

**PROCESO DISEÑO**  
**POLÍTICA NACIONAL DE ARTES DE LA**  
**VISUALIDAD**

**LEVANTAMIENTO INICIAL DE INFORMACIÓN Y  
RESULTADOS PRELIMINARES DE LOS  
ENCUENTROS PARTICIPATIVOS**

INSUMO PARA LA DISCUSIÓN EN ENCUENTROS PARTICIPATIVOS REGIONALES  
DICIEMBRE 2017



## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	3
<b>CAPÍTULO I. DE LA NOCIÓN DE <i>ARTE</i> A LA DE LAS <i>ARTES DE LA VISUALIDAD</i></b>	4
<b>CAPITULO II. ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO DE LA MACROÁREA DE ARTES DE LA VISUALIDAD</b>	14
<b>CAPÍTULO III. SISTEMATIZACIÓN DE RESULTADOS DE ENCUENTROS PARTICIPATIVOS REGIONALES. AÑO 2016</b>	42
<b>CAPÍTULO IV. SISTEMATIZACIÓN DE RESULTADOS DE MESAS TÉCNICAS CON MUSEOS Y UNIVERSIDADES Y CENTROS DE FORMACIÓN</b>	58
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	60

## INTRODUCCIÓN

El presente documento busca ser un primer insumo para la discusión sobre el estado actual de las Artes de la Visualidad por parte de los actores del campo que asisten a los encuentros participativos, transformándose, así, en una herramienta para el diseño de política pública en este campo.

Consiste, en primer término, en un diagnóstico preliminar de las disciplinas de las Artes Visuales, Fotografía y Nuevos Medios y de la macroárea de las Artes de la Visualidad, a partir del análisis e integración de información secundaria, tarea realizada por el sociólogo Simón Palominos en el marco de la licitación para el servicio de “Sistematización de la información y generación de diagnóstico para el diseño de Política Nacional Sectorial de las Artes de la Visualidad 2017-2021”.

Este diagnóstico contiene una aproximación a la definición conceptual y operativa, recorriendo los desplazamientos conceptuales que históricamente hacen posible configurar el campo de las Artes de la Visualidad. Incluye también un breve análisis de las políticas culturales e instrumentos de fomento del Estado para el campo de las Artes de la Visualidad. Además, considera un análisis de diagnóstico de diversas fases del ciclo de valor de las Artes de la Visualidad, contemplando Creación, con énfasis en el proceso de profesionalización, Distribución, Exhibición y Difusión, y Participación y Consumo Cultural.

Adicionalmente, el documento incorpora los resultados preliminares de los Encuentros Participativos Regionales efectuados en el año 2016, dando cuenta de las principales problemáticas de la macroárea de las Artes de la Visualidad levantadas por los participantes en estas jornadas, como también de las propuestas de medidas de política pública.

El informe incluye, por último, una síntesis de los principales tópicos abordados en las mesas técnicas realizadas con Museos y Universidades y Centros de Formación, en enero de 2017, las cuales también forman parte de la etapa participativa de construcción de la política de las Artes de la Visualidad, las cuales se llevaron a cabo en el Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos con el fin de analizar problemáticas específicas que afectan a estos agentes del campo.

## **CAPÍTULO I. DE LA NOCIÓN DE ARTE A LA DE LAS ARTES DE LA VISUALIDAD**

Al intentar aprehender el fenómeno del “arte visual”, o en su carácter expandido de “artes de la visualidad”, uno de los primeros problemas a los que nos enfrentamos reside en el ámbito de su delimitación, en el sentido de qué es lo que se quiere expresar con la descripción que se formula. Theodor Adorno plantea en el inicio de su *Teoría estética* que “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”<sup>1</sup>, lo que resulta ser un síntoma de época.

Decimos esto porque uno de los problemas principales en torno a la caracterización de las “artes de la visualidad” es que éstas no remiten, necesariamente, a un soporte específico, anclado en su condición material y de conocimiento, que en siglos pasados la consideración sobre el arte sí pudo delimitar de manera específica. Cuando se plantea el problema de delimitación de las “artes de la visualidad”, lo que se genera es un ámbito de indiferenciación histórica que es necesario, por lo menos, situar en torno a su propia tradición constitutiva.

Bajo este aspecto, las “artes de la visualidad” no han estado presente siempre en la historia de la humanidad; así como tampoco el “arte” ha existido desde el inicio de los tiempos de lo humano. Esta propuesta, si bien es conflictiva, tiene un carácter hermenéutico que permite delimitar de manera más precisa uno de los problemas basales en la consideración sobre las “artes de la visualidad”: la tradición que lo configura históricamente.

Por “tradición” entendemos un proceso de configuración y articulación de elementos en el pasado que constituyen el presente, pero que se expresa como “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo en el proceso de definición e identificación cultural y social”<sup>2</sup>. Lo que entendemos por tradición, por tanto, es principalmente la forma selectiva de ciertos elementos específicos del pasado, y no todo el pasado.

Las “artes de la visualidad” son el último desarrollo, el estado contemporáneo, de lo que la organización del pensamiento europeo generó en torno a las “artes” desde el siglo XIV. En este sentido, las “artes de la visualidad” son el último eslabón de una serie de producciones que tienen su origen en el seno de la vida cultural europea, y que se ha extendido al resto del mundo a través de procesos de conquista y colonización a escala mundial. Así entendido, las artes de la visualidad son un momento determinado y específico de la tradición que el humanismo organizó a partir del Renacimiento, y que ha encontrado diversos nombres para signar distintas prácticas.

Así entendido, la definición de las “artes de la visualidad” cruza, irremediablemente, por el camino que se ha desarrollado en torno a la conceptualización sobre el arte en la modernidad. En esta perspectiva, las artes de la visualidad que estamos exponiendo son la última forma de

---

<sup>1</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pág. 11.

<sup>2</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009, pág. 159.

categorización de prácticas simbólico-materiales que revisten un determinado grado de desarrollo histórico y en las cuales los mecanismos de integración y exclusión de dichas prácticas resultan fundamentales para la comprensión de su constitución.

A este respecto, tenemos que plantear que el surgimiento histórico del “arte” aparece, como práctica social específica, alrededor del siglo XIV de nuestra era, a partir de la reorganización conceptual que el humanismo tardo-medieval y renacentista desarrolla en torno a un origen de su propia tradición artística, que este posiciona en el mundo clásico. En cierta medida, es el humanismo, como movimiento intelectual, el que posiciona al arte como una forma de producción simbólico-material específica, y que según esta perspectiva encuentra su origen en el mundo griego clásico.

Debemos precisar, a partir de lo anterior, que el significado del arte en el mundo clásico tiene una concepción distinta a la que el humanismo tardo-medieval y renacentista posee y que, por tanto, parte importante del proceso de conceptualización del “arte”, del cual derivan las artes de la visualidad, está centrado en la rearticulación y resignificación que desde el Renacimiento se realiza del mundo clásico.

Así, el concepto “arte” tiene una estructura de desarrollo larga en el tiempo, y como ciertos autores han notado<sup>3</sup>, es posible de ser rastreada en la *téchne* del mundo clásico. Wladyslaw Tatarkiewicz define esta última como la “destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, un armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también a un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia”<sup>4</sup>. Parte de esta conceptualización permanece en nuestro léxico hasta el día de hoy, cuando se plantean consideraciones tales como *el arte de vestir bien* o *el arte culinario*.

Lo importante de la caracterización que Tatarkiewicz desarrolla es que la *téchne* tiene relación con la forma correcta de realización de una práctica, con el modo en que se llevan a cabo las labores. Así, la *téchne* griega tiene el sentido de saber hacer de la manera correcta las cosas y ésta no tiene ligazón con prácticas específicas, ni con materialidades determinadas, sino en cómo ellas son llevadas a cabo. En el mismo sentido, Ferrater Mora plantea que “el término *téchne* significó «arte» (en particular «arte manual»), «industria», «oficio». Se decía, así, de alguien que «sabía su arte» —su «oficio»—, por tener una habilidad particular y notoria”<sup>5</sup>. Tatarkiewicz agrega a este respecto que “el arte es una destreza, es decir, la destreza para fabricar ciertas cosas, y esta destreza presupone un conocimiento de las normas y la capacidad para aplicarlas: quien las conoce y sabe aplicarlas es un artista”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Cfr: JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Madrid: Alianza/Tecnos, 2002; POCHAT, Götz. *Historia de la estética y de la teoría del arte. De la antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal, 2008; SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004; TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010.

<sup>4</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 39.

<sup>5</sup> FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965, pág. 143.

<sup>6</sup> TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 280.

En este sentido, la *téchne* delimita un rango muy distinto de la experiencia social del arte, puesto que, como planteamos, al ser una determinada forma de conocimientos para llevar a cabo determinada actividad, lo que se establece con el término no remite a determinadas prácticas, sino a la forma en cómo ellas se desarrollan. Esta conceptualización del arte como *téchne* está presente en los textos platónicos como en los aristotélicos, con variaciones y grados de desarrollo dependiendo de los alcances y necesidades de los autores.

Ahora bien, el sentido del arte como *téchne* se incorpora al mundo latino en la misma dimensión a través del término *ars*, del cual provienen *art* y *arte*. Ejemplo de la utilización latina de *ars* se encuentra en Ovidio y su *Ars Amatoria*, la cual refiere al mismo sentido del hacer de manera correcta algo. Como resumen de esta *etapa histórica del arte*, Tatarkiewicz plantea que “no sólo se consideraba arte el producto de una destreza, sino que por encima de todo estaba la destreza de la producción en sí, el dominio de las reglas, el conocimiento experto. En consecuencia, no solo podían considerarse arte la pintura y la sastrería, sino también la gramática y la lógica en tanto en cuanto son conjuntos de reglas, de tipos de habilidades”<sup>7</sup>.

No será hasta la Edad Media cuando el sentido del “arte” derive desde el método de hacer las cosas hacia las cosas mismas. Este proceso determinará que se establezcan jerarquías entre las prácticas, surgiendo algunas *más elevadas* que otras, producto de su propia naturaleza productiva. En este sentido, la contraposición entre las *artes liberales* y las *artes mecánicas* o *serviles* expone un rango de significación distinto y novedoso de distinción social. Las *artes liberales* englobaban a los tipos de prácticas donde primaba un trabajo intelectual, las que se caracterizaban como “la clase de arte más perfecta”<sup>8</sup> y que eran realizadas por individuos libres. Las *artes liberales* consideraban a la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música, divididas a su vez entre *Trivium* y *Quadrivium*, siendo el primer grupo el referente a las *artes de la elocuencia* (gramática, retórica y lógica) y el segundo a las *artes de las matemáticas* (aritmética, geometría, astronomía y música).

En el grupo de las *artes mecánicas* o *serviles* hay dos grandes categorizaciones: la realizada por el francés Raoul de Longchamp y la que propone el sajón Hugo de San Víctor, ambas desarrolladas en el siglo XII. La conceptualización de Longchamp incluía la *victuaria*, *lanificaria*, *architectura*, *suffragatoria*, *medicinaria*, *negotiatoria* y la *militaria*, mientras que la de San Víctor contemplaba la *lanifium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina* y la *theatrica*<sup>9</sup>.

De inmediato podemos notar que prácticas artísticas como la pintura o la escultura no aparecen en ninguna de las nomenclaturas medievales aquí presentadas. No es que no existieran como prácticas, sino que la división medieval de las artes estaba resuelta por la utilidad y se limitaban a sólo a siete, las más importantes de cada grupo. Así, estas clasificaciones de las artes “limitadas de modo programático como estaban a siete, sólo se mencionarían las más importantes, y en lo referente a las artes mecánicas el test de importancia fue la utilidad, mientras que la utilidad de

---

<sup>7</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 40.

<sup>8</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 42.

<sup>9</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 42.

las artes visuales, de la pintura o la escultura, era algo marginal. Esa es la razón por la que ni Radulf ni Hugo las incluyeron en sus listas”<sup>10</sup>.

Es hacia el siglo XVI que se ensayan nuevas formas de caracterizar a las *artes*, no tanto desde el punto de vista de su dignidad o utilidad, sino en torno a la naturaleza de ellas, como forma de agruparlas en torno a características intrínsecas de cada una. Así, aparecen las artes *ingeniosas*, las *musicales*, las *nobles*, las *memoriales*, las *pictóricas* y las *poéticas*.

Estos modelos, como se puede apreciar, procuran proponer un modelo de entendimiento de las *artes* que apunta hacia aspectos distintivos como grupo: las ingeniosas destacan el aspecto intelectual de las *artes* como producción mental; las musicales apelan al ritmo y a la melodía; las nobles se caracterizaban por ser *artes* más perfectas que otras; las memoriales subrayaban la cualidad de las *artes* para mantener en la memoria los acontecimientos; las pictóricas se aglomeraban producto del uso de representaciones concretas; y las poéticas se caracterizaban por el aspecto metafórico de ellas<sup>11</sup>.

