este sentido, el campo de la Cultura es un lugar donde “el trabajo – diferenciado y no “abstracto” – se está transformando en mercancía, donde lo cultural puede volver a ser político” (Gomor, 2011, p.156). Si bien la apertura de los mercados ha evacuado gran parte de los mecanismos de participación de la sociedad civil y excluido a grupos marginalizados,

las políticas culturales tienen la capacidad de subvertir ciertos órdenes de dominación y promover nuevas estructuras de sociedad y comercio. En este contexto, una política cultural decididamente pública es fundamental. Una en la cual se integre a los grupos negados por el mercado y el Estado, a modo de estrechar los lazos entre las fuerzas que “encadenan a nuestro país a una transición negociada en lugar de una revolución” (Gomor, 2011, p.157).

En sintonía con las posibilidades de integración social que permiten los vínculos culturales, viene al caso el artículo Una perspectiva cultural de las propuestas de la CEPAL de Fernando Calderón, Martín Hopenhayn y Ernesto Ottone (1994). Esto porque, a partir de 1990, la CEPAL impulsó una propuesta de transformación productiva basada en la equidad para ALYC. Un plan que requiere, entre otros elementos, de un amplio consenso entre los agentes involucrados. Con esto en mente, y respaldados por el mismo organismo, los autores reflexionan respecto de las implicancias y necesidades culturales de dicha propuesta. Coinciden con los lineamientos cepalinos, al enfatizar en torno a “el esfuerzo de compatibilizar el desarrollo económico con la construcción de una ciudadanía democrática y moderna” (Calderón, Hopenhayn & Ottone, 1994, p.194). Pues para ellos, al igual que la educación, la cultura está en sintonía con las relaciones productivas, al aumentar, entre otras cosas, el acervo y uso del conocimiento. Así, vinculada con la equidad del proceso de transformación productiva, la cultura trasciende del raciocinio instrumental que limita los alcances de la modernidad. Rompe con particularismos replegados para conciliar la pertenencia comunitaria a la razón moderna y sus libertades individuales. Los factores culturales, en su diversidad, pueden cimentar una modernidad comprendida en términos de consenso y vocación democrática. Estos procesos globales son decisivos, por lo que el factor cultural va más allá de una discursiva nacional, pues impacta también en las relaciones

interestatales. Llegándose a hablar de la globalización de la cultura, proceso en que la industria y mercado cultural, además de vincularse con el globo, replantean los procesos de construcción nacional. Proceso en el que la modernización podría confrontar o capitalizar el acervo cultural existente, manifestándose un riesgo para las identidades (Calderón et al., 1994). En este sentido, vista la miríada de manifestaciones culturales involucradas, dichas políticas desempeñan un rol fundamental en la construcción de una ciudadanía que debe, o está implicada, en un proceso global marcado por la presencia de fuerzas transnacionales. (Gomor, 2011).

Visto lo anterior, los procesos de internacionalización de la cultura y de la política cultural son relevantes para las dinámicas de desarrollo de América Latina y el Caribe, pues la región enfrenta prácticas modernas y universales de manera simultánea. Para los países en vías de desarrollo, converger su cultura tradicional con la idea de modernidad hegemónica es un desafío. Ya que sus élites están en el centro de la toma de decisiones, reduciendo los canales de participación democrática. Esto toma peso en cuanto las élites políticas y económicas niegan “al otro”, a las identidades culturales oprimidas (Calderón et al., 1994). Por lo siguiente:

El otro-comprimido aparece siempre al margen de los espacios sociales en que se formulan y deciden los grandes proyectos colectivos y en que se asignan los recursos. Esta falta de acceso define, en importante medida, la cultura oprimida. También se desarrollan, del lado de este otro-negado, estrategias de preservación de la diferencia, que se observan claramente en la música, el arte, la danza, el ritualismo y el sincretismo religioso, los sistemas de cultivo y de supervivencia, los vínculos comunitarios y las reivindicaciones de territorio y de uso de la lengua vernácula. (Calderón et al., 1994, p.198).

Desde este punto de vista, la cultura puede explicar los orígenes de la exclusión y su permanencia. Es usual, por ejemplo, que se hable de un desarrollo o de una historia de América Latina, por sobretodo “trunca”. De fisuras y proyectos fallidos, sobre los cuales poco se puede avanzar sin (re)conocer nuestras culturas. Es aquí, donde la ciudadanía reaparece relacionada a una cultura de luchas, de manifestaciones por la inclusión del “otro” en el sistema de derechos universales. Una ciudadanía que, en sus expectativas de integración social va más allá de aspectos materiales, se interesa por un equilibrio entre estos y la difusión de valores en forma de bienes simbólicos. Ello estimulado por el proceso de democratización y participación pública, de una integración simbólica y social (Calderón et al., 1994).

Por ello, los autores plantean que una transformación productiva debe perfilarse de acuerdo con el contexto, en pos de hacerla aplicable, compatible y equitativa en las distintas realidades económico-sociales (Rosales, 1993). Si se comprenden las culturas, la disociación que se produce al expandir los horizontes industriales es evitable. Si se mantiene, ante todo, a la y las culturas, sus prácticas y acceso como derecho universal (Calderón et al., 1994). Desde esta perspectiva, una política cultural debe sentar las bases de una sociedad inclusiva y de reconocimiento. Articular a las comunidades y a los movimientos, generalmente inmersos en una tensión constante entre Estado y mercado, que promueva una hegemonía ciudadana entendida en términos gramscianos². Un proyecto político más allá de la noción Estado-política, que ubique a la conciencia y acción colectiva en el centro (Gomor, 2011). Cabe destacar, que, las formas de incluir la dimensión cultural en los programas públicos varían en formas y cruces.

² En términos de la sociedad civil según Antonio Gramsci (1983).

Por otro lado, desde 1960 que la democratización de la cultura ha motivado el desarrollo de las políticas culturales en Europa y algunos países anglosajones. Variando en diseño e implementación, comparten el objetivo de promover la oferta cultural y su acceso. Durante esta década, las políticas culturales evolucionaron en torno a dos elementos clave. Por un lado, hacer posible un panorama cultural de calidad y accesible para toda la población, de fomentar una producción de excelencia que logre entregar ‘lo mejor para la mayoría’. Y por el otro, la dicotomía Estado-mercado, dilema que excluye modelos alternativos e implica, asociar lo público con lo estatal y lo mercantil con lo privado (Barbieri, 2014).

Al ecosistema de democracia cultural, se incorpora la participación de la sociedad civil; la promoción de espacio socioculturales para la expresión y consumo de las artes (Urfalino, 1996). Pero, esta participación en masa no es espontánea. Según Nicolás Barbieri, “son los gobiernos quienes se reafirman en el rol de productores culturales: el ámbito institucional asume el papel de lo público” (Barbieri, 2014, p. 104). En este sentido, y observando la proliferación de estudios y estrategias culturales en el mundo, el autor señala que las políticas culturales se han institucionalizado como política pública. Que, a pesar de sus debilidades, “la política cultural se establece como objeto de la intervención estatal, como instrumento de intervención gubernamental” (Barbieri, 2014, p.103).

Si bien la democratización y la democracia cultural han orientado las políticas culturales en los últimos años (Barbosa & Freitas Filho, 2015), cabe enfatizar, que las estrategias de una política de fomento cultural requieren de plazos más largos que los periodos gubernamentales. Por esto, es necesario consagrar estrategias protegidas de dichos ciclos, puesto que su proceso de implementación conlleva una fase de maduración y ajustes importantes. En este sentido, una de las mejores formas para lograr políticas longevas es

consiguiendo el apoyo de los diferentes agentes involucrados, tanto públicos como privados, ya que estos últimos podrían continuar en la defensa de una política que los beneficie. Así, desde la perspectiva económica, la continuidad de las políticas pasa por el grado de institucionalización que alcancen (UNESCO, 2010).

Por otro lado, existe un interés aumentado en el estudio de la cultura, sus políticas e industrias. En parte, debido al rol que se le asigna a la Cultura en el desarrollo socioeconómico, dentro del contexto de globalización y crisis climática (Hawkes, 2001). La cultura se convierte en un factor para el crecimiento económico al propiciar la estabilidad, bienestar e identidad sociocultural, (Malshina & Firsova, 2018). Desde la economía de la cultura, por ejemplo, se considera el rol que tienen las políticas culturales y las industrias culturales y creativas [ICC] en la Economía Creativa, mientras “enfrente las hipótesis teóricas sobre la producción y el consumo de bienes y servicios culturales con la investigación empírica” (CEPAL & OEI 2021, p. 21).

Así, en los últimos años la cultura y sus múltiples dimensiones, se han hecho un espacio relevante en el debate social y ciudadano. En tiempos de globalización y sincretismo cultural, se cuestiona y justifica la acción financiera del Estado en la promoción de la actividad cultural de sus nacionales. Por ello, las políticas culturales, teniendo en cuenta la miríada de manifestaciones culturales e identitarias de las sociedades, han pasado a desempeñar un rol fundamental en la construcción de una ciudadanía (Gomor, 2011) y la proyección hacia el exterior de un Estado. Algo que, en términos comerciales, considera a la cultura un factor de desarrollo para el capital humano, la industria cultural es un ámbito de inversión, pues posiciona y da prestigio a un país (Malshina & Firsova, 2018).

Siendo entonces la política cultural una realidad y con ello la participación del Estado en su financiamiento, es usual que surjan interrogantes relativas al por qué de estas políticas, a la pertinencia de la intervención del Estado en los mercados culturales, y de serlo, ¿cuáles son los mecanismos idóneos? (Palma & Aguado, 2009).

1.3 Economía de la Cultura

Desde la economía ortodoxa, durante el siglo XVI y XVII, pensadores como Adam Smith y David Ricardo postulaban que la actividad cultural, si bien proveía a los individuos de cierto entretenimiento, el financiamiento del sector debía permanecer en el sector privado. En primer lugar, por el riesgo de cooptar la actividad cultural por medio de la censura estatal, y segundo, por la carencia de mecanismos gubernamentales capaces de canalizar los deseos individuales respecto del consumo cultural (De Marchi & Greene, 2005). En una sintonía similar, Bentham (1943) planteaba que el arte poco se diferenciaba de actividades de ocio más banales, en tanto el consumo cultural se manifiesta preponderantemente entre los grupos de nivel socioeconómico alto. “Si el juego de bolos proporciona más placer, es más valioso que cualquiera de aquellas. Además, todo el mundo puede jugar a los bolos: la poesía y la música son afición de unos pocos” (Palma & Aguado, 2009, p. 200).

Desde otra perspectiva, la actividad cultural es considerada por John Stuart Mill como bien de mérito, un tipo de consumo en el cual los individuos son jueces de su propio interés, por lo que la educación constituye un bien fundamental para el desarrollo de la cultura. Según el autor, los bienes que elevan el carácter humano difícilmente pueden ser juzgados por lógicas de demanda mercantil, su experiencia trasciende a lo cuantificable (Mill, 1848). A esto se incorporaron autores como Marshall, Keynes y Robbins, quienes, desde el argumento

estético de Ruskin y Carlyle, añaden, que tanto la educación como el arte son esenciales para el desarrollo de la civilización. Por ello, el bienestar y la riqueza económica van más allá de la lógica del trabajo remunerado como único instrumento relevante para el desarrollo (Lasuén, García & Zofío, 2005). En palabras de Marshall, “el desarrollo de las facultades artísticas del pueblo es en sí mismo un fin de la mayor importancia y se está convirtiendo en un factor principal de la eficiencia industrial” ([1890], 2005, p.261). Argumento reforzado por Keynes en *Economic Possibilities for our Grandchildren*, quien, atendiendo al hecho de que una vez liberado el ser humano de las presiones económica, debe enfrentarse a su tiempo de ocio. Para el autor, en esta situación la cultura y las artes son centrales, ya que permiten a la población vivir en agrado y con sabiduría (Keynes, 1930).

Los principios del debate económico y del desarrollo como concepto integral dejan ver el vínculo existente entre la cultura y la economía. Lo cual junto a un creciente interés por analizar el mundo artístico, permite hablar de la economía de la cultura. Sub-disciplina que, además de ser relevante en materias artísticas y de políticas culturales, pone en valor la relación de estas políticas con el desarrollo y crecimiento económico (Palma & Aguado, 2010).

La economía de la cultura es un área de especialización de la economía relativamente reciente (Throsby, 1994; Ginsburgh & Throsby, 2006). Definida como la aplicación de la teoría e instrumentos económicos del sector cultural. Su repertorio incluye el comportamiento, productividad y consumo cultural conjunto a la agenda estatal de cultura. Por su parte, los bienes y servicios creativos son, según la sub-disciplina, aquellos dotados de algún componente artístico o creativo. Su definición nos lleva a uno de sus principales desafíos: en su fase inicial la inversión requerida es alta, mientras la producción de unidades

adicionales y costos marginales son relativamente bajos. Más es complejo, pues dichos costos marginales varían considerando que, la reproducción digital de una canción, por ejemplo, es diferente a la puesta en escena de una obra de teatro y los costos asociados a su repetición (Towse, 2011).

En este sentido, la organización de Políticas Culturales de cada Estado es central para el marco académico de la economía de la cultura. Políticas que se definen como las leyes, normas y programas que promueven la generación, acceso y difusión de la cultura desde la acción gubernamental, empresarial e individual (Mulcany, 2006).

Una obra seminal para el debate económico y justificación del gasto público en la cultura es *Performing Arts: The Economic Dilemma* de William Baumol y William Bowen (1965). Quienes, observando estadísticamente la evolución mercantil de la puesta en escena de la música de cámara, descubrieron que los salarios en cultura aumentan más lento que aquellos en la economía tradicional. Además, observaron que en las artes escénicas gran parte de los costos radica en el pago de salarios. Por ello, sus costos totales, al aumentar con el paso del tiempo, necesitan de esfuerzos financieros superiores. Ya que, el ahorro en mano de obra es casi imposible, en este sector, dicho ahorro se comporta y diferencia ampliamente de su posibilidad en sectores más tradicionales (Baumol & Bowen, 1965). De esto se desprende una complejidad característica de los sectores de trabajo intensivo y/o de servicios. Es decir, si el costo de producir un bien o servicio cultural está compuesto en su mayoría por el pago de salarios, entendiendo que estos a su vez suben más lento que los de la economía tradicional, ¿Qué explica que sus precios aumenten más rápido que aquellos de la economía en general? (Palma & Aguado, 2009).

A cuestionamientos como estos, Baumol y Bowen (1965) plantean a las artes como un sector no progresivo, de baja productividad e intensivo en trabajo. Que, si bien admiten el progreso tecnológico, esto sucede más lento que, por ejemplo, en el sector manufacturero. En este sentido, el costo relativo del sector cultural crece de forma continua y el incremento de su precio relativo (teniéndose una demanda inelástica al precio, o no elástica al ingreso) provoca que la productividad del sector se reduzca o incluso desaparezca. Haciéndose imperativo el apoyo financiero o mecenazgo por parte del Estado y/o privadas, debido a los beneficios sociales que el sector provee (Baumol & Bowen, 1965).

A este argumento económico, llamado la ‘enfermedad de los costos’, se suma la interpretación del arte y la cultura como bienes de mérito. Tipología que entiende una simpatía generalizada a nivel individual por valores que sustituyen la soberanía del consumidor, hacia una norma de consumo asociada a actitudes filosóficas y psicológicas de la sociedad con respecto a la trascendencia y plusvalías identitarias de los tipos de bienes disponibles (Baumol & Bowen, 1965).

Desde esta perspectiva, los bienes de mérito implican preferencias sociales, que por distintos motivos, no son evaluadas correctamente por la sociedad, y por consiguiente, se produce menor cantidad de estos bienes. Por lo tanto, para “corregir las preferencias individuales y alcanzar una adecuada provisión del bien” (Palma & Aguado, 2009, p. 205), el Estado debe intervenir en la cultura, asegurándose así no solo la producción, sino que también la distribución democrática (Palma & Aguado, 2009).

Ahora bien, es relevante hacer la diferencia entre bien público y bien de mérito. Mientras para el primero, en su aspecto más puro, la no rivalidad y la no exclusión son clave para comprender el problema que se genera en la oferta (Samuelson, 1955). Para el segundo,

los bienes de mérito, su consumo se considera obligatorio. Pues potenciar ciertos tipos de conocimiento a los individuos se evalúa como algo necesario, haciendo que su problema radica en la demanda (Palma & Aguado, 2009).

Asimismo, el apoyo público a las actividades artísticas y culturales se justifica por las fallas de mercado implicadas en la producción y distribución de sus bienes (Cwi, 1979). La falla de mercado se produce cuando factores como, el precio, la distribución de renta, y el acceso a la información, entre otros, se combinan o implican una producción menor a la esperada. Dificultándose entonces el consumo cultural en ciertos sectores de la población, o limitando la calidad y variedad de los bienes en cuestión. (Palma & Aguado, 2009).

A grandes rasgos, el debate podría resumirse, por un lado, con el planteamiento de que la cultura y las artes, reconocida su importancia social, pueden existir sin el apoyo de los gobiernos ya que su excepcionalidad no distancia su producción y bienes de los tradicionales. Por el otro, el arte y la cultura son elementos clave para el bienestar de la sociedad, dan sentido a la vida y su consumo genera externalidades positivas. Desde esta perspectiva, los bienes culturales que se presentan como bienes públicos y/o de preferencias comunitarias, pueden categorizarse como bienes de mérito, lo cual implica la intervención del Estado (Palma & Aguado, 2009).

Por último, cabe destacar, que premisas como la falla de mercado (consecuencia de las externalidades positivas de las artes) y/o el rol social de la cultura, son argumentos más sólidos para justificar este gasto que aquellos que surgen de los estudios de impacto económico (Seamen, 1987). Sin embargo, ante un universo altamente subjetivo y simbólico, David Throsby (1999), indica que cuantificar aquello que es medible en la cultura, resulta más fácil y expedito que dimensionar variables completamente intangibles. Dando peso,

desde un marco keynesiano, a los Estudios de Impacto Económico de la Cultura [EIEC] (Throsby, 2004), su clasificación, capacidad industrial y financiamiento

En general, el arte y la cultura cuentan con tres formas de financiamiento. El apoyo directo e indirecto de los gobiernos; las transacciones de mercado y beneficios monetarios por derechos de autor; y las donaciones o formas de mecenazgo por parte de organizaciones sin fines de lucro. Aún así, el financiamiento es uno de los desafíos más comunes en la actividad cultural (Klamer, Petrova & Mignosa, 2006).

Como sus instrumentos de apoyo, las estrategias de desarrollo creativo varían y difieren entre naciones. Se observa, que, para la promoción del desarrollo cultural algunos países “han privilegiado el financiamiento público y otros que lo han trasladado al mercado generando condiciones favorables para ello” (OEI, 2016, p. 151). Asimismo, en vista de que no existe un modelo único, el financiamiento puede ser público y privado, o una combinación de ambos. Inclinationes con ciertas implicancias y riesgos.

Por un lado, si se potencia el apoyo indirecto, el Estado pasa a ser un facilitador y no proveedor. Los conflictos de esta fórmula radican en el financiamiento a iniciativas de expresión controversiales, en la continuidad del apoyo en tiempos de crisis, en el control de las empresas sobre los proyectos financiados y en la dificultad de estimar el impacto de las deducciones fiscales; tanto para los proyectos en cuestión, como para el Estado. Por ende, de no establecerse principios y objetivos claros para el apoyo estatal a la cultura, el financiamiento podría supeditarse a los objetivos políticos de cada administración y alejarse de las necesidades reales del sector. Desde el otro orden de las partes, el esquema financiero depositado en la acción privada rara vez financia obras innovadoras o arriesgadas, situación que puede cooptar la libertad creativa y reducir la cultura a mera mercancía. De tal manera,

el desarrollo de la cultura e industrias creativas debe asumir un enfoque integral con objetivos claros de política pública (OEI, 2016).

Sin embargo, es usual que la continuidad de las políticas culturales, en general y sus variables comerciales, se vean afectadas por recortes presupuestarios en tiempos de crisis o recesión (Throsby, 2003), evaluaciones estadísticas estrictas y/o planes periódicos a corto plazo. Si bien es cierto que la evaluación es beneficiosa, esta debe ser cuidadosa en virtud de adaptarse a los cambios como ventana de oportunidad, corregir e incentivar la formación de nuevas alianzas (UNESCO, 2010) y asociaciones. En virtud de ampliar las fuentes de recursos y financiamiento para la cultura (OEI, 2016).

En muchos casos, el desarrollo de proyectos e infraestructura cultural exigen y dependen de la voluntad política de cada administración y no de externalidad de mercado (OEI, 2016). Por esto, una política protegida por un marco legal resulta más fácil de institucionalizar. Si a esto se le suma la aceptación de la sociedad y de los actores privados, el esfuerzo estratégico perdura y continúa enriqueciéndose legítimamente (UNESCO, 2010).

A) Participación y financiamiento privado en la Cultura

Una forma en que el sector privado y/o individual ha asumido un rol más protagónico en el financiamiento de la cultura es la práctica del mecenazgo. Para la empresa moderna, el desarrollo de una buena imagen corporativa es importante. Si bien es cierto que el objetivo primordial de una empresa es la rentabilidad, en la actualidad, éstas deben asumir una responsabilidad colectiva con la sociedad. Así, para el diálogo y compromiso con sus consumidores y comunidades, el sector privado se ha involucrado en la promoción de la cultura a través de donaciones que implican rebajas fiscales. Ejemplo de ellos es el

mecenazgo o ‘patrocinio cultural’, actividad organizada mediante reglas de gestión precisas, que permiten al empresariado atributos impositivos de persona individual. (Antoine, 2010). Mediante este mecanismo, los Estados diversifican sus instrumentos y recursos para el financiamiento de la cultura. Ofreciendo así, además del dinero de las arcas fiscales vía el traspaso de fondos concursables y/o asignaciones directas, mecanismos indirectos de financiamiento (Lobos et al., 2021).

Luego de que en 1999 Gran Bretaña adoptara el término creativo para sus industrias culturales e implementara políticas al respecto, creció notablemente. En 2018, por ejemplo, la cultura representa el 5,4% de la economía británica. El capital privado se involucró a través de las industrias creativas y culturales, sobre todo dedicadas al turismo y visitas de monumentos históricos. Para estimular dicha participación, el gobierno del Reino Unido desarrolló un instrumento de incentivo al financiamiento privado de la cultura. Su implementación se enmarca con procedimientos legales de contrato, definiendo claramente los principios de cooperación y acción. Esto pretende estimular el flujo de inversiones vía patronazgo, auspicio y recaudación de fondos. Facilitando la entrada de privados en sectores públicos de la cultura, con éxito a la fecha (Malshina & Firsova, 2018).

Ahora bien, en gran parte de los países europeos prima un porcentaje importante de gasto público en cultura, pero además del caso británico, otras naciones utilizan regímenes de gravamen especiales para el financiamiento privado. En Francia, por ejemplo, desde 2003 se establece que las inversiones en cultura reciben beneficios fiscales mediante deducciones de hasta un 60% del impuesto sobre la renta. La organización receptora de fondos debe actuar en beneficio de la sociedad, sin ánimo de lucro o competencia. Esto en virtud de beneficiar a la mayor cantidad de audiencias y no a un círculo reducido de personas. Por su parte, en

Estados Unidos, existe poco gasto público en cultura y alta participación privada mediante *fundraising* y acción filantrópica (Malshina & Firsova, 2018).

En América Latina, varios países han constituido regímenes fiscales con el objetivo de promover y estimular el patrocinio empresarial a la cultura. De acuerdo con Benavente y Grazzi (2017), los incentivos fiscales son los más desarrollados en la región dentro de las políticas públicas de oferta que realizan los Estados de la región. Entre aquellos países con regímenes de mecenazgo (explícito o implícito) de extensión nacional se encuentran Chile y Brasil (Antoine, 2010).

En Chile, la Ley de Donaciones Culturales³ (o Ley Valdés) es el instrumento que incentiva a las empresas no culturales a financiar proyectos creativos o culturales a cambio de reducciones tributarias (Lobos et al., 2021). Según Cristián Antoine, el sector privado interviene activa y efectivamente en el campo cultural de Chile. Considera que las relaciones entre el sector público y el privado son favorables, y que se han ido concretando en virtud del fomento de un sector de alto contenido social y simbólico. Para el autor, esto resulta de que las necesidades culturales aumentan en la misma medida que el nivel de desarrollo social, político y económico de una comunidad. Comprende que el ‘principio de colaboración’ acuñado por Zabarte, determina la concurrencia necesaria para la promoción de la cultura, la realización de acciones conjuntas en pos de una mejora del sector, cualitativa y cuantitativamente hablando. Para Antoine, la perdurabilidad y eficiencia del mecenazgo, la clave para la cooperación, es un marco jurídico adecuado, consistente y transparente. Con

³ Artículo 9 de la Ley 18.985 de Reforma Tributaria

este fin, los países han adecuado sus sistemas legales para deducir impuestos e incentivar las donaciones culturales (Antoine, 2010).

El instrumento de mecenazgo de Brasil, conocido como Ley Rouanet⁴, es considerado una política cultural central a nivel federal del gobierno. Según Caldeira, a pesar de que los beneficios sean concedidos a diversos sectores, pocos son tan dependientes de esta fuente de recursos como la cultura” (Caldeira, 2009, p. 68). De mayor alcance y uso que su par chilena, la Ley Rouanet permite que personas naturales o jurídicas hagan donaciones y/o patrocinios culturales, aprobados por el Ministerio de Cultura y así deducir el monto del pago de sus impuestos de renta (Pardo, 2017). Si bien este sistema⁵ de mecenazgo privado posibilita gran cantidad de proyectos culturales año, a su vez reproduce vicios e inequidades a nivel institucional. La propia fórmula implica una intervención estatal y una privada, pues es cada donante quien decida el destino de su aporte y el proyecto a ejecutar con los recursos de la renuncia fiscal. La complejidad burocrática da a entender que el instrumento no es para todos, cuestionando entonces la aspiración democrática del instrumento. Condiciones que sumadas al centralismo y elitismo del traspaso de fondos por esta vía (Coterno, 2016), el ejemplo brasileño pone de relieve los riesgos de ‘privatizar la cultura’ (Wu, 2006)

Por otro lado, en la defensa de los incentivos fiscales, para algunos son una forma de financiamiento “protegida” al no seguir lógicas de contingencias y recortes (Barbosa & Freitas Filho, 2015). Otros destacan los cambios de comportamiento financiero que han

⁴ Ley 8.313

⁵ Este sistema de mecenazgo privado se trata de un instrumento mediante el cual una empresa invierte en un proyecto cultural contra una exención de impuestos por parte del organismo fiscal gubernamental. El financiamiento de un proyecto requiere ser aprobado por el Ministerio, para luego ser ofrecido a por su creador (o proponente) a una empresa o persona natural, este grupo decide si lo financia o no (Coterno, 2016). Se ha elegido por esta consideración y el grado de implementación a diferencia del chileno.

generado ciertas modificaciones de la Ley Rouanet⁶. Punto sobre cuál Nelson (2016) sostiene una perspectiva interesante.

Según el autor, el uso adecuado de este tipo de intervención estatal en la economía puede fomentar el acceso democrático a la cultura y otros derechos fundamentales. Sostiene que extender estas políticas de incentivo tributario hacia las políticas culturales de un país, puede estar en función de la garantía de ciertos derechos. Así, la naturaleza no fiscal del régimen impositivo se diferenciaría por la pretensión de alcanzar fines más allá de los gravámenes, insertándose estas relaciones en la llamada ‘teoría de los incentivos fiscales’. Concepto que, según Schoueri (2011), implica que la incidencia fiscal no es neutra a la economía, pues la misma fiscalidad estaría sujeta a flujos e intereses de bienestar humanos. De esta manera, los objetivos y componentes ‘extra-fiscales’ serían la base del sistema de excepción brasileño, pues las exoneraciones alternativas del Gobierno mediante el uso de la Ley Rouanet están en función del desarrollo cultural y social del país (Nelson, 2016).

Además de esbozar las implicancias de la participación privada en la cultura, el instrumento brasileño viene a introducir al instrumento de estudio: las Alianzas Público-Privadas [APP]. Esto porque, debido a sus fines alternativos y/o sociales, en ocasiones, a la Ley Rouanet se le describe como tal. Julia Coterno es crítica al respecto, pues comparar el uso de la Ley Rouanet con una APP “es una distorsión y la privatización del dinero público” (Coterno, 2016, p. 84). Ya que, de ser efectivamente una alianza, los recursos usados tendrían su origen en ambas esferas. La autora brasileña argumenta que el dinero fiscal es propiedad

⁶ Para estimular el financiamiento de áreas desatendidas, en 1999 el gobierno de Brasil modificó la ley Rouanet y definió en su artículo 18 que sectores o segmentos culturales pueden permitir una deducción del 100% del monto invertido por el donante. Lo interesante de esto, es que entre 2002 y 2007, el 83% de proyectos financiados mediante la ley estaban contemplados por el artículo 18. Esto quiere decir, que el comportamiento financiero cambió y se destinó a sectores más marginados (Palhano, 2009).

de la ciudadanía, y cómo éste se invierta debe ir en beneficio de la sociedad y no seleccionado por el sector privado (Coterno, 2016). Ante esto, interesa la siguiente perspectiva.

No se trata ya, pues, de volver a renovar la ley de mecenazgo con el fin de incrementar los márgenes de desgravación fiscal (...) la meta consistiría en elevar a política pública o, cuando menos, a directrices a medio plazo, este tipo de iniciativas [alianzas] en la que todos ganan. (Fernández, 2015, p. 489-490)

1.4 Alianzas Público-Privadas

En pocas palabras, una APP es la “cooperación entre los sectores público y privado para el desarrollo y la explotación de infraestructuras para una amplia gama de actividades económicas” (Comisión Europea [CE], 2003). También, “se puede definir una alianza como una ‘herramienta de ensamble’ capaz de aunar los intereses de distintos sectores en un único objetivo tendiente a una acción colectiva que ponga en marcha toda la capacidad del país a fin de consumir la transformación económica” (Devlin & Moguillansky, 2010, p. 105). Una “cooperación voluntaria entre los principales sectores (sector público, privado y asociativo) orientada a responder los desafíos del desarrollo” (Marco & Otero, 2015 p. 2).

A principios de la década de los 90, ante el déficit de infraestructura y recursos en Chile, las autoridades se plantearon nuevas formas de desarrollar las economías del país. Vista una experiencia positiva en otras naciones, surge como alternativa convocar al sector privado hacia la inversión y desarrollo de infraestructura y provisión de servicios públicos. Experiencia destacada por el Fondo Multilateral de Inversiones [FOMIN] y el BID como paradigma en la región por su buen funcionamiento y marco legal (BID & FOMIN, 2009).

Con la aparición de diferentes fórmulas de asociación público-privada, surgieron nuevos instrumentos de evaluación y ejecución, dando espacio a contratos de cooperación con fines sociales (BID & FOMIN, 2009). Tendencia a nivel internacional que ubica a la APP dentro de la política industrial de un Estado en pos de su transformación productiva, desarrollo y proceso exportador. Un tipo de intervención ‘moderna’ del Estado, si se enfatiza en torno al ‘proceso social’ (Muñoz, 2011) que estrecha la relación entre el sector público y privado hasta formar una alianza complementaria. Proceso, en el cual es vital que el espacio institucional se mantenga socialmente ‘correcto’ y, recurra a agentes no comerciales especializados (mundo académico, gremios y sindicatos) en búsqueda de respaldo a mediano y largo plazo. Pues del apoyo de estas fuerzas, depende la capacidad de generar consensos legítimos de aceptación pública suficiente (Devlin & Moguillansky, 2010).

La implementación de APPs en el sector cultural es de experiencia limitada y poco estudiada, relacionada sobre todo, a la conservación y/o renovación de monumentos europeos e instalaciones públicas que, en su proceso de construcción incorporan un museo o sala de arte al edificio (Malshina & Firsova, 2018). Aún así, existe un interés creciente por evaluar y promover estos mecanismos de innovación financiera hacia iniciativas culturales conocidos también como Alianzas Público-Privada para el Desarrollo (Casado, 2008). Impulsos que trascienden de la lógica de concesiones y asociaciones tradicionales de una APP, hacia estructuras de gobernanza del tipo filantrópico, transaccional, integrativo y de desarrollo participativo (Llodio & Blanco, 2018). En definitiva, una colaboración entre ambas esferas para enfrentar los desafíos del desarrollo en un mundo globalizado (Casado, 2008).

En este sentido, es necesario propiciar la creación de proyectos innovadores para la cultura y las artes, de educación, enfocados en la sociedad, la historia y el ocio. De cierta

forma, la implementación de APP en cultura comparte ciertos rasgos con los principios de financiamiento a la innovación. En ambos campos, el riesgo inicial, la presencia de novedad, la garantía de una relación estructurada en todos los niveles de representación, y/o, la organización de procesos empresariales intersectoriales son elementos clave en la competitividad dentro de un mercado globalizado (Malshina & Firsova, 2018).

No obstante, la colaboración público-privada es útil como herramienta siempre y cuando el Estado retenga su autonomía para la salvaguardia del bienestar público; dicho por Evans (1995), mantener su 'autonomía enraizada' para no quedar cautivo de intereses particulares (Devlin & Moguillansky, 2010). Elementos especialmente relevantes vista la autonomía de la cultura con respecto a la economía, mercado y políticas públicas. Lo anterior sumado a que, las alianzas son idiosincrasias por naturaleza, determina que no existe fórmula fija que estipule el funcionamiento de la misma (Devlin & Moguillansky, 2010), y tampoco en función de la cultura. Dependiendo entonces, de las particularidades de cada país y sector.

Una APP en el campo de la cultura constituye una relación más profunda que un mero patrocinio (Minguella, 2012). Contempla un plan donde se hacen explícitos los compromisos y responsabilidades de cada parte, en un marco de flexibilidad y adaptación, que:

Más que una estructura cerrada, es un proceso de interacción en el que las nuevas técnicas de gestión, las buenas prácticas y las alianzas se combinan potenciando los instrumentos de imagen país y su reputación para las empresas, dinamizando la economía de la cultura y aumentando su atractivo. (Minguella, 2012, p. 5).

O,

Acuerdo contractual entre un organismo público (federal, estatal o local) y una entidad del sector privado. A través de este acuerdo, se comparten las habilidades y

los activos de cada sector (público y privado) para prestar un servicio o instalación para el uso del público en general. Además de compartir los recursos, cada parte comparte los riesgos y recompensas potenciales en la prestación del servicio y/o instalación. (RICHEs Project, 2016, p. 3).

Puesta en foco la presencia de entidades públicas y privadas; los riesgos, beneficios y competencias compartidas; y los beneficios sociales, la APP trasciende su estatus de instrumento financiero para infraestructuras, hacia la inclusión de diversas acciones, iniciativas y proyectos que contemplan metas de desarrollo y bienestar humano. De esta manera, en comparación a la ‘privatización’, la alianza público-privada tiende a ser más aceptada por el público general. No implica la pérdida de propiedad sobre bienes públicos, sino de una asociación limitada y específica para determinados proyectos (RICHEs Project, 2016).

En específico, las APP en cultura se consideran una variedad de organizaciones de la sociedad civil, quienes en su mayoría especializadas, encuentran soluciones innovadoras para el desarrollo cultural y preservación del patrimonio. En estas alianzas se comparte el riesgo, las finanzas y el crédito. Así, la incertidumbre es amortiguada por un esfuerzo conjunto y se puede pensar a largo plazo. En la participación del tercer sector subyace la orientación en pos del desarrollo de las APP, involucrar una sociedad civil organizada permite alcanzar fines o garantía sujetas al bienestar, la reflexión y la calidad de vida (Casado, 2008).

En esta sintonía, en países como India, la inclinación hacia las APP se ve como resultado de democracia participativa y la reestructuración económica, pues entre sus ajustes, el gobierno ‘permitió’ a la ciudadanía crear nuevas alianzas con el Estado. Sobre esto, el sector cultural no se ha quedado atrás, pasando a ser de los preferidos en dicho sector cultural por su visión democrática (Patel, 2018).

En términos de la internacionalización del sector cultural mediante APP, en los últimos años, han surgido algunos argumentos de orden político en su favor. Ya que, la sola inserción de una empresa cultural en el circuito internacional, trae consigo elementos relevantes para la construcción de la imagen-país de su nación de origen. Proyección internacional que se relaciona, tradicionalmente, con la diplomacia pública cultural que ejerce el Estado (Fernández, 2015).

Si bien la diplomacia cultural depende de la administración estatal, las instancias de circulación cultural se han expandido por el mundo, incluyendo nuevos agentes en la construcción de la imagen cultural de cada nación. En este sentido, ante el proceso de globalización “no se puede aislar la acción cultural exterior del Estado de la influencia exterior. La imagen de un país responde a una multitud de factores que el Estado no puede controlar” (Otero & Marco 2010 p. 23). El proceso de globalización ha hecho converger los intereses tanto del sector público como privado en materias de proyección internacional e imagen país (Otero & Marco, 2010).

De este modo, el conocimiento empresarial y aprendizaje adquirido por sector público del privado (Van Stijn, Klievink, Janssen & Tan, 2012), en términos culturales, se enriquece de nuevos elementos políticos que constituyen una imagen de una nación. Ejemplos extremos de esto es el de Estados Unidos y el poder de Hollywood, exportador audiovisual masivo, que, por décadas proyectó alrededor del mundo una vida americana. O procesos distintos, como el de Alemania y Reino Unido, quienes desarrollan gran parte de la acción cultural exterior mediante instituciones gubernamentales de cooperación como el *Goethe Institut* y el *British Council*, respectivamente, (Otero & Mateo, 2010).

En términos prácticos, para el sector privado, los retornos de una alianza de esta naturaleza pueden venir en forma de una reputación empresarial positiva, la internacionalización de la marca o entrada a nichos de mercado y colaboración. Para el sector público, cooperar con la empresa privada puede desarrollar mejor la gestión de proyectos y habilidad empresarial de sus funcionarios. Si bien las entidades públicas son cada vez más proactivas para acceder a sus audiencias, en una APP pueden aprender de su contraparte, y así atender mejor las necesidades de mercado y de sus clientes (RICHES Project, 2016).

Con la multiplicidad de formas que caracterizan a una APP, autores como Malshina y Firsova (2018) argumentan que el mecanismo más aplicable en el sector cultural son los *Life Cycle Contracts* [LCC]. Contratos a largo plazo basados en las concesiones del Reino Unido. Los ‘Contratos de ciclo de vida’ son una forma de documentar legalmente una APP, en tanto un socio público acuerde con su contraparte privada el diseño, construcción y explotación de una instalación por un tiempo determinado. Puesto en marcha, el socio privado mantiene la instalación de acuerdo a los requisitos y objetivos acordados con el sector público durante su ciclo de vida y funcionamiento. Los LCC permiten realizar inversiones en los activos fijos de las instituciones culturales (con déficit de recursos y atractivo para la empresa). Haciendo de la APP para la industria cultural una innovación empresarial, que a la vez atrae más recursos y adiciones tanto al Estado como al sector privado.

Sin profundizar en el mecanismo propuesto por las autoras, interesa que, se manifiesta el desequilibrio existente entre las fuentes privadas y públicas de la cultura y su industria. Pero, la compensación de este desequilibrio determina las tareas principales de una APP en Cultura (Malshina & Firsova, 2018) a analizar en el Capítulo III.

- Distribución eficaz de recursos limitados
- Formación de nuevos segmentos del mercado cultural
- Desarrollo de infraestructura (física y burocrática)
- Considerar las necesidades específicas del contexto donde se implementará una APP
- Reducir los riesgos de inversión para privados
- Apoyo a proyectos sociales y culturales durante el desarrollo y ejecución de la alianza
- Apoyo a pymes culturales
- Integración organizaciones culturales, sociedad civil y empresas

CAPÍTULO II: INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

El capítulo anterior trata, a grandes rasgos, de los aspectos, métodos e instrumentos que estructuran la promoción de la cultura, en general. Se priorizan ciertos argumentos y orientaciones teóricas con el objetivo de introducir particularidades del campo cultural que, como presentado en la hipótesis de este trabajo, son más intensas referidas al (sub)sector del arte contemporáneo. Con el fin de que esto se aleje de sesgos personales, las secciones del presente capítulo enmarcan ciertos conceptos teóricos útiles para comprender los desafíos de la internacionalización del campo en cuestión.

En definitiva, se trata de contextualizar un sector que no se rige por normas de mercado convencionales, donde, según algunos autores, la voluntad política del medio supera la capacidad industrial del mismo. Un sistema en el cual la valoración simbólica se plantea frecuentemente como una opuesta a la económica, y, ciertas relaciones personales y/o intelectuales determinan en gran medida aspectos claves dentro de la cadena de valor.

En palabras de Sarah Thornton (2008), la ‘tremenda complejidad’ del mundo del arte deviene de ser un ecosistema donde los límites entre trabajo y juego, lo local e internacional se desdibujan; así también las preferencias, lo cultural, económico y político. En este sentido:

El mundo del arte no tiene que ver con el poder sino con el control. El poder puede llegar a ser vulgar. El control es algo más agudo, más preciso. Surge de los artistas, porque es su obra la que determina cómo van a desarrollarse las cosas; pero los artistas necesitan un diálogo honesto con un conspirador. Un control discreto – basado en la

confianza –; de eso se trata, en realidad, el mundo del arte. (Jeffrey Poe en Sarah Thornton, 2008, p. 10).

A pesar de la discreción de sus movimientos, para la autora, desentrañar las redes de este mundo puede mostrar escenarios sociales por venir. Pues, aunque los propios integrantes ‘amen odiar el mundo del arte’, su fascinación está en como ciertos detalles se llevan a lugares extremos por la intensidad de sus agentes. El lugar en que encontró “los espíritus más afines al mío; suficiente cantidad de excéntricos, sobre educados, anacrónicos y anárquicos como para sentirme a gusto” (Thornton, 2008, p. 17).

Es importante aclarar, que el mundo del arte impacta más allá de su mercado, ya que, se trata de un medio en el que no sólo se trabaja, sino que se reside permanentemente. Quienes compran y venden se relacionan directamente con el mercado, mientras que el cuerpo crítico, curatorial y los artistas se relacionan con menos frecuencia con dichos aspectos comerciales. Es un mundo en que el intercambio se realiza a través de ideas, una ‘economía simbólica’ donde la abundancia y acumulación es menos significativa que el valor cultural, en el que las partes e integrantes de este mundo influyen en dicho mercado (Thornton, 2008).

A continuación, revisaremos los conceptos relacionados con el mercado del arte, su internacionalización y proceso global de bienalización, a lo que le sigue la historia y críticas contemporáneas de la Bienal de Venecia.

2.1 Mercado del Arte: Industria y Conceptos Generales

La Economía Creativa, también llamada Economía Naranja, es el conjunto de actividades basadas en el talento, la propiedad intelectual y valor de una cultura conectada (Buitrago & Duque, 2013). Entre sus sectores, se distingue a las industrias creativas,

funcionales y culturales; a las actividades de apoyo creativo y a aquellas de tradición artística. Esta última división se ubica al centro del campo y, se encuentran, por un lado, las artes escénicas y por el otro, las artes visuales (Benavente y Grazi, 2017).

Este último, las artes visuales, es según David Throsby uno de los núcleos de las industrias creativas en general. Que, a pesar de su importancia y aporte simbólico superior al de los medios creativos funcionales, carece del volumen de ventas registrado por los medios más superficiales como la televisión o el diseño (Throsby, 2008; CNCA, 2014). Además, dicho subsector, incluso siendo parte de la economía e industria creativa y cultural, se mueve y relaciona tanto con el mercado como con las planificaciones políticas de manera aún más autónoma. Existe, por ejemplo, un estatus especial del arte como mercancía, del arte como parte de una industria. Estatus que, reanima el debate entre el valor simbólico de la cultura, en contraposición al económico (Graw, 2014).

Definir la obra de arte como opuesta al objeto industrial es una orientación que hoy, y desde hace casi un siglo, desborda las condiciones reales sobre las cuales circula una pieza. Caracterizar a las artes visuales como una industria siempre ha sido un debate, y con ello, determinar con exactitud qué es una obra de arte, también es materia de discusión. En términos tradicionales, para las Bellas Artes, una obra de arte se define y se comprende piezas escultóricas, pinturas, impresiones, mobiliario y objetos decorativos, antigüedades y otros coleccionables. Se define y responde a parámetros ilustrados, diferenciándose de las artes ‘menores’ como, por ejemplo, las artesanías (Solimano, 2022).

Para Isabelle Graw, una obra de arte se diferencia de los objetos y acciones comunes, por su condición única y la promesa de durabilidad que conlleva ser un bien único e irrepetible (Graw, 2014). Según Erwin Panofsky, la cualidad de ‘obra de arte’ se define por

su intención. La distingue de los objetos prácticos que, aunque atractivos, fueron hechos para ser consumidos y utilizados de manera funcional. De este modo, una obra de arte desde el momento de su concepción “siempre tiene una significación estética (...) reclama ser estéticamente experimentada” (Panofsky, 1955, p.26). Por lo tanto tiene un lugar específico en la experiencia de la vida moderna. Otra perspectiva similar y contemporánea, es la óptica de Markus Gabriel (2019). Para este autor, las obras de arte se reconocerían como una composición de objetos expuestos bajo ciertas condiciones específicas, las que denomina como ‘campos de sentidos reflexivos’ y que deben interpretarse a través de una observación activa (Gabriel, 2019).

El énfasis puesto en la experiencia e interpretación propuesta por Panofsky y Gabriel reconocen la necesidad de circular de la obra de arte, de ser vista e interpretada. La importancia de este enfoque es visible con el surgimiento de cada vanguardia en la historia del arte. Ya que, además de proponer una ruptura con la tradición, ideas y métodos de la anterior, los ideales fueron manifestados de acuerdo con el tipo de experiencia estética exigida al espectador (Hodge, 2020).

En las Bellas Artes existen dicotomías y dudas sobre los estilos, su temporalidad y vanguardias, de su evolución e historia. De estos factores depende, por ejemplo, su etiqueta o manera de nombrar. Por un lado, el concepto de arte moderno y la variedad de ismos⁷ que tal comprende. Por el otro, el arte contemporáneo que, según Andrés Solimano, es aquel que se produce luego de la Segunda Guerra Mundial hasta el presente (Solimano, 2022).

⁷ Me refiero a los movimientos en virtud de aclarar que, los adjetivos ‘arte’ o ‘arte contemporáneo’ son para delimitar un sector (excluir la poesía, cine, danza, etc.) actualmente activo, y no abarcar una vanguardia o estilo plástico en específico. Y abordar las complejidades del arte que se produce hoy, que sus creadores viven y pueden ver los beneficios de una buena o mala articulación del mercado, de la implementación de políticas culturales vigentes.

Ahora bien, el arte contemporáneo luce una serie de definiciones y alcances a explorar, sobre las cuales existe un consenso relativo en la utilización del término para denominar el arte del presente (Smith, 2012), que se relacionan directamente con acontecimientos históricos que determinan nuestro cotidiano y época (Giunta, 2014). Desde esta perspectiva, el comienzo de la contemporaneidad del arte global sería, también, luego de la Segunda Guerra Mundial. A nivel regional, para Andrea Giunta la Revolución Cubana y la represión de las dictaduras para América Latina marcan este cambio de paradigma. Períodos en que los quiebres sociales radicalizaron las formas de hacer, que luego de las aceleraciones tecnológicas, multiplicaron sus síntomas contemporáneos y universalizaron sus prácticas y plataformas de exhibición (Giunta, 2014).

Visto desde el sector productivo, los artistas, el avalúo de las obras de arte y su circulación en el mercado, es a veces el desafío más complejo por un componente político e ideológico de peso. En una crítica a la sociedad del consumo, Cesar Barros (2013) sostiene que la práctica artística posee en sí misma un potencial disruptivo del cual se desprende una indistinción entre la obra como mercancía y su calidad simbólica. Desde su perspectiva, en las obras hay un potencial ‘emancipatorio’ autónomo en el lugar de dicha indistinción. Puesto que las obras de arte movilizan lugares estáticos, en tanto demuestran la precariedad que impugna la supuesta universalidad y necesidad del arte. Sobre esto, la producción de obras de arte se relaciona con lo que Nicolás Bourriaud (1998) define como el programa del arte contemporáneo, donde la vocación de la obra es “la afirmación permanente de la naturaleza transitoria y circunstancial de las instituciones que divide el Estado y de las reglas que gobiernan el accionar colectivo e individual” (Barros, 2013, p. 21). Esta vocación se

desprende de las condiciones históricas, donde los modos de representación del Capital han ‘ocupado’ medios representativos propios del arte (Barros, 2013).

Sobre la vocación propuesta por Bourriaud (1998), la obra de arte se relaciona con sus externalidades y con las condiciones de un mundo donde la experiencia está determinada por las condiciones del mercado. Aún así, el autor no propone que la obra de arte sea un mecanismo de redención a ese mundo descrito, ya que es “evidente que el arte no resuelve las cosas (...) pero quizás si las remueve” (Barros, 2013, p. 22). Dicho por Herbert Marcuse (1978), el carácter ‘afirmativo’ de la cultura posibilita a una obra de arte a movilizar el pensamiento e incluso cambiar prácticas establecidas (Marcuse, 1978).

A modo de ilustrar lo anterior, un acontecimiento interesante sucedió durante la feria Art Basel de Miami, lugar en el cual el artista Maurizio Cattelan expuso un plátano pegado al muro con cinta adhesiva. La obra de arte, titulada *Comedian*, hacía referencia a Marcel Duchamp y Andy Warhol, por la banalidad del objeto y la iconografía del plátano⁸ en el arte actual. El gesto provocador se hacía aún más evidente visto el avalúo de la obra, serie compuesta de tres partes idénticas vendidas cada una por \$120.000 USD, ironía reforzada por el artista al referirse a *Comedian* como una obra ‘sabrosa’, que ofrece una visión de cómo asignamos valor y a que tipo de objetos valoramos (Cattelan, 2019). Aludiendo a esta idea duchampiana, en la que un objeto es arte, si así lo presenta un artista dentro del circuito para movilizar reflexiones (Massardo, 2019).

Entonces, las obras de arte se crean de acuerdo con la intención y motivos de su sector productivo. Del tipo de investigación que lleven a cabo los artistas, proceso que, en su

⁸ La portada del álbum de The Velvet Underground diseñada por Andy Warhol, la connotación sexual del objeto, la primacía masculina invisibilización de la mujer en el arte, e incluso la imagen de “países bananeros” en Miami.

mayoría son realizados junto a un curador. Figura del arte que, al igual que los artistas, ‘reside’ en el mundo de arte ajeno a los asuntos puramente comerciales (Thornton, 2008).

La curaduría tiene sus orígenes del latín *curare*, cuidar, esta concepción responde bien a los inicios de la actividad. Durante el siglo XVIII y XIX, el *British Museum* y el *Musée du Louvre*, ante la necesidad de organizar sus colecciones, comenzaron a considerar encargados de idear las formas y museografía de las salas. Expertos o aficionados bien contactados que pudiesen decidir, por ejemplo, ordenar las pinturas de acuerdo con su cronología. Tiempo después, por las tendencias conceptuales y desmaterializadoras del arte, el rol del curador tomó peso en el mundo del arte, ya que, alguien debía tener la capacidad de determinar si un objeto ‘era o no’ una obra de arte. En la actualidad y durante el proceso de creación, el curador selecciona e incentiva ciertas formas al artista, investiga y propone diálogos, formas de comunicación. Que, en tiempos de exceso y acumulación resulta útil para discernir entre metas y objetivos (Bhaskar, 2016).

Un hito relacionado al rol de la curaduría y relevante para ‘la nueva era de internacionalización’ del arte se remonta a 1986 con la inauguración de la Bienal de la Habana. Esta exposición contó con la obra de 690 artistas contemporáneos de 57 naciones, destacándose por no incluir obras de arte tradicionales. Durante sus diez primeros años, la Bienal de la Habana debía construir proyectos curatoriales en torno a discursos multiculturales y pluralidades balanceadas. Sistemas de cuota, cordialidades políticas o neo-exotistas que pierden peso en la actualidad, el problema del curador hoy recae en responder a lo vasto del mundo del arte contemporáneo. En mantenerse informado(a) para discernir entre la explosión continua de sujetos y energías culturales (Mosquera, 2008).

El artista es quien marca la pauta de intenciones y temas a tratar, así también la curaduría e investigaciones realizadas. Durante el proceso de circulación, si bien el interés o cordialidad de los agentes es bienvenida, se trata de un proceso dominado, sobre todo, por sus galeristas y marchantes. Los representantes del comercio y difusión de cada pieza ‘conspiran elegantemente’ en pos de controlar la escena que consume y hace circular el trabajo de un o una determinada artista (Thornton, 2008). Esto da lugar a sistemas y mecanismos de intercambio fuera de lo tradicional.

Así, como sus agentes guía y creativos, el comercio del arte contemporáneo es extravagante, variado y afectado por fenómenos muy anecdóticos. En general, la carrera de un artista está definida por su trayectoria. La valorización del arte depende del artista y va de menor a mayor. Precios muy bajos y con esquemas laborales profundamente precarizados, pudiendo llegar a cifras récord en millones de dólares (Solimano, 2022). Esto produce, como he mencionado anteriormente, conflictos al momento de abordar al arte en su dimensión industrial y los parámetros o lógicas que lo definen. Diversos autores (Barrere y Santagata, 1999; Filis, 2004; Ruiz, 2006) se han dedicado a abordar este asunto tomando como ejemplo la siguiente anécdota.

En 1927, el escultor Constantin Brâncuși ingresó a Estados Unidos una serie de esculturas en bronce y mármol para su exhibición en la *Brummer Gallery* de Nueva York. Durante el proceso de aduanas, a la obra *Birds in Space* se le impuso la tarifa correspondiente a la de ‘objeto metálico manufacturado’, un 40% de su valor comercial. El conflicto escaló puesto que, según la Ley de Aranceles de 1922 de Estados Unidos, una escultura original y de autoría profesional estaba exenta de impuestos y tarifas arancelarias. Sin embargo, la apariencia industrializada de la pieza hizo a los funcionarios de aduana negar dicho trato al

artista y su obra. El malentendido acabó en un proceso judicial que, mediante la resolución del tipo de impuesto a aplicar, se determinaría si la pieza era arte original o no. El juicio falló en favor del escultor, puesto que la consulta a expertos hizo entender que la abstracción, forja y fundición era un proceso propio de las artes contemporáneas. Esta experiencia dio la vuelta al mundo e insertó en el debate el rol de un Estado al definir los parámetros artísticos en términos tributarios y las posibilidades comerciales de un sector, que, en su vanguardia, abstraía y desmaterializaba cada vez más su producción (Fillis, 2004).

Fueron varios los momentos de crisis los que obligaron a concebir la obra de arte desde otra perspectiva, que durante el siglo XX generalizaron esta tendencia por desmaterializar la obra de arte. Esto como consecuencia de un giro lingüístico en los sectores culturales, así como de múltiples teorías filosóficas que se gestaban en Europa y que reconocemos hasta el día de hoy⁹. Existía una reflexión “sobre la disociación entre valores estéticos y simbólicos de la obra de arte y la cuestión económica” (Ruiz, 2006, p. 107). Por ejemplo, Marcel Duchamp advertía que “la sensación del mercado aquí es tan repugnante. Los pintores y las pinturas suben y bajan como las acciones de Wall Street” (Velthuis, 2008 p. s/n). Afirmación que, si bien es discutible, deja ver una imagen negativa respecto del arte como mercancía vigente en la época. Si bien tal imagen se ha vuelto más positiva, es una actitud que aún se problematiza en ciertos circuitos del arte actual.