Asimismo, cada conceptualización se abocaba a un rasgo particular para poder aunarlas como grupo: algunas se basan en la forma de producción del objeto (las ingeniosas y las poéticas), otras se refieren al objeto producido (las memoriales, las musicales y las pictóricas), un último grupo destaca los rasgos distintivos de valoración social (las nobles).

Sin embargo, la conceptualización que termina determinando el curso moderno del *arte* en los siglo venideros es la de *arti del disegno*, presente en las formulaciones de Giorgio Vasari en *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, de 1550, y en *Tratato delle perfette proporzioni* de Vincenzo Danti, publicado en 1567.

Decimos esto porque lo que instala Vasari es una manera de comprender la producción artística bastante particular. En las *artes del dibujo* se retoma el aspecto de grupo que las caracterizaciones medievales habían iniciado como método de determinar la naturaleza de las prácticas artísticas, pero al tiempo se le establecía una coherencia interna como forma de producción específica: el dibujo. Éste último se posiciona como una práctica basal para las tres *artes* que se incluyen en este grupo: la pintura, la escultura y la arquitectura.

Vasari, en últimos términos, genera un esquema que retoma las tradiciones dotándoles un sentido histórico específico que se materializa a través del dibujo, el que es presentado como una técnica que posibilita la representación del mundo mediante la mensurabilidad del mismo. Esta derivación conceptual es importante porque es capaz de proyectar históricamente hacia el pasado clásico una forma de pensar lo constitutivo de las *artes*: la *mimesis* que el dibujo hace posible.

Bajo este aspecto, el aspecto representacional que posibilita el dibujo para las artes resultará fundamental para la comprensión y conceptualización moderna de ellas. Para Vasari, el dibujo es una técnica histórica, que surge en Dios, pasando a los caldeos o los etíopes, quienes se lo traspasan a los egipcios, logrando su estado de perfección con los griegos a través de la *mimesis*,

---

<sup>10</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 43.

<sup>11</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 46-48.

decaendo en Roma, “decadencia que podemos observar en los edificios que los emperadores, uno tras otro, mandaron construir en diversas épocas, en las cuales decayó la perfección del diseño. Y testimonio de ello son las obras escultóricas y arquitectónicas llevadas a cabo en la época de Constantino”<sup>12</sup>.

La cima que representa el arte griego para Vasari a través de la mimesis resulta ser un punto de confluencia con el desarrollo artístico de su época, puesto que propone una filosofía de la historia del arte, en términos de que las *artes* tienen un sentido en la historia, el que se manifiesta con la recuperación de las técnicas antiguas. Para ello realiza un sentido proyectivo hacia el pasado griego, en el cual la *grandeza* del arte pasa por la caracterización del arte como habilidad y destreza dentro del método formulado en el *antiguo modelo*, el que se retomará hacia el año 1013 y que desarrollará paulatinamente a través del *dibujo y el avance de las artes*<sup>13</sup>.

Para Vasari la regla clásica es la que se recupera en el Renacimiento a partir del dibujo en base a normas. En este sentido, la arquitectura, la escultura y la pintura renacentista representan el renacimiento de la técnica clásica, un volver a ella, porque está sujeta a ese método de concepción de la *mimesis* que se manifiesta en el dibujo como acto racional. Así, las *artes* se presentan, conceptualmente hablando, como una separación y división en torno a otros tipos de producción, puesto que se centran en prácticas simbólico-materiales específicas (escultura, pintura y arquitectura), con una raíz (el dibujo) y un objetivo (la *representación*) en común.

Será este modelo el que se propague por las distintas Academias desde Italia hacia el resto de Europa. Sin embargo, el salto conceptual de las *artes* se desarrolla con la aparición de las *bellas artes*. Hay dos fuentes que organizan de manera dispersa este concepto. Primero, la aportación del pintor portugués Francesco d’Olanda bajo el término *boas artes*, y que hacía referencia al privilegio de las *artes* que operaban en la visión. Segundo, la conceptualización que realiza François Blondel en su publicación *Cours d’architecture* de 1765, quien no utiliza el término, pero agrupa a “la arquitectura, a la poesía, elocuencia, comedia, pintura y escultura a las que más tarde añadió la música y la danza; en una palabra todas, y sólo, aquellas artes cuyos predecesores habían calificado como ingeniosas, nobles, etc., y que en el siglo siguiente formarían el sistema de las bellas artes”<sup>14</sup>.

Con estos dos antecedentes, donde definición y conceptualización están trabajando en paralelo, es en el siglo XVIII cuando Charles Batteux, profesor de retórica del *Collège Royal de Navarre*, a través de su tratado *Les beaux arts réduits à un même principe* de 1746 conjugará el término y la conceptualización a través de las *beaux arts* o *bellas artes*.

Según Tatarkiewicz, la propuesta de Batteux se centraba en la generación de una teoría para las bellas artes, en la que se afirmaba que “la característica común a todas ellas es que *imitan* la realidad”<sup>15</sup>. Este autor plantea que “Batteux fue el primero que considero que todas las bellas

---

<sup>12</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pág. 53.

<sup>13</sup> VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, pág. 64.

<sup>14</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 46-48

<sup>15</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 50.



artes eran miméticas y basó su teoría general en la mimesis<sup>16</sup>, y éstas se restringían a el grupo de las siete que había propuesto Blondel.

Al tiempo que esta conceptualización se desarrollaba, el proceso de institucionalización del mismo se llevaba a cabo por diversos frentes: las Academias de Bellas Artes, la aparición de los Salones y el desarrollo de la crítica de artes serán indicadores de este proceso. En este sentido, existirán espacios sociales diferenciados de enseñanza y producción (academias), de circulación (salones) y de legitimación (crítica de artes). Estos espacios también darán pie a la autonomización sostenida y progresiva del arte, la que se venía gestando desde el siglo XIV y que alcanzará su cima en el siglo XIX con la aparición del *l'art pour l'art*.

El último tercio del siglo XIX europeo generará nuevos escenarios en la conceptualización del *arte* como *bellas artes*. En este período el concepto empezará a utilizarse solamente para englobar, nuevamente, a la pintura, a la escultura y a la arquitectura, desligándola de la poesía, la música y la danza, presentando a estas últimas como prácticas autónomas. Finalmente, la arquitectura terminará siendo expulsada también del concepto *bellas artes* en el cambio al siglo XX.

En este último siglo, el concepto *bellas artes* se pone en crisis al sustituirse radicalmente el objetivo de las prácticas artísticas: la representación. La invención de la fotografía, como proceso técnico-mecánico de generación de representaciones fidedignas del mundo, será uno de los factores que lleven a transformar la práctica artística y la proposición de nuevos tipos de realizarla. Lo que cambia, en el fondo, es la forma de concebir el arte mismo y, por tanto, su práctica y conceptualización.

El ciclo de transformaciones es posible de situarlo con la aparición del impresionismo a mediados de la década de 1870 en Francia. Pero no es solamente el cambio a nivel de la producción artística, sino que la transformación social del uso de las artes en general lo que adquiere nuevos estatutos. En otros términos, desde la aparición del impresionismo se rompe la tradición del arte representacional y se inauguran el tiempo del *arte de ruptura* y se posiciona, por tanto, la tradición de la ruptura a través de la reflexión sobre el lenguaje artístico.

El filósofo Sergio Rojas ha planteado que es la relación paradójica con la mimesis moderna desde el Renacimiento, “que viene a auxiliar a los hombres y sus objetos ante la inmanente desaparición<sup>17</sup>, la que posibilita la aparición histórica de la vanguardia del arte moderno, ciclo que, como ya dijimos, se inicia con el impresionismo y cuyo objetivo o finalidad es el paso desde la representación hacia la operación de lenguaje en el *arte*. Rojas plantea que:

*En cierto sentido, esta fue precisamente la circunstancia a partir de la cual se desarrollaron las vanguardias en el arte. El nacimiento de un mundo desmesurado y ajeno que ponía radicalmente en crisis la representación mimética y que, al mismo tiempo, constituía una exigencia inédita sobre la conciencia histórica del arte respecto a su trabajo con las representaciones. De pronto el mundo estaba sucediendo, y esta actualidad de lo real demandaba*

---

<sup>16</sup> TATARKIEWICZ, Wladyzlaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2010, pág. 50.

<sup>17</sup> ROJAS, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría, 2012, pág. 24.

*una transformación en los modos de percibir y comprender la realidad. Podría decirse que en ese momento las artes visuales incorporan a sus procesos de producción y reflexión del lenguaje el principio del agotamiento, por cuanto comienzan a desarrollarse al límite de sus posibilidades<sup>18</sup>.*

En cierta medida, la aparición de la vanguardia del arte moderno, como radicalización de las condiciones de lenguaje, es lo que posibilita la aparición de una nueva conceptualización en torno a las *artes*, la que decanta en torno al uso del concepto *artes plásticas* alrededor de la cuarta década del siglo XX. A partir de estas, lo que se ingresa en la conceptualización es el modo de producción específico, que se centra en la reflexión que se efectúa en torno a los medios, en tanto recursos de lenguaje artístico. En este sentido, a diferencia del modelo de las *bellas artes*, cuya finalidad era lo que las distinguía y lograba agrupar como campo de producción específico, la conceptualización sobre las artes plásticas posiciona en el modo en como ellas se producen, centrado en la reflexión sobre el lenguaje artístico y sus posibilidades.

La consideración general sobre el quiebre productivo que ingresa la vanguardia del arte moderno, más allá de la delimitación sobre las manifestaciones específicas, movimientos y las clasificaciones de la *vanguardia*, tiene relación con la ruptura con el pasado artístico, con la tradición, y cómo a partir de ella se generan nuevos criterios de conceptualización y delimitación del fenómeno artístico como espacio específico de producción, distribución y consumo social del mismo.

Para la crítica norteamericana Rosalind Krauss la originalidad será uno de los puntos referentes para la caracterización del arte de vanguardia, a partir de la consideración del lenguaje artístico como autorreflexión. Esta autora señalará que este es el único elemento invariable que la tradición de la ruptura inaugura con las *artes plásticas*. Para ella:

*La originalidad se convierte en una metáfora organicista referida no tanto a la invención formal como a las fuentes de vida. La entidad original está a salvo de la contaminación de la tradición porque posee una especie de ingenuidad primitiva. [...] La entidad original tiene la potencialidad de la regeneración continua, de la perpetua autogestación. [...] La entidad original permite establecer una distinción absoluta entre el presente experimentado de novo y un pasado cargado de tradición. Las proclamas de la vanguardia son precisamente llamamientos a la originalidad<sup>19</sup>.*

Así visto, las *artes plásticas* pueden ser consideradas como un estadio de la conceptualización sobre las artes en lo que se destaca es el modo de autorreflexión sobre el lenguaje artístico a través de la incorporación de recursos, de medios, que toman cuerpo en la obra. Al no poder establecerse una tradición que ligue a estas producciones de la vanguardia del arte moderno de manera orgánica, lo que se desarrollará es la tradición de la ruptura constante que constituye al arte moderno desde la vanguardia. A través de este movimiento, diversas manifestaciones

---

<sup>18</sup> ROJAS, Sergio. *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo*. Santiago: Sangría, 2012, pág. 24. Los destacados son del autor.

<sup>19</sup> KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pág. 165.

amplían la concepción de las prácticas artísticas, pudiendo ingresar nuevos soportes, como la fotografía o la serigrafía.

A partir del establecimiento de la hegemonía norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial, se organiza un contexto económico-político a nivel internacional que permite el inicio del fin del ciclo histórico de la vanguardia como pura ruptura de la tradición, principalmente al integrarla en la narrativa sincrónica del arte moderno a través de su distribución en los nuevos museos de arte moderno y en aparatos publicitarios, a través de revistas y libros, iniciativas de colaboración a través de exposiciones itinerantes, el ingreso a la enseñanza de la historia del arte, retrospectivas de los grandes artistas, etc.

La normalización del arte moderno y su vanguardia determinará una apertura para el arte moderno posvanguardista. Si el canon del arte mimético se ve puesto en crisis por el arte moderno y su vanguardia, ya no podrá existir una conceptualización rectora bajo una norma artística específica para el mundo, a lo cual la conceptualización de *artes plásticas* viene a proveer un soporte teórico que ayuda la estabilización, puesto que organiza a partir de un estatuto no centrado en el estilo, sino en las formas y en como ellas ingresan al aparato institucional.