Contrario, en una reflexión sobre el mercado del arte, Isabelle Graw se diferencia de Theodor Adorno, y su idea negativa de industria cultural, puesto que ella asume que la división entre arte y mercado es una línea inestable. Declara que, “no podemos suponer la

⁹ Teorías como la fenomenología o la Teoría Crítica. Esta apertura a un nuevo “estilo” denominado Arte Conceptual, trajo consigo una crítica al modo en que el arte se valoraba comercialmente, restándole credibilidad al arte contemporáneo y sus agentes.

existencia de un mercado externo al arte, pero tampoco un arte con sus reglas inmanentes que utiliza las realidades del mercado para finalmente triunfar sobre él” (Graw, 2014, p. 37). Afirma que, incluso los intensos esfuerzos del arte conceptual del siglo XX por separar el carácter mercantil del arte mediante la desmaterialización fallaron, puesto que las obras ‘más inmateriales’ fueron evaluadas y modificadas hacia formatos comercializables (Graw, 2014).

Desde otra perspectiva, el arte como inversión tiene sus orígenes teóricos en 1986 con un artículo de William Baumol titulado *Unnatural Value: or Art Investment as Floating Crap Game*. Aquí se conceptualiza que, en el mundo del arte, los precios son determinados por la oferta y no la demanda, de ahí su cualidad no natural. Característica reforzada por la idea de que invertir en arte reserva el éxito para algunos pocos suficientemente versados en la materia, por lo que, ganar dinero con este tipo de bienes a simple vista parece aleatorio. Aún así, dicho artículo dio espacio a un debate sobre la economía del arte. Sobre todo, porque seguido de la crisis financiera en 1987, la venta y precios de las obras de arte ascendieron contra toda expectativa realista, puesto que era la primera vez que este tipo de bien era visto como un activo seguro. Este patrón se repitió a comienzos del nuevo milenio con la caída de las firmas *Dot.com* en la bolsa de valores, revelándose así la independencia financiera y reglas propias del arte (Golombek, 2017).

Sin embargo, los estudios que revisan la valoración económica de las obras de arte presentan, en su mayoría, conclusiones contradictorias. Los estudios que afirman que “la plusvalía es mayor en la obra de menor precio como inversión arriesgada y rentable” (Ruiz, 2006, p. 110), dan sentido a la idea de que es complejo acertar en la inversión de arte contemporáneo. Aún cuando una serie de cálculos sobre la rentabilidad del arte arroja resultados similares a otros tipos de inversiones de gran magnitud, los datos empíricos no

proporcionan ni posibilitan un pensamiento generalizado uniforme. Esto porque, en limitadas ocasiones se logra distinguir apropiadamente el arte antiguo (o clásico) del contemporáneo¹⁰, su evolución y deriva histórica. Asimismo, y dejando de lado el problema simbólico de la obra, la cuantificación y predicción en la materia es compleja, puesto que el consumidor (o coleccionista) es heterogéneo, por lo que la adquisición no depende factores meramente económicos, sino también sensibles y por tanto inestables (Ruiz, 2006).

Quienes adquieren (coleccionistas) hay en diversas formas y presupuestos. Los ya mencionados especuladores, quienes buscan recabar toda la información posible previo a una compra. Los ‘barcos pesqueros’, ven todo y no se pierden de nada, valoran la anécdota y dicen ‘yo estuve ahí’. Por último y más respetados, los coleccionistas profundos. Grupo que sigue y colecciona obras de uno o más artistas siguiendo una línea (Thornton, 2008).

La disparidad entre quienes adquieren obras de arte es similar a la situación que se produce en las ventas y la circulación. El volumen de ventas realizado por las grandes casas de subasta es una anomalía en Chile (CNCA, 2018), por lo veremos un ejemplo de mecanismo de precios recurrente en el comercio artístico local.

A diferencia de una tienda o espacio comercial convencional, las galerías, espacios de exhibición e instancias de taller abierto donde se compran y venden piezas de arte, rara vez exhiben junto a las obras el precio de estas mismas. En un estudio realizado en Nueva York, Olav Velthuis pudo comprobar que los precios no solo carecen de visibilidad, sino que pocas veces se menciona el monto en cuestión si el interés por adquirir la pieza no es explícito. Entre las y los galeristas, vendedores de arte o marchantes, es común un discurso

¹⁰ La relevancia de este punto se relaciona con el hecho de que gran parte de las transacciones de arte, en la actualidad, se realizan mediante Casas de Subasta con la venta de obras póstumas (Golombek, 2017).

extenso y detallado sobre la trayectoria del artista, su obra y contexto previo a mostrar con detalles la lista de precios. Consideran que el tema es mundano, poco respetuoso con la vocación que significa dedicar la vida al arte, y una degradación del valor simbólico de las obras hacia mero capital. Pero la gran parte de quienes negaron a Velthuis conocer el monto de transacción de obras en venta, a la hora de enseñarle su colección privada, la conversación daba un giro (Velthuis, 2005).

El mismo *dealer* que había evitado cuidadosamente invocar intereses mundanos antes, resultó recordar precisamente cuánto había pagado por las obras de su colección en el pasado, y también estaba al tanto de sus precios actuales. (Velthuis, 2005, p. 2).

Esto nos trae de vuelta al conflicto entre el valor simbólico y económico, a esa idea del arte de resistirse a ser un objeto de intercambio en el mercado convencional, a su estatus diferenciado del mundo del arte con respecto al real. En Chile esto se denomina ‘economía al revés’, tipología que rechaza el carácter comercial de corto plazo para orientarse a una acumulación del capital simbólico (CNCA, 2010). Al mismo tiempo, la anécdota de Velthuis conjuga la especulación con la certificación de la crítica, la inversión y ‘apuesta’ por un creador mediante relaciones personales a largo plazo. En la entrevista descrita, el *dealer* se resistió a hablar en términos monetarios, hasta que el tema hizo lucir su capacidad como coleccionista y la validación intelectual que otorga el alza del precio de una obra luego de su adquisición (Velthuis, 2005). En como la apuesta por el arte emergente y contemporáneo, dentro del sistema simbólico, se enmarca a la vez en un mecanismo de precios contrario al de la economía clásica (Golonbek, 2017). Pero que aún así, especula en torno a la prosperidad económica y aprobación de los pares especializados. Otra forma de certificación está dada por el rol que tiene la historia del arte en la credibilidad de un artista contemporáneo.

Lo que esto nos dice es que incluso en el mundo del arte, gobernado cada vez más por imperativos económicos y por un mercado global que juega con frecuencia el rol de árbitro en las cuestiones artísticas, la historia del arte sigue siendo requerida como póliza de seguro. (Graw, 2014, p. 31-32).

La reputación y legitimidad de un artista pasa, en gran medida, por la aprobación de sus pares y de la crítica especializada (CNCA, 2017). Agentes que, como conocedores del campo y su historia, dan a la memoria un lugar importante en la certificación de una obra de arte. Para Thornton, la función principal en el campo es la crítica informada (2008). Otros autores añaden la idea de ‘señales de calidad’ (Beckert & Rossel, 2013), a lo que se incorporan otros elementos (Johanson, et. Al, 2022).

En términos históricos, fue el boom del nuevo milenio lo que despojó al mercado del arte de aquella imagen negativa, llegando incluso a confundir los logros y calidad artística con el éxito y los datos económicos. Graw describe que, desde 1990 el mercado del arte sufrió ciertos cambios estructurales que transformaron el modelo minorista hacia “una industria conectada globalmente y consagrada a la producción de visualidad y sentido. (...) la industria del arte obedece hoy a la lógica de la celebridad y las posiciones dominantes las ocupan las cadenas de galerías estilo *Gagosian*” (Graw, 2014, p. 30).

2.2 Internacionalización

Una característica del sector cultural y las economías creativas es la rapidez con la que sus agentes se mueven y relacionan (Saucedo, 2020), ávidos por difusión, de una alta inteligencia y estrategia social, la actividad cultural destaca por usar la interconexión a su favor. Por esto y su valor identitario, hablar de internacionalización de la cultura trasciende

de la mera generación de riquezas. Implica, además, eliminar límites territoriales para promover el conocimiento y prácticas orientadas al respeto de las diversidades (Redondo, Pinzón & Ospina, 2020). La internacionalización beneficia, en la medida que el intercambio cultural fortalezca competencias de especialidad y experiencias académicas, reflexivas y/o prácticas. Circule con fines de visibilidad y consolidación de procesos creativos, fortalezca a las artes y la cultura por medio de alianzas y nuevos recursos. Amplíe el reconocimiento y movilidad de los artistas (Ministerio de Cultura de Colombia, 2010).

Si se quiere, la cultura es un componente relevante para la transformación de las actividades políticas y comerciales interestatales. La proyección internacional de cierta imagen país supone que el Estado conoce su cultura y manifiesta ciertos acercamientos mediante la misma. Así, entre los elementos que componen la política exterior de un estado moderno, la cultura es necesaria dentro de las relaciones internacionales (Ramírez, 2013). Un instrumento recurrente en la tradición diplomática, que, por lo general, se relaciona a su vez con la promoción del arte y escena cultural nacional (Marco & Otero, 2010).

Con sus orígenes a final del siglo XIX, la diplomacia cultural se nutre, en la mayoría de los casos, de incorporar instrumentos de tradición, patrimonio y lengua a un área específica de sus relaciones interestatales, a la construcción de su hegemonía e imagen nacional (Bonet, Négrier & Zamorano, 2019). En este sentido, la diplomacia cultural es una división de la diplomacia pública que utiliza espacios institucionales de comunicación y estrategias de persuasión (Mark, 2009). Articula diversos actores de forma sistémica al servicio del interés nacional (Arndt, 2009). No es claro cuáles son las contrapartidas de la acción cultural en el exterior.

Se podría decir que mientras la cooperación cultural internacional es un asunto intergubernamental (...) mediante sistemas de gobernanza público-privados, la diplomacia cultural se sostiene como parte intrínseca de la acción gubernamental nacional, algo específico de la política exterior de los estados. (Bonet, et, al., 2019).

Pero resulta evidente que la acción cultural internacional significa una multiplicación importante de los agentes involucrados. Que, si bien intervienen, de no influir directamente en las decisiones gubernamentales, difícilmente podrían emprender o crear formas de política o diplomacia cultural autónomamente (Vickery, 2017). Inevitablemente, ciertos períodos históricos y/o diferentes administraciones darán peso a ciertos sectores y volverán a plantear otros. El énfasis puesto dependerá de los objetivos y recursos de cada Estado, de la agencia de sus actores y del reconocimiento ciudadano en el país de origen (Bonet, et, al., 2019).

Sobre la inserción en el mercado internacional, para el sector de la cultura es especialmente relevante el reconocimiento del sector como actividad (Howkins, 2001). Esto por la gestión de redes implicadas en su lógica de trabajo, donde el principio colaborativo es una característica esencial, a su vez, podría incentivar una presencia conjunta en la escena global. No obstante, el sector creativo de América Latina carece de estrategias de internacionalización colaborativas claras. Si bien existen marcos de cooperación cultural e internacionalización en bloque (Barcelos, Britto, García, Heras, Rodriguez, Sánchez & Vilardell, 2019), el proceso es llevado a cabo mayoritariamente de forma individual sin apoyo completo del gobierno y falta de profesionalización en el campo de la circulación comercial (Redondo et, al., 2020).

Dificultando la inserción si consideramos, por ejemplo, como el porcentaje de ingresos mundial por Industrias creativas y culturales del año 2013 hace ver inequidades a escala global. Mientras Asia-Pacífico, Europa y Norteamérica representan el 33%, 32% y

28% de dichos ingresos, respectivamente. América Latina y el Caribe alcanza el 6%, y África-Medio Oriente el 3% del ingreso mencionado (Guzmán, Herrera & Mora, 2019)

En específico, la internacionalización del arte contemporáneo presenta complejidades legales superiores a las de sus pares creativos/funcionales. En ocasiones las piezas de arte se consagran como parte del patrimonio cultural nacional de un país, lo que significa un tratamiento aduanero específico y meticuloso, esto en función del combate contra el comercio ilegal de piezas de arte y su reproducción no autorizada. Aún así, ante el exceso de producción artística y poco mercado interno, devaluar las obras no es la solución pues supone la emigración de sus creadores. Dándole peso, en términos comerciales, al intercambio internacional de obras de arte, al surgimiento de colecciones e intermediarios entre artistas y consumidores. Que estas partes interesadas realicen su actividad en el marco de la Ley es lo esperable (González, 2019). Sin embargo, el tráfico ilícito físico del patrimonio y obras de arte es un reto que podría mutar de cara a los procesos digitales del mundo globalizado y las nuevas formas de expresión e identidad cultural.

Trenzada en estos procesos de globalización, la mutación en el panorama mundial de las artes visuales ha tenido lugar en silencio, suave y paulatinamente, sin que aún se tenga cabal conciencia de cuán radical ha sido la mudanza. (Mosquera, 2008, p. s/n).

Si bien el Gerardo Mosquera habla de cambios discretos, el destacado curador cubano lo hace reconociendo que para las artes es crucial el incremento visto en sus plataformas y modos de circulación global. Calculando, que, desde 1990 han inaugurado cientos de eventos periódicos para la exhibición y transacción internacional del arte contemporáneo. Provocando que agentes reducidos a su contexto local en el pasado, hoy existan y circulen internacionalmente de manera inédita (Mosquera, 2008).

El proceso de globalización y revolución de las comunicaciones ha complejizado la relación entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización. La conectividad y novedades del milenio propiciaron una expansión en la práctica y la circulación del arte, sus actores y formatos de exhibición. Según Mosquera, por ejemplo, el auge digital permitió que algunos países del Pacífico asiático se ‘saltaran’ el proceso de las vanguardias, los ismos y manifiestos, ya que, “en cierta medida, ‘aprendieron’ el arte contemporáneo por Internet” (2008, p. s/n). Algo que relaciona la tradición y lo contemporáneo con éxito, y, provee al arte de frescor y atrevimiento para desdibujar fronteras. De nuevas energías locales que son ‘descubiertas’ en sitios inesperados. Una actividad local fruto de ciertos contextos y relaciones que, suele estar bien informada de sus homólogos e implicancias de las jerarquías en el mundo del arte, o bien, buscan visibilidad internacional. Asimismo, al no estar ancladas estas producciones a ideas nacionalistas o de tradición, según el curador, ciertos contextos se han vuelto globales producto de la interconexión del mundo del arte (Mosquera, 2008).

Las grandes plataformas de internacionalización del arte contemporáneo son a la vez instituciones turísticas diseñadas para aumentar la circulación en ciertas ciudades. Ferias como Art Basel en Suiza y Miami, o el sinfín de bienales en todo el mundo son ejemplo de ello. Localidades que incluso han redefinido su atractivo mediante la promoción del arte contemporáneo. Y entregado al mundo del arte, espacios de diálogo y visibilidad internacional relevantes y necesarios para la actividad artística (Thornton, 2008).

Visto que, entre las consecuencias de la globalización en el arte contemporáneo se destaca el aumento de eventos internacionales de exhibición, la siguiente sección profundiza respecto a un tipo de eventos clave para la internacionalización del arte. Las bienales y el proceso de bienalización.

A) Bienalización

La complejidad de los procesos económicos globales, la creciente especialización y diferenciación que los mismo implican, han intensificado la adopción de estrategias que creen identidades particulares de una ciudad o región. En esta lógica, la incorporación de ciudades en el panorama mundial mediante la promoción del arte contemporáneo ha sido recurrente en el mundo occidental. Con esto se pretende demostrar intereses más allá de los económicos, políticos o de la supervivencia. Se trata de la incorporación de una serie de valores en torno a la imagen internacional y su poder relativo en la arena global (Millán, 2009). Imágenes que, si bien comparten rasgos de contemporaneidad, consisten a su vez en exaltar las características específicas de las grandes ciudades que despliegan este tipo de estrategias culturales (Jiménez, 2004).

Una herramienta usual para lo anterior es la creación de festivales internacionales de arte de carácter periódico, que estipuladas con una frecuencia de dos años se denominan bienales. Estas organizaciones comparten su denominación y referencias históricas pues devienen de la fórmula implementada por la Bienal de Venecia, por consiguiente, de la estructura panorámica que cimentó la Exposición Internacional (Sassatelli, 2017; Jones, 2016). Se trata de estructuras artísticas institucionales, donde la procedencia nacional del cuerpo artístico es vital para el carácter internacional del mismo acontecimiento, aun cuando esto parezca extraño considerando el proceso de globalización, hibridación y/o transnacionalización de los mercados (Wu, 2009).

Desde la década de los noventa, las bienales han proliferado para convertirse en un referente e indicador de la agenda experimental del arte contemporáneo (Sassatelli, 2017).

La multiplicación de eventos bienales, o proceso de ‘bienalización’ (Marchant, 2008) no es un dato fáctico, sino un fenómeno causado por las condiciones políticas y económicas específicas de la creación artística global. Desde esta perspectiva, las bienales de arte contemporáneo y su masificación han dado lugar a una internacionalización del mercado del arte, sus prácticas y contracultura¹¹ (Lim, 2014).

La bienalización es un debate en el mundo del arte. Una parte argumenta que dicho proceso es verdaderamente global y positivo, promotor de la innovación y reflexión en torno al arte. Otros, señalan que este proceso evidencia una banalización de la cultura y de las artes al estandarizarse como industria, y servirse de ellas por conveniencia económica (Stallabrass, 2004). Esta dicotomía reanima la crítica de la cultura como industria, la lógica binaria entre mercantilización y resistencia/emancipación; del valor simbólico contrapuesto al comercial (Sassatelli, 2017). Ante esto, Mónica Sassatelli considera la producción simbólica como aquel momento ‘final’ en que la posición de una pieza se dispone para ser visitada por el público, y no como un sinónimo de producción cultural. Activada por la respuesta del público, la propuesta guiada por críticos y curadores se conecta con las audiencias, sellando su fabricación física para llenarse de interpretaciones y significados (Sassatelli, 2017). Volviendo al valor simbólico de Bourdieu (1993), la producción simbólica visibiliza y hace relevante a una obra y su autor. Para el autor, el valor simbólico y la creencia en este mismo deben operar paralelamente como una vasta “alquimia social(...) para exponer a los artistas como meros ‘productores aparentes’ (...) enfatiza la oposición ideológica del valor simbólico como en principio generativo del arte legítimo” (Bourdieu, 1993 en Sassatelli, 2017, p. 2).

¹¹ Lógica anti-bienal, desde la dispersión de folletos en la plaza San Marco en 1910, a la fecha (Bienal de Berlín).

Aún cuando la producción simbólica esté en todas partes, para Sassatelli las bienales son lugares clave para su desarrollo. Las conceptualiza como ‘instituciones sintomáticas’ que condensan las crisis y oportunidades vigentes de las sociedades (Born, 2010). Observarlas, ofrece un panorama novedoso de estudio, puesto que se visibilizan clasificaciones y resonancias culturales prácticamente al unísono. Desde otros puntos de vista, la noción de mercantilización deriva de un supuesto irreconciliable, del antagonismo que presenta el valor económico por un lado y el estético por el otro, donde la fusión de ambos equivale a un detrimento en la lógica simbólica del arte (Sassatelli, 2017).

Para Velthuis, este modelo de ‘mundos hostiles’ es más sofisticado que una reducción completa hacia la valorización comercial (2005). Para Sassatelli resulta interesante analizar la coexistencia de ambas esferas, puesto que la competencia de estos mundos en un juego de suma cero, reduce todo el espectro a lógicas económicas y olvida el interés existente por la producción simbólica y su especificidad (2017).

Por otro lado, las bienales de arte se entienden como “instituciones al interior del sistema del arte” (Chiuminatto, 2009, p. 14), que entre sus funciones está la de incentivar la participación y discusión pública en torno al sentido del arte en las sociedades. No obstante, estas instituciones reaccionan de diferentes formas al sistema económico global y sus complejidades. Desafíos como el financiero y la competencia fomentan una instrumentalización del arte en función de resultados inmediatos y prácticos (Marín, 2009). Situación visible entre las bienales, donde se discuten tanto los criterios curatoriales, y como las mismas obras son condicionadas por variables económicas de difusión y comercialización (Millán, 2009).

Según Rodrigo Millán (2009), las bienales se distinguen entre ellas de acuerdo con un creciente reconocimiento geográfico, condicionado tanto con los objetivos económicos como las especializaciones de una localidad. En este sentido, el atractivo de una bienal en el circuito global depende de dos elementos. El primero estaría relacionado con el programa curatorial de la institución, de si la apertura que manifiesta es suficiente para considerar al ente cultural como un fenómeno internacional. En segundo lugar, y sin desconocer lo anterior, desde un análisis de negocio en clave poscolonial, una bienal enlaza diversas escenas artísticas con el mercado global del arte. Propician un espacio donde nuevas claves de interpretación y formatos de obra son descubiertos por los agentes intermediarios del sector. De acuerdo con el autor, este sistema funciona análogamente a las categorías propuestas por Manuel Castells (2000) de la Nueva Economía. Puesto que:

La información es clave en cuanto define qué tendencias y artistas son potenciales superventas, construyendo apetitos y pretensiones globales que se manifiestan a través de los medios de comunicación interactivos, segmentando así entre nodos centrales dentro del sistema artístico global y escenas periféricas satélites que intentan adecuarse. En la medida de lo posible, a las corrientes principales. (Millán, 2009, p. 163).

Así, los circuitos internacionales del arte contemporáneo tienen implicancias más allá de los estético y político. Su estudio puede permitir desentrañar un tejido institucional y social donde los elementos nacionales y no nacionales se mezclan, articulan un funcionamiento en red, suceden procesos de inversión, la creación de ciertas imágenes y perspectivas (Millán, 2009).

En otras percepciones, más allá de ser exposiciones curadas, las bienales constituyen un espacio público que actúa como telón de fondo de los cambios que ocurren en la escena

del arte contemporáneo (Ferguson, Greenberg & Nairne, 2005). Según Enwezor, en la actualidad, las bienales se presentan como una “caja de herramientas de diagnóstico” (2002, p. 55), capaz de “tomar el pulso de una escena global en constante cambio, la de arte contemporáneo” (Smith, 2007, p. 260).

Las bienales hoy en día surgen como un resultado de acuerdos entre las políticas culturales, tanto de Estado como de los gobiernos metropolitanos, con la empresa privada, en función de la construcción de una plataforma de inversiones simbólicas. (Mellado, 2005 en Millán, 2009, p. 163).

Desde este punto de vista, las bienales son una forma de acción gubernamental en busca establecer vínculos con el sector privado mediante la incorporación de nuevas líneas de acción. Esta lógica se desprende del modelo de la ‘madre de todas las bienales’, La Bienal de Venecia. La fundación sobre la cual se organiza el evento componen su directorio con miembros del gobierno central, local e inversionistas privados. Así, distribuyen el poder a modo de lograr un financiamiento que provenga en un 30% de transferencias del sector público, 30% de ingresos propios, 30% del patrocinio privado y un 10% de utilidades propias (Millán, 2009).

2.3 Bienal de Venecia

La Bienal de Arte de Venecia es considerada una fuerza de interconexión e intercambio de flujos en el arte contemporáneo. Una institución que aumentó su atractivo internacional durante el siglo XX (Johanson, Coate, Vincent & Glow, 2022), y que hoy, es una de las organizaciones culturales más prestigiosas del mundo. Su relevancia internacional es producto de una investigación y promoción de vanguardia, al tanto de las nuevas

tendencias tanto en el arte contemporáneo como sus otros departamentos específicos: Artes (1895), Arquitectura (1980), Cine (1932), Danza (1999), Música (1930) y Teatro (1934).

En 1893, el gobierno local de la ciudad de Venecia aprobó la organización de una exposición de arte italiano a realizarse cada dos años, es decir, una exposición bienal. Entre los objetivos para su fundación, la Bienal de Arte de Venecia buscaba establecer un nuevo mercado para el arte (Velthuis, 2011). Bajo la dirección del economista y académico Antonio Fradaletto, el 30 de abril de 1895 se inauguró la Primera Exposición Internacional de Arte de la Ciudad de Venecia convocando 224000 visitantes. Es relevante mencionar que, previo a su inauguración, la administración decidió abrirse a la participación de artistas extranjeros por medio de invitación del jurado y reservar un espacio exclusivo para Italia (La Biennale, s.a).

A principios del siglo XX, luego de manifestaciones en contra del evento, se decidió abrir la Bienal mediante la participación de más países. El primer pabellón nacional abrió en 1907 por encargo de Bélgica al diseñador León Sneyers. A esto le siguieron Hungría (1909), Alemania (1909), Gran Bretaña (1909), Francia (1912) y Rusia (1914). Luego de la Primera Guerra Mundial, en 1920 la presidencia y secretaría del evento pasaron a ser independientes del gobierno local. Esto dio inicio a la perspectiva de vanguardia que caracteriza a la Bienal de Venecia de hoy en la actualidad. No obstante, para ese entonces dicha “osadía” fue restringida por el consejo ciudadano mediante un directorio y partes gubernamentales de control curatorial (La Biennale, s.a).

En 1931, la Bienal fue transformada en un ente autónomo por Decreto Real. El control anteriormente depositado en el Consejo de la Ciudad de Venecia pasó al gobierno central, al entonces estado fascista italiano. Luego de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial,

la Bienal reapareció en 1948 como un observatorio de arte de vanguardia y contemporáneo. Ejemplos de esta nueva perspectiva fue traer de vuelta la obra de Pablo Picasso, artista que a principios de siglo había sido censurado por la misma organización. Se exhibió a transgresores de la tradición artística de la época, entre ellos al grupo de impresionistas o representantes de movimientos de vanguardia como Chagall, Klee y Braque, entre otros. Las décadas siguientes se caracterizaron por la misma perspectiva, evolución que dio espacio a vanguardias emergentes, colecciones internacionales y la consolidación de movimientos e ideas (La Biennale, s.a).

No obstante, esta evolución inclusiva, apertura o ‘representación universal’ propició durante la década de los sesenta un cuestionamiento relativo a la realidad de dicha representación (Sassatelli, 2017). Situación que, sumada a los movimientos de protesta estudiantil de 1968 dieron inicio a un cambio institucional dentro de la organización. Se abolió la venta directa de obras gestionada desde la Bienal (1968), se suspendieron los premios del jurado (1969) y las exhibiciones comenzaron a programarse en torno a títulos temáticos (1972). Además, en enero de 1973, la Bienal se transformó por decreto legislativo en una personalidad jurídica de derecho privado. El nuevo estatuto otorgado por el parlamento italiano comprendía un directorio democrático de 19 miembros, que, por votación, elegían la administración de cada sector (La Biennale, s.a).

En la actualidad, tanto la Bienal de Arte como la de Arquitectura se organizan en torno a tres pilares. La Exposición Internacional del curador o curadora seleccionado como comisario del evento; los Eventos colaterales aprobados y difundidos por la organización, y la exposición de pabellones nacionales, cada uno con su proyecto y curador encargado. Según la organización, el modelo expositivo ha crecido y con ellos facilitado un pluralismo de

expresiones de acuerdo con las necesidades contemporáneas. La exposición que a principios del siglo XX no contaba con más de 10 pabellones nacionales, exhibió en 2019 los envíos de 90 países participantes en su 57ª edición de 2019: *May You Live In Interesting Times* .

A) Aspiración Universal

A primera vista la Bienal de Venecia se plantea como una vacación, de fiestas y yates. Según la experiencia de Sarah Thornton, dicha recreación no es tal, y termina por ser un asunto de relaciones profesionales “en camisa de lino” a orilla de la piscina del hotel *Cipriani*. Negocios informales que marcan la pauta y glamour del evento (Thornton, 2008). Sin embargo, el acceso a este mundo es limitado, pues responde a vínculos previos dentro de un circuito altamente jerarquizado (Golombek, 2017). Ante esto, un tópico recurrente en la teoría y crítica de arte es la aspiración universal que pretende la Bienal de Venecia y las inequidades que reproduce desde su fundación, manteniendo por ejemplo, el orden del sector central desde principios del siglo XX.

La primera Bienal de Venecia se inspiró en la exhibición Seceession de Munich (Di Martino, 2013) y la Exposición Internacional o Feria Mundial. Esta instancia, en adelante la Expo, era a finales del siglo XIX un prototipo ideal y factible para implementar en Venecia, el emblema final de la modernidad y sus ambiciones (Sloterdijk, 2013). Tanto las Expos como la Bienal tenían ambiciones universales que ilustraban el progreso de la humanidad. Materializaron un modelo de modernidad representativo de la sociedad occidental. Ambas crecieron para organizar un tour mundial en pequeña escala, donde se suponía que el mundo estaría representado en su pluralidad (Jones, 2016). En el caso de la Bienal, el discurso de apertura dado por el alcalde de la ciudad es, según Susan Vogel (2010), evidencia lo anterior, de la idea de representación universal:

El Consejo de la Ciudad de Venecia ha tomado la iniciativa [de la Exposición], ya que está convencida en que el arte es uno de los elementos más valiosos de la civilización, ofrece tanto un desarrollo intelectual sin sesgos, como una asociación fraterna para todas las personas. (Ricardo Selvatico, en Vogel, 2010, p. 14).

Pero la Bienal de Venecia se inauguró durante un periodo en que el orden panorámico del mundo estaba llegando a su punto de inflexión. El Gran Tour, itinerario que tenía como destino principal la ciudad de Venecia, enfrentaba tanto su apoteosis como desintegración. La mirada romántica y la arrogancia enciclopédica de la Expo se enfrentaban a la paradoja de la representación universal. “El orden panóptico/panorámico de la Expo colapsó en el mismo espectáculo que estaba destinado a ser su clímax; cómo las retóricas del progreso se visualizaron en las exposiciones mundiales, y cómo esta estética de la utopía (...) fue reemplazada por la estética de la ilusión y el entretenimiento” (De Cauter, 1993, p. 1-2). Desaparecía en ese entonces la representación coherente de las partes. En las Expos, se pasaba de un panorama a un orden de fragmentos distractores en pos de un ‘placer sinérgico’ (De Cauter, 1993).

Aunque debatido, la Bienal de Venecia aún aspira ser un punto de referencia para el arte contemporáneo a nivel global, de ofrecer “un efecto sin precedentes de orden y certeza” (Mitchell, 1992, p.290). Por ello, surgen actitudes irónicas que cuestionan la capacidad y ambición de las bienales por proveer de un ‘estado del arte’ del arte contemporáneo (Sassatelli, 2017). En esta sintonía, al ser las Expos y las Bienales un dispositivo difusor de los ideales modernos e ilustrados, no es extraño que la crítica a lo mismo continúe, y que ambas estén atrapadas en la crítica de su dialéctica (Vogel, 2010).

Gran parte del cuestionamiento a dicha aspiración representativa deviene del orden por pabellones nacionales. Pilar fundamental del evento que, por ejemplo, para Gardner y

Green (2016) se trata de un concepto anacrónico. Según los autores, la exhibición de pabellones nacionales es un conjunto de “pequeños edificios extrañamente nacionales, similares a la estructura de las Exposiciones Mundiales y administrados por un grupo selecto de naciones” (Gardner & Green, 2016, p. 223). Ejemplo de esto último son los estudios de Quemin, quien durante años clasificó la participación de artistas de prestigio en la Bienal de Venecia para concluir que de las 21 naciones analizadas, tan solo tres concentraban y tenían posiciones de privilegio en el ranking (Quemin, 2001; 2002; 2006; 2013).

Otros autores han incluido en sus análisis la noción de centro y periferia. Aquellos de sólida reputación e historia artística serían los centros, mientras que quienes carecen de ello serían las periferias (Borowiecki, 2013; O’Hagan & Hellmanzik, 2008). En este sentido, aun cuando el sistema de pabellones nacionales pretende una eliminación de fronteras, las oportunidades que surgen de participar en la Bienal permanecen dentro del orden jerárquico y territorial del mundo del arte (Quemin, 2015).

En otros argumentos, si bien el evento se organiza por pabellones, desde 1993 es visible un enfoque transnacional que cuestiona la idea de ‘representación nacional’ en el evento y reflexiona en torno a las contradicciones que él mismo encarna (Ricci, 2020).

B) Efectos comerciales y políticos

En la sección anterior vimos como la crítica contemporánea aborda la institucionalidad de la Bienal de Venecia. El debate en torno a la posibilidad tanto de la representación nacional durante el certamen, como de la construcción de un panorama representativo del circuito internacional del arte contemporáneo.

Desde su vertiente comercial, de circulación o impacto que desencadena representar a una nación en la Bienal, se habla de las inequidades producto de la aspiración universal sobre la carrera de las y los artistas bajo el término ‘Efecto Venecia’, de Olav Velthuis (2011). Esto porque, reconocida la participación en la Bienal como hito de valoración profesional en una trayectoria artística; existen elementos políticos, económicos y sociales (personales) que influyen en el tipo de efectos alcanzables (Johanson, Coate, Vincent & Glow, 2022).

Para algunos, exhibir en Venecia acelera las ventas, impulsa sus carreras artísticas, aumenta los niveles de precios y ayuda a los artistas a conseguir un distribuidor clasificado más alto en la jerarquía del mercado mundial del arte. Si bien los negocios pueden llevarse a cabo de una manera más discreta que en una feria de arte o en una galería comercial, y aunque el intercambio monetario no sucede a la vista dentro del *Arsenale* o *Giardini*, este “mercado nunca está dormido”. (Velthuis, 2011, p. 22).

Esta discreción en las ventas deviene, según Velthuis, de no recordar uno de los propósitos fundamentales para la instauración de la Bienal de Arte de Venecia en 1895, el de establecer un nuevo mercado para el arte en el puerto italiano. Según el autor, los procesos políticos que llevaron a abolir las ventas directas en 1968, fue un esfuerzo institucional serio, pero en vano. Ya que, ello vino a establecer una dicotomía entre arte experimental y el comercial en el certamen, algo que pocos curadores se atreven a abordar. Un ‘tabú’ que busca diferenciar a la Bienal de las ferias de arte, e intenta pasar por alto los efectos comerciales del mismo evento (Velthuis, 2011).

Tabú que genera amplia literatura crítica desde la teoría del arte, de la investigación curatorial y artística, e incluso, desde el uso del pabellón en la Bienal como forma diplomática y/o impulso en la reputación internacional de un país. En contraste, son escasos los estudios

enfocados en el impacto profesional para el cuerpo artístico involucrado en el certamen (Johanson, et al., 2022). Ante los objetivos del presente estudio, recordando que la cadena productiva del arte contemporáneo es diversa y particular, la siguiente sección explora las orientaciones teóricas respecto del efecto Venecia en la carrera. Pues como veremos más adelante, el o la artista tienden a considerarse como la parte privada estable en los convenios o subvenciones realizadas por el Estado de Chile¹², por consiguiente, en la forma más conveniente para abordar las posibilidades de una alianza. Además, dicho impacto es más difuso y depende de más factores. Entre ellos, la influencia que tiene la crítica especializada, aprobación de expertos y pares, valoraciones y premios sobre la carrera de un artista y, los precios de las obras (Beckert & Rössel, 2013; Ginsburg, 2003; Zorloni, 2013).

Por lo anterior, se considera la literatura asociada a la desigualdad en la valoración de las obras de arte, donde restricciones como la nacionalidad o residencia de un artista (Quemin, 2015; 2018; Velthuis, 2013), su género (Cameron, Goetzmann & Nozari, 2019; Conor, Gil & Taylor, 2015), años de carrera activa, son factores a considerar para el análisis del mundo del arte y sus jerarquías (Johanson, et al., 2022).

Además, debido al estatus privilegiado que tiene la Bienal de Arte de Venecia y a una percepción de efectos favorables para la imagen de un país, gobiernos de todo el mundo invierten, sin dudar, grandes sumas de dinero para que sus artistas participen en dicha instancia. Llegándose a afirmar que, desde una perspectiva de política pública, participar en la Bienal es un impulso positivo en el perfil internacional de un país (Johanson, et al., 2022).

¹² Esto se da a entender en el Capítulo III de resultados. No obstante, amerita destacar *33 Artistas en 3 Actos* de Sarah Thornton (2014) que busca sopesar el éxito de artistas “que funcionan como empresas” dividido en 3 partes, la Política, las Afinidades y el Oficio.

Volviendo al efecto Venecia, este se acuña observando la (inobservada) escena comercial del arte en la Bienal. Vistos los cálculos, tanto de artistas como de intermediarios¹³, sobre la mejor manera de ‘ubicar’ una pieza para su difusión posterior y, haciendo alusión al credo ‘véalo en Venecia, cómprelo en Basel¹⁴’. Así, en su respuesta sencilla, la posibilidad del efecto Venecia (positivo) deviene de una percepción generalizada de, que, exponer en Venecia es garantía de cierta calidad y legitimidad artística. Un plataforma de exposición para verlo todo, donde se moldean los gustos para adquirir y/o coleccionar arte. (Velthuis, 2011).

En este sentido, la Bienal de Venecia podría invocar la noción de ‘señales de calidad’ que se manifiestan en la esfera de las industrias creativas y culturales. Una esfera en que la valoración simbólica se enfrenta a la económica, provocando dificultades en la medición y valor de una obra (Beckert & Rössel, 2013). Disyuntiva por la cual, el efecto Venecia viene al caso. Pues de este debate, sumado al tabú anterior, se desprenden paradojas condicionadas por la ‘ideología anti-comercial del mundo del arte’ y su posibilidad real en la Bienal de Venecia (Velthuis, 2011).

Desde la perspectiva de Beckert y Rössel (2013), asumir una participación en la Bienal como garantía de este tipo resulta útil para enfrentar tal desafío. Además, dicha señal de calidad tan solo se estaría uniendo a una serie de mecanismos legitimadores de la carrera de los artistas, puesto que su escolaridad, trayectoria, vínculos privados, premios, entre otros, ya diferencian el alcance de ciertas carreras. Entonces, la Bienal de Venecia sería un

¹³ Es recurrente, que los galardones entregados durante la Bienal indiquen además de la nacionalidad en cuestión, la Galería comercial que representa al agente (The Art Newspaper, 2023). O que, la prensa especializada haga notar tanto el número de artistas representados por Galerías de renombre (ARTnews, 2022), como las implicancias y alzas en las ventas de las Galerías involucradas (Artsy, 2022).

¹⁴ Feria de Arte en Basilea, Suiza.

ejemplo de ‘estructura de reconocimiento simbólico’, al entregar tanto una arena legítima para la disposición de obras, como un sello de calidad por la sola participación en el evento (Johanson, et al., 2022).

Con esto en mente, y la escases de evidencia empírica que compruebe la universalidad del efecto Venecia, un grupo de académicas australianas publicaron *Is there a ‘Venice Effect’? Participation in the Venice Biennale and the implications for artists’ carrers.* Asumen que la realización ideal de este análisis sería mediante datos del mercado primario del arte, la disponibilidad de esta información es una anomalía. Por ello, las autoras sistematizaron la proliferación de exposiciones individuales tanto nacionales como internacionales para determinar la existencia y magnitud del Efecto Venecia, concluyen que este efecto no existe a nivel universal (Johanson, et al., 2022).

Comparando los cambios en las frecuencias de exhibición de artistas luego de participar en la Bienal de Venecia, Johanson, Coate, Vincent y Glow (2022) identifican que los artistas establecidos aumentan su actividad internacional luego de exponer en la Bienal, en tanto se mantiene un sesgo de género, condición periférica y estado de la carrera. En este sentido, la visibilidad internacional producto de participar en la Bienal, depende por un lado del enfoque adoptado por el país que representa cada artista, así como el tipo de aproximación que define para el envío. En otras palabras, la imagen o visión manifestada en los pabellones. Este desequilibrio en la potencia del efecto de Venecia viene a cuestionar, nuevamente, la supuesta universalidad (Johanson, et al., 2022).

Los resultados de este estudio comprueban que la actividad expositiva internacional de los artistas enviados previo a la Bienal es mayor para aquellos que provienen de los centros. Sin embargo, la participación en dicho evento no genera grandes cambios ni patrones para

este grupo, es más, luego de participar en Venecia, los artistas del centro disminuyen su actividad. En contraste, los países periféricos si evidencian cambios positivos. Por ejemplo, mientras los artistas enviados por Canadá a la Bienal disminuyeron su actividad en un 63% luego del evento, artistas de Corea del Sur aumentaron su participación en la escena mundial del arte en un 158%. En la misma sintonía, los artistas de carrera emergente recibieron un impulso significativo en sus carreras luego de participar como representantes nacionales en la Bienal, esto es más evidente para los países periféricos que los centrales. Esto sugiere, que la oportunidad de participar en la Bienal es utilizada por los artistas de diferentes formas, condicionado este comportamiento con la etapa en la que se encuentra la carrera de cada artista. Mientras los emergentes ven la instancia como una oportunidad de impulsar su carrera a lo ancho del globo, aquellos más establecidos utilizan la oportunidad para seleccionar con más exigencia las exposiciones en las que después participan. Aún así, las invitaciones declinadas no quedan inscritas en el currículo de un artista, por lo que la última sugerencia podría estar sesgada en términos del interés generado por la obra de una persona en específico (Johanson, et al., 2022).

Los porcentajes varían ampliamente al observar variaciones en cuanto a género, tipo de nación o estado de la carrera. Siendo visible que los artistas de carrera emergente, representantes de países periféricos, efectivamente participan en más exposiciones internacionales e individuales luego de su actividad en Venecia. Corea del Sur es un caso ejemplar, puesto que a través de los tres elementos de clasificación presentan mejoras. Ahora bien, esto responde a un mecanismo de envíos particular. Corea del Sur prioriza la participación de artistas emergentes en la Bienal a los que expone en grupo. Entre los países que comparten este método, el enfoque de selección influye directamente en las apariciones

posteriores de sus artistas. Por otro lado, el modo en que los artistas deciden enfrentar la oportunidad que significa la Bienal condiciona también los efectos que la misma ofrece. Concluyen, que no hay evidencia de un efecto Venecia universal. (Johanson, et al., 2022).

Vista la existencia de efectos para las artistas, aunque no universales, de participar en la Bienal; en cierta forma, la lectura de ellos permite sopesar el peso tanto político como comercial del Pabellón chileno en Venecia. Esto para luego comparar los efectos entre artistas enviados por Chile al certamen, y la incidencia que tiene el financiamiento externo al estatal en la materia. Es decir, corroborar los beneficios que trae la colaboración público-privada en la Bienal, considerando por supuesto, las particularidades comerciales que persistente en ésta, y en el mercado internacional del arte, en general.

CAPÍTULO III: RESULTADOS

En primera instancia, el presente estudio revisa la literatura en torno a las tensiones que produce hablar de cultura en términos políticos y económicos. Ya que, para entender los propósitos y metas posibles de un plan, acción, alianza o política cultural, se necesita entender las necesidades y prioridades específicas de cada parte. Segundo, siendo el arte un sector cultural particular, se revisaron elementos del mercado, ecosistema creativo e internacionalización del arte, conjunto al proceso y espacio donde esto es posible, en este caso, la Bienal de Arte de Venecia.

La siguiente sección sistematiza los primeros diez años de envíos oficiales de Chile a la Bienal de Arte de Venecia. Se toma en cuenta que algunos envíos, sujetos a los aportes del gobierno, por consiguiente, a los lineamientos de política exterior de la administración chilena durante cada edición. Algunos envíos han contado con la participación del sector privado, más la forma de colaboración y agentes involucrados difieren entre cada pabellón, y así también sus efectos y desafíos.

Para determinar cuáles son los efectos y desafíos de la dinámica público-privada de la participación de Chile en la Bienal de Arte de Venecia, en adelante la Bienal, se recolectó información mediante 10 entrevistas semi-estructuradas, los portafolios de actividad expositiva de cada artista representante de Chile en la Bienal, documentos sectoriales de Gobierno, fuentes secundarias, artículos de prensa y circulares del Ministerio de Relaciones Exteriores [MinRel] y del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio [MinCap].

El 50% de las entrevistas se realizó a artistas enviados a representar a Chile en la Bienal, 30% a agentes del sector público de las instituciones a cargo de la gestión del certamen. Y, un 20% a agentes clave para el caso. Esto con la intención incluir a los y las artistas enviados a representar a Chile en la Bienal desde su debut oficial en 2009 a 2019. Sin embargo, no fue posible contactar a Paz Errazuriz o Lotty Rossenfeld (+), se intentó también, sin éxito, con la curadora del envío: Nelly Richard.

Además de este grupo, se entrevistó a tres representantes del sector público, una de cada institución involucrada desde el inicio de la participación chilena en la Bienal. Cabe señalar, que la experiencia directa de estas representantes en el certamen es relativamente reciente. Por esto, se entrevistó también a un curador chileno, gestor del Pabellón Nacional desde sus inicios. Y, a uno de los directores de la Fundación Antenna, por el involucramiento de dicha organización en el envío de 2019, y su desempeño en cargos públicos en el pasado.

La transcripción de las entrevistas permitió describir las experiencias, formas de gestión y colaboración público-privada de cada año. Junto a una serie de conceptos relevantes para describir las necesidades y contexto del campo de estudio. Por ello, de su contenido se extrajeron definiciones y la descripción de las gestiones en cuanto a la participación oficial de Chile en la Bienal. Y, la percepción en torno a elementos clave a considerar para la elaboración de políticas en el ámbito cultural.

En términos del impacto, los efectos, en la carrera de cada artista luego de su participación en la Bienal, se adaptó la metodología formulada en *Is there a 'Venice Effect? Participation in the Venice Biennale and the implications for artists' careers* de Katya Johanson, Browyn Coate, Caitlin Vincent y Hilary Glow (2022). En ésta, la participación de un artista en la Bienal se considera como 'dispositivo de valoración', como momento de

intervención en la trayectoria profesional de un artista. Su impacto se analiza mediante la cuantificación de exposiciones individuales previas y posteriores al año de participación en la Bienal, incorporando como variable significativa el destino de cada muestra.

En palabras de las autoras australianas, este método en su formato ideal examinaría la reputación y carrera de un artista a través de la variación en el precio de sus obras de arte. Pero, tanto en éste como en el estudio australiano, los datos disponibles en torno a esto son limitados o inexistentes. Ante esto, la actividad expositiva publicada en los portafolios de cada artista es un elemento clave a considerar. Pues el aumento en dicha actividad se constituye como un indicador de éxito para la carrera artística y, permite esbozar los cambios en la reputación y circulación internacional de los mismos (Johanson, et al., 2022).

Se considera válida la información disponible en el portafolio (o *dossier*) de un artista, pues es evidencia del crecimiento y progreso en cada carrera individual. Demuestra las oportunidades dadas y tomadas por cada artista en torno a su reputación y trayectoria de forma cronológica (Zorloni, 2013). La certeza de cada dato recae, en cierta forma, de la buena fe e interés de quien publica la información (artistas, sus representantes comerciales o sitios especializados). De existir un sesgo o vacíos en dicha información, se entiende que esto es producto la priorización de cierto tipo de exposiciones contra a otras. No obstante, así como la participación en la Bienal, premios, becas y muestras en museos de renombre, las exposiciones individuales tienden a ser consideradas como elementos de validación relevantes, y por tanto, frecuentemente incluidas en cada *dossier* (Johanson, et al., 2022).

Cabe mencionar, que la disponibilidad de los datos de recursos destinados para cada envío es una limitante del trabajo, pues algunos no estaban disponibles en las solicitudes de transparencia activa. La información en la prensa contaba con algunos, y en su ausencia se

utilizó la consulta directa, pero la memoria es frágil y algunos datos habían sido olvidados. Además, frente a la ausencia del portafolio actualizado de Alfredo Jaar, el artista prefirió que sus efectos se calculen con su participación en 1986, pues para su participación de 2013 el artista ya circulaba internacionalmente.

La primera sección se introduce con los primeros acercamientos de Chile a exposición veneciana, para luego profundizar en la dinámica e impacto de los envíos chilenos a la Bienal en tres puntos mediante la articulación de la experiencia vivida por la muestra en la Bienal. Primero, para hilar los hechos y presentar cada caso, su gestión y formas financieras. A modo de sintetizar el tipo de esfuerzos coordinados, los seis envíos se agrupan en dos. Como indica el Cuadro 1, la segmentación deviene de la determinante para la selección de cada artista. Segundo, se describe a la Organización Bienal, sus implicancias y formas de ser abordada. Y, tercero, a través del mismo método, reforzado con la adaptación de una metodología propuesta por Johanson, Coate, Vincent y Glow (2022), se determina el impacto en la carrera de los artistas luego de su participación en la Bienal. Fórmula que sistematiza la actividad expositiva de los artistas enviados previo y posterior al año del evento a partir de sus portafolios disponibles en línea y artículos de prensa recientes. Además, se compara esta actividad con los destinos de exhibición de cada artista. Alfredo Jaar (2013) solicitó que sus efectos se calculen por su primera Bienal el año 1986.

La segunda parte, articula la percepción de la muestra frente a ciertos conceptos de la política y de la economía de las artes y la cultura: los beneficios y desafíos de su internacionalización, su capacidad industrial y gasto público en la materia. Y luego examinar las tareas pendientes de la implementación de una APP en cultura para los envíos a Venecia según el orden teórico de Malshina y Firsova (2018).

3.1 Dinámica público-privada e impacto de los envíos de Chile a la Bienal de Venecia

Con la presidencia de Carlo Rapa di Meana, la Bienal de Venecia dedicó a Chile su edición de 1974. Sin la participación del país de forma oficial, la muestra *Libertà per il Cile* fue una forma de protesta cultural internacional contra la dictadura de Augusto Pinochet. Inti Peredo, Gracia Barrios, José Balmes y la Brigada Ramona Parra, expusieron en diversas actividades del certamen de Cine y Teatro, para manifestarse en contra de las violaciones a los derechos humanos sucediendo en Chile.

La participación chilena no oficial continuó durante años gracias a invitaciones curatoriales extendidas, sobre todo, por el Instituto Italoamericano y la gestión del curador Antonio Arévalo, en ocasiones apoyado por la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores [Dirac]. Mismo curador que en 2001 inauguró un pabellón chileno en la Bienal.

Ese año, la Agregada Cultural en Italia se acercó a Arévalo para ‘levantar’ la escena cultural chilena en el país. Arévalo narra que luego de un fax, se convocó a una ‘reunión histórica’ para explorar las opciones del país en la Bienal de Venecia. Según el curador, la asistencia de la destacada galerista chilena, Carmen Waugh, fue clave en el proceso. Pues luego de su intervención, la Dirac entró en el proyecto con un aporte de 25.000 euros. Señala, que en ese entonces recibir una invitación para exponer en el certamen oficial era difícil, más aún conseguir espacio en el *Arsenale* o *Giardini*. Por lo que, la obra de Juan Downey fue expuesta en un anfiteatro a las afueras del recinto oficial de la Bienal, logrando una gran convocatoria y el reconocimiento a Mención Honrosa por parte de la organización.

Para reactivar esta actividad en 2009, Antonio Arévalo manifestó su preocupación en torno al ‘paso inobservado’ del arte chileno a Claudia Barattini, nueva en el cargo de Agregada Cultural en Italia. Le propuso invitar a un artista representado por alguna galería internacional capaz de financiar parte de la producción. Expuesto esto por Barattini a la Dirac, “tocó la buena suerte que en ese momento estaba Javiera Parada, que Emilio Lamarca dirigía Dirac y Regina Rodríguez ProChile (...) cuatro personas que le dieron un sostén increíble a la propuesta” (Arévalo, 2022).

A) Presentación de los casos: Gestión y dinámica público-privada

A continuación se describe el proceso de gestión y formas de financiamiento de los envíos chilenos a la Bienal, de acuerdo a la segmentación hecha en el Cuadro 1.

Cuadro 1: Mecanismo y determinante para la selección de el/la representante de Chile en la Bienal de Venecia

	2009	2011	2013	2015	2017	2019
Artista	Iván Navarro	Fernando Prats	Alfredo Jaar	Errazuriz y Rosenfeld	Bernardo Oyarzún	Voluspa Jarpa
Selección	directa	directa	directa	concursable	concursable	concursable
Curaduría	Arévalo y Mellado	Fernando Castro	Madeleine Grynsztein	Nelly Richard	Ticio Escobar	Agustín Pérez-Rubio
Determinante	Galería Internacional	Galería Internacional	Galería Internacional	Apertura	Apertura	Apertura
Fondos privados	si	si	si	n/i	no	si
	GRUPO 1			GRUPO 2		

Fuente: Elaborado por la autora en base a lo recolectado en las entrevistas (2022).

Grupo 1: Los primeros tres representantes de Chile en la Bienal residen, y residían en ese entonces, fuera de Chile. Cada administración de Gobierno decidió, asesorada por especialistas, invitar directamente a cada uno de estos artistas. Los motivos varían, pero en los tres casos la relación de cada artista con galerías internacionales fue determinante. En cada caso, la prensa y circulares de Gobierno especificaron la galería representante de cada nacional y la importancia de este vínculo en materias de gestión.

Mediante “un esfuerzo coordinado de la Dirac, ProChile, Fundación Imagen País y auspicios del sector privado, el artista nacional Iván Navarro será quien nos represente en este pabellón histórico para nuestras artes visuales. (Ministerio de Relaciones Exteriores Gobierno de Chile [MinRel], 2009).

Los criterios fundamentales de su elección se deben a que se optó por un artista cuya carrera se encuentre en una etapa de reconocida ascendencia y que tenga una alianza público-privada con una galería consolidada a nivel internacional. (Arte al Día, 2011).

El pabellón además recibió aportes de *Goodman Gallery* (Johannesburg & Cape Town), *Galerie Lelong* (Nueva York), *Kamel Mennour* (París), *Galerie Thomas Schulte* (Berlín), *Fondazione Giuliani per l'arte contemporanea* (Roma) and ICUN, *Impresa Costruzione Ulisse Navarra* (Roma). (MinCap, 2013).

En general, la producción y/o detalles técnicos de las obras de arte fue financiado directamente por la galería representante, asimismo sus traslados y tiempos de investigación. En específico, para el caso de Iván Navarro (2009), la Galería francesa Daniel Templon, además de los recursos mencionados, gestionó el préstamo y traslado de una obra de Navarro perteneciente a un coleccionista de influencia. Para Alfredo Jaar (2013), cerca de nueve galerías y/o coleccionistas aportaron para la producción de obra y gestión durante la exhibición. El caso de Prats (2011) se distancia un poco de los anteriores, pues las obras a

exponer ya estaban realizadas y la galería se encargó de sus marcos y traslado. Esta diferencia nos lleva a las existentes en términos de gestión estatal.

Para el envío de Prats se necesitó el desvío de barcos, a cargo del Ministerio de Defensa, que llevasen una escultura del artista a la Antártica. Esto integró a las partes estatales en la activación de programas, cenas y equipos de trabajo; en buena relación con la contraparte privada española, la Galería Joan Prats. Iván Navarro (2009) describe la acción estatal desde la proactividad de los agentes que hicieron posible la invitación. Añade, que Barattini y Parada fueron clave para rastrear fondos dirigibles hacia alojamientos y viáticos, por ejemplo. Mientras Jaar, señala que el rol del Estado durante la exposición fue poco visible. El monto asignado ‘llegó tarde’ y la persona a cargo de Chile estuvo poco involucrada.

Los programas de activación de estos pabellones fueron desarrollados y financiados por la parte privada. Para su desarrollo, en el caso de Navarro, los curadores fueron agentes clave en la gestión y convocatoria por sus relaciones con el entorno internacional. Jaar y Prats no se refieren a este factor, indicándose entonces que el rol de Grynsztein y Flores se enmarcó en los parámetros clásicos de la curaduría. Es decir, orientaciones investigativas, museográficas y/o espaciales.

La circulación comercial y venta de las piezas exhibidas del Grupo 1 estuvo a cargo de los/as galeristas de cada artista. Cabe recordar, que durante la misma muestra no se realizan transacciones directas, quedando esto fuera del campo de análisis. En todo caso, esta labor no contó con la gestión ni cuantificación del Gobierno de Chile.

Grupo 2: En estos tres casos, el cuerpo artístico tiene su residencia en Chile. La posibilidad de participar deviene de que en 2015, durante el gobierno de Michelle Bachelet se convocó por primera vez a un concurso público para seleccionar el proyecto curatorial representante de Chile en el certamen. Nelly Richard fue seleccionada para presentar la obra de Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld. La siguiente edición incorporó en sus bases la posibilidad de curadores internacionales, resultando para 2017 en Ticio Escobar (Paraguay) y 2019 con Agustín Pérez-Rubio (España). El rol de la curaduría en este grupo es preponderante, pues este mecanismo estipula que dicho agente es el responsable del proyecto postulado.