A partir de la crítica a la institucionalización del arte moderno, el proceso productivo del arte se radicalizará aún más, sobre todo a partir de lo que algunos teóricos han llamado la desmaterialización de la obra de arte. En este aspecto, la propuesta de Benjamin Buchloh en torno a la aparición del arte conceptual en la década de los sesenta es clave para entender este nuevo tipo de producción artística, en la cual lo que se pone en tela de juicio es la concepción de la obra, puesto que lo que se destaca son las delimitaciones institucionales que posibilitan la aparición de la obra misma en las instituciones como obra de arte<sup>20</sup>. Lo que aparece en este arco temporal es el concepto por sobre la obra, determinando una práctica artística que destruye la obra posicionando la visualidad el último reducto de lo que fue la obra: ésta ya no radicará en su propia materialidad, sino en sus efectos sobre lo visual. Así planteado, lo que aparece es la conceptualización sobre el *arte visual*, como último estadio de desarrollo del arte en la modernidad.

Como se ha mostrado, el desarrollo del arte desde el saber hacer (*téchne* y *ars*), al origen de las prácticas (*artes del dibujo*), al objetivo de las prácticas (*bellas artes*), al lenguaje (artes plásticas) y, finalmente, a las condiciones de producción (artes visuales), son momentos concatenados de organización del proceso de producción que el curso de la modernidad organizó como *arte*. Esto también representa, una forma de delimitación de las prácticas se van subsumiendo en cada delimitación específica, las que sobreviven en forma de resabios de conceptualizaciones pasadas, que tensionan a las conceptualizaciones dominantes en el presente.

En este aspecto, la consideración sobre las artes de la visualidad está cruzada por la delimitación institucional de un ámbito productivo específico, a través de la tradición que se ha inventado para poder determinarla en su especificidad. No se trata, así, de pensar a las artes de la visualidad a través de la conjugación de materialidades específicas o soportes determinados que privilegian el órgano corpóreo por el cual son percibidos por espectador, como tampoco radican en un tipo de

---

<sup>20</sup> Vease: BUCHLOH, Benjamin H. D. "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones". *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004, págs. 167-200.

lenguaje específico que posibilita la comprensión estética, sino que su comprensión está delimitada por la institucionalidad que se organiza para darle cabida en sus ámbitos productivos, distributivos y de consumo.

Así planteado, las artes de la visualidad no son únicamente la sumatoria de determinadas prácticas artísticas (artes visuales, fotografías y nuevos medios) basadas en ciertas prácticas materiales, sino el campo institucional que permite la distribución social de estos objetos productivos a partir de sus propias categorías. También hay que considerar que una conceptualización que ayude a la delimitación de estas prácticas en un ningún aspecto debe restringirlas, sino que, al contrario, debe proveerles un marco de comprensión amplio, puesto que no se presenta como la elección de una materialidad, de un soporte, de un tipo de objetos, de un lenguaje o de una estética específica, sino que radican, como se mencionaba anteriormente, en el marco institucional donde éstas tienen un sentido determinado.

Las delimitaciones conceptuales permiten, de esta manera, una mejor organización de las prácticas que están ocurriendo en la realidad, debido a que les generan un marco de entendimiento y de sentido que les posibilita una mejor comprensión en el seno social. Si como se planteaba al principio que “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”<sup>21</sup>, lo que acontece con la conceptualización de las artes de la visualidad es, precisamente, la posibilidad de que la tradición pueda sustentar a estos tipos de prácticas artísticas a través de un sentido y una proyección.

Ahora bien, a partir de estas delimitaciones conceptuales, las artes de la visualidad en términos institucionales se pueden dividir en tres grandes grupos:

- a. Artes Visuales.- Conjunto de prácticas de producción y reproducción de imágenes artísticas proveniente de los lenguajes modernos del arte desde el siglo XIV, que se separa de ellos a partir de la puesta en crisis de la representación como elemento articulador del lenguaje artístico en el siglo XX.
- b. Fotografía.- Conjunto de prácticas de producción y reproducción de imágenes a través de medios técnicos, análogos o digitales, como “producto de la era industrial y emblema de la cultura visual moderna”<sup>22</sup>, que tiene como resultado principal a la imagen fotográfica.
- c. Nuevos Medios.- Conjunto de prácticas de producción y reproducción de imágenes basado en “la representación numérica, es decir, que pueden ser representados formalmente (matemáticamente) y pueden estar sujetos a manipulación algorítmica”<sup>23</sup>

No es que estos tres grupos estén escindidos de manera radical, sino que su diferencia está puesta en, por un lado, la procedencia de sus tradiciones históricas y, por otro, en el propio ingreso histórico en la institución artística moderna. Estos grupos pueden ser aunados en la categoría de artes de la visualidad puesto que su finalidad radica en, precisamente, la producción, reproducción y reflexión sobre el lenguaje artístico que cada grupo, de manera específica, establece en el espacio institucional del arte.

---

<sup>21</sup> ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, pág. 11.

<sup>22</sup> CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. *Política de fomento de la fotografía 2010-2015*. Santiago: CNCA, 2010, pág. 9.

<sup>23</sup> CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. *Estudio de caracterización de los programas de Educación Formal y No Formal de los Nuevos Medios en Chile*. Santiago: CNCA, 2012, pág. 5.

Asimismo, los tres grupos residen en formas de materialización específicas y que provienen de sus propias tradiciones constitutivas. De esta manera, en las artes visuales es posible distinguir técnicas, soportes y materialidades que provienen de las artes del dibujo del siglo XVI (pintura y escultura), además de otros tipos de técnicas, soportes y materialidades provenientes de las artes plásticas (grabado, collage, serigrafía, fotografía) y de la desmaterialización del objeto artístico (happenings, performances, instalación, *site specific*, video).

En la Fotografía, por su parte, las áreas que incluye se presentan principalmente en la división entre técnicas (análoga o digital) y por lo que, por analogía, podríamos determinar como géneros (periodístico, documental, publicitario, artístico) y por el cruce entre ellos<sup>24</sup>.

En los Nuevos Medios, sin embargo, al ser producto de desarrollos técnico-comunicacionales y basarse en el uso de código, pueden integrarse a partir del uso de softwares con fines artísticos, lo que posiciona una amplia gama de técnicas, pero no así de materialidades y soportes.

Finalmente, podemos plantear que las artes de la visualidad, en su conjunto, no están regidas conceptualmente por las técnicas, los soportes y las materialidades que cada conjunto se presentan, sino por un ámbito de delimitación institucional en el cual la finalidad de las producciones está determinada por un objetivo artístico, en el sentido de autorreflexión sobre el lenguaje artístico visual, lo que presenta, a su vez, el cruce entre grupos, técnicas, soportes y materialidades existentes en cada grupo.

---

<sup>24</sup> CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES. *Política de fomento de la fotografía 2010-2015*. Santiago: CNCA, 2010, págs.15-16.

## CAPITULO II. ANÁLISIS Y DIAGNÓSTICO DE LA MACROÁREA DE ARTES DE LA VISUALIDAD

### • Definición de las Disciplinas Componentes de la Macroárea de Artes de la Visualidad

A nivel de la literatura revisada no es posible encontrar una definición clara y unívoca para la Macroárea de Artes de la Visualidad, limitándose en los distintos documentos de políticas públicas a definiciones más amplias, principalmente ligadas al concepto de artista propuesto por la UNESCO (1980), vale decir:

Se entiende por artista toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o re-creación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación (pár. 4).

Dentro de ellos, en 2004 el CNCA distinguió entre las siguientes categorías de trabajador cultural (CNCA, 2004a):

- Profesional: corresponde a las personas trabajadoras culturales cuya única retribución económica deriva de la actividad cultural que ejecuta, lo que se expresa en un pago monetario que proporciona los recursos para su desarrollo y subsistencia.
- Vocacional: corresponde a aquellas personas que desarrollan su actividad cultural sin recibir remuneración por ella, probablemente con un propósito de desarrollo personal, o bien como hobby o pasatiempo.
- Trabajador semiprofesional: aquella persona que, recibiendo remuneración por su actividad artística o cultural, requiere de otros desempeños para asegurarse los medios de subsistencia.

Sobre la base de lo anterior, el CNCA ha elaborado diversas definiciones sobre las y los artistas y los campos de acción de las artes de la visualidad.

### ***Definición del ámbito de acción de las y los Artistas Visuales***

Respecto a lo que se entiende por artista visual, la totalidad de los documentos revisados adhieren a la propuesta de la IFACCA<sup>25</sup> al entender al artista visual “como aquellos que viven o intentan ganarse la vida mediante el ejercicio de la profesión y son reconocidos como artistas visuales profesionales por sus pares (excluyendo a los vocacionales o aficionados)” (CNCA, 2009, p. 10).

En un nivel más específico, el Informe Anual 2014 Cultura y Tiempo Libre (CNCA & INE, 2014), plantea que las Artes Visuales comprenden todas aquellas modalidades del arte orientadas a la creación de obras de naturaleza visual, innovando en el sentido estético y poseyendo diversas expresiones. En este dominio se incluyen tanto las bellas artes como el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado y la fotografía, entre otros.

---

<sup>25</sup> International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (Federaciones internacionales de embajadas de arte y agencias de cultura)

### ***Definición del ámbito de acción de las y los artistas de la Fotografía***

La Política de Fomento de la Fotografía 2005-2010 identifica a la fotografía como un producto técnico de la era industrial, que se constituye en un emblema de la cultura visual moderna. En este sentido, para el arte moderno, la fotografía es tanto un medio de descripción precisa del mundo, como un recurso para la experimentación de los límites mismos de la percepción visual (CNCA, 2004b). Sobre la base de esta tensión, es que la fotografía adquiere una relevancia particular a partir de la diversidad de discursos que es capaz de portar, tanto a nivel del uso instrumental (como herramienta técnica de representación del mundo), así como a nivel estético (como dispositivo artístico) (CNCA, 2010a).

Es precisamente esta última dimensión la que se releva institucionalmente por parte de CNCA, constituyéndose como su principal ámbito de acción, al dirigir sus políticas culturales al desarrollo de la fotografía autoral (vale decir, “como obra que reflexiona sobre la imagen y sus implicancias estéticas, políticas y culturales”), en correspondencia con los énfasis en las nociones de “fotografía contemporánea” y “fotografía actual” que la propia comunidad fotográfica ha propuesto para el desarrollo de políticas culturales en la materia (CNCA, 2006).

### ***Definición del ámbito de acción de las y los artistas de los Nuevos Medios***

El 2011 se crea el Área de Nuevos Medios en el Departamento de Fomento e Industrias Creativas del CNCA, su creación como un área independiente a la par de otras disciplinas, la ratifica como un lenguaje independiente, difícilmente subcategorizable y que expresa la necesidad de trabajar transversalmente con otras áreas como el diseño, ingeniería, comunicaciones; así como la asignación de recursos no sólo mediante fondos concursables, sino mediante el trabajo de líneas estratégicas para el fomento de este sector (CNCA, 2009).

La definición de Nuevos Medios o *New Media* considera el cambio paradigmático en el arte que afecta sus modos de producción y distribución, y tiene como consecuencias la pérdida o desplazamiento de la figura del autor, la pérdida o desplazamiento del objeto artístico, la utilización de tecnologías de uso masivo para la construcción de situaciones artísticas y la deriva de los modelos estéticos y narrativos, donde hay un tránsito desde la narrativa al medio (CNCA, 2012a). De esta manera y de acuerdo al Diagnóstico de Nuevos Medios, la disciplina involucra básicamente tres cosas: (1) modelos de trabajo en colaboración horizontal; (2) la confluencia de las disciplinas más diversas, y (3) la utilización de la tecnología, principalmente la tecnología digital, en este proceso de cruce de disciplinas a través de modelos de colaboración. Se releva así la representación digital como un elemento fundamental en la definición del campo disciplinar, ligado a la importancia del código informático (binario) y los actos de transcodificación como medio para los procesos creativos (CNCA, 2012a).

Así, según el Marco de Estadísticas Culturales (CNCA, 2012b), el sector de los medios interactivos contemplan las formas de expresión cultural accesibles en computadores o internet, tales como los videojuegos, portales y sitios web asociados a redes sociales.