En los dos primeros casos, no se menciona y/o existe la acción de ninguna entidad privada para el proceso creativo, la selección del proyecto devino del tipo de artista y/o reflexión propuesta. En 2015, el jurado consideró la trayectoria tanto de la curadora como de las artistas involucradas, con el fin de poner en valor y visibilizar artistas de Chile ya consagradas. El proyecto buscaba dar protagonismo a la perspectiva de género desde su capacidad identitaria, de poder, cultural y ciudadana (Artishock, 2014).

Se detalla la producción y gestión del envío de 2017 y de 2019.

2017: La obra *Werkén* de Bernardo Oyarzún (2017), abordaba conceptual y pertinentemente una reflexión en torno a la representación mapuche presentes en la actualidad (Artishock, 2016). Proyecto para el cual tanto el artista como el curador decidieron, como pie forzado, hacer la obra más grande posible utilizando únicamente el presupuesto asignado por el Estado. Así, la gestión y programas de activación también estuvieron a cargo de la administración chilena, ‘llenando el libro de visitas’ y con múltiples apariciones en prensa. No obstante, según Oyarzún, la agencia estatal no estaba preparada para la fórmula recién implementada. Pues éste y el Convenio de Transferencia de Recursos

y Ejecución de Proyecto de 2015, estipulan en sus bases que la entrega del dinero adjudicado se realiza al responsable del proyecto, en ambas instancias fue la/el curador(a).

Siendo Ticio Escobar el curador para el caso en cuestión (2017), de nacionalidad paraguaya y sin cuentas de banco en Chile, el traspaso del monto asignado fue complejo. A diferencia de los certámenes anteriores, fue necesario el pago de impuestos por la internación del dinero. Oyarzún menciona el compromiso de sus ahorros y malos tratos por parte de algunos agentes públicos como parte de una experiencia negativa que lo llevó, junto a Escobar, a redactar una carta a la Ministra de Cultura con los detalles del proceso.

Cabe destacar, que por la insuficiencia del presupuesto convenido por el Estado, el catálogo de la muestra no fue impreso. Archivo que según Arévalo es esencial para la circulación del arte en un evento de esta envergadura. Por otro lado, el mismo convenio consagra las obras expuestas como donaciones al patrimonio nacional y al Estado dueño de los derechos de imagen de la obra. Cláusula que tomó peso durante la muestra, al manifestarse el interés de museos y colecciones por adquirir la obra.

2019: Por su parte Voluspa Jarpa, además de plantear una reflexión de-colonial en torno a la figura moderna del sometimiento y exotismo, se presentó al concurso con el apoyo de entidades privadas para la gestión y financiamiento del proyecto. Si bien la selección no estuvo relacionada con esto, el compromiso previo de sus representantes, Fundación Antenna, Fundación AMA y el *National Museum of Women in the Arts* (Mincap, 2019), posibilitó una gestión eficiente durante el proceso posterior.

La artista y agentes involucrados habían elaborado un modelo previo para llevar el trabajo de Jarpa al Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [MALBA] en Argentina.

Para Venecia, Antenna amplió este esquema en virtud de triplicar el monto asignado por el Estado. Esto mediante la venta en verde a coleccionistas y el aporte de los socios colaboradores de Antenna. Declarándose en los medios y circulares de Gobierno una Alianza Público-Privada para la participación de Chile en Venecia (Antenna, 2019; Mincap, 2019).

Esto permitió programas de activación de la muestra más extensos, un plan de relaciones públicas de alto alcance y eventos con mayor presencia chilena de lo regular. Según Alfonso Díaz, uno de los directores de la Fundación, si bien en el pasado (Grupo 1) habían ocurrido relaciones entre partes privadas y públicas, esa lógica correspondía mejor a dinámicas de inversión con retornos más garantizados y lejos de la acción estatal. Mientras que en este caso (2019), ambas esferas colaboraron en la correcta gestión del pabellón previo a la inauguración, durante y terminada la exposición.

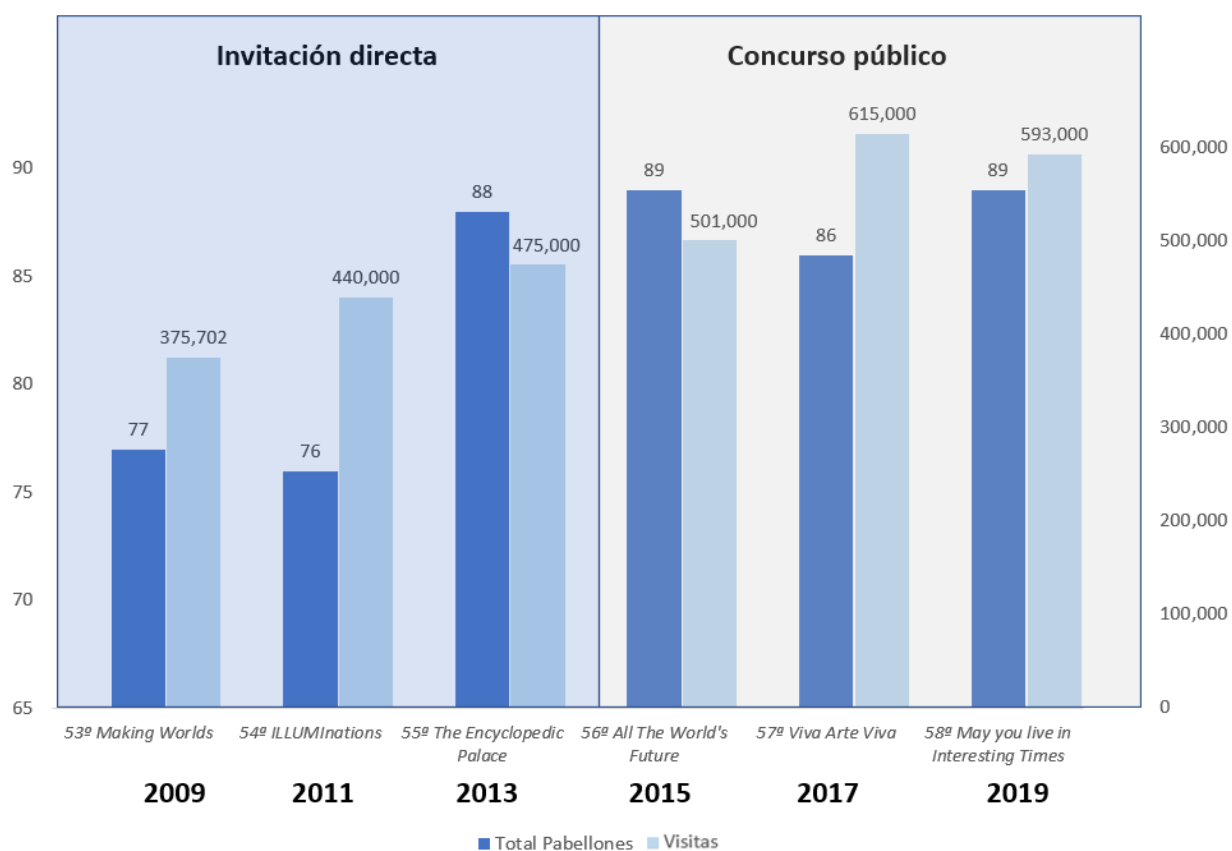
Jarpa y Díaz señalan que esta alianza fue posible por el ‘ensayo’ previo en Argentina y la confianza existente entre las partes, previo a la consolidación del proyecto. Por ejemplo, tanto Díaz como algunas de sus socias habían desempeñado cargos públicos anteriormente, haciendo posible una comunicación fluida y una sinergia entre ambas esferas.

B) Bienal como herramienta de política exterior cultural: Aspiración universal

A continuación se presenta una caracterización general de la Bienal de Venecia en cuanto a variables formales de la propia institución. Para luego reunir la percepción de la muestra en torno las implicancias de prioridad pública y valdes política de la Bienal como herramienta de representación nacional, considerada la aspiración universal de la organización Bienal.

En el Gráfico 1 vemos que la Bienal ha variado y aumentado en 12 unidades el total de pabellones nacionales desde 2009. Las audiencias aumentaron sostenidamente hasta 2015, para dar un salto significativo en 2017 y bajar levemente en 2019. En cuanto al tema del certamen, los títulos de las ediciones entre 2009 y 2015 aluden, textualmente, al mundo, sus naciones y panorama. En cambio, en los años 2017 y 2019, el eje curatorial se distancia de nociones de representación hacia ideas que suceden transversalmente.

Gráfico 1: La Bienal



Fuente: Elaborado por la autora con datos de <https://www.labiennale.org/it>

Por otro lado, la prensa e información recabada en las entrevistas pone de relieve el apoyo continuo de la Dirac, desde los 25.000 euros entregados a Antonio Arévalo en 2001 a la gestión permanente. Impulso al cual el MinCap (entonces CNCA) entró a colaborar más tarde. Su representante para el caso, Daniela Aravena, informa que el envío a Pabellón Nacional es el proyecto más costoso del área artística de la Dirac. Mas es una herramienta de política exterior que, para responder a la imagen país, ha adaptado sus mecanismos hacia formas más abiertas a la diversidad nacional positivamente.

Según Ximena Moreno del MinCap, se trata de instrumento de internacionalización vistoso. Que cumple con el objetivo de difundir proyectos artísticos de calidad, pero, que la Bienal no configura la hoja de ruta del Ministerio, los objetivos y metas son más amplios. ProChile por su parte, juega un ‘rol accesorio’ durante la Bienal por el carácter político-nacional del evento. No obstante, Camila Bolados señala que es un lugar donde se han visto implicancias de comercio y exportación.

En otros términos, de la Bienal tiende a hablarse con cierta ironía en términos titulares. Con frases como “la bienal madre, la más importante” (Prats, 2022) y “las olimpiadas del arte” (Jarpa, 2022) se refieren a un ‘trampolín’ para los artistas, sus carreras, validación y visibilidad (Diaz, 2022).

Sobre este entusiasmo Arévalo advierte la frecuencia con la que se olvida que la Bienal es un concurso con bases, jurado y directrices curatoriales. Un certamen en el que la memoria es la mejor aliada para dar continuidad al proyecto chileno en Italia, pues con más información no se repetirían errores pasados. En sintonía, Jarpa, manifestó la necesidad de ‘un manual’ de orientaciones en cuanto a la envergadura del evento previo a cada

convocatoria. Seminarios que expliquen las implicancias de representar al país en Venecia, de lo contrario, es posible que los efectos sean perjudiciales.

Vista desde el concepto de aspiración universal, como organización, la Bienal de Arte de Venecia es para la misma artista un “dispositivo geopolítico que implica artísticamente a los Estados” (Jarpa, 2022), donde la representación por país, separados y desiguales, da al evento características tanto positivas como negativas. Estructura que, a ojos de Iván Navarro, no debe abordarse conceptualmente. Si bien representar al país “te carga con la bandera de la identidad” (Navarro, 2022), aludir a ello mediante la obra expuesta son ideas obsoletas. De representar al mundo realmente, la Bienal de Venecia sería ‘arrogante y divisoria’, de un centralismo extremo.

Centralismo y orden obsoleto fuertemente criticado por Alfredo Jaar en 2013 durante su participación en Venecia, en la prensa (Parra, 2013) y nuestra conversación. Manifiesta que, de ser el pabellón chileno en Venecia una herramienta de política exterior, es poco democrática, por lo que deberían serlo también, exposiciones en la *Tate* o *MoMA*, por ejemplo. Bernardo Oyarzún también desconfía de la representación posible en Venecia, por los parámetros hegemónicos implicados en la exposición y el mismo mundo del arte. Aún así, se alinea con Navarro y la idea de identidad, pues participar en el certamen “te torna en embajador del país (...) y cambia la vida” (Oyarzún, 2022).

Cabe destacar, que la selección del proyecto curatorial y artístico mediante concurso público es considerada una evolución que aporta de buena manera. Quienes fueron invitados valoran el proceso y sus cambios, la diversidad que permite el concurso. Así también quienes se adjudicaron el concurso, las funcionarias del Estado y agentes de interés seleccionados. Con un jurado de excelencia nacional e internacional, de alto nivel académico y validado por

el circuito, la selección vía concurso permite, además de ampliar oportunidades, legitimar el proceso de toma decisiones a cargo de un grupo especializado externo a la administración estatal.

Las ideas, argumentos y perspectivas varían entre las partes, se inclinan a diferentes tipos de definiciones. Sin embargo, de las 11 entrevistas, 8 se refirieron al ‘boom’ de la artista chilena Cecilia Vicuña durante el año 2022. Vicuña fue invitada al proyecto curatorial de Cecilia Alemani en el Pabellón Central de la Bienal de Arte de Venecia, obteniendo el día de apertura la distinción máxima que concede el evento, el León de Oro a la Carrera. Dándole a la artista, y al país, reverberación en medios de prensa general y especializada, local e internacional. Por esto, el aumento significativo de mujeres chilenas participando de la Bienal y el pabellón nacional Turba-Tol a cargo de la curadora Camila Marambio, a ojos de Claudia Barattini:

“La contundente presencia de Chile en la Bienal de Arte de Venecia es un buen ejemplo de la diplomacia multilateral, multidimensional, feminista y ambiental que nuestra Cancillería ha anunciado. Chile, un país pequeño, lejano y con una presencia creciente pero aún marginal en los circuitos del arte contemporáneo, pareciera que tiene mucho que decir a través de sus creadoras” (Barattini, 2022).

Con esto en mente, la siguiente sección toma a la Bienal como ‘dispositivo de valoración’ en la actividad expositiva de las y los artistas enviados al certamen, y así esbozar los alcances del efecto Venecia en los representantes de Chile.

C) Impacto en la actividad expositiva y destinos de exhibición: Efecto Venecia

Esta sección explora los efectos de participar en la Bienal en la carrera de los y las artistas enviadas, entendiendo al certamen como punto de inflexión a partir del cual se generan ciertos impactos. En este caso, los alcances del ‘Efecto Venecia’.

Considerando que para cada artista existe un número limitado de años para dimensionar dichos efectos, se sistematizaron únicamente las exposiciones individuales de cada artista para obtener un promedio anual comparable. Además, dichos promedios fueron calculados para tres formas temporales.

Al primer ajuste temporal (que considera su *dossier* completo) se le comparó con los años de carrera activa al momento de la primera participación. Al segundo (a años disponibles) y tercer ajuste temporal (a 3 años) se les contrastó con la cantidad de destinos de exhibición previos y posteriores al certamen.

Actividad expositiva por dossier completo: Se consideraron todas las exposiciones individuales enlistadas por cada artista desde el inicio de su carrera hasta la fecha .

Tabla 1: Porcentaje de aumento en la actividad expositiva luego de participar en la Bienal comparado a años de carrera activa.

BIENAL COMO DISPOSITIVO DE VALORACIÓN EN LA ACTIVIDAD EXPOSITIVA POR DOSSIER COMPLETO				
	Anterior	Posterior	% Aumento	Años de carrera activa
Bernado Oyarzún	1,9	1,4	-26%	19
Fernando Prats	2,1	2,0	-3%	19
Voluspa Jarpa	1,5	2,0	38%	23
Paz Errazuriz	1,5	3,0	94%	35
Iván Navarro	1,9	5,0	160%	13
Alfredo Jaar	1,1	4,5	298%	7

Fuente: Elaboración de la autora con información disponible en portafolio y página web de cada artista.

En la Tabla 1, observando el aumento porcentual de exhibiciones después de participar en la Bienal, vemos que dos tercios de los participantes presentan efectos positivos. Con Jaar (298%) en la delantera, seguido de Navarro (160%), Errazuriz (94%) y Jarpa (38%). A diferencia de Oyarzún y Prats, quienes disminuyeron su actividad en un 26% y 13%, respectivamente.

Comparados estos porcentajes con los años de carrera activa de cada artista al momento de su primera participación en la Bienal, vemos que, los dos porcentajes más altos se concentran en artistas que exhibieron en el certamen siendo aún ‘emergentes’, y el tercero en una artista ‘consagrada’. Características en sintonía con los resultados del estudio australiano, quienes distinguen los años de carrera activa como un elemento influyente en los alcances del efecto Venecia (Johanson et al., 2022). La experiencia chilena demuestra que los beneficios de participar en la Bienal son menores o negativos para artistas de mediana carrera.

Actividad ajustada a años disponibles: Para reducir las distorsiones que implica observar efectos entre trayectorias diferentes, la sistematización de exposiciones individuales se ajustó (con un máximo de 10) a la cantidad de años disponibles previos y posteriores a la participación en la Bienal de cada artista.

La tabla 2, dimensiona los efectos de Navarro y Prats a diez años, de Errazuriz y Jaar a 7 años, de Oyarzún a 5 años y de Jarpa a 3 años. El aumento de exposiciones luego del certamen, ajustado a años disponibles, sigue liderado por Jaar y Navarro. Seguido de Jarpa (20%) y Errazuriz (0%), con efectos negativos para Oyarzún y Prats.

Tabla 2: Variación en la actividad expositiva comparada a destinos de exhibición

BIENAL COMO DISPOSITIVO DE VALORACIÓN: ACTIVIDAD EXPOSITIVA AJUSTADA A AÑOS DISPONIBLES						
	Anterior	Posterior	% Aumento	Destinos previos	Destinos posteriores	% Aumento
Fernando Prats (10 años)	2,4	2,0	-17%	5	9	80%
Bernado Oyarzún (5 años)	1,6	1,4	-13%	13	2	-85%
Paz Errazuriz (7 años)	3,0	3,0	0%	18	9	-50%
Voluspa Jarpa (3 años)	1,7	2,0	20%	13	6	-54%
Iván Navarro (10 años)	2,4	5,6	133%	7	15	114%
Alfredo Jaar (7 años)	1,1	8,3	625%	5	21	320%

Fuente: Elaboración de la autora con información disponible en portafolio y página web de cada artista.

Alfredo Jaar expuso 8 veces individualmente entre 1979 y 1986 y 58 entre 1987 y 1993, aumentando su frecuencia anual en un 625%. Este aumento se condiciona con los efectos positivos percibidos por Alfredo Jaar luego del evento, quien, en 1986, fue el primer artista de América Latina invitado a exponer en la Bienal.

Navarro, por su parte, dio a entender que los efectos de participar en la Bienal fueron y son positivos hasta el día de hoy. Que, incluso, la misma composición expuesta en el Arsenal de Venecia en 2009 circula y se mantiene activa. En 2015, por ejemplo, la composición fue exhibida en Corpates, Santiago de Chile. Si a esto añadimos que, ajustado a 3 años los efectos de Navarro son neutros (Tabla 3), a 10 años de 133% (Tabla 2), sin ajustes y considerando el dossier completo de 160% (Tabla 1), es visible un aumento exponencial en la visibilidad del artista.

El caso de Voluspa Jarpa es notable, puesto que, a pesar de los efectos de la pandemia en el sector, la artista presenta una gran actividad durante los últimos tres años. Además de más y mejores oportunidades de exhibición, luego de representar a Chile en La Bienal de Venecia, Jarpa comenzó a ser representada por la NOME en Berlín. Según la artista, para su

representante en Francia, la Galería Mor Charpentier, es efectivo un aumento en el precio de sus obras. Mientras que, para el público objetivo de su par chilena, para la Galería Patricia Ready tal aumento se percibe.

Jarpa señala que estos efectos ‘positivos’ se relacionan, en gran parte, con el aprendizaje adquirido durante la preparación y exhibición de su obra en Venecia. La envergadura del evento es tal, “que no cualquiera puede exponer en Venecia (...) estar ahí puede ser también la sepultura de una carrera” (Jarpa, 2022), y lograrlo, en cierto forma, certifica cuanto puede abarcar un artista.

Actividad ajustada a tres años previos y posteriores: Para reducir al máximo el sesgo implicado en la cantidad de años disponibles luego de la participación en Venecia, se analiza el porcentaje de aumento comparado a los destinos de exhibición, considerando tres años previos y posteriores.

Tabla 3: Variación en la actividad expositiva comparada a destinos de exhibición en corto plazo

BIENAL COMO DISPOSITIVO DE VALORACIÓN EN LA ACTIVIDAD EXPOSITIVA AJUSTADA A 3 AÑOS						
Artista	Anterior	Posterior	% Aumento	Destinos previos	Destinos posteriores	% Aumento
Bernado Oyarzún	2,7	2,0	-25%	4,0	2,0	-50%
Paz Errazuriz	4,7	4,0	-14%	8,0	7,0	-13%
Iván Navarro	5,7	5,7	0%	7,0	9,0	29%
Voluspa Jarpa	1,7	2,0	20%	5,0	6,0	20%
Fernando Prats	0,8	1,1	39%	4,0	6,0	50%
Alfredo Jaar	1,3	7,3	450%	3,0	6,0	100%

Fuente: Elaboración de la autora con información disponible en portafolio y página web de cada artista.

Ajustada la actividad expositiva de todos los artistas a los años disponibles para Voluspa Jarpa (3), el aumento porcentual de exhibiciones individuales más alto lo mantiene Alfredo Jaar, así también el tercer lugar de Jarpa (ajustado a años disponibles).

Un cambio relevante se produce en la actividad de Fernando Prats, quien en plazos más largos presenta disminución, y a corto plazo (3 años) un aumento del 39%. Se observan tres factores explicativos, el primero, estando lista la obra para el certamen se contaba con más recursos y energías para la circulación del artista y su obra. Situación que toma peso comparada con Oyarzún, por ejemplo, quien enfatizó en torno al gasto energético y monetario implicado durante el proceso completo.

Segundo, en opinión de Fernando Prats, participar en la Bienal de Venecia fue la puerta de entrada al circuito internacional del arte, su intención no era ‘coronar’ su carrera. Además, el cuerpo de obra del artista se distancia de los formatos de exposición de arte tradicionales, siendo las acciones de arte un instrumento de visibilidad e intención de peso en su trabajo, no consideradas en la sistematización de portafolios por desafíos metodológicos.

Tercero, observado el aumento de la actividad expositiva de los artistas en un margen de tres años previos y tres posteriores, es visible una relación con la cantidad de países de destino de cada artista. Por esto, a las Tablas 2 y 3 se incorporaron, en lugar de los años de carrera activa, la cantidad de países en los que se realizaron las exposiciones individuales previo y posterior de la participación de cada artista en la Bienal de Venecia.

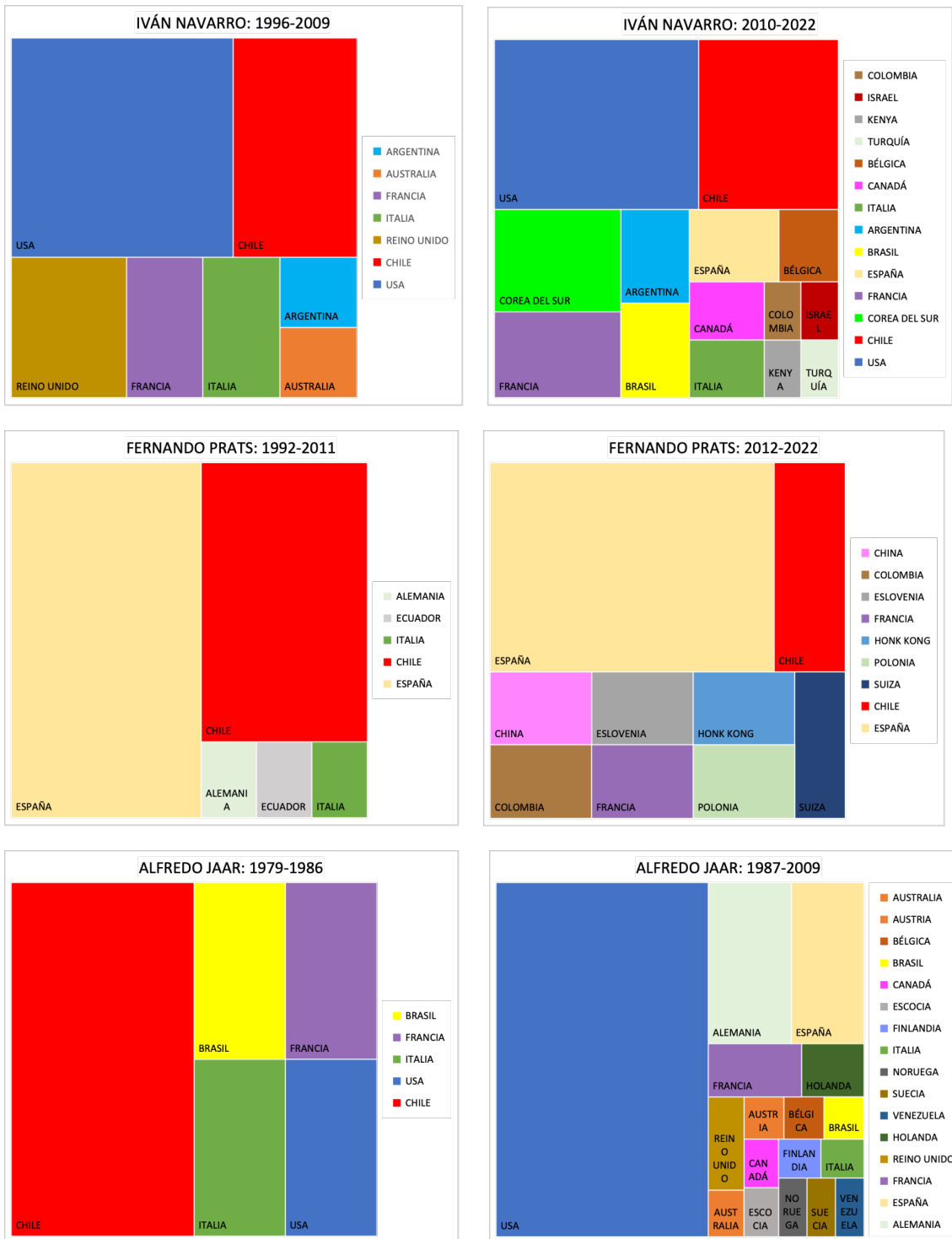
En ambos ajustes temporales destaca el aumento en la cantidad de destinos del ya denominado Grupo 1 (Navarro, Prats y Jaar). Vuelve a interesar el caso de Prats, quien ajustado a 10 años, a pesar de disminuir su actividad expositiva, ve aumentado en un 80% los países de destino para la exhibición de sus obras. Cabe destacar que, 6 de esos 9 destinos son resultado de los tres años posteriores de la participación de Prats en Venecia.

Observando una relación entre los artistas del Grupo 1 y el aumento en países de destino de sus exposiciones, interesa analizar los cambios y concentración en dichos destinos (Cuadro 2).

Destinos de exhibición Grupo 1: Comparando los destinos de exposición de los artistas del grupo 1, es visible en el Cuadro 2, que, a pesar de su condición de emergente, Iván Navarro ya tenía cierta presencia internacional previo a representar a Chile. Esto es resultado de la gestión de la Galería Daniel Templon, entidad privada de alta presencia en el circuito internacional del arte, que representa y comercializa la obra del artista. Para Navarro esto es crucial, pues influir a nivel global en el mundo del arte es complejo si no se tiene un representante influyente en la escena. Los destinos previos al certamen de Prats y Jaar no destacan comparados a su posterior diversificación. En ambos casos el impacto es notable, llevando la delantera en la materia en comparación al resto de la muestra.

Salta a la vista, que a diferencia de Navarro, ambos artistas concentran gran parte de su actividad expositiva en un solo destino, España y Estados Unidos, respectivamente. Algo que, podría estar influenciado por el lugar de residencia de los artistas, Barcelona y Nueva York, respectivamente.

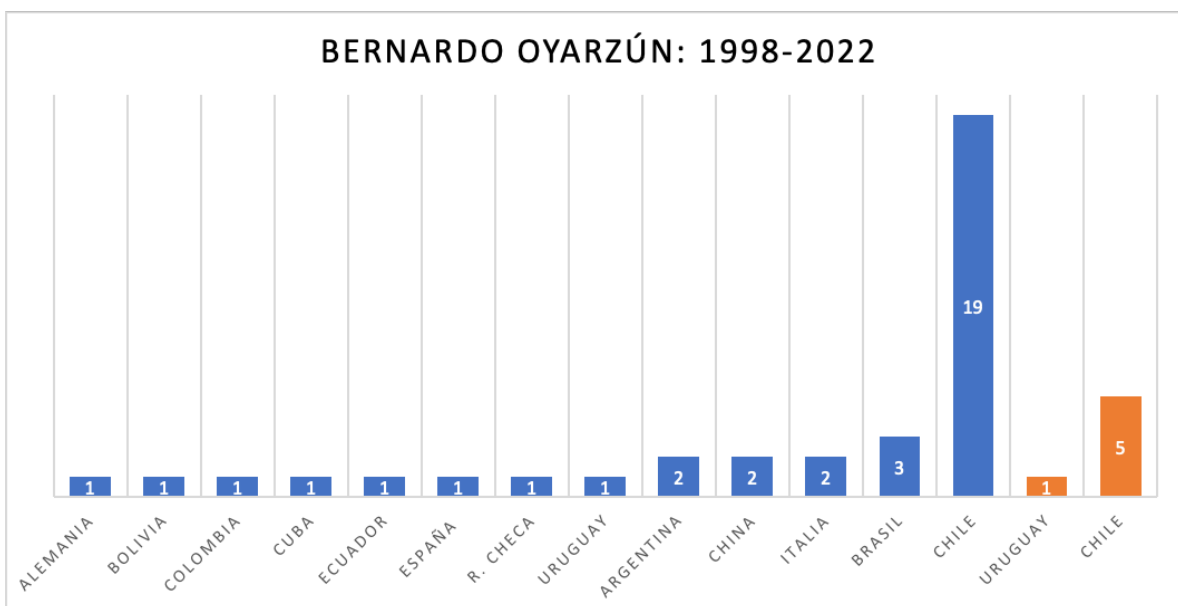
Cuadro 2: Destinos de Exhibición de Iván Navarro, Fernando Prats y Alfredo Jaar



Fuente: Elaborado por la autora con datos de la pagina web de: <https://www.ivan-navarro.com> , <https://www.fernandoprats.cl> y <https://alfredojaar.net>

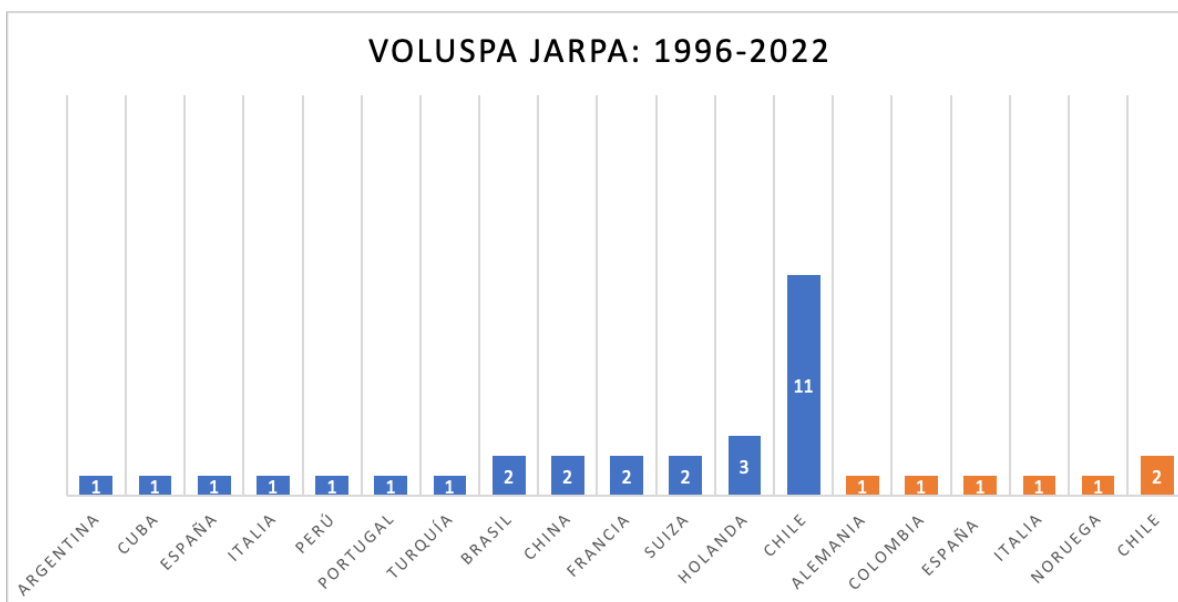
Destinos de exhibición Grupo 2: Oyarzún y Jarpa fueron seleccionados mediante concurso público en un periodo similar de sus carreras, 19 y 23 años de actividad, respectivamente. Su forma de gestión y financiamiento, los efectos de cada envío se distancian notablemente.

Gráfico 2: Impacto de la Bienal en los Destinos de Exhibición de Bernardo Oyarzún



Fuente: Elaborado por la autora con datos de <https://galeriapready.cl/sitio/artistas/representados/bernardo-oyarzun/>

Gráfico 3: Impacto de la Bienal en los Destinos de Exhibición de V. Jarpa



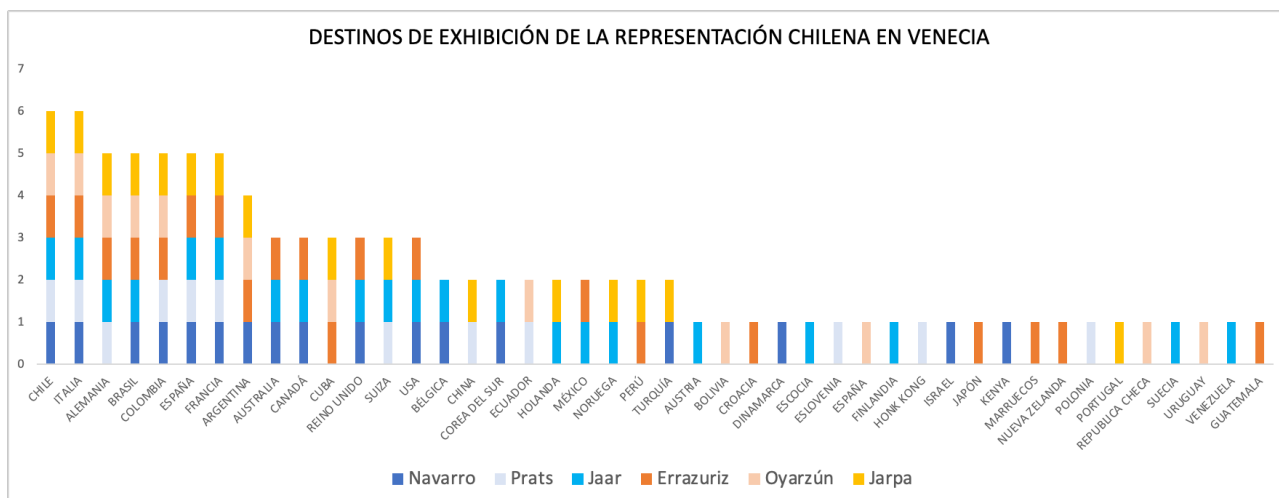
Fuente: Elaborado por la autora con datos de <https://www.voluspajarpa.com>

Considerando la cantidad de destinos previos de Bernardo Oyarzún, es visible que previo a participar en la Bienal, su actividad se concentró en Chile y países de la región. Situación que se mantiene desde 2018 a la fecha, con 5 exposiciones en Chile y 1 en Uruguay (Gráfico 1). Oyarzún señaló que, los efectos percibidos luego del certamen fueron principalmente nacionales, que pasaron a formar parte de colecciones chilenas privadas y públicas de renombre. Aspecto ampliamente favorable para el artista, puesto que, su intención siempre ha sido producir obra desde lo local y contexto propio, sin afanes de validación hegemónica. Asimismo, la concentración nacional en la actividad expositiva posterior a Venecia de Oyarzún estaría ligada a que *Werkén*, obra expuesta en el pabellón de Chile durante la Bienal de Arte de Venecia, se consagró en el Convenio firmado entre Oyarzún y el Estado como Patrimonio Nacional, haciendo obligatorio su regreso a Chile o destrucción in situ. Si bien esto resultó positivo para las audiencias nacionales en diferentes regiones, el artista manifestó su preocupación en torno a las condiciones de almacenamiento de las obras. Aspecto que, según partes estatales y algunos artistas, está al debe en la conservación de las colecciones públicas de arte en Chile.

A diferencia de Oyarzún, los destinos previos de Voluspa Jarpa (Gráfico 2) se distancian de la región e incluyen más países europeos. La relevancia de esto radica en el tipo de circulación que se activa durante la Bienal de Arte de Venecia, pues el certamen convoca eficientemente a sus vecinos. Esto sumado a la circulación y representación previa de Jarpa en Europa, y al nuevo vínculo con la Galeria NOME de Berlín, explican, en parte, el éxito de Jarpa luego de su participación en la Bienal.

A modo de cierre, y a grandes rasgos, el Gráfico 3 resume los destinos de cada artista chileno enviado a representar a Chile en la Bienal de Arte de Venecia.

Gráfico 4: Destinos de Exhibición de la representación artística chilena en la Bienal



Fuente: Elaborado por la autora con datos de la página web de cada artista y <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-channel.html>

Además de Chile e Italia, no existe otro destino en que todos los representantes chilenos hayan expuesto sus obras. Considerados los destinos en que han expuesto 5 de los 6 artistas, se observa que solo Jarpa y Errazuriz han expuesto en todos. Generalizados los resultados de la muestra, Alemania, Brasil, Colombia, España y Francia son los destinos de exhibición principales del arte chileno, seguidos por Argentina.

Sin profundizar en lo anterior, es visible hasta ahora que, los artistas chilenos enviados a la Bienal presentan, en su mayoría, una carrera internacional de peso. Algo que, de ser apoyado por financiamiento privado toma más fuerza si consideramos el caso de Navarro, Jaar y Jarpa. No obstante, estos resultados difícilmente serían generalizables, pues depende de más factores, como en el caso de Errazuriz, Oyarzún y Prats.

3.2 APP como política de internacionalización del arte contemporáneo

Para comprender el contexto en el cual se explora la posibilidad de una Alianza Público-Privada [APP], se deben tantear las percepciones de los agentes en torno a temas de política y mercado del arte y la cultura. Considerar una APP para la internacionalización del arte, debe desentrañar consideraciones claves en torno a la idea misma de internacionalizar. Sus beneficios y desafíos. Al tratarse una APP de una política industrial o de desarrollo productivo, la percepción en torno a la capacidad industrial del arte, la intervención pública y posibilidad de un plan de desarrollo son relevantes. Lo anterior permite ilustrar el panorama en que una APP vendría a implementarse.

Visto que, ante la posibilidad de una APP gran parte de la muestra se refirió, sobre todo, a elementos estructurales del mundo del arte chileno. Por ello, a continuación, se describen dichos factores de acuerdo con lo manifestado por la muestra. Para luego clasificar las tareas pendientes para la implementación de una APP en este campo.

A) Internacionalización

El sector público trabaja la internacionalización de las artes visuales desde la Unidad Internacional y Unidad de Economías Creativas del Ministerio de las Culturas, la Agencia de Promoción de Exportaciones [ProChile] y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores [Dirac]. Estos organismos se coordinan a través de una Mesa de Internacionalización, en la cual se revisan las instancias de relieve para cruzar sus implicancias con los ejes de política exterior de Chile, y luego decidir sobre cuáles son los eventos a apoyar.

El foco actual es Sudamérica y América Latina en general, junto a escenas de nicho con miradas más emergentes, contemporáneas y diversas. El financiamiento y gestión de estos eventos está dentro de un plan de políticas públicas culturales, donde la interinstitucionalidad del manejo permite el complemento de diversos instrumentos y perspectivas públicas.

Las partes entrevistadas estuvieron de acuerdo con que la internacionalización de las artes era relevante y al mismo tiempo un gran aporte. Habiendo reparos sobre ciertas intenciones o alcance de los efectos, como ha sido descrito en la literatura, existe un consenso sobre los beneficios de internacionalizar el arte contemporáneo. De las respuestas en torno al tema se repitieron ciertos conceptos, agrupados a continuación en torno a los beneficios y desafíos de internacionalizar el arte.

El Cuadro 3 reúne tres beneficios clave más mencionados y descritos por la muestra respecto de la internacionalización del arte chileno en términos porcentuales. Son unánimes las implicancias positivas en la imagen-país, el 100% de la muestra se refirió al término, aunque desde distintas perspectivas a desarrollar. Asimismo se hace referencia al diálogo, o tipos de diálogo, y al impacto en la circulación y difusión de obras de arte.

Cuadro 3: Beneficios de la Internacionalización del Arte

INTERNACIONALIZACIÓN ARTE CHILENO			
BENEFICIOS	Artistas	Agentes Estado	total
diálogo	60%	66%	63%
imagen país	100%	100%	100%
circulación y difusión	0%	100%	38%

Fuente: Elaborado por la autora con información recopilada durante las entrevistas.

Imagen país: En el caso de Chile, Jaar afirma que su mejor oferta son los artistas, el arte y la cultura, pues “no son los bancos, no son las instituciones científicas” (Jaar, 2022) quienes dan al país este tipo de imagen positiva. Distingue un gran valor en el arte chileno, un potencial y desafío gigantesco para lo que se necesitan recursos y conocimiento. Sería radical decir que Chile no existe en el circuito internacional del arte, pues no son pocos los artistas que han logrado cierta resonancia y puesto a Chile en el mapa de forma independiente. Esta “ebullición mínima en ciertos sectores, ferias y bienales (...) ha sido un ejercicio, sobre todo, de los artistas” (Prats, 2022). Visibilidad a nivel internacional derivada de una resistencia artística autónoma, a lo cual, ‘el Estado luego se suma’. Ya que, sin un entendimiento institucional de los vínculos existentes fruto de la globalización del arte, el Estado carece de información para anticiparse a éxitos repentinos y construir su imagen-país consistentemente.

Por otro lado, para Oyarzún, no se trata de mostrar al exterior cierta imagen de Chile, sino de integrar a las partes, de integrar una imagen real. Y para eso se necesita no solo mostrar fuera, sino traer obras de relevancia internacional a Chile, demostrar un interés por otras identidades. Lo cual además, puede resultar en inyecciones de recursos importantes para la cultura, abriendo horizontes de inversión sin precedentes en Chile.

Según Moreno, el diálogo que permiten las artes deja ver una imagen-país de apertura, de un Estado abierto interna y externamente a la expresión de sus agentes. Las conexiones y dinámicas de la internacionalización son relevantes para un Estado que comparte y se interesa por las diferencias interconectadas que viven las sociedades de hoy. De acuerdo con Camila Bolados, para ello se buscan oportunidades que puedan generar un impacto positivo en diversas dimensiones, como económicas, de imagen país, entre otras.

Diálogo: Las obras deben salir para dialogar con otras formas de ver y manifestarse ante el mundo. Es fundamental pues propicia conexiones entre diferentes formalidades, formaciones, lecturas y formas de entender el hecho artístico. Asimismo, la interacción de una producción local con otras producciones contextuales es un encuentro fantástico. Instancias como la Bienal de Venecia promueven esta situación y diálogo intercultural. Para Voluspa Jarpa, el contacto con comunidades y sociedad diversas es fundamental para el desarrollo y existencia de las artes, el diálogo que se genera entre las partes en el cual se incluye al comercio. Pues, así como el comercio y el conocimiento, el arte es resultado de un proceso de diálogo. Por ello, si un artista no puede mostrar lo que hace en diferentes lugares, su obra y ecosistema creativo se marchita, y con ello, sus espectadores. La experiencia de poner en diálogo ciertas piezas de arte, es para Moreno, uno de los principales beneficios de la internacionalización. Sería inmediata, entonces, en la carrera de un artista, una retribución reflexiva producto de la comunicación que permiten los intercambios culturales.

Circulación y difusión: Mover las obras que se producen en Chile por el mundo es vital para Aravena, pues esto activa la circulación, la difusión y el comercio de obras de arte chilenas. Cuando las obras de arte se mueven alrededor del mundo “se empieza a generar como un efecto de gatillo, dominó” (Aravena, 2022). Los agentes culturales y curadores se acercan por el aumento en la visibilidad, y eso atrae a su vez mayor movilidad y difusión, una réplica. Ximena Moreno se refiere a estos efectos como nuevas posibilidades que surgen luego de la difusión y circulación internacional de un artista. Proceso que puede tomar distintos formatos de exhibición y/o formación, positivo en tanto le agregue valor a las obras y signifique oportunidades inéditas.

El Cuadro 4 reúne nueve desafíos por cantidad de veces mencionado y/o descritos por la muestra respecto de la internacionalización del arte chileno, en términos porcentuales. El desafío más relevante se refiere a la importancia de fortalecer el sistema artístico interno seguido (y mediante) factores que propicien la inclusión; y, de un equilibrio ecológico-financiero e intención. Se observa también, que ciertos desafíos son percibidos únicamente por el sector artístico (complejidad burocrática, interés y gestión estatal, ida y vuelta, y *click*), mientras que la administración de objetivos es mencionada solo por partes estatales.

Cuadro 4: Desafíos de la Internacionalización del Arte

INTERNACIONALIZACIÓN ARTE CHILENO			
DESAFÍOS	Artistas	Agentes Estado	% total
fortalecimiento interno	60%	33%	50%
inclusión	20%	67%	38%
balanza ecológico-financiera	20%	67%	38%
intención	20%	33%	25%
complejidad burocrática	60%	0%	38%
interés y gestión estatal	40%	0%	25%
"ida y vuelta"	40%	0%	25%
administración de objetivos	0%	67%	25%
"click"	20%	0%	13%

Fuente: Elaborado por la autora con información recopilada durante las entrevistas.

Fortalecimiento interno: Gran parte del conocimiento desarrollado desde Chile viene de vivir en un lugar extremo, de geografía y climas muy distintos. Esto implica una distancia tanto dentro como fuera de Chile, incluso hacia capitales del arte que tenemos cerca como el caso de Buenos Aires. No obstante, para Prats, Chile debe dejar de mirar hacia afuera y buscar formas de fortalecer a los creadores de regiones. El centralismo de las oportunidades artísticas paraliza el desarrollo de grandes artistas nacionales.

No es lo mismo, para Camila Bolados, ser artista en Santiago que en Puerto Montt, por ejemplo. Tanto por la visibilidad y público disponible, como por el tipo de galería abierta a representarle. Dos factores de alta influencia en la circulación internacional de los y las creadoras.

Inclusión: Quienes se refirieron a la igualdad de oportunidades como un desafío para la internacional del arte contemporáneo, mencionaron la importancia de refrescar la escena con artistas jóvenes, nuevos puntos de vista y formas expresión.

Balanza ecológica-financiera: Si bien esto constituye un desafío permanente, el escenario global contemporáneo complejiza aún más la viabilidad medioambiental y financiera de proyectos de arte internacionales. Por los efectos de la pandemia, alza en el costo de combustibles y traslados, emergencias medioambientales y el escenario socioeconómico en general, se hace cada vez más difícil mantener un equilibrio en la balanza ecológica y económica del gasto público en las artes. Las necesidades sociales vigentes y la huella de carbono resultado del envío de obras son elementos para considerar respecto de la internacionalización del arte.

Intención: La forma de aproximarse a la internacionalización puede ser subjetiva, pues no todos los artistas tienen las mismas intenciones ni aspiran a los mismos resultados. Si bien es favorable, la internacionalización como pie forzado para forjar la carrera de un artista afectaría estandarizando a las partes. Entender que estos procesos son relativos requiere poner al creador en el centro y elaborar estrategias a partir de sus propias intenciones. Para Oyarzún esto es clave, pues sus aspiraciones no tienen que ver con la hegemonía del mundo del arte, sino con producir y trabajar desde su contexto local y entorno. Así también para Prats, quien destaca las diferencias entre las intenciones globales de uno y otro artista.

Complejidad burocrática: Oyarzún sostiene que la promoción de este diálogo artístico internacional es una gestión que, en Chile, es ‘más bien un discurso que una práctica’. La operación del Estado real está mediada por una serie de operaciones burocráticas muy complejas que dificultan, por ejemplo, el desarrollo de artistas jóvenes y emergentes. Navarro y Jarpa distinguen también como desafío para la internacionalización del arte la complejidad aduanera en Chile, lo que entorpece tanto el desplazamiento de artistas como de sus obras. Situación agravada luego del covid-19 con el aumento de restricciones y precios de traslado.

Interés y gestión estatal: Por su experiencia exponiendo en grandes capitales del mundo, Jaar señala, que son escasas las ocasiones en que las oficinas exteriores de Chile han manifestado algún interés. Para el artista, esto implica una falta espeluznante de conocimiento, interés y seguimiento de la cultura chilena por parte del cuerpo diplomático. Esta falta de interés se traduce para Oyarzún, en una serie de bloqueos y celos por parte de la administración gubernamental hacia las obras que efectivamente circulan, sin un seguimiento posterior. Mientras que, según Prats, el Estado parece llegar siempre tarde a los puntos de interés global en el arte.

Ida y vuelta: Para Jarpa y Oyarzún, sería interesante que Chile trajeran más exposiciones internacionales, pues ahí se entendería mejor el fenómeno. Generando un vínculo y entendimiento que propicia una evolución dentro de la comunidad. Se saldría del discurso práctico chileno que no cumple su función, pues internacionalizar las artes es más complejo. Las discusiones y consumos locales se cierran rápidamente si no observas otros puntos de vista y enfoques sobre lo contemporáneo. Internacionalizar, y dejar entrar lo internacional a Chile, es muy imperativo en la capacidad para hablar de lo propio. “Amplía la mirada de algo muy importante, que es la diversidad, y la diversidad es la base de la democracia” (Jarpa, 2022).

Administración objetivos: Son muchos los medios digitales, redes sociales y plataformas de difusión, y pocos escritos formales respecto de la internacionalización de las artes. Por ello, administrar objetivos, expectativas y metas es complejo, pues implica desarrollar un pulso de difusión interesante y armónico. Se trata, según Aravena, de ir evaluando y buscando formas de circular internacionalmente de acuerdo con los lineamientos de política exterior de Chile en formas culturales.

Click: La internacionalización como gesto estatal es una ilusión, pero no hay fórmulas, esto no depende de la acción estatal, ya que se trata de un ‘click’. De una combinación azarosa de factores que, llevan al artista a ser representado por una galería influyente en el circuito internacional. Por ejemplo, de no despertar el interés de una galería internacional para continuar la circulación posterior a la Bienal, “lo más seguro es que ese artista no continúe teniendo visibilidad internacional” (Navarro, 2022). Quienes logran esto es porque trabajan mano a mano con su galerista.

B) Industria, gasto y políticas públicas

Una forma de comprender la viabilidad de una APP deviene de la percepción que se tiene en torno al arte y las formas para su difusión. Por este motivo, la siguiente sección explora las percepciones de los entrevistados en torno al arte como industria, su valor simbólico, gasto público y necesidad de plan de desarrollo para el sector.

Vemos en el Cuadro 5 que dichos elementos se consideran de diferentes formas por la muestra, afirmaciones positivas o negativas, altas o bajas, que se acompañan de palabras clave para su comprensión. Esto para desarrollar más adelante las implicancias de cada concepto en la descripción y caracterización de la capacidad industrial del arte, de la percepción que se tiene sobre el nivel de gasto público en cultura en Chile, y, las formas y necesidades para la implementación de un plan. Cabe señalar, que el presente estudio reconoce la interconexión entre los tres elementos de análisis. Por consiguiente, la definición de un concepto necesita de implicancias de otro para ser descrito de acuerdo con lo recabado durante las entrevistas.

Cuadro 5: Definiciones sobre arte, presupuesto y plan cultural

CAPACIDAD INDUSTRIAL DEL ARTE			
	Artistas	Agentes Estado	palabras clave
si	40%	33%	particular
no	60%	67%	otra dimensión de consumo
GASTO PÚBLICO CHILE			
alto	40%	-	distribución
bajo	60%	-	necesidad de un plan
PLAN DESARROLLO INDUSTRIAL			
negativo	20%	67%	extraño
positivo	40%	0%	valor simbólico
viable adaptado	40%	33%	estrategia, particularidades

Fuente: Elaborado por la autora con información recopilada durante las entrevistas.

Capacidad industrial de las Artes: El gobierno de Nueva York realiza periódicamente un estudio cuantitativo en torno al aumento del turismo relacionado con la cultura y artes visuales locales. Esto permite justificar gastos, pues mide los efectos comerciales que la cultura gatilla en la ciudad (Jaar, 2022). Con esto en mente, para Jaar, las artes visuales son absolutamente una industria cultural. Esto en sintonía con la opinión de Navarro, quien indica que el arte se puede ‘convertir’ en una industria cultural. Pero que, en Chile, a diferencia de China, por ejemplo, el arte mantiene una esencia muy pura, con poca influencia mercantil y que son escasas las agendas en esa dirección.

Desde ProChile, Camila Bolados considera que las artes visuales son una industria cultural, que, como sus pares, mantiene particularidades. Citando los círculos concéntricos de Throsby, Bolados señala que, si bien estas especificaciones técnicas aclaran el campo, para su estudio es pertinente distinguir también las particularidades territoriales. Pues los estímulos, acceso a recursos y audiencias difieren no solo entre sectores, sino que también según los contextos y oportunidades disponibles.

Para el resto de los artistas y partes estatales, el término les resulta extraño e incorrecto. Se mencionan sectores capaces de reproducirse en masa, de mayor visibilidad y acceso a las comunidades que se orientan mejor a lo industrial. Además, “las artes visuales están cargadas de valor simbólico y patrimonial” (Jarpa, 2022), por lo que su tratamiento necesita de otros términos y ecosistemas. Además, “los productos artísticos son revolucionarios, pero no tienen nada que ver con suplir una necesidad básica o urgente” (Oyarzún, 2022). Y trabajan, según Ximena Moreno, en otras escalas y cadenas de valor. Así, el arte responde a una forma de consumo en otra dimensión por lo que definirlo requiere de distintas miradas, filtros, de acuerdo con los objetivos a enfatizar.

Gasto Público en cultura: Relativo al gasto público en cultura administrado por Chile, para Navarro y Jaar, residentes en Estados Unidos, en Chile éste es alto y generoso. Navarro destaca el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes [Fondart] administrado por el MinCap. Considerándolo una herramienta casi única en su especie, un apoyo fundamental para los artistas nacionales. Similar, Jaar señala lo positivo de este instrumento, en tanto se reconoce desconectado de la escena nacional.

Por otro lado, Fernando Prats, residente en España hace 20 años, considera que el presupuesto estatal para la cultura es insuficiente, mas “nunca lo va a ser” (Prats, 2022). Para Oyarzún, quien vive y trabaja en Chile, hace notar la recomendación global del 1% y como en Chile aún no se alcanza ni la mitad de dicho porcentaje. Para el artista, esto torna compleja y precaria las prácticas artísticas, pues se vuelven necesarios trabajos secundarios de subsistencia para lo doméstico y el auto-financiamiento de proyectos.

Comparativamente hablando, para Jarpa el presupuesto también es bajo. No obstante, ella “diría, aumenten el presupuesto en cultura siempre y cuando haya un plan de cultura” (Jarpa, 2022). La artista se refiere a la necesidad de un proyecto país, humano, formal y sostenible. El diseño de una institucionalidad más sólida, que no cambie entre administraciones gubernamentales. Que manifieste los objetivos de Chile para la Cultura poniendo de relieve sus instituciones, museos existentes y así, plantear un plan país de diseño republicano a, por ejemplo, 50 años plazo. El diseño de este plan a largo plazo, podría solucionar las falencias relacionadas con la distribución de los fondos estatales para la cultura.

Para Navarro, el problema distributivo se genera desatendiendo las labores de difusión y circulación de la obra. Para Oyarzún, desde un ‘centralismo absolutamente

condensado' no sólo entre regiones, sino también en las comunas periféricas de Santiago. Se refiere al Centro Cultural Violeta Parra de Cerro Navia, institución de infraestructura moderna y atractiva, que carece de recursos para su mantención y activación total.