Sin perjuicio de lo anterior, el campo de los Nuevos Medios y su abordaje por el CNCA visibilizan diversos vínculos disciplinarios y culturales que ponen énfasis en lo visual y lo medial como procesos sociales, culturales y artísticos. Entre estos cruces disciplinarios se destacan las siguientes articulaciones:

- Arte y Tecnología
- Arte, Tecnología y Ciencia
- Arte, Tecnología, Ciencia y Sociedad
- Proyectos híbridos o transdisciplinarios

- **Políticas Culturales de las Artes Visuales, Fotografía y Nuevos Medios**

Respecto a la Política Cultural, la Política de Fomento de las Artes Visuales 2010-2015 (CNCA, 2010a), señala que el principal cuerpo legislativo que regula el quehacer artístico es la ley Nº 17.236 “Normas que favorecen el ejercicio y difusión de las Artes” que data del año 1969, sufriendo tan sólo una modificación (en 1979) hasta nuestros días (BCN, 2016). Ésta coloca a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) como el organismo articulador para la adquisición de obras, tanto de agentes públicos como privados, ya sean nacionales o extranjeros (BCN, 2016). No obstante, la falta de modificaciones de esta ley, habría generado una serie de vacíos y desactualizaciones que hacen que dicha legislación no responda de manera adecuada a las problemáticas actuales de campo de las Artes de la Visualidad.

Sin perjuicio de lo anterior, las Artes de la Visualidad tienen una importante presencia en los instrumentos de política cultural, entre los que destaca el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart). A modo de ejemplo, durante el año 2007 las Artes Visuales concentran el 39% del total de proyectos presentados, muy por encima del resto de disciplinas artísticas (CNCA, 2010a). Frente a este escenario, el instrumento de financiamiento se ha visto obligado a plantear definiciones operacionales para las Artes Visuales, sobre todo a partir de categorías disciplinarias (pintura, escultura, performance, etc.), pero sin cerrarse a ellas (CNCA, 2010a). Respecto a la Fotografía, durante el año 2008 Fondart financió un total de 47 proyectos, lo que equivale al 8% del total de recursos asignados por Fondart, ubicando a esta disciplina en cuarto lugar en la asignación de recursos, después del teatro, las artes visuales y la danza (CNCA, 2010b).

Sin embargo, existe una serie de críticas realizadas a la labor de Fondart como instrumento de política cultural. En términos generales, se critica su foco dirigido principalmente a proyectos específicos, con fines de exhibición. Esto iría en desmedro de procesos de producción artísticos más reflexivos, que requieren de un tiempo mayor de desarrollo e investigación. Asimismo, se critica la periodicidad de las postulaciones, al ser excesivamente largas (una o dos al año) entorpecerían la continuidad del trabajo artístico y de los demás agentes asociados al ciclo cultural (CNCA, 2010a).

Por otra parte, en términos específicos se cuestiona la centralidad de los fondos concursables en el trabajo del CNCA, debido a una serie de inconvenientes que esto conllevaría en el desarrollo de las artes visuales, entre los que se encuentra su incapacidad de aportar a la estructuración del medio, fomentando la lógica individual de competencia por sobre la formación de redes colaborativas de artistas locales. En segundo lugar, su insuficiencia respecto del desarrollo de las artes visuales como área, pues la lógica de proyectos no permitiría consolidar a las instituciones a largo plazo,



teniendo que depender de la constante aprobación de nuevos proyectos para subsistir. Asimismo, se cuestiona la dificultad del instrumento para estimular el trabajo interdisciplinario, que no sólo es propio de las Artes de la Visualidad, sino que es una tendencia transversal en los procesos creativos. Finalmente, se discute su alto grado de “tecnificación”, que tiene como consecuencia la implementación de un sistema de postulación altamente complejo, mediante el cual el Estado mismo “produce” a cierto postulante a los fondos en desmedro de otros (CNCA, 2016a). Este escenario constituye un importante desafío para el perfeccionamiento de las políticas culturales del país.

Sin embargo, el diseño e implementación de políticas culturales para las Artes de la Visualidad no se agota en el CNCA. Además de las iniciativas llevadas a cabo por dicho organismo, se destaca la labor de otras instituciones como fuentes de financiamiento para la comunidad artística. A modo de ejemplo, se destaca la labor de CORFO, que operaría a través de una lógica de financiamiento mediante agentes intermedios, quienes detectan una necesidad territorial, presentan la iniciativa, y de ser aprobada, CORFO la financia. Existiría en este caso una mayor flexibilidad en el uso de fondos, que podría responder a una diversidad de tipos de gasto y quehaceres del trabajo artístico (CNCA, 2016a). Destaca también, en el área de las artes de la visualidad, la labor llevada a cabo por la DIRAC auspiciando, apoyando y patrocinando proyectos de excelencia que busquen fortalecer la imagen de Chile en el exterior. Siendo un importante agente para la participación de artistas nacionales en distintas ferias y bienales internacionales, así como para la difusión del arte local en el extranjero (DIRAC, 2016)

Por último, respecto al tránsito hacia el nuevo Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la comunidad de las Artes de la Visualidad percibe el proceso con cierta ambivalencia. Por una parte, se percibe esta transformación como muestra de un mayor reconocimiento institucional de las artes y la cultura al darle rango ministerial. En este sentido, cabe esperar que la creación del Ministerio permita una ampliación de la mirada desde el Estado, incorporando nuevos temas, nuevos ejes de acción y nuevos públicos, además de mejorar su capacidad de acción y financiamiento. Sin embargo, se reconocen las ventajas de una institucionalidad más pequeña y flexible, como lo es el CNCA, sobretodo en relación con lo que éste ha logrado construir con las y los artistas y otros actores del ciclo cultural. Por ello, se espera que el tránsito ministerial no “burocratice” la relación entre el Estado y la ciudadanía, y sobre todo, que la institucionalidad sepa rescatar la historia y construirse a partir de los aprendizajes y el saber-hacer ya presente en el CNCA (CNCA, 2016a).

- **Agentes Relevantes**

Durante la revisión de la literatura, se identificaron los siguientes actores como relevantes para el desarrollo tanto de la Macroárea de Artes de la Visualidad en su totalidad, como para el desarrollo específico de cada una de las disciplinas que la componen:

- Sociedad de Escultores de Chile (SOECH)
- Asociación de Pintores y Escultores de Chile (APECH)
- Sociedad Chilena de Fotografía
- Arte Contemporáneo Asociado (ACA)
- Unión Nacional de Artistas (UNA)
- Creaimagen
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA)
- Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)

- Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC)
- Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)
- Prochile
- Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico
- Galería Gabriela Mistral
- Museo de Arte Contemporáneo (MAC)
- Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)
- Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM)
- Área de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100
- Galería Metropolitana
- Fundación Prince Claus
- Santiago Maker Space
- Fábrica de Medios
- Singularity Sur
- Red de Hacedores
- Centro de Arte Digital Juan Downey

- **Escenario de la Formación**

### ***Sistema Escolar***

Respecto de la formación escolar, la calidad de los programas curriculares y las herramientas pedagógicas utilizadas es ampliamente cuestionada por el medio artístico (Berríos et al., 2009). Si bien se reconoce como positiva la progresiva incorporación de profesores de artes visuales y la igualación de sus condiciones laborales (en términos de salario, por ejemplo), los problemas para generar una educación artística de calidad persisten en la actualidad (CNCA, 2010a). Esto incidiría en el debilitamiento de procesos de alfabetización visual en la enseñanza básica y media, lo que resentiría, a su vez, la posibilidad de formar no sólo a futuros artistas de la visualidad, sino también a más y mejores públicos para la macroárea (CNCA, 2010a).

No obstante y a pesar de la consciencia de que el sistema escolar es el lugar de enseñanza sobre el área por excelencia, existe una fuerte autocrítica que señala que es el propio sector el que se desentiende de la formación, en lugar de buscar mecanismos de asociación y colaboración con las instituciones educativas. Serían casos excepcionales los de artistas que se interesan por una interlocución con el medio escolar (2010a).

De esta manera, se considera relevante propiciar una mayor participación de las y los artistas en el sistema escolar en calidad de docentes, lo que supondría la capacitación pedagógica de las y los mismos. Por otro lado, se reconoce como positivo el desplazamiento conceptual desde las Artes Plásticas hacia las Artes Visuales, lo que permitiría la incorporación de diferentes manifestaciones bajo el alero de la visualidad, tales como el grafiti, la fotografía, el video, la instalación y los nuevos medios, entre otras (CNCA, 2008).

Resulta relevante abordar el caso de la Fotografía, cuya escasa valoración como disciplina artística está vinculada a su ausencia en los programas obligatorios de educación. En efecto, la V Encuesta Nacional de la Juventud, arrojó que tan sólo un 4,2% de la población entre 15-20 años ha recibido

formación específicamente en el área, lo que lo convierte en el área artística con menor participación (CNCA, 2004b). En concordancia, la Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (2012e) reveló que tan sólo un 3% de los chilenos y chilenas mayores de 15 años tendría alguna formación en fotografía.

No obstante pueden apreciarse algunas iniciativas para cambiar el panorama anterior. En efecto, desde el 2012 el área de fotografía, trabaja en conjunto los departamentos de Educación y Patrimonio en el Concurso de Fotografía Patrimonial “Captura tu Entorno”, para escolares de enseñanza básica y media. El concurso busca instalar a la fotografía de manera informal en la escuela, reconociéndola como una disciplina artística que cruza los ámbitos estético, histórico, identitario y patrimonial (CNCA, 2016b).

### ***Educación Superior***

En la macroárea de las Artes de la Visualidad de nuestro país, el espacio académico ha jugado históricamente un rol protagónico. En concordancia, actualmente la universidad se constituye como el principal medio de formación de profesionales del área, lo que se ha traducido en una escena artística nacional altamente academizada, con artistas que poseen mayoritariamente grados académicos universitarios.

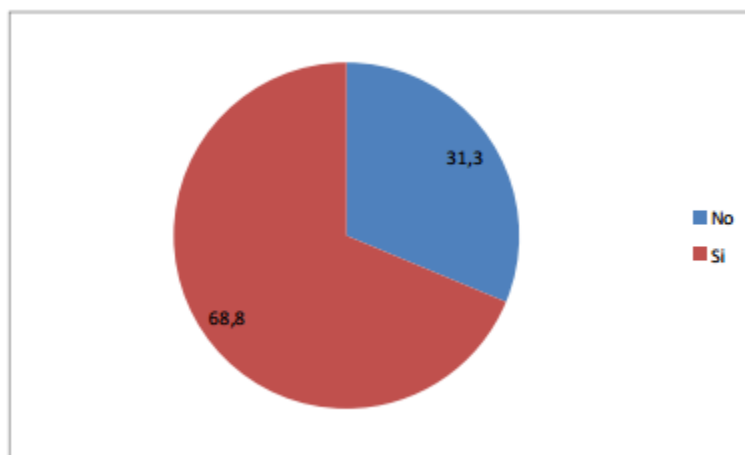


Fig. 1: Artistas con un título profesional o técnico relacionado con artes visuales en los últimos 10 años (CNCA, 2012d)

Asimismo, el entorno universitario se presenta como un espacio colectivo de relevancia para el campo del arte, en tanto allí se generan importantes redes formales e informales de relación y colaboración entre artistas, sus pares y otros especialistas (teóricos, críticos e historiadores del arte) (CNCA, 2010a).

Además, la importancia de este espacio reside en ser la principal fuente laboral para las y los artistas visuales en nuestro país (CNCA 2010a). Junto con ser un importante foco para la creación de vínculos intergeneracionales y de patrocinio simbólico. Por último, las universidades como agentes institucionales constituyen un espacio privilegiado tanto para el diseño y gestión de proyectos de creación e investigación artística (2010a).

No obstante lo anterior, existe una serie de problemáticas susceptibles de ser identificadas respecto del rol preponderante que cumple la formación universitaria en la constitución del campo de las Artes de la Visualidad, lo que la constituye como un nudo crítico para el desarrollo de la macroárea en esta temática. Entre las cuales es posible mencionar las siguientes:

- Dada su importancia en el campo del arte local, la universidad tiende a monopolizar no sólo la formación artística sino también las instancias de perfeccionamiento, en desmedro de otros formatos como residencias e intercambios locales e internacionales (CNCA, 2010a).
- Producto de lo anterior, se observa una sobreoferta de carreras de formación general. Desafortunadamente, su calidad es altamente heterogénea. Esto se debería a que la creación obedece a criterios comerciales y no educacionales, especialmente por parte de universidades privadas (Berríos et al., 2009).
- Por otra parte, existen debilidades en los mecanismos de acreditación de las carreras de artes. Esto se vincula con la dificultad de establecer procedimientos de evaluación adecuados al funcionamiento de las artes, descansando en criterios propios de la productividad académica (CNCA, 2010a).
- Existiría una importante concentración de la oferta académica en la Región Metropolitana. De las 42 carreras vinculadas a las Artes de la Visualidad catastradas durante el 2010, 33 se ubican en la Región Metropolitana, y 6 en la región de Valparaíso, y solo 3 en el resto del país. La formación en regiones en éste ámbito se reduciría únicamente a pedagogías (CNCA, 2010a). En concordancia, las regiones con mayor cantidad de estudiante matriculados en carreras asociadas a las Artes Visuales y Fotografía durante el 2014, se encuentra liderada por la Región Metropolitana con 4.221 alumnos, seguida por Valparaíso con 475 y tercero Biobío con 269 (CNCA & INE, 2014).