Plan de Política Cultural y Desarrollo: Para Daniela Aravena, la asignación y transferencia de recursos para la Cultura por parte del Estado están dentro de un plan de Políticas Públicas Culturales, que desde la colaboración institucional se abarcan muchos criterios. “ProChile ve el tema comercial para la exportación del arte a través de las marcas sectoriales. Desde DIRAC, buscamos la difusión y la circulación sin fines comerciales. Y el Ministerio de Cultura busca enfatizar el desarrollo desde los territorios hacia fuera y dentro” (Aravena, 2022). Por este motivo, una estrategia advocada únicamente a lo industrial carecería de sentido y, quizás, aumentaría las brechas ya existentes de no ocurrir un cambio estructural profundo en la ciudadanía nacional. A ojos de Moreno, el acercamiento a lo industrial, en sí mismo, no tiene sentido para las artes visuales, por lo que un plan de esa naturaleza tampoco. Aún así, se manifiesta de acuerdo con el desarrollo de estrategias de comercialización interna y externa del sector.

Por otro lado, un plan de desarrollo industrial para internacionalización de las artes, en lugar de perder valor simbólico, a Navarro le parece que le agrega un simbolismo relacionado con la identidad nacional. Menciona, como China ha desarrollado la industria de las artes, y expuesto su identidad cultural al mundo a gran escala. Así, un plan, “agrega una capa que puede ser negativa o positiva para los artistas (...) de propaganda” (Navarro, 2022). Sobre la dualidad de estos efectos, Camila Bolados de ProChile, llama a atender las particularidades del sector, si bien considera que un plan de este estilo sería positivo, de no hacerse integral y acorde al contexto los riesgos podrían ser altos.

C) Viabilidad APP

Para la efectividad de una alianza en el campo de las artes y para los envíos a Venecia en específico, a ojos de Daniela Aravena, se necesita de un cambio estructural con foco en el acceso democrático de la cultura. Una alianza que no coopte las oportunidades y formas de expresión del cuerpo creativo. Que esté en sintonía con las necesidades del sector y su potencial.

Por lo anterior, la viabilidad de la APP en cuestión se organiza en torno a los desafíos principales de una APP en cultura propuestas por Malshina y Firsova (2018). Las autoras distinguen ocho tareas principales para la implementación de una alianza en el campo, tareas sobre las cuales se han agrupado las diferentes perspectivas declaradas por la muestra. Cabe mencionar, que algunos elementos ya han sido tratados anteriormente ya que están presentes como desafío en más de algún tópico respecto de la actividad artística en Chile.

El Cuadro 6, reúne elementos clave señalados por la muestra y los asocia a las características de las tareas principales de una APP en cultura citadas en orden anteriormente (Malshina & Firsova, 2018). De esta manera, cada tarea se construye y describe por el desglose de tópicos en forma de elementos o desafíos relevantes para el contexto implicado.

Se observa (Cuadro 6) que las dos primeras tareas son las que reúnen mayor cantidad de tópicos relacionados, un 20% y 22%, respectivamente, seguidos de la 3, 4, y 8. La descripción de estas tareas ordena los desafíos detectados priorizando los más mencionados.

Cuadro 6: Desafíos de una APP para el arte en Chile

Tareas	Desafíos o elementos relacionados	% menciones
1. Distribución efectiva de recursos limitados	planteamiento realista integral, informado y comparado	20%
	beneficio mutuo: estar	
	beneficio mutuo: ahorro (vs)	
	empezar desde cero	
	sintonía políticas culturales	
2. Formación de nuevos segmentos del mercado cultural	comunidad sólida	22%
	atractivo como inversión del arte (educación cultural)	
	incentivos para colaborar	
	visión a largo plazo	
3. Desarrollo infraestructura (física y burocrática)	tradicion filantrópica	17%
	amabilidad burocrática	
	modelo sistematizado y transparente	
	conservación de obras	
4. Necesidades específicas del contexto	en la disputa está la riqueza	15%
	intensión gestos	
	libertad de discurso	
	atractivo como inversión del arte (gusto)	
	poca asociatividad	
	comunidad crítica incipiente	
	informalidad	
5. Reducción de riesgos para la inversión privada	asegurar circulación	15%
	experiencias positivas de APP	
	información integral (jurídica, presupuestos y envergadura)	
6. Proyectos sociales y culturales	participación ciudadana	2%
7. Apoyo a PYMEs culturales	aprendizaje, profesionalización y empleo	2%
8. Integración Organizaciones, sociedad civil y empresas	confianza	8%
	voluntad de cooperar	

Fuente: Elaborado por la autora con información recolectada de las entrevistas con la muestra.

1. Distribución eficaz de recursos limitados: En materias culturales, según Jarpa, en Chile siempre se empieza desde cero. La falta de información y archivo repercute no sólo en la orientación de quien emprenda un proyecto cultural, sino que también, en la realización de diagnósticos que den pie a planes culturales consistentes y alineados con el contexto en el cual se va a aplicar. En este sentido, la distribución de recursos, cada vez más acotada, queda sujeto a una lógica en constante reajuste. Necesitándose un planteamiento integral que comprenda los alcances políticos y económicos del proyecto cultural en cuestión.

Respecto de los recursos destinados a la Bienal, interesa que éste sea el presupuesto para la internacionalización de las artes más amplio de Dirac. Los beneficiarios directos de este convenio son pocos. En contadas ocasiones se ha hecho uso exclusivo de este monto, y de hacerse, la gestión y resultados han generado tensiones o conflictos.

Amerita recordar, que el Pabellón Nacional en la Bienal es una herramienta de política exterior del Estado, por lo que, de implementarse nuevos mecanismos de financiamiento, estos deben estar en línea con las Políticas Culturales de Chile. Abordar su diseño e implementación de forma realista pero comparable con los envíos de otros países, a modo de proyectar hacia el exterior una imagen-país excepcional, que evoque admiración.

Por otro lado, parte de la muestra manifestó que una APP para los envíos a Pabellón Nacional significaría un ahorro importante, refiriéndose a veces incluso, a implementar este tipo de alianzas con el objetivo de comprar un pabellón estable. Algo que, además de significar un ahorro para los presupuestos de la DIRAC, permitiría la reutilización de materiales de museografía y montaje. Algo poco viable según Bolados, pues el ahorro es un factor que tiende a estar lejos de la lógica administrativa del Estado. A los envíos se llega con lo justo, intentando cubrir la mayor cantidad de necesidades y desafíos que surjan.

2. Formación de nuevos segmentos del mercado cultural: La formación de estos nuevos segmentos es especialmente relevante en el mercado del arte chileno. Se trata de un sector profundamente informal, en cual las ventas por lo general carecen de intermediarios que regularicen dichas transacciones. Según algunos entrevistados, esto se debe a la falta de interés de grupos influyentes y a una percepción del arte contemporáneo de poca plusvalía para la inversión. Arévalo destacó que de realizarse una APP de carácter intersectorial, es decir, que integre al cine y arquitectura chilena, por ejemplo, para la compra de un pabellón, podrían profesionalizar y/o crear nuevos segmentos para el mercado cultural chileno.

Elementos mencionados por la muestra, como la falta de sensibilidad y educación en torno al arte toman peso para comprender lo anterior. Jaar, por ejemplo, distingue que la clase alta chilena no se interesa por el trabajo del arte contemporáneo nacional. Gran parte de la muestra se refiere al poco interés por colaborar entre grupos similares, que de hacerlo, se verían beneficiados por la posibilidad de perspectivas a largo plazo.

Aún así, se percibe una actitud receptiva al respecto, ya que, iniciativas como la de Fundación Antenna con Jarpa, entre otras, han permitido una apertura mental hacia nuevas formas de pensar el ecosistema artístico. Pues está a la vista de todos y todas, que dicho mercado necesita de nuevas fórmulas que permitan su correcto desarrollo, de una comunidad sólida que alinee sus objetivos en favor de una transformación del sector.

3. Desarrollo de infraestructura (física y burocrática): Esta tarea comprende diversas dimensiones. En primer lugar, llevada a cabo alguna colaboración público-privada que contemple la donación de alguna de las obras expuestas, la entidad pública debiese asegurar no solo su circulación y exhibición, sino que también, las condiciones óptimas para su almacenamiento y conservación.

Segundo, como mencionado anteriormente, los obstáculos aduaneros, de internación y exportación no solo bloquean las transacciones internacionales en el campo, sino que además, entorpecen la internacionalización de proyectos a gran escala como los envíos a la Bienal. En este sentido, se manifiesta la necesidad de un modelo claro, sistematizado y transparente, que vuelva ‘más amable’ el proceso burocrático. Implementar un modelo de este tipo, podría erradicar prácticas y costumbres incrustadas en la internacionalización del arte chileno contemporáneo. Acciones como, quitar por ejemplo, el bastidor a una pintura, enrollarla y transformar en equipaje, para declarar en aduanas que el paquete se trata de un poster publicitario o del borrador de un documento de diseño que carece de autoría y/o carácter patrimonial.

Tercero, relativo a una infraestructura legal y financiera, se manifestó durante algunas entrevistas que Chile carece de una tradición filantrópica de peso. Si bien las leyes de incentivo fiscal han fomentado el desarrollo cultural, su influencia es limitada comparada a otras naciones. Además, las modificaciones hechas a la ley chilena le han “hecho mala fama” (Díaz, 2022) al instrumento, que por poca difusión se percibe complejo y poco transparente.

4. Considerar las necesidades específicas del contexto donde se va implementar una

APP: El sector en análisis tiene necesidades políticas específicas relacionadas con la tarea número 1 (Cuadro 6). Las formas que toma la internacionalización del arte chileno deviene de la intención en los gestos; de las prácticas artísticas de cada autor y de los lineamientos políticos del Estado. Algo que puede, o no, estar contemplado como meta para cualquiera de las partes.

Desde otra perspectiva, se advierte una comunidad crítica incipiente, de poco alcance y asociatividad. Algo especialmente complejo por la falta de mercado local, ya que se genera

una competitividad entre las partes comerciales. Incluso ante un mismo objetivo, las entidades comerciales del arte llevan a cabo sus procesos de internacionalización de manera independiente. Camila Bolados narra que, por ejemplo, durante ferias como Art Basel en Miami, la oficial local se ve sobrepasada de tareas de gestión comercial. Algo que de hacerse en forma colaborativa o ‘en bloque’, mejoraría la experiencia para cada parte involucrada.

En la misma línea, las implicancias del ‘gusto’ toman peso. El atractivo del arte como inversión está fuertemente determinado por las preferencias de quien invierte, financia o compra. Preferencias que, en ocasiones, no se relacionan directamente con la materialidad y estética de las obras, sino que con la orientación política tanto de la pieza como del consumidor/financista. A este conflicto, Voluspa Jarpa responde con una característica fundamental del arte: ‘en la disputa está la riqueza’. El debate simbólico que propicia el arte es lo que lo vuelve más valioso, cuando ‘remueve’ las cosas. Se necesita dar a entender, que, “de no molestar” el arte contemporáneo no alcanzaría su objetivo.

5. Reducir los riesgos de inversión para privados: Sobre esto, la falta de información disponible en cuanto a la Ley de Donaciones Culturales es un factor a considerar para el arte en general. En específico, para la Bienal hace falta información sobre el mercado y los efectos comerciales que el certamen conlleva, de los presupuestos y envergadura de la exposición en la Bienal. Tiende a ser un desafío para los artistas abordar un espacio de ese tamaño por la cantidad de meses que implica exponer en Venecia. Por lo que, considerando como partes privadas tanto a las entidades financieras y/o filantrópicas como a los y las artistas, la información es clave para esta tarea. Además, esta incertidumbre puede disminuir fruto de experiencias positivas de APP o relaciones Estado-Mercado que hayan dado resultados exitosos.

6. Apoyo a proyectos sociales y culturales durante el desarrollo y ejecución de la alianza:

En torno a esta tarea, el envío de Pabellón Nacional a la Bienal es en sí mismo un proyecto cultural, por lo que, relativo a esta tarea se exploró la vinculación social de cada uno. Se ha visto que obras como la de Navarro, Prats, Oyarzún o Jarpa han circulado por Chile en miras de potenciar la audiencia nacional. No obstante, tan solo Ximena Moreno se refirió a la participación ciudadana como una ventaja en la elaboración de estos proyectos. El Pabellón enviado en 2022, además de exponerse en Venecia, realizó una serie de actividades de vinculación a lo largo de Chile.

7. Apoyo y asistencia a pequeñas y medianas empresas o emprendimientos culturales:

Esta tarea es transversal a la implementación de una APP y al desarrollo de la cultura en general. Por lo que, para abordar el desafío se hace alusión a Antonio Arévalo y sus argumentos en torno a la importancia de comprar un pabellón definitivo para Chile en Venecia. Si esto se llevara a cabo, el equipo de montajistas, por ejemplo, podría ser un grupo chileno especializado que entienda las lógicas del contexto en el cual se ubican. Que ven en su empresa una especialización en los circuitos internacionales y con ello, mejores oportunidades, por ejemplo.

8. Integración entre las organizaciones culturales, sociedad civil y empresas:

Según Jarpa y Díaz la voluntad de cooperar fue clave en la realización de la APP de 2019. Elemento que parte de la muestra reconoció como un desafío importante para la sistematización de este tipo de alianzas. Díaz fue enfático en mencionar la importancia de la confianza previa para la colaboración privada y pública. Partes privadas se habían desempeñado en el sector público anteriormente, por lo que, entendían sus tiempos y lógicas, haciendo posible una sinergia de esferas en virtud de un mismo proyecto.

CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo fue determinar cuales son los efectos y desafíos en la dinámica público-privada para la internacionalización del arte contemporáneo chileno. Cuestionamiento que reconoció desde un principio, que, el acto de internacionalizar cultura responde a más factores que los implicados en la mera exportación. Siendo esto, especialmente relevante para el caso de estudio seleccionado: los envíos a pabellón nacional de Chile a la Bienal de Arte de Venecia entre 2009 y 2019. Para ello, se tomaron una serie de conceptos teóricas que permitieron un enfoque apropiado al tema.

Relacionado con las estrategias de promoción y acceso a la cultura, fueron necesarias las perspectivas respecto del desarrollo y fomento de las industrias creativas, tanto de la literatura como de documentos de diversas organizaciones. Y, se abordó el lugar de una política cultural en términos de democratización y transformación productiva (Calderón et al., 1994; Barbieri, 2014). Ambos temas se conjugan para hablar sobre la economía de la cultura, los debates y argumentos en torno al gasto público en la materia (Keynes, 1930; Baumol & Bowen, 1965; Palma & Aguado, 2009). Para entender el patrocinio cultural privado, y el caso de las APP como alternativas financieras mixtas (Antoine, 2010; Devlin & Mogueillansky, 2010; Malshina y Firsova, 2018).

Con relación a la internacionalización del arte contemporáneo, las implicancias económicas y políticas (vistas en el capítulo 1), se extienden a las particularidades específicas que existen en el mercado del arte. Tema que, abordado desde la internacionalización, presenta nuevos debates en torno al tipo de agentes involucrados y la multiplicación de

eventos bienales (Thornton, 2008; Mosquera, 2008; Marco & Otero, 2010; Graw, 2014); Golonbek, 2017; Solimano, 2022).

Trenzado el arte contemporáneo con la globalización, se hizo referencia al proceso de bienalización (Stallabrass, 2004; Millán, 2009; Sassatelli, 2017), presentando a las bienales como una “caja de herramientas de diagnóstico” (Enwezor, 2002, p. 55), capaz de “tomar el pulso de una escena global en constante cambio, la de arte contemporáneo” (Smith, 2007, p. 260). Ante este fenómeno se enfatiza en la Bienal de Arte de Venecia, institución que, reconocido su prestigio internacional enfrenta dos críticas relevantes.

Primero, el cuestionamiento a su ‘aspiración universal’, a su capacidad de proveer de un escenario mundial del arte contemporáneo (Vogel, 2010; Gardner & Green, 2016). Segundo, al de impacto que se genera tanto para las naciones, como para los artistas enviados; aludiendo al término ‘Efecto Venecia’ de Olav Velthuis (2011) (Johanson et al., 2022).

Estas aproximaciones permitieron desarrollar la investigación adoptando la perspectiva mencionada, que, si bien se reconoce como experimental e inter-disciplinar, arrojó resultados que están en sintonía con ciertos argumentos teóricos desarrollados anteriormente.

A raíz de lo estudiado, se logró identificar que la participación del sector privado en los envíos oficiales de Chile a la Bienal de Arte de Venecia es una realidad en Chile. Los primeros tres pabellones (2009, 2011 y 2013) son un ejemplo claro de esto. Ya que, tanto los criterios de selección para cada artista, como la gestión previa y posterior del Pabellón Nacional estuvieron a cargo, en gran parte, de la representación comercial de cada uno. De un sector privado: Galerías Internacionales, que financian, difunden y hacen circular las obras

y trabajo de Iván Navarro, Fernando Prats y Alfredo Jaar. La participación privada en estos tres casos es diferente. Y depende, como argumentado por Velthuis (2005), de las relaciones previas que mantiene cada artista.

Con más años de experiencia y a modo de ampliar las oportunidades culturales, de promover un acceso democrático a la vida artística chilena, se convocó por primera vez en 2015 a un concurso para seleccionar a él o la representante de Chile en Venecia. Esto sintonía con las tendencias políticas de democratización cultural, detectadas en la literatura (Calderón et al., 1994; Barbieri, 2014; Barbosa & Freitas Filho, 2015). Este mecanismo hizo posible que artistas, sin representación privada internacional, pudieran acceder a mercados y circuitos desconocidos anteriormente. O bien, ampliar dicha representación como en el caso de Voluspa Jarpa.

En un principio, la presente investigación pretendía dimensionar los efectos comerciales percibidos por cada artista y sus galerías luego de participar en la Bienal. No obstante, tal objetivo presentó desafíos inabarcables, que, modificaron el motivo primordial del estudio. Por ello, la Bienal fue vista como un dispositivo de valoración en la carrera de los artistas. Como un antes y después que impacta, para bien o para mal, en la actividad expositiva y diversificación de destinos de exhibición del cuerpo artístico chileno. El cálculo de estos efectos arrojó que, si bien el financiamiento y la gestión privada efectivamente da lugar a mejores oportunidades en el mundo del arte, influyen otros parámetros.

Ejemplo de ello, a excepción de Voluspa Jarpa, en el caso chileno, enviar artistas de carrera temprana o consagrada tiene mejores efectos en la circulación posterior de los artistas. Caracterización relevante dentro del mundo del arte, pues la noción de ‘descubrir’ el trabajo artístico de alguien tiene su explicación en la especulación existente dentro del circuito (Ruiz,

2006; Golonbek, 2017). Una suerte de ‘información privilegiada’ en un contexto donde las plusvalías se cimientan en torno a la opinión de los pares y expertos del sector. Paradoja que, según Olav Velthuis (2011), es especialmente notoria en la Bienal de Arte de Venecia, producto de una pretensión constante de los agentes del circuito por ‘despegarse’ del *mainstream*, y gustar de lo ‘ingustable’ u obviamente ‘poco’ comercial.

Lo anterior es confirmado por Johanson, Coate, Vincent y Glow (2022), quienes agregan que la consagración de un artista de gran trayectoria trae también un impacto positivo. Algo que, sin embargo, no siempre se traduce en más exposiciones, pues entrega a los artistas un poder de selección más delicado y exigente. Aún así, la experiencia chilena confirma con Paz Errázuriz que, enviar artistas consagrados es favorable. Contrario a estas dos clasificaciones, la carrera mediana es la menos efectiva a la hora de representar al país en Venecia.

Fue visible también, comparados Bernardo Oyarzún y Voluspa Jarpa que, de presentar previo a Venecia una inserción de peso en Europa (como en el caso de Jarpa), las posibilidades posteriores son más diversas. Aún así, hay elementos de circulación nacional en la trayectoria de Oyarzún que son profundamente positivos y, en sintonía con la intención que el mismo artista pretende con su carrera. Una intención que, al momento de presentar su proyecto artístico para la Bienal, determinó a su vez, desarrollar la obra únicamente con los fondos adjudicados por el Estado. Y verse, finalizado y durante el proceso, falto de presupuesto para el proceso completo de internacionalización.

Esto último es, claramente, un desafío. Pero, es un desafío que se remonta no sólo en la historia del arte actual, sino que, además, en los motivos y argumentos (a favor y en contra) del gasto público y/o inversión en cultura. Debate que deviene de una dicotomía entre el valor

simbólico y el valor económico, las formas e intenciones que debe tomar el arte y las culturas en un mundo globalizado. Explorando tópicos de economía, política, arte y cultura con la muestra, los resultados no resuelven dicho debate. Tampoco era esta la intención del presente estudio. Si lo era, esbozar la idea que tienen los representantes de Chile en Venecia respecto de la internacionalización del arte, su definición y el tipo de plan que consideran plausible al respecto.

Relacionado con lo anterior, si bien este trabajo se enfocó en los envíos a la bienal, extender estudios de este tipo para el sector cultural es valioso. Ya que, la colaboración público-privada para la internacionalización del arte es una tendencia relativamente reciente (Bonet et al., 2019). Hemos visto en la literatura, como espacios culturales internacionales han pasado del amparo único de la diplomacia pública, hacia empresas o agentes comerciales externos a la toma de decisiones en política exterior, e interna (Vickery, 2017).

Estados Unidos, por ejemplo, debe gran parte de su imagen-país al desarrollo del cine. La distribución mundial de cintas producidas en Hollywood entregó por décadas una ‘imagen americana’ dependiente de su cuerpo creativo. Sin profundizar en este ejemplo, se hace un paralelo con como hoy, en tiempos de conexión inmediata y globalización, la circulación de estas imágenes se multiplica y vuelve menos controlable desde sus vertientes políticas.

Aportando al debate simbólico-económico, se concluye que, la diferencia entre internacionalizar y exportar recoge particularidades más específicas de las ICC. Como los cambios en los mecanismos de selección para el gasto público, ya sea desde la puesta en duda de este gasto, o la democratización como política cultural.

A grandes rasgos, el problema que formula la sola definición de industrias culturales y creativas, dicha disyuntiva simbólica, interesa al momento en que, en lugar de referirse a exportación de arte contemporáneo, por lo visto, prima llamar a este proceso como uno de internacionalización.

Más allá de la inexistencia de un código arancelario específico o tipo de tratamiento aduanero, internacionalizar (y no exportar) este campo hace referencia a componentes políticos, personales (de gusto), geográficos y económicos, entre otros. Abarcando el trabajo de un individuo en todas sus dimensiones para salir del país y mostrar una identidad o imagen determinada en el exterior.

Relativo a los procesos de comunicación y difusión actuales, por fines contemporáneos y enfocando al sector de análisis, el proceso de globalización es homologable al de bienalización. A la multiplicación de eventos Bienales de arte contemporáneo a lo largo y ancho del globo, exposiciones geopolíticamente ubicadas para potenciar y demostrar intereses de apertura en torno a sectores específicos de la cultura. Siendo el primero un proceso multidimensional, es inevitable sopesar el componente político y económico de la llamada bienalización.

Tal es el caso de los envíos oficiales de Chile a la Bienal de Arte de Venecia. Primera exposición de esta clase, por consiguiente, cimiento del proceso de bienalización. Como institución, la Bienal es una entidad pública y privada, que obtiene su financiamiento, administración y gestión de ambas partes. Como proceso, la participación oficial de Chile en la Bienal ha pasado de ser fruto de un convenio con partes privadas internacionales, a envíos subvencionados puramente por el Estado, hacia nuevas formas de financiamiento colaborativo.

Es así como, hablar sobre APP para la internacionalización del arte y la cultura es algo necesario. La imagen cultural pone, efectivamente, en el mapa a los países. Desde una identidad que, si bien es política, es inevitablemente económica. De cierta forma, el estado de las APPs en el contexto cultural chileno padece la indiferencia, o bien, el no reconocimiento de los programas estatales. Dando como resultado un ambiente de incertidumbre y desconfianza mutua. A pesar de esto, es posible rastrear experiencias relevantes de APP a modo de ensayo, limitándose a beneficiar a los artistas, desechando la oportunidad de incidir en un impacto público.

Las APP para proyectos culturales, no solo dependen de un cálculo eficiente o de los posibles beneficios económicos compartidos, sino más bien están determinadas por el tipo de aproximación que se tiene con la cultura, tanto desde la esfera pública como la privada. La muestra percibe una resistencia del Estado por adaptarse a proyectos culturales de administración mixta, lo cual puede rastrearse a la imposición de modelos económicos y censura artística durante de la dictadura.

A modo de disminuir dicha resistencia, uno de los grandes desafíos del arte en la contemporaneidad es posibilitar aperturas al diálogo interdisciplinar, ensayar otros tipos de alianza y modos de financiamiento cultural que simpaticen con otros sectores. Reconocer la importancia de la reflexión de disciplinas que parecen distantes, en pos de transversalizar conocimientos y memorias culturales, que canalicen y se propicie una reflexión en torno a las afecciones sociales y vulneraciones históricas. Pues, aunque el arte contemporáneo o sus agentes defiendan una ideología anti-comercial, hay plataformas, instancias y ocasiones, en las cuales tal componente es inevitable. Además, las condiciones subsidiarias no dan a vastos por necesidades socioeconómicas de peso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la Iluminación*. Madrid: Trotta.
- Alloway, L. (1969) *The Venice Biennale: 1895-1968, From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich: New York Graphic Society.
- Arte al Día. (s/f). Fernando Prats representará a Chile en la 54 Bienal de Venecia 2011. Arte al Día. Recuperado:
[https://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Novedades/Fernando Prats representara a Chile en la 54 Bienal de Venecia 2011](https://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Novedades/Fernando_Prats_representara_a_Chile_en_la_54_Bienal_de_Venecia_2011)
- Artishock. (5 de agosto de 2014). Paz Errazuriz y Lotty Rosenfeld representarán a Chile en la Bienal de Venecia 2015. Revista Artishock. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2014/08/05/paz-errazuriz-lotty-rosenfeld-representaran-chile-la-bienal-venecia-2015/>
- Artishock. (3 de septiembre de 2016). Bernardo Oyarzún representará a Chile en la 57ª Bienal de Venecia. Revista Artishock. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2016/09/03/bernardo-oyarzun-representara-chile-la-57a-bienal-venecia/>
- Artishock. (18 de agosto de 2018). Voluspa Jarpa representará a Chile en la Bienal de Venecia con “Altered Views”. Revista Artishock. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2018/08/28/voluspa-jarpa-representara-a-chile-en-la-bienal-de-venecia-2019-con-altered-views/>
- Antenna. (2019). Antenna celebra cuatro años consolidando vínculos entre los sectores públicos y privados. En línea: <https://www.antenna.cl/2019/08/22/antenna-celebra-cuatro-anos-consolidando-vinculos-entre-los-sectores-publico-y-privado/>
- Asamblea General [AG] de las Naciones Unidas [ONU]. (1948) *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Paris, Francia.
- Antoine, C. (2008) ¿Réquiem para las donaciones privadas a la cultura de Chile?. Revista Quantum 3, p. 88-105.
- Antoine, C. (2009) Panorama latinoamericano de políticas públicas para incentivar el mecenazgo privado en el sector cultural. Revista aportes. Recuperado de <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/23/10.pdf>

- Antoine, C. (2010). Mapa del mecenazgo cultural en América Latina. *Revista de Humanidades* No21.
- Arndt, T. (2009). Cultura o propaganda: Reflexiones sobre medio siglo de diplomacia cultural en Estados Unidos. En: César Villanueva Rivas (ed.), *Diplomacia pública y cultural* (pp. 29-54). México: Revista Mexicana de Política Exterior.
- Banco Interamericano de Desarrollo [BID] & Viñoly, R. (2003). Definiendo el espacio público. Encuentros, Centro Cultural del BID.
- Banco Interamericano de Desarrollo [BID] & Fondo Multilateral de Inversiones [FOMIN]. (2009). Experiencia en Concesiones y Asociaciones Público-Privadas para el desarrollo de infraestructura y la provisión de Servicios Públicos. Informe Final BID & FOMIN.
- Banco Interamericano de Desarrollo [BID], Oxford Economics, British Council & Organización de Estados Americanos [OEA]. (2014). El Impacto Económico de las industrias creativas en las Américas.
- Barbero, López & Jaramillo (1999) cultura y Globalización. Colombia: Ces/Universidad Nacional de Colombia.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, Políticas Públicas y Bienes Comunes: Hacia unas políticas de lo cultural. *ÁGORA*, vol. 1, n.1, p. 101-119.
- Barbosa, F. & Freitas Filho, R. (2015). Financiamento cultural: Uma visao de principios. Texto para Discussao, n.2083, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada [IPEA], Brasilia.
- Barcelos, M.; Britto, V.; García, M.; Heras, G.; Rodríguez, R.; Sánchez, A. & Vilardell, E. (2019). La Experiencia de los programas de cooperación Iberoamericanos y su potencial desarrollo a escala EU-CELAC. En: Lluís Bonet y Hector Schargorodsky (eds.), *Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe. Quaderns Gescènec. Colección Cuadernos de Cultura* nº5, p. 139-168.
- Barrere, C. & Santagata, W. (1999). Defining Art: From the Brancussi Trial to the Economics on Artistic Semiotic Goods". *International Journal of Arts Managment*, Vol.1, nº7, 28-38.
- Barriga, M. (21 de diciembre de 2017). Werken o el doble discurso del mensajero. *Revista Crítica.cl*. Recuperado de <https://critica.cl/artes-visuales/werken-o-el-doble-discurso-del-mensajero>
- Barros, C. (2013). Escenas y obscenas del consumo. Arte, mercancía y visibilidad en el Cono Sur. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Baumol, W & Bowen, W. (1966). On the performing arts: the anatomy of their problems. *American Economic Review, Paper and Proceedings*, n.55, p.495-502.