Número de estudiantes matriculados(as) en carreras asociadas a las Artes visuales y la Fotografía, según región. 2014

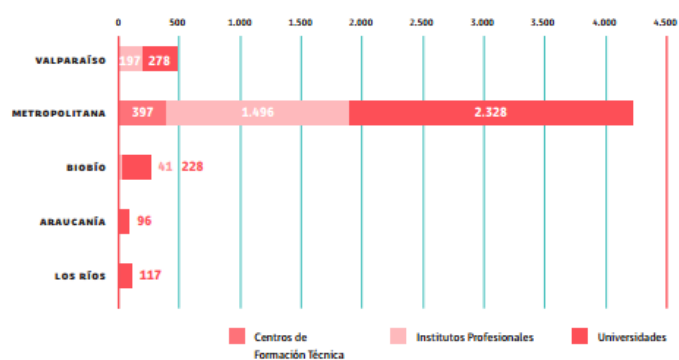


Fig. 2: Número de estudiantes matriculados en carreras asociadas a Artes Visuales y Fotografía, por región, durante el 2014 (CNCA & INE, 2014)

- La centralidad de la universidad como espacio de formación, ha llevado a que en regiones exista poco o nulo acceso a la profesionalización. Asimismo, es importante destacar que no existen acreditaciones por los talleres tomados o por cursos que se realizan en regiones por parte de instancias del Estado (CNCA, 2016).

- Por otra parte, la formación de postgrado casi totalmente se enfoca a las Artes Visuales, en desmedro de las otras disciplinas de la macroárea. En efecto, en el caso de la fotografía los principales centros de estudio son privados e independientes de casas universitarias, no existiendo una carrera de fotografía que se encuentre acreditada. (CNCA, 2004b).
- Dada la gran demanda de profesionales del área de la Fotografía desde la publicidad y los medios de comunicación, es habitual que muchas instancias formativas se orienten a responder a las necesidades del mercado. Esto tiene como consecuencia la consolidación de un perfil técnico de las y los fotógrafos, dejando de lado el desarrollo de la Fotografía artística o de autor (CNCA, 2004b).
- En lo que respecta a la formación vinculada a los Nuevos Medios, además de los programas vinculados a las Artes Visuales, es posible considerar también el importante crecimiento durante los últimos diez años de la proporción de establecimientos de educación superior que imparten carreras vinculadas al ámbito de la publicidad y el diseño (84% del total de establecimientos universitarios durante el 2015); programas que desarrollan elementos y técnicas creativas susceptibles de ser aplicadas a la creación en el sector. Destaca el desarrollo de laboratorios de investigación en artes mediales, que si bien dependen administrativamente de departamentos académicos, presentan mayores grados de autonomía. No obstante, una de las observaciones recurrentes por parte de las y los artistas de los Nuevos Medios ha sido la falta de formación adecuada, criticando además un modelo educativo que reduce la formación medial a la idea de programar software (CNCA, 2012c).

### ***Otras Instancias de Formación***

Como se mencionó anteriormente son pocas las instancias formativas en el campo de las Artes de la Visualidad que ocurren fuera de las instituciones de educación superior. No obstante, pueden apreciarse iniciativas que buscan abordar estas problemáticas. Así por ejemplo, durante el 2007 se implementó el Primer Programa de Desarrollo Regional de la Fotografía, con talleres especializados orientados a la formación, perfeccionamiento y profesionalización de las y los fotógrafos de regiones. Los talleres se dieron en modalidad tanto presencial y online. El programa continuó durante 2010 con una serie de residencias artísticas (CNCA, 2016b).

Por otro lado, desde el año 2011 se han realizado talleres especializados dirigidos al trabajo de colectivos fotográficos en regiones distintas a la Metropolitana (Atacama, Concepción, Maule, Antofagasta, Los Lagos y Coquimbo), los cuales contribuyeron a la formación de nuevas agrupaciones de autores, como estrategia de aprendizaje y visibilización (CNCA, 2016b). Finalmente durante el año 2012 se implementa el Ciclo de Talleres Nacionales, con capacitaciones en todas las capitales regionales de Chile, las cuales son dictadas por autores, gestores y curadores nacionales, participando cada año alrededor de 180 artistas. Este ciclo de talleres tuvo como resultado en cada versión una exposición para cada región, una muestra global en paraderos de Transantiago, y una publicación con los trabajos de los participantes (CNCA, 2016b).

- **Creación/Profesionalización**

Sin perjuicio de la definición precedente de la condición de artista, CNCA ha definido (sobre la base de la opinión de agentes clave) al artista visual a partir de los siguientes criterios no excluyentes, los que a su vez son susceptibles de ser aplicados a las y los artistas de la macroárea de Artes de la Visualidad (CNCA, 2012d):

- Persona dedicada a la creación de obras artísticas.
- Persona que ha realizado exhibiciones públicas de su obra.
- Persona reconocida por sus pares o instituciones como artista.
- Persona que se concentra e invierte (tiempo y dinero) en la actividad artística.
- Persona que vive o intenta vivir del arte a partir de la remuneración recibida por su actividad.
- Persona formada profesionalmente en las artes visuales en alguna institución reconocida por el Estado.

Además, hay que considerar que el proceso creativo se encuentra inserto en un campo profesionalizado en que existen diferentes agentes e instituciones que participan a lo largo del ciclo cultural, entre las cuales es posible identificar las siguientes:

- Curador: Encargado de actividades de conservación, construcción de colecciones, puesta en exhibición, y mediación entre instituciones académicas, el artista y el público; contribuyendo así a la constitución de un plano común para el establecimiento de una comunicación estética.
- Galerista: Agente enfocado en la función de comercialización de las obras y artistas. Cuenta con un espacio propio o es representante de uno, estableciendo una relación directa entre artista, obra y consumidor.
- Crítico: Esencialmente un académico del arte, que posee un capital cultural y simbólico que le permite observar a artistas y colecciones, desarrollando interpretaciones a partir de géneros, tendencias y movimientos en el campo del arte. Su función de dar valor a la obra, situándola en un espacio de interpretación estética, histórica, social y política.

### ***Profesionalización***

En relación a la profesionalización de las Artes de la Visualidad, resulta importante destacar que existe un importante escenario de pluriempleo, con un 65,5% de las y los artistas visuales debiendo realizar otras actividades para asegurar su sustento. Esto se correlacionaría con los bajos sueldos del sector y la inestabilidad laboral característica de este campo de la sociedad (CNCA, 2016c).

Al estudiar el promedio de remuneraciones del sector para el dominio de Artes de la Visualidad, este asciende a \$512.242 en el año 2014, lo que muestra un alza respecto a las cifras registradas en el año 2013 en términos nominales (\$465.097). Sin embargo, al ajustar el dato según el valor de la moneda al año 2014, se observa que el crecimiento de las remuneraciones de este dominio es muy bajo, subiendo de \$489.608 a \$512.242 en términos reales (CNCA & INE, 2014). No obstante,

resulta importante destacar la amplia variabilidad de las remuneraciones que perciben las y los distintos artistas visuales, con un 46,4% declarando recibir menos de \$150.000 mensuales por sus actividades artísticas. En contraposición, existe un 3,3% de artistas visuales que obtienen ingresos superiores a \$1.000.000 por su actividad artística (CNCA, 2012d).

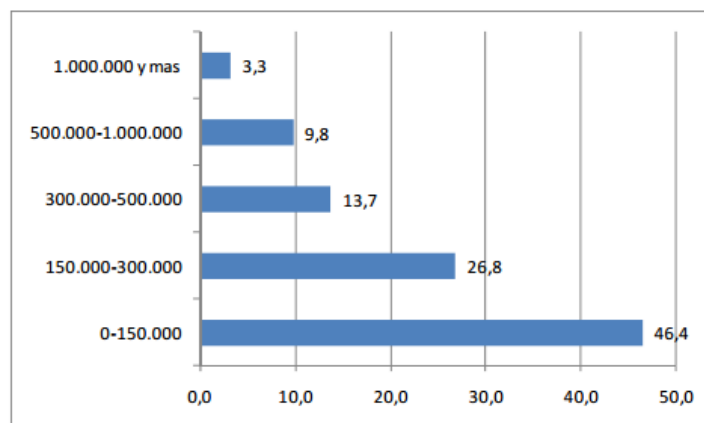


Fig. 3: Ingreso de artistas visuales por tramos (CNCA, 2012d)

Asimismo, es relevante destacar que junto con la creación, la principal actividad realizada en el campo del arte es la mediación. En efecto, respecto de las actividades artísticas (independiente de las condiciones de plurimepleo), el 45% de las y los artistas visuales se dedican exclusivamente a la creación, mientras que un 43,3% complementa la creación con actividades de mediación (CNCA, 2012d).

En el caso de las y los artistas visuales, quienes desempeñan más funciones dentro del campo del arte suelen tener mayores ingresos que aquellos cuya segunda ocupación está fuera del campo del arte (alcanzando un ingreso promedio por actividades de artes visuales que alcanza los \$524.431) (CNCA, 2012d). En cuanto a la Fotografía, gran parte de las y los artistas se encuentran insertos en los ámbitos de los medios de comunicación y la publicidad. Esto constituye una situación compleja pues permite, por un lado, el sustento económico de las personas involucradas en la disciplina, pero por otro dificulta una mayor dedicación al trabajo de investigación artística o de autor (CNCA, 2010b). Finalmente, en cuanto a los Nuevos Medios, puede decirse que la creación y producción audiovisual en el país es desarrollada por creadores individuales, laboratorios de creación, investigación y experimentación (algunos de los cuales están amparados por universidades), y empresas formales dedicadas a la producción de elementos funcionales (animación, juegos interactivos, renders, entre otros). La versatilidad de este oficio permite combinar la creación propia con la participación en proyectos colectivos y, asimismo, con la participación en iniciativas comerciales (CNCA, 2012c).

Estos antecedentes exigen reflexionar sobre la noción de profesionalización de las artes y las dimensiones que le constituyen. CNCA ha desarrollado iniciativas de investigación que, además de explorar diferentes definiciones conceptuales sobre la profesionalización, ofrecen aproximaciones empíricas a estos procesos. A modo de ejemplo, la exploración de índices de profesionalización sugiere que en Chile los factores críticos para su desarrollo son el número de exposiciones realizadas y los premios recibidos, mientras que la cantidad de obras vendidas no pareciera predecir el nivel de profesionalización ni de ingreso. Es importante señalar que a mayor grado de

profesionalización, mayores son los ingresos obtenidos por las y los artistas. En cuanto a los ingresos, las subdisciplinas que más ingresos reportan (y al mismo tiempo, las más profesionalizadas) son Pintura, Grabados, Ilustración y Dibujo. En contrapunto, las subdisciplinas que menos ingresos reportan (y al mismo tiempo, presentan menores niveles de profesionalización) son Fotografía, Video y Nuevos Medios. Las y los artistas de la visualidad que reportan un perfil de alto grado de profesionalización corresponden a quienes tienen más años de egreso, mientras que la mayoría de los que presentan un nivel bajo y medio de profesionalización son artistas que tienen menos de 5 años de egreso. Aparentemente, entre los 5 y 10 años de egreso se bifurcan dos tipos de trayectoria de artistas, una que tiende al estancamiento y otra que deriva en el progreso profesional (CNCA, 2012d).

En cuanto a la situación en nuestro país, cabe destacar que más de la mitad de las y los artistas visuales han realizado exposiciones (60,6%), vendido obras (55%) y obtenido premios (62,5%), mientras que un 46,9% participa de colectivos o asociaciones. Por otra parte, las actividades menos desarrolladas en el campo de las artes de la visualidad son las pasantías o residencias (18,8%), además de la obtención de fondos (31,9%) y becas (23,1%) (CNCA, 2012d).

Por otro lado, se observa un alto grado de desprotección laboral en el sector. Respecto al tipo de contrato que tienen las y los artistas, el 40% de ellos declara no poseer uno, mientras que el 26,9% se desempeña a honorarios. En este sentido, casi 70% de las y los artistas visuales está fuera de los beneficios sociales que obtendría con contratos formales. Sólo el 20% de ellos tiene acceso a este tipo de beneficios mediante contratos a plazos o indefinidos, relacionados principalmente con el desarrollo de actividades en galerías privadas (CNCA, 2012d)

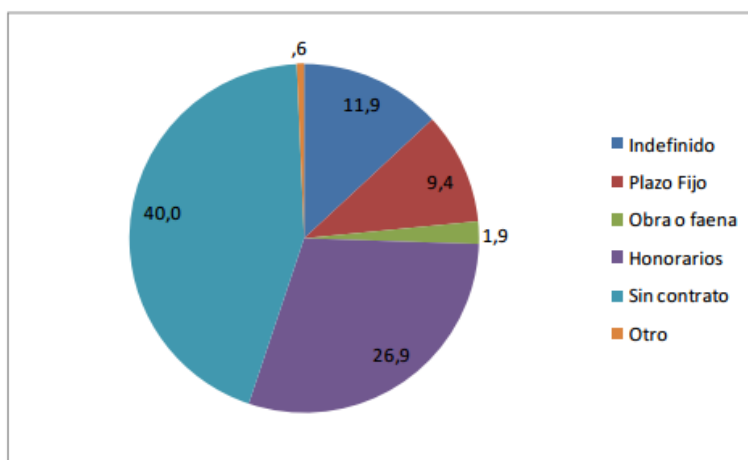


Fig. 4: Tipo de contrato que poseen los artistas (CNCA, 2012d)

Asimismo, sólo un 23% reconoce cotizar en una AFP u otro sistema de previsión social. Con respecto al acceso a salud, existe una mayor heterogeneidad: un 30% se encuentra afiliado a Fonasa, mientras que un 18,8% no se encuentra afiliado a ningún sistema de salud. En proporciones similares, también se aprecian la afiliación a una Isapre y ser carga de un familiar (CNCA, 2012d).



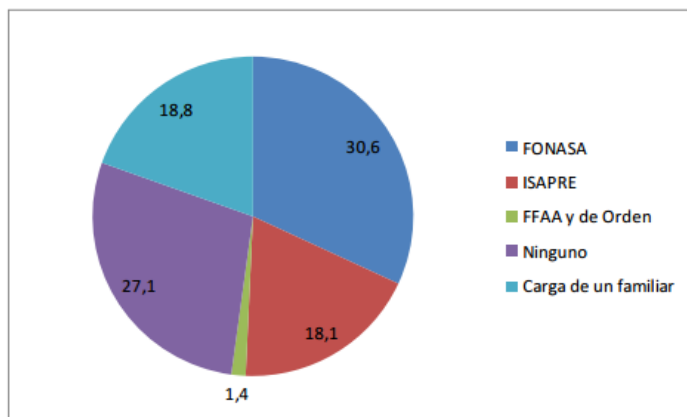


Fig. 5: Acceso a la salud de los artistas (CNCA, 2012d)

Entre otras problemáticas específicas que es posible identificar en el discurso de los y las artistas de la visualidad se encuentran las siguientes (CNCA, 2012d):



Fig. 6: Principales problemáticas en la profesionalización de los artistas visuales (CNCA, 2012d)

### ***Derechos de Autor***

A nivel de diagnóstico existe la percepción por parte de la comunidad artística de que grandes empresas o medios de comunicación utilizan fotografías, videos, música y otras expresiones sin pagar por los respectivos derechos a sus creadores (CNCA, 2016a). Asimismo, se reconoce un desconocimiento casi total que existe en el medio, entre los mismos artistas como también las asociaciones gremiales, acerca del derecho de autor y de las instancias jurídicas sobre propiedad intelectual (CNCA, 2010b). Es por esto, que se propone como relevante la creación de un organismo que regule estos derechos a nivel nacional (CNCA, 2016a).

En cuanto a la recaudación y distribución de recursos provenientes de los derechos de autor vinculados a la creación visual –la principal función de Creaimagen– se observa un descenso del 5,2% entre los años 2010 y 2014, de \$14.110.077 a \$11.597.903,33 respectivamente. Sin embargo, es necesario hacer notar que la evolución de los montos recolectados y distribuidos en ese periodo se caracteriza por su gran variabilidad, pasando de un máximo de \$18.314.127 en 2012, a un mínimo de \$6.884.316 en el año 2013. Algo similar sucede con la cantidad de autorizaciones para la utilización de obras, que entre 2010 y 2014 subió en un 135,7%, de 14 a 33. No obstante, no se aprecia una tendencia al alza en el periodo, sino variaciones en dicha tendencia: en 2011 hubo 26 autorizaciones; en 2012 estas bajaron a 16 y en 2013 se registraron sólo 15.

**Evolución de montos recaudados (pesos reales) por derechos de autor. 2010-2014**



Fig. 7: Evolución de montos recaudados (pesos reales) por derecho de autor entre 2010-2014 (CNCA & INE, 2014)

Además, es importante recordar que la labor recaudatoria de Creaimagen excede el territorio chileno. Esta entidad se preocupa de gestionar la recaudación nacional, es decir, de cobrar los derechos de autoras y autores chilenos tanto en Chile como fuera del país; lo mismo respecto de los autores extranjeros cuyas obras son expuestas en Chile. En el año 2014, la gran mayoría de los montos (88,6% del total) correspondió a recaudación nacional, lo que representa un aumento en relación al 2010, cuando esto representó sólo el 51,8% del total recolectado (CNCA & INE, 2014).

Por último resulta importante recalcar el alto grado de centralización al que se encuentra sometido Creaimagen. En efecto, 95,2% de sus asociados provienen de la Región Metropolitana, mientras que tan sólo un 2,6% proviene de Valparaíso; un 0,9% de Los Lagos, y un 0,6% de Coquimbo entre otros (CNCA & INE, 2014).

**Procedencia de asociados(as) a Creaimagen, según región. 2014**

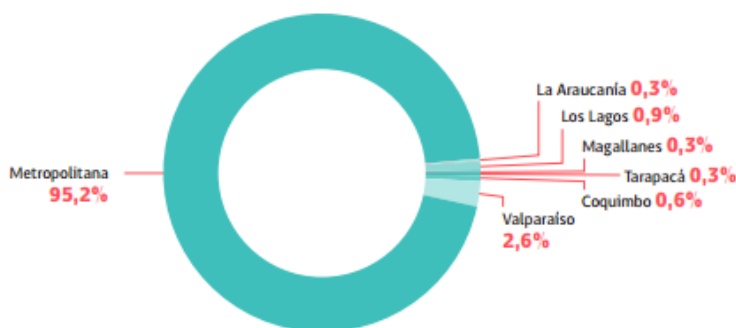


Fig. 8: Procedencia de asociados a Creaimagen, según región (CNCA & INE, 2014)

### ***Asociatividad***

Los problemas de asociatividad que el sector enfrenta constituyen un nudo crítico al momento de la profesionalización de la macroárea. En efecto, actualmente no existe una entidad que represente a la totalidad de actores de las Artes de la Visualidad, limitándose a la existencia de varias agrupaciones representantes de distintos actores del ciclo cultural o subdisciplinas, cada una velando por el desarrollo de su sector y careciendo de una visión de crecimiento orgánica de la macroárea (CNCA, 2010b). Asimismo, se identifica la ausencia de mecanismos de apoyo o fomento del Estado para la generación de este tipo de agrupaciones. Es importante destacar la autocrítica que realizan los distintos actores del ciclo cultural, al reconocer sus dificultades en la coordinación interna de la misma comunidad artística (CNCA, 2016a).

Resulta importante destacar iniciativas, sobre todo en el sector de la Fotografía, que buscan el abordaje mancomunado del sector. Así por ejemplo, durante el año 2012 se creó una iniciativa denominada “Diálogos Fotográficos”, en donde se promueve la reflexión y la discusión de temas de importancia para el desarrollo del sector. Posteriormente, durante el 2013, se realizó el 1° Encuentro de Mediadores de Fotografía con el objetivo de conocer el trabajo de diversas agrupaciones y agentes relevantes para el desarrollo de la fotografía a nivel nacional, así como también apoyar la asociatividad entre estos. Para esto, se plantearon una serie de charlas y mesas de trabajo relacionadas con problemáticas de la fotografía chilena contemporánea (CNCA, 2016b).

### ***Problemáticas del Sector***

Uno de los problemas centrales para la profesionalización de los artistas visuales nacionales es que si bien la comunidad artística cuenta con diversos y connotados exponentes, no existirían muchos espacios de circulación y exhibición con audiencias activas, fenómeno generalizado a lo largo del país pero que se presenta de modo más agudo en regiones. La falta de audiencias interesadas en las Artes de la Visualidad podría deberse a condicionantes culturales y educativas que tienen su origen en la desigualdad socioeconómica de nuestra sociedad. Esto repercutiría en que la interlocución del artista visual con las audiencias sea escasa, y en la constitución de un mercado local de reducida escala que impide sustentar económicamente al artista profesional (CNCA, 2016c).

Como se mencionó anteriormente, otro gran problema que enfrentan las y los artistas de la visualidad a la hora de su profesionalización, es la escasa valoración social y económica del trabajo artístico, que tiene estrecha relación con la falta de reconocimiento de la labor del artista visual en la sociedad, y que repercute negativamente en las remuneraciones de las y los artistas. De esta manera, el artista visual no sólo debe buscar otros empleos para sustentarse, sino que también para financiar su propio trabajo artístico. La necesidad de optar a otros trabajos lleva en muchos casos a tener que privilegiar este último, dificultando la profesionalización del artista de la visualidad. Asimismo, existe además una subestimación e invisibilidad del trabajo de investigación relacionado con la concepción de la obra, así como el tiempo y la dedicación para la producción de la misma. Lo que se traduce en que finalmente el valor comercial de sus obras es frecuentemente muy bajo, a pesar de la alta inversión que esta implica (CNCA, 2010a).

La perspectiva territorial es otro elemento a tener en consideración en el ámbito de la profesionalización. Como se dijo anteriormente, hoy en día las regiones continúan con importantes dificultades de acceso a instancias de formación y a entornos dinámicos de creación y producción de calidad. Asimismo, al momento de que las y los artistas de regiones logran ingresar al mundo del arte nacional, se les exige representar a su propia localidad. Este problema es visible en el excesivo énfasis en la representatividad regional en la postulación a proyectos creativos, ya sean privados o públicos, lo que obliga a las y los artistas y gestores regionales a responder a esta expectativa, afectando eventualmente la libertad de creación (CNCA, 2010a).

- **Distribución, Exhibición y Difusión**

En términos generales, las etapas de distribución, exhibición y difusión corresponden a la fase del ciclo cultural en que las obras y manifestaciones culturales se ponen al alcance de consumidores y audiencias (CNCA, 2012b). En específico, la UNESCO (2009) define:

- Difusión: Hacer llegar al público expresiones culturales, generalmente reproducidas industrialmente o de forma masiva.
- Exhibición: concierne las actividades dirigidas al público para facilitar la comprensión de una obra o los medios de marketing utilizados para aumentar la audiencia.
- Distribución: Actividades necesarias para que el producto resultante de las fases anteriores llegue al usuario o consumidor, tales como las realizadas por los intermediarios responsables de la comercialización y distribución de los productos culturales

Lo anterior, supone la consideración de las Artes de la Visualidad, a partir de su dimensión económica, como parte de las Industrias Creativas. Se trata de profesiones y actividades que utilizan la creatividad y capital intelectual para crear, producir y comercializar bienes y servicios con el propósito de generar valor económico.

Respecto a esta etapa del ciclo cultural, existen diversos agentes caracterizados por una dimensión económica que complementa la función estética de las Artes de la Visualidad. Entre ellos es posible identificar a los siguientes:

- Remates o subastas.
- Curadores.
- Representantes o marchantes.
- Galerías.
- Ferias y Bienales.
- Museos.
- Instituciones de administración cultural (públicas o privadas).
- Asociaciones gremiales.

Al considerar las características específicas del campo de los Nuevos Medios, es posible complementar los agentes anteriores mediante la consideración de las siguientes categorías de agentes:

- Instituciones de fomento al arte y la tecnología.

- Instituciones de fomento a la ciencia y la tecnología.
- Desarrolladores de software

### ***Infraestructura de Exhibición***

Los registros del catastro de infraestructura cultural muestran, en números absolutos, una alta concentración de espacios de exhibición en las regiones Metropolitana (28,3%), Biobío (12,3%) y Valparaíso (10,1%), las que representan el 28,3%, 12,3% y 10,1% respectivamente, concentrando más del 50% de la infraestructura cultural vinculada a las artes de la visualidad<sup>26</sup>. A estas les siguen las regiones de Los Lagos (7,2%), La Araucanía (6,7%), O'Higgins (6,0%) y del Maule (5,7%). Así también se observan 8 regiones que no superan el 5% de infraestructuras culturales en sus territorios: Antofagasta, Los Ríos, Coquimbo, Atacama, Tarapacá, Magallanes, Aysén y Arica y Parinacota, en orden decreciente. Al complementar los registros regionales de infraestructura cultural con los datos de población regional y calcular la cantidad de infraestructuras por cada 100 mil habitantes, la situación se invierte completamente; la Región Metropolitana presenta la más baja cobertura, con 6,2 infraestructuras, mientras que la Región de Aysén alcanzará la mayor presencia con 32 infraestructuras cada 100 mil habitantes (CNCA, 2014b).