- Beckert, J., & Rössel, J. (2013). The price of art: Uncertainty and reputation in the art field. *European Societies*, 15(2), 178–195. <https://doi.org/10.1080/14616696.2013.767923>. <https://doi.org/>. Accessed 8 December 2019.
- Benavente, J. & Grazzzy, M. (2017). Public Policies for the Creativity and Innovation: Promoting the Orange Economú in Latin America and the Caribbean. Banco Interamericano del Desarrollo. División de Competitividad, Tecnología e Innovación. III.
- Bentham, J. (1943). *The Works of Jeremy Bentham*. Ed. John Bowring. Edimburgh: Willliam Tait.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Colonia del Mar: Itaca.
- Bhaskar, M. (2016) *Curaduría: El poder de la selección en un mundo de excesos*. Fondo de Cultura Económico, México.
- Bonet, L.; Négrier E. & Zamorano, M. (2019). Política y diplomacia cultural en las relaciones euro-latinoamericanas y caribeñas: Génesis, discurso, praxis y prospectiva. En: Lluís Bonet y Hector Schargorodsky (eds.), *Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe*. Quaderns Gescèníc. Colección Cuadernos de Cultura nº5, p. 23-50.
- Born, G. (2010) ‘The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production’, *Cultural Sociology* 4(2): 171-208.
- Borowiecki, K. J. (2013). Geographic clustering and productivity: An instrumental variable approach for classical composers. *Journal of Urban Economics*, 73(1), 94–110.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational Aesthetics*. Les presses du reel.
- Brosdsky, Negrón & Pössel. (2014). *El escenario del trabajador cultural en Chile*. Proyecto Trama y Observatorio Políticas Culturales.
- Buitrago, F. & Duque, I. (2013). *La Economía Naranja: Una economía infinita*. Banco Interamericano de Desarrollo. Asesoría de Relaciones Externas. II.
- Bustamante, E. (2009). De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación. Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura. *Revista Felafacs*, 1-25.

- Caldeira, J. (2009). O peso do incentivo fiscal. *Revista Observatório Itaú Cultural*. N.07. San Paulo: Itaú Cultural.
- Calderón, F.; Hopenhayn, M. & Ottone, E. (1994). Una perspectiva cultural de las propuestas de la CEPAL. *Revista Cepal*, 52, Abril, 1994.
- Cameron, L., Goetzmann, W., & Nozari, M. (2019). Art and gender: Market bias or selection bias? *Journal of Cultural Economics*, 43, 279–307.
- Carrasco, A., & Saperas, E. (2011). La institucionalización del concepto de industrias culturales en el proceso de debate sobre políticas culturales en la Unesco y el Consejo de Europa (1970-1982). *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 143-158.
- Castells, M. (2000). Materials for an exploratory theory of the network society. *British Journal of Sociology*, vol. 51, 1, 5-24.
- Castro, C. (19 de mayo de 2011). La Bienal de Venecia: Una gran vitrina. *Revista Artishock*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2011/05/19/la-bienal-venecia-una-gran-vitrina/>
- Chang, H. (2003). “Kicking Away the Ladder: the ‘Real’ History of Free Trade”. *fpif Special Report*, Silver City. Interhemispheric Resource Center.
- Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA]. (2010). Política de fomento de las Artes visuales 2010-2015. Santiago: Gobierno de Chile.
- Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA]. (2014). Cuaderno Sectorial: Artes Visuales. Santiago, CNCA.
- Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA]. (2017). Política nacional de las artes de la visualidad: 2017-2022. Santiago: Gobierno de Chile.
- Chiuminatto, P. (2009). Bienal internacional: categoría estética y económica. *Cuadernos de la Escuela de Arte UC* (14), pp. 14-21.
- Comisión Económica Para América Latina y el Caribe [CEPAL]. (2008). La transformación productiva 20 años después. Viejos problemas, nuevas oportunidades. Santiago, Chile.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe & Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación. (2021). La contribución de la cultura al desarrollo económico en Iberoamérica. Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).

- Conor, B., Gill, R., & Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, 63, 1–22. Doi: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12237>
- Consejo de Europa (1972). The Arc-et-Senans Declaration, adopted by the Colloquium of the Future Council of Cultural Development: Final Statement. 7-11, abril 1972.
- Coterno, J. (2016) Políticas culturales en el Estado Brasileño: Un análisis crítico de las consecuencias de la Ley Rouanet en las propuestas artístico-culturales. [Tesis de Maestría no publicada]. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco. Carrera en Comunicación y Política.
- Cwi, D. (1979). Public support of the arts: three arguments examined. *Jornal of Behavioral Economics*, v.8, n.1, p. 39-68.
- Davis, B. (2013). *9.5 Theses in Art and Class*. Haymarket Books. Chicago.
- Devlin, R. y Moguillansky, G. (2009). Alianzas público-privadas como estrategias nacionales de desarrollo a largo plazo. *Revista CEPAL* 97, 97-116.
- Devlin, R. y Moguillansky, G. (2010). Alianzas público-privadas para una nueva visión estratégica del desarrollo. Santiago de Chile: Naciones Unidas.
- De Caeter, L. (1993) ‘The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience’, *Theory, Culture and Society*, 10, 1-23.
- De Marchi, N. & Greene, J. (2005). Adam Smith and the private provision of the arts. *History of Political Economy*, n.37, p. 431-454.
- Di Martino, E. (2013) *Storia della Biennale di Venezia 1895- 2013*. Enna: Papiro Arte.
- Díaz. (2013). Industrias culturales & Industrias creativas, evolución histórica y conceptual, confluencias y divergencias: El caso de Santiago Creativo, plataforma para la exportación de la industria creativa. [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- El Mostrador Cultura. (11 de enero de 2018). *Werken: Única obra chilena en la Bienal de Venecia aterriza en el Parque Cultural de Valparaíso. El Mostrador*. Recuperado de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/01/11/werken-unica-obra-chilena-en-la-bienal-de-venecia-ateriza-en-el-parque-cultural-de-valparaiso/>
- Enwezor, O. (2002) *The black box. Documental11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern: Hatje Cantz, 42-55.
- Espinoza, D. (23 de diciembre de 2012). Alfredo Jaar lidera comitiva chilena en la Bienal de Venecia 2013. La Tercera. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/alfredo-jaar-lidera-comitiva-chilena-en-la-bienal-de-venecia-2013/>

- Espinoza, D. (12 de mayo de 2017). La vitalidad mapuche se hace presente en la Bienal de Venecia. La Tercera. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/la-vitalidad-mapuche-se-presente-la-bienal-venecia/>
- Evans, P. (1995). *Embedded autonomy*. Princeton, Princeton University Press.
- Fernández, J. (2015). Diplomacia cultural y relaciones público-privadas. *AFDUAM*, nº19, p. 481-493.
- Ferguson, B.W., Greenberg, R. and Nairne, S. (2005) 'Mapping International Exhibitions', in Vanderlinden and Filipovic, pp. 47-56.
- Fillis, I. (2004). *The Theory and Practice of Visual Arts Marketing*. Arts Marketing.
- French-Davis, R. (2007). América Latina después del "Consenso de Washington". *Quórum* 18, 140-163.
- Gabriel, M. (2019). *El Poder del Arte*. Santiago de Chile, Editorial Roneo/Hueders.
- García Canclini, N. (2002). Las Industrias Culturales y el desarrollo de los países americanos. *Portal Iberoamericano de gestión cultural*.
- Gardner, A. and Green, C. (2013) 'Biennials of the South on the Edges of the Global', *Third Text* 27(4): 442–455.
- Gardner and Green. (2016). *Biennials, triennials and documenta: The exhibitions that created contemporary art*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giunta, A. (2014) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Ginsburgh, V. (2003). Awards, success and aesthetic quality in the arts. *Journal of Economic Perspectives*, 17(2), 99–111. Spring.
- Ginsburgh, V. & Throsby, D. (2006). Economics of art and culture. *Handbook of the economics of arts and culture*. Amsterdam: North-Holland, p. 25-68.
- Gomor dos Santos, E. (2011). Formulação de políticas culturais: as leis de incentivo e o Programa Cultura Viva. En *Pontos de Cultura*, p. 155-178. Ipea, Brasília.
- González, I. (2019). Latinoamérica y el Caribe miran a Europa en el viaje de sus bienes culturales. En: Lluís Bonet y Hector Schargorodsky (eds.), *Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe*. Quaderns Gescèníc. Colección Cuadernos de Cultura nº5, p. 139-168.

- Golonbek, C. (2017). *El Club del Millón de Dólares & el Mercado Internacional de Arte en el siglo 21*. Argentina. Patricia Rizzo Editora.
- Goodwin et al. (2006). Art and culture in the history of economic thought. In: Ginsburgh, V. Throsby, D. (Ed.). *Handbook of the economics of arts and culture*. Amsterdam: North-Holland, p. 25-68.
- Graw, I. (2014). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Argentina: MARDULCE.
- Guzmán, C.; Herrera, B. & Mora, C. (2019). Las asimetrías del comercio exterior cultural entre América Latina y el Caribe y la Unión Europea En: Lluís Bonet y Hector Schargorodsky (eds.), *Retos de las relaciones culturales entre la Unión Europea y América Latina y el Caribe*. Quaderns Gescènec. Colección Cuadernos de Cultura n°5, p. 139-168.
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning*. Australia. Cultural Development Network.
- Hodge, S. (2020). *Breve Historia de las Mujeres Artistas*. Editorial Blume.
- Howkins, J. (2001). *The Creative Economy*. London: Penguin Books.
- Iglesias, C. (2014). *Falsa conciencia: Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Instituto Antártico Chileno [INACH]. (2011 21 abril). Mega proyecto del artista Fernando Prats representará a Chile en la Bienal de Venecia 2011 [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.inach.cl/inach/?p=4316>
- Jiménez C. (2004). The Berlin Biennale: A Model for Anti-Biennialization? *Art Nexus* 53.
- Johanson, K., Coate, B., Vincent, C. & Glow, H. (2022). Is there a 'Venice Effect'? Participation in the Venice Biennale and the implications for artists' careers. *Poetics*, 92, A.
- Jones, C. (2016). *The Global Work of Art: World Fairs, Biennals, and the Aesthetics of Experience*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- Kahn, J. (1975). *El concepto de cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Keynes, J. (1930). Economic possibilities for our grandchildren. In: *ESSAYS in persuasion*. New York: W. W. Norton & Co, p.358-373.
- Lasuén, J.; García, M.; & Zofío, J. (2005). *Cultura y economía*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Fundación Autor.

- Lim, Young (2014). La biennialisation de l'art contemporain. Arts. Arts plastiques. Esthétique Soutenue.
- Llodio, A. & Blanco, D. (2018) Factores de éxito y aprendizaje obtenidos de la formación de alianzas. México: BID, Fundación ALIARSE & CINPE.
- Lobos, López & Gribnicow. (2021). Financiamiento público a la cultura y la creatividad en América Latina y el Caribe: presupuestos, instrumentos y perspectivas. Banco Interamericano de Desarrollo [BID], Unidad de Creatividad y Cultura.
- Malshina, N. & Firsova, A. (2018). Mechanisms of Innovative Projects Financing in the Culture Industry on the Bases of Public-private Partnership. ASSEHR, Atlantis Press, v.252, p.100-105.
- Marchart, O. [2008] (2010) 'Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: The Case of Documenta', reprinted in in Filipovic, Van Hal and Ovstebo, pp. 466-490.
- Marco, E. & Otero, J. (2010). La transformación de la diplomacia cultural española. Revista *Política Exterior* nº 134 (marzo-abril), 2010.
- Mark, S. (2009). *A Greater Role for Cultural Diplomacy, Institute of International Relations*. Netherlands: Clingendael.
- Marcuse, H. (1978). *Cultura y Sociedad*. Sur: Buenos Aires.
- Marshall, A. ([1890] 1954). *Principios de economía*. Madrid: Aguilar.
- Marín, L. (2009). De la prepotencia y el habla perdida del curador. Cuadernos de la Escuela de Arte UC (14), pp. 23-37.
- Massardo, E.. (2019). Sobre el controversial plátano de Maurizio Cattelan. Abril 2022, de Arte Al Límite
Sitio web: <https://www.artellimite.com/2019/12/10/sobre-el-controversial-platano-de-maurizio-cattelan/>
- Meier, G. y Seers, D. (1984). *Pioneers in development*. Oxford University Press.
- Mellado, J.P. (2008). Bienales: del monumento social a la paradoja identitaria. En www.justo-pastormellado.cl
- Mellado, J.P. (2009). *Textos de batalla*. Santiago: Metales Pesados.
- México. Secretaría de Cultura. (2020). Programa Sectorial de Cultura 2020-2024. DOF: 03/07/2020
- Mill, J. S. ([1848] 1943). *Principios de economía política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Millán, R. (2009). Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismo de posicionamiento urbano en los circuitos de intercambio. *Revista Eure*, vol. XXXV, 106, 155-169. Sección EURE TRIBUNA.
- Minguella, Francesca, «El mecenazgo cultural internacional de las empresas: una contribución a la diplomacia pública», ARI 17/2010, Real Instituto Elcano, Madrid, 2010.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). *Compendio de Políticas culturales*. Bogotá: Colombia.
- Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno de Chile. (2009, 2 junio). Chile se presenta por primera vez con pabellón en Bienal de Venecia [Comunicado de prensa]. Recuperado de https://www.minrel.gov.cl/minrel_old/site/artic/20090602/pags/20090602165058.html
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (2011, 16 marzo). Artista Fernando Prats viaja a la Antártica a revivir la travesía de Shackleton para Bienal de Venecia [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/artista-fernando-prats-viaja-a-la-antartica-a-revivir-la-travesia-de-shackleton-para-bienal-de-venecia/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (2013, 28 mayo). Así será la presencia de Chile en la Bienal de Venecia de 2013 [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/institucional/asi-sera-la-presencia-de-chile-en-la-bienal-de-venecia-2013/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (2014, 5 agosto). Proyecto de Nelly Richard representará a Chile en la Bienal de Arte de Venecia 2015 [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/convocatorias/proyecto-de-nelly-richard-representara-a-chile-en-la-bienal-de-arte-de-venecia-2015/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (s/f). Con una reflexión sobre colonialismo, la artista Voluspa Jarpa representará a Chile en la 58ª Bienal de Venecia 2019 [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia2019/2019/03/26/con-una-reflexion-sobre-colonialismo-la-artista-voluspa-jarpa-representara-a-chile-en-la-58a-bienal-de-arte-de-venecia-2019/>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (s/f). Acuerdo de Venecia se llevará a cabo como parte del Día Mundial de las Turberas [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia/2022/05/26/acuerdo-de-venecia-se-llevara-a-cabo-como-parte-del-dia-mundial-de-las-turberas/>

- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile. (s/f). El camino experimental del Pabellón de Chile hacia la inauguración de la 59ª Bienal de Arte de Venecia [Comunicado de prensa]. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/bienalvenecia/2022/04/08/el-camino-experimental-del-pabellon-de-chile-hacia-la-inauguracion-de-la-59a-bienal-de-arte-de-venecia/>
- Mitchell, T. (1992) *Orientalism and the Exhibitionary Order*, in Dirks, N.B. (ed.), *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Moggridge, D. (2005) Keynes, the arts, and the state. *History of Political Economy*, v.37, n.3, p. 535-555.
- Mosquera, G. (2008). Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización. *Agenda Cultural*, Universidad de Antioquia.
- Mulcany, K. (2006) Cultural policy: definitions and theoretical approaches. *Jornal of Arts Management, Law and Society*, v,35, n.4, p.319-330.
- Muñoz, O. (2001). Estrategias de desarrollo en economías emergentes. Lecciones de la experiencia latinoamericana. Departamento de Ingeniería Industrial, Universidad de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).
- Nelson, R. (2016). Los incentivos fiscales en Brasil- Una forma de ejecución de los Derechos Fundamentales. *CONOCIMIENTO, CIENCIA Y LIBERTAD*. Vol.11, n.1, p.19-36.
- Neri, F. (2015). La Aventura de Chile en Venecia. *Periódico Arte Al Límite*, 114, 6-11. Recuperado de <https://issuu.com/artelimito/docs/imp-or-aal-ed114>
- O'Hagan, J., & Hellmanzik, C. (2008). Clustering and migration of important visual artists: Broad historical evidence. *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, 41, 121–136.
- Organización de Estados Ibero-americanos para la Educación, Ciencia y Cultura [OEI]. (2016). Estudio comparativo de la cultura y desarrollo en Iberoamérica.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1954). Convención para la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado de Acuerdo de Florencia .[en línea] >
http://portal.unesco.org/culture/es/files/24430/11018965483guia_florencia.pdf/guia_florencia.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1970). Conferencia Internacional sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales. París, Francia.

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1972). Informe final de la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Interculturales en Europa. Helsinki, 1972. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1977). Actas de la Conferencia General. 19a reunión: Nairobi, 26 de octubre-30 de noviembre de 1976. París, Francia.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1981). Actas de la Conferencia General. 21a reunión: Belgrado, 23 de septiembre-28 de octubre de 1980. París: Unesco.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1982). Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. Informe final. París: Unesco.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (1982). Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego. México y Francia. Fondo de Cultura Económica.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2002): Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural. Una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas, un paradigma nuevo. París: Unesco. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162s.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2010). Políticas para la creatividad: Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2014). Cultura y desarrollo sostenible: Informe de la UNESCO. A/69/216.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO]. (2021) Las industrias culturales y creativas frente a la COVID-19. Paris, Francia.
- Oteiza, R. (2011). ¿Qué es el bien cultural? Elementos para una crítica a las políticas culturales chilenas 2005 – 2010. El caso Parque Cultural Ex Cárcel de Valparaíso [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad de Chile, Facultad de Artes.
- Palhano, A. (2009). A participação dos Grandes. Revista Observatório Itaú Cultural. N.7. San Paulo: Itaú Cultural.

- Palma, L.A. & Aguado, L.F. (2010). Economía de la cultura: Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, 12, p. 129-165.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts*. Anchor Books.
- Pardo, C. (2017). *Entre lo público y lo privado: Un balance de la ley de Mecenazgo porteña*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Ciencias de la Comunicación.
- Parra, D. (4 de septiembre de 2013). De Venecia , pabellones, el rol social del arte y financiamiento cultural. Entrevista a Alfredo Jaar. *Revista Artishock*. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2013/09/04/entrevista-alfredo-jaar-bienal-venecia/>
- Pratt, A.C. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler-Human Geography*, 90, p. 107-117.
- Quartesan, Romis & Lanzafame. (2007). *Cultural Industries in Latin America and the Caribbean: Challenges and Oportunities*. ICF del Banco Interamericano de Desarrollo [BID].
- Quemin, A. (2006) ‘Globalization and Mixing in the Visual Arts. An Empirical Survey of “High Culture” and Globalization’, *International Sociology* 21(4): 522-550.
- Quemin, A. (2006). The hierarchy of countries in the contemporary art world and market: An empirical survey of the globalization of the visual arts. *OZG*, 35–57, 2-3.
- Quemin, A. (2015). The impact of nationality on the contemporary art market. *Sociologia & Antropologia* 05, 03, 825–856.
- Quemin, A. (2018). The uneven distribution of international success in the visual artists among nations. According to the Rankings of the ‘Top 100 Artists in the World’, 249–275. Doi: https://doi.org/10.1007/978-3-319-64586-5_9
- Ramírez, L. (2013). Japón y la internacionalización de su cultura como estrategia diplomática. *Observatorio Iberoamericano de la Economía y la Sociedad del Japón*, 5(18), 1-19.
- Redondo, A.; Pinzón, C. & Ospina, O. (2020). Internacionalización de emprendimientos culturales de Latinoamérica. En: *PODIUM* n°38, p.87-104.
- Ricci, C. (2020). From obsolete to contemporary: national pavilions and the Venice Biennale. *Journal of Curatorial Studies*, 9(1), 8–39.
- RICHES Proyect. (2016). *Public.Private Partnerships for Cultural Heritage: Opportunities, Challenges, Future Steps*. RICHES Think Paper Collection: 07.

- Rivas, G., & Sierra, P. (2009). Chile Puede: El Desarrollo de Nuevas Industrias en Chile: Los casos del cine y la biotecnología. En O. Muñoz, Desarrollo productivo en Chile: La experiencia de Corfo entre 1990 y 2009 (págs. 177-217). Santiago: CORFO, Flacso Chile, Catalonia: Editado por O. Muñoz Gomá.
- Rocha, A. (2011). Direitos autorais e acesso à cultura. Liinc em Revista, 7, p. 416-436. Doi: <http://www.ibict.br/liinc>
- Rodrik, D. (2008a). Normalizing industrial policy. Washington: The International Bank for Reconstruction and Development / The World Bank On behalf of the Commission on Growth and Development.
- Rodner, Maktoba & Thomson. (2011). The brand-wagon: emerging art markets and the Venice Biennale. *Marketing Intelligence & Planning*, 29, p. 319-336.
- Rosales, O. (1993). Equidad y transformación productiva: desafío para América Latina. *Revista de economía y trabajo*, año 1, n.1. Santiago de Chile, Programa de Economía del Trabajo [PET], enero – junio.
- Ruiz, J. (2006). La obra de arte: objeto simbólico y mercancía. *IMAFRONTTE*, 18, 105-113.
- Samuelson, P. (1995). Diagrammatic exposition of a theory of public expenditure. En: *The Review of Economics and Statistics*, v.37, n.4, p. 350-356.
- Sassatelli, Monica. 2017. Symbolic Production in the Art Biennial: Making Worlds. *Theory, Culture & Society*, 34(4), 89-113. ISSN 0263-2764
- Saucedo, H. (2020). La creatividad recurso económico: como estrategia de crecimiento. *Investigación y Negocios*, 13(21), 23-36. DOI: <https://doi.org/10.38147/inv&neg.v13i21.81>
- Schlesinger, P. (2018). Whither the creative economy? Some reflections on the European case. *Research handbook on intellectual property and creative industries*. Edward Elgar.
- Schoueri, L.E. (2013). *Direito Tributario (3ªed.)* Sao Paulo, Saraiva.
- Seamen, B. (1987). Arts impact studies: A fashionable excess. In: Towse, R. (Ed.). *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*. Cheltenham: Edward Elgar: 1997, v.2.
- SEN, A. 1998. La Cultura como base del desarrollo contemporáneo. En: *Diálogos UNESCO. Revista Voces* N°25, Universidad de Río Cuarto.
- Sloterdijk, P. (2013) *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization*. Cambridge: Polity.
- Smith, T. (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Smith, R.W. (2007) 'Cultural Development? Cultural Unilateralism? An Analysis of Contemporary Festival and Biennale Programs', *Journal of Arts Managements, Law and Society* 36(4): 259-272.
- Solimano, A. (2022). *The Evolution of Contemporary Arts Markets: Aesthetics, Money and Turbulence*. Londres y Nueva York, Routledge Focus.
- Stallabrass, J. (2004) *Art Incorporate. The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). De la industria cultural a las industrias creativas: un análisis de la transformación del término y sus usos contemporáneos. *Revista anual del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 99-112.
- Thompson, J. (1998). *Ideología y cultura moderna*. Xochimilco: Casa Abierta al Tiempo.
- Thornton, S. (2008). *Siete días en el mundo del arte*. Editorial Edhasa.
- Throsby, David. 1994. "The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics". *Journal of Economic Literature* 32 (1): 1-29.
- Throsby, D. (1996). The production and consumption of the arts: a view of cultural economics. *Journal of Economic Literature*, v.20, n.3, o. 225-240.
- Throsby, D. (1999). Cultural Capital. *Journal of Cultural Economics* 23 (1): 3-12.
- Throsby, D. (2003) Determining the Value of Cultural Goods: Hoy Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics*, 27, pp.275-285. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/41810829>
- Throsby, D. (2004). Assessing the impacts of a cultural industry. *Journal of Arts Management, Law, and Society*, v.4, n°3, p. 188-204.
- Throsby, D. (2008). The concentric circles model of the cultural industries. *Cultural Trends*, 17:3, 147-164.
- Towse, R. (2011). *Creative industries. Handbook of Cultural Economics*. Edward Elgar.
- Tylor, E. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Ayuso.
- Ul Haque, I. (2007). "Rethinking industrial policy". unctad Discussion paper. No 183, Ginebra, Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (unctad).
- UNCTAD. (2008). *Informe sobre la economía creativa*. PNUD.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*, Hachette, Paris.

- Velthuis, O. (2005). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Process on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press.
- Velthuis, O. (2008). *Accounting for Taste: The Economics of Art*. ARTFORUM.
- Velthuis, O. (2011). The Venice effects. *The Art Newspaper Magazine*, 20, 21–24. Recuperado en http://www.velthuis.dds.nl/art%20newspaper_biennale%20effect.pdf
- Velthuis, O. (2013). Globalization of markets for contemporary art. *European Societies*, 15(2), 290–308.
- Vickery, J. (2017). «Since internationalism: diplomacy, ideology, and a political agency for culture, Theatre Festivals and Cultural Diplomacy». En: M. Dragičević Šešić (ed.), *Cultural Diplomacy. Arts, festivals and geopolitics*. Belgrade: Creative Europe Desk Serbia & Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. p. 35-49.
- Vidal, S. (2017). El Pabellón de Chile en Sevilla '92 desde tres casos abortados de artes visuales. *Caiana*, 11, p.209-216.
- Vogel, S. (2010) *Biennials, Art on a Global Scale*. Vienna: Springer.
- Wu, C.T. (2009) 'Biennials without borders?', *New Left Review* 57: 107-115.
- Yúdice, G. (2019). Políticas culturales y ciudadanía. *Educ. Real*, 44(4). DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-623689221>
- Zorloni, A. (2013). *The economics of contemporary art* (pp. 89–117). Berlin: Springer-Verlag.

ANEXO

Anexo 1: Listado de entrevistados por sector, representación y fecha de la entrevista

	Entrevistado(a)	Representación	Mes	Año
Artista	Iván Navarro	Artista 2009	Septiembre	2022
Artista	Fernando Prats	Artista 2011	Octubre	2022
Artista	Alfredo Jaar	Artista 2013	Octubre	2022
Artista	Bernardo Oyarzún	Artista 2017	Septiembre	2022
Artista	Voluspa Jarpa	Artista 2019	Octubre	2022
Sector Público	Daniela Aravena	Dirac	Septiembre	2022
Sector Público	Camila Bolados	ProChile	Octubre	2022
Sector Público	Ximena Moreno	MinCap	Octubre	2022
Academia	Antonio Arévalo	Curador	Octubre	2022
Sector Privado	Alfonso Díaz	Fundación Antenna	Octubre	2022