En las últimas dos décadas se observa una gran proliferación de nuevos espacios de exposición para las artes visuales a nivel nacional, aunque aún es un desafío para estos alcanzar un nivel que les permita concentrar y transmitir reconocimiento a las obras que exhiben. En efecto, es tan sólo una pequeña pero significativa porción de espacios de exhibición en Santiago -principalmente sin fines de lucro, privados y públicos- que han operado como reconocedores debido a sus líneas curatoriales autónomas y coherentes en relación al arte contemporáneo (CNCA, 2010a).

Por otro lado, se observa una escasez casi dramática de espacios y galerías especialmente dedicados a la Fotografía que actúen como mediadores entre el público y los creadores. En Santiago existen sólo dos espacios reconocidos dedicados preferentemente a la fotografía: la galería Arcos y la galería AFA. No obstante, en el último tiempo han debido abrirse a otras disciplinas de la macroárea (CNCA, 2010b). Esto expresa la gran dificultad que tiene el campo Fotográfico para constituirse como un sistema autónomo. Esto produciría que los creadores se vean aislados y encuentren dificultades para el desarrollo y difusión de su obra (CNCA, 2014a).

### ***Circuitos de Distribución y Exhibición***

Existen importantes dificultades para la identificación y caracterización de un circuito estructurado para la exhibición de las Artes de la Visualidad. Esto tendría como consecuencia que el conocimiento de estas disciplinas se reduzca a ámbitos especializados, sin llegada a un público masivo. La eventual escasez de canales de difusión incide también en la falta de posicionamiento de la macroárea y, por ende, de su valoración comercial (CNCA, 2010b). En este sentido, se plantea la necesidad del apoyo del Estado para la creación de instancias de circulación regional y nacional. Esto permitiría no sólo potenciar el trabajo de las y los artistas generando nuevos circuitos para la

---

<sup>26</sup> Cabe destacar que las infraestructuras consideradas en el catastro dedicadas a las Artes de la Visualidad corresponden a Archivos, Centros Culturales o Casas de la Cultura, Centros de Documentación, Salas de Arte y Museos (CNCA, 2014b).

exposición, sino además promovería un acceso ciudadano a la cultura, fomentando la descentralización de las experiencias artísticas, propiciando la formación de nuevos públicos (CNCA, 2016a).

Una iniciativa relevante es la Colección de Arte Contemporáneo del CNCA, gestionada por el Área de Artes Visuales del organismo. La administración de la Colección se orienta a la provisión de adecuadas condiciones de conservación para el patrimonio artístico, al mismo tiempo que promueve su difusión a nivel nacional con impacto territorial mediante itinerancias regionales (CNCA, 2014a).

### ***Circuito de Comercialización***

El mercado del arte en Chile no cuenta con datos y registros exhaustivos respecto de su funcionamiento en relación a las Artes de la Visualidad, especialmente a nivel público, lo que indica una carencia en la formalización del sector. En nuestro país las transacciones formales e informales son realizadas, en su mayoría, por las galerías de arte, vendedores de arte, curadores pero también directamente por los propios artistas (CNCA, 2010a).

Al mismo tiempo, existe una importante concentración territorial de los espacios de comercialización de las artes de la visualidad. Por ejemplo, al año 2010, la mayor cantidad de galerías comerciales se ubicaba en la Región Metropolitana (55,2%), Coquimbo (13,8%), Valparaíso (13,8%), Biobío (10,3%), Maule (3,5%) y Araucanía (3,5%) (AGAC, 2016).

Respecto a las Artes Visuales, en la actualidad puede identificarse dos circuitos de galerías. Uno dedicado al arte decorativo, que corresponde a la gran mayoría de las galerías ubicadas en el circuito Alonso de Córdova, en Santiago, y otro que intenta comercializar aquellos artistas pertenecientes al campo del arte “puro”, con una corta trayectoria (CNCA, 2010a). Asimismo, desde comienzos de la década del 2000 ha surgido un “nuevo galerismo”, que busca apostar por determinados artistas de calidad y su potencialidad para posicionarse a nivel internacional, como también por el desarrollo de un nicho específico a partir de sus vínculos con el arte contemporáneo. Este nuevo galerismo se caracteriza por apoyarse en la crítica especializada y busca alianzas con las redes institucionales de excelencia (CNCA, 2010).

En cuanto a la Fotografía, la falta de espacios y canales de circulación repercute en una baja actividad comercial vinculada al sector, al punto que resulta difícil identificar en la actualidad un mercado o circuito estructurado para la fotografía autoral (CNCA, 2004b).

Finalmente, respecto a los Nuevos Medios, Chile no cuenta con un mercado o industria de gestión ligada directamente a la difusión de las producciones artísticas relacionadas a este sector. Las vías de apertura comercial se relacionan con los ámbitos económicos y creativos a los que los Nuevos Medios son funcionales, entre los que destacan la publicidad, el ocio o la industria del software. Debido a que no se ha constituido un mercado para la comercialización de este tipo de producciones, no existen productoras especializadas en la difusión y comercialización de estas obras, siendo los mismos artistas los encargados de su gestión (CNCA, 2012c).

### ***Plataformas de Difusión***

Dada la falta de revistas especializadas en artes visuales, la difusión y circulación por los medios de comunicación depende casi exclusivamente de la prensa escrita, no obstante, el público objetivo de dichas publicaciones apunta directamente a personas conocedoras del arte, quedando fuera la gran mayoría de la población, dada su dificultad para identificar la calidad artística. Por otra parte en la actualidad se cuenta con un incipiente sector de revistas electrónicas y críticas en algunos diarios que incluyen una sección cultural, aunque no están especializados en las Artes Visuales (CNCA, 2012d).

Asimismo, existe entre las y los artistas visuales una importante desconfianza ante los medios de comunicación especializados, debido a que consideran que la crítica tiene un carácter parcial y poco profesional. En este sentido, se plantea que algunos periodistas no tendrían los conocimientos adecuados para el desarrollo de crítica especializada en artes visuales. Con todo, la comunidad artística reconoce la labor de algunos diarios en donde se critica e informa sobre Artes Visuales, entre los que se encuentran El Mercurio, La Tercera y The Clinic, entre otros (CNCA, 2012d).

En cuanto a la Fotografía, resulta importante mencionar la instauración del Día de la Fotografía como fecha celebratoria de la disciplina, llevada a cabo cada 19 de agosto desde 2005. Desde 2013 la celebración se convirtió en el Mes de la Fotografía. En ella se promueve una serie de actividades de difusión de la fotografía local, siendo la más importante el Premio Rodrigo Rojas de Negri, que premia a los fotógrafos menores de 35 años por su aporte a la disciplina. Además, dentro del Mes de la Fotografía, el sector ha hecho un trabajo de integración de actividades de otras instituciones tales como el Museo de la Memoria, MAC, Museo de Bellas Artes, Pinacoteca de Concepción, MAVI, Centro Cultural de España, Casa de Arte Diego Rivera en Puerto Montt, Parque Cultural de Valparaíso, entre otras. A esto se suman conversatorios y foros abiertos, siendo la mayoría de estos grabados en video y luego difundidos a través del Centro Virtual de la Fotografía Chilena (CVFC) (CNCA, 2016b). El Centro Virtual de Fotografía Chilena (CVFC), es un sitio web que reúne la obra de autores locales y cuyo propósito es servir de plataforma digital de difusión de la fotografía nacional. Junto con esto, el CVFC tiene como finalidad ser una fuente de información que facilite la realización de actividades de interés fotográfico y cultural para uso de académicos, estudiantes, fotógrafos, curadores y editores, entre otros (CNCA, 2016b).

### ***Plataformas de Internacionalización***

La ausencia de un galerismo y coleccionismo sólidos así como un posicionamiento reflexivo y teórico del arte chileno, han motivado a que las y los artistas chilenos que circulan internacionalmente hayan consolidado sus carreras en el extranjero antes o de modo paralelo a su posicionamiento en el campo nacional (CNCA, 2010a). En relación a la presencia de artistas chilenos en eventos internacionales, se reconoce el importante rol que han jugado las iniciativas de apoyo por parte de DIRAC y de ProChile. Sin embargo, la tendencia de éstos ha sido la de apoyar a artistas chilenos consagrados en instancias de alto prestigio, descuidando las instancias internacionales intermedias o alternativas (CNCA, 2010a).

En contrapunto, las Ferias Internacionales aparecen como el principal escenario para atraer a los coleccionistas y agentes internacionales del arte, siendo estas plataformas de ventas las que concentran sobre el 90% de las exportaciones. Al respecto es importante señalar la gran centralización que afecta la realización de estos eventos: en efecto, los espacios de circulación tales como festivales, ferias y bienales se concentran en su totalidad en la Región Metropolitana (87,5%) y de Valparaíso (12,5%) (AGAC, 2016).

Un caso interesante en este respecto es el desarrollado por el sector de la Fotografía, el cual desde el 2005 ha desarrollado diversas iniciativas para insertar la obra de fotógrafos chilenos en el contexto internacional, participando en ferias o muestras en el extranjero (CNCA, 2004b). A modo de ejemplo, durante el 2009 se crea en CNCA la Mesa de Internacionalización de la Fotografía, con el objetivo de crear una estrategia de internacionalización. Esta instancia estuvo compuesta por diversos profesionales dedicados a la generación de las estrategias para la conformación de una plataforma de coordinación interinstitucional con otros organismos públicos, tales como CORFO, DIRAC, ProChile y organismos privados, que facilite la inserción internacional de las y los creadores nacionales. Esta mesa tuvo como resultado el desarrollo de dos catálogos de fotografía chilena (2009-2010), que se distribuyen a especialistas a nivel iberoamericano. No obstante, desde el año 2011, las relaciones en el ámbito internacional con otros organismos de gobierno son de exclusivo manejo desde el Área de Asuntos Internacionales del CNCA. Por lo tanto, la Mesa de Internacionalización deja de funcionar, dando paso a un Comité consultivo de Expertos del Área de Fotografía, que discute de forma periódica las necesidades y políticas para el desarrollo del sector. Por último, desde el 2012 en adelante se realiza el Festival Internacional de Fotografía en Valparaíso (FIFV), el cual ha logrado consolidarse como la gran plataforma de difusión de la fotografía chilena, hacia Latinoamérica e Iberoamérica. (CNCA, 2016b).

### ***Problemáticas del Área***

En cuanto a los espacios de exhibición, se identifica una falta de infraestructura de la mayoría de las instituciones y organismos vinculados a las artes visuales (universidades, museos, galerías y espacios de exhibición), especialmente en el caso de regiones (CNCA, 2010a). Asimismo se reconoce la falta de instancias de circulación de obras tanto a nivel nacional como internacional (CNCA, 2016a). Finalmente, en este ámbito se presenta como problemático el hecho de que los museos no financien directamente las exposiciones ni a los artistas; al contrario, son éstos quienes deben financiar los montajes de sus obras. En paralelo se aprecia una falta de profesionalización de los trabajadores de los distintos centros culturales o salas de exposiciones (CNCA, 2016a).

En cuanto al galerismo, puede decirse que su actual estado se debe parcialmente a la falta de un mercado interno, que está relacionado a su vez, con la falta de políticas de adquisición y la consecuente debilidad del coleccionismo público y privado (CNCA, 2010a). En efecto, en Chile los museos cuentan con casi nulo presupuesto para la compra de obras, lo que no permite el establecimiento de una política de adquisición, repercutiendo en una dificultad para la conformación de colecciones sólidas de Artes Visuales. En efecto, es frecuente que las colecciones públicas de arte nacionales dependen casi exclusivamente de la donación testamental o directa por parte de las y los artistas o privados, lo que limita el establecimiento de criterios de selectividad, atentando contra las líneas curatoriales y la configuración de un panorama histórico del arte (CNCA, 2010a).



A pesar de las precarias políticas de adquisición, existen importantes colecciones históricas vinculadas a las Artes Visuales. La mayoría de las colecciones pertenecientes a la historia del arte nacional se encuentran resguardadas por los museos de la DIBAM. Entre las más importantes están la colección del MNBA, la del Museo de Arte y Artesanía de Linares y el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca, entre otros. No obstante, en relación al arte contemporáneo chileno más reciente hay un vacío preocupante. Dado el contexto de ausencia de presupuesto de adquisición, una estrategia compensatoria ha sido la de pedir donaciones o retribuciones en obra a beneficiarios de instrumentos públicos como Fondart (Berríos et al., 2009).

Finalmente, existen importantes problemáticas vinculadas con el mantenimiento, conservación y difusión de las obras, afectando la valorización de las colecciones y atentando contra el patrimonio de las Artes Visuales a nivel nacional (Berríos et al. 2009).

- **Participación ciudadana y consumo cultural**

Un primer elemento a considerar es que existe una importante crítica por parte de la comunidad de las Artes de la Visualidad respecto de la visión economicista que impulsa gran parte de las políticas culturales, especialmente en lo relativo a la consideración de la participación ciudadana en calidad de audiencia y consumidores, en detrimento de la noción de públicos, lo que obstaculizaría una concepción del arte como instancia de reflexividad social (CNCA, 2016a).

Dicho lo anterior, de acuerdo a la Encuesta de Consumo Cultural 2012, la asistencia a exposiciones de arte se ha mantenido constante desde el 2005, en torno al 23,5% de la población. En contraposición entre el 2009 y 2012 se aprecia un crecimiento de 3 puntos porcentuales en la asistencia a museos, alcanzando el 23,6% de la población. Además, sólo un 7,7% de las personas asistentes lo hizo a instalaciones artísticas, en las que pueden participar de manera más directa actividades ligadas a los Nuevos Medios (22,1%) (CNCA, 2012e).

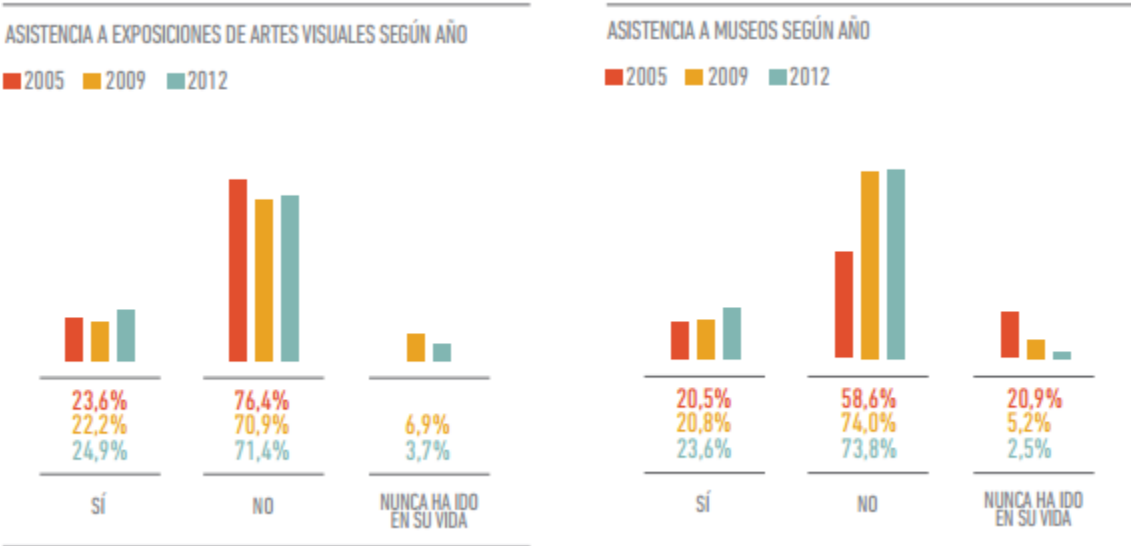


Fig. 9 Asistencias a Exposiciones de Artes Visuales según año & Asistencia a Museos según año (CNCA, 2012e)

Se observa asimismo un importante aumento del consumo cultural en regiones, superando en términos relativos a la zona central. Dada la alta asistencia y el aumento de la oferta en regiones, es posible hipotetizar que el interés por asistir a exposiciones tenga que ver también con lo limitada que continúa siendo la oferta en regiones en comparación con la zona central (CNCA, 2010a).

En cuanto a las composiciones de las mismas, la Encuesta de Consumo Cultural 2012, revela que la mayoría del público de Artes Visuales está compuesto por jóvenes de entre 15 a 29 años del estrato medio alto (ABC1), con 36,9% de su público. En contraposición, se observa una tendencia de los grupos socioeconómicos más vulnerables y de menor nivel educacional, junto con los adultos mayores a no participar mayoritariamente en circuitos de consumo cultural (CNCA, 2012e). Entre las razones que se esgrimen por la no asistencia a estas instancias destacan la falta de tiempo (41,4%), la falta de interés (16,6%) y la falta de información (13,7%), entre otros.

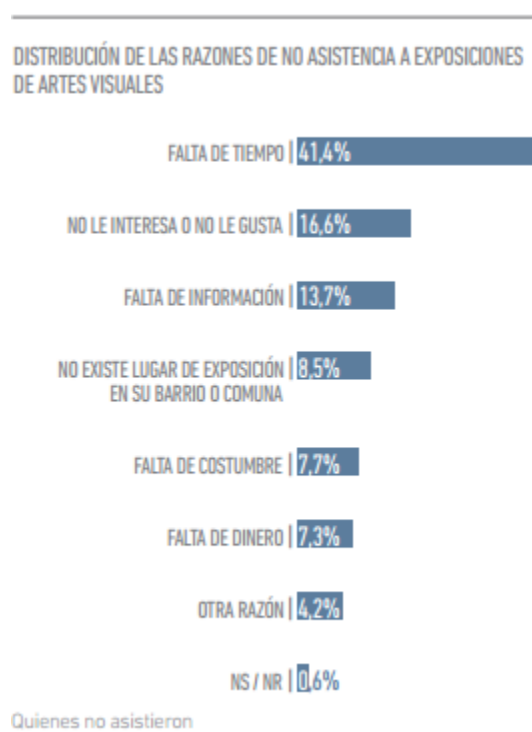


Fig. 10: Razones de no asistencia a exposiciones de Artes Visuales (CNCA, 2012e)

En cuanto a la fotografía, es importante destacar que la población en general presenta una relación fluida con ésta, le resulta fácil de interpretar y constituye además un medio de registro de uso cotidiano y carácter masivo. No obstante, su valoración como disciplina artística es todavía débil, lo que incide en un nivel bajo de participación y consumo de las audiencias y un desconocimiento casi absoluto de las obras e incluso los nombres de los más importantes fotógrafos contemporáneos del país (CNCA, 2004b).

Se puede apreciar como existe un relativo desconocimiento de la población de los Nuevos Medios como disciplina artística, en comparación con las otras disciplinas que componen la macroárea. En efecto, la Encuesta Consumo Cultural 2012, apunta a que tan sólo un 13,1% de la población ha asistido a proyectos relacionados con arte y tecnología en el último año. En contraposición un

10,5% de la población no ha asistido nunca en su vida. La variable socioeconómica pareciese jugar un papel preponderante en los públicos a estos eventos, siendo el 94,3% perteneciente al estrato ABC1 (CNCA, 2012e).



Fig. 11: Asistencia a proyectos relacionados con arte y tecnología (CNCA, 2012e)

Entre las razones por las que no se asistió a ver el proyecto destaca la falta de interés (29,6%); la falta de tiempo (22,2%) y la falta de información (20,4%), entre otras.



Fig. 12: Razones por las que no asistió a proyectos relacionados con arte y tecnología (CNCA, 2012e)

Finalmente, cabe mencionar que en Chile la mediación artística durante la última década aún se encontraría en una relativa invisibilización: existiría poca consciencia de su importancia y, debido a esto, generalmente carecería de recursos y reconocimiento. Por ello resulta importante destacar el proceso que ha venido desarrollando la Subdirección de Museos de la DIBAM en el área de educación, enfocada a la valorización de sus colecciones mediante el trabajo con los públicos. Con este fin, se crearon departamentos educativos en los museos y se ha incentivado el intercambio de experiencias entre sus profesores (CNCA, 2010a).

- **Patrimonio**

Dada su amplitud e importancia, la noción de patrimonio cultural es abordada por UNESCO (2009) a partir de la identificación de dos dominios culturales transversales a todas las actividades culturales y artísticas: el dominio de Archivística y Preservación, y el correspondiente al Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta categorización, en particular la primera, permite identificar las actividades de curatoría y el rol de los museos como elementos de importancia para la conservación y acceso al acervo cultural y artístico por parte de la sociedad. Sobre dicha base, las actividades vinculadas al patrimonio tendrían particular relevancia en las etapas de exhibición, consumo y participación cultural, ampliando y complementando la definición de las actividades artísticas y culturales centradas en la noción de industrias creativas y su sesgo economicista.

Sin perjuicio de este intento de ampliación conceptual, el Marco de Estadísticas Culturales de Chile, no obstante reconoce el patrimonio cultural y las artes visuales como dominios relativamente alejados de los procesos de industrialización, le sigue definiendo como sectores culturales fundamentalmente en tanto ámbitos productivos (CNCA, 2012b) .

### ***Legislación***

Se plantea la necesidad urgente de avanzar en la discusión en torno al concepto de patrimonio de las Artes de la Visualidad en un sentido que profundice las definiciones habituales del patrimonio cultural tangible (CNCA, 2010a). De esta manera, si bien se reconoce la importancia del término para la instalación de procesos de memorialización y construcción de identidad nacional, la comunidad de las Artes de la Visualidad considera que el Estado chileno no habría asumido una reflexión conceptual que permita reconocer las complejidades del campo, especialmente en lo relativo al rol de las artes en la sociedad y la acción estatal al respecto (CNCA, 2016a).

Por otro lado, y a un nivel más específico, se plantea una falta de pertinencia territorial. En el sentido de que los fondos del CNCA asociados a patrimonio actúan sólo a nivel regional, lo que dificulta la elaboración de proyectos interregionales. Asimismo se observaría una eventual falta de pertinencia temporal en el apoyo a este tipo de iniciativas, puesto que el CNCA financia investigaciones solo anuales, cuyos plazos no son acordes a las exigencias de investigaciones de carácter patrimonial (CNCA, 2016a).

La comunidad de las Artes de la Visualidad identifica además la necesidad de regular los elementos patrimoniales que se encuentran en manos de privados. En este sentido, se hace necesario el generar un registro nacional de colecciones privadas, cuyo enfoque se dirija a “documentar” el

patrimonio artístico nacional. Asimismo, se plantea la importancia de generar vínculos entre colecciones privadas y centros de investigación (CNCA, 2016a).

Por último, y de forma relevante en relación a la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, se observa poca claridad respecto a las atribuciones institucionales de la DIBAM y del CNCA en el tema del patrimonio. En este sentido, distintos artistas de la visualidad señalan que la división de sus atribuciones en términos operativos (material-inmaterial) no facilita la comprensión y dificulta la coordinación de las iniciativas públicas (CNCA, 2016a).

### ***Infraestructura***

Como se mencionó anteriormente, los museos en Chile no siempre tendrían una importante incidencia en la identificación y acopio de las obras del patrimonio de las Artes de la Visualidad. Esto se originaría en la falta de recursos permanentes destinados a la adquisición de obras y al trabajo especializado de personas dedicadas a la curatoría y la investigación. A su vez, esta situación da cuenta de la debilidad de la política pública de adquisiciones. Producto de lo anterior, las colecciones existentes en el país en su mayoría corresponden a colecciones y conjuntos de valor histórico, sin existir por tanto un interés patrimonial dedicado al arte contemporáneo (CNCA, 2016a).

Sumado a lo anterior, se plantea que los museos chilenos no tienen las capacidades técnicas, ni logran cumplir con los estándares internacionales, para hacer circular las obras patrimoniales por distintas regiones del país. Esta situación se complejiza por el hecho de que el CNCA no tiene líneas destinadas para mejorar espacios de exhibición y acopio. La DIBAM por su parte, no cuenta con fondos concursables y no apoya por ahora a museos fuera de su red. Así, los museos que no pertenecen a la DIBAM carecerían de mayores oportunidades para el desarrollo de iniciativas en materia de preservación del patrimonio artístico (CNCA, 2010a).

Por último, se identifica la necesidad de contar con una política de archivo que suponga no solamente el trabajo con la obra, sino además con la multiplicidad de procesos y objetos que son también parte del patrimonio tales como programas de las exposiciones, catálogos, documentos ligados a la curaduría, documentos técnicos sobre el montaje de obras, entre otros (CNCA, 2010a).

- **Propuestas identificadas en el análisis de la información secundaria**

En los apartados anteriores se ha puesto de manifiesto la situación actual de la macroárea de las Artes de la Visualidad, identificando sus principales problemáticas en un horizonte temporal que abarca la última década. Sobre la base de lo anterior, a continuación se presentan distintas propuestas identificadas en el análisis de las fuentes secundarias, a partir de los diversos ejes de la política cultural en la materia.

### ***Territorio:***

- Avanzar en la contextualización de las obras en sus territorios, como estrategia para atraer audiencias y volver a poner en valor el trabajo artístico (CNCA, 2010a).

- Fortalecer instancias para que artistas recorran el país y, desde ese intercambio, permitir el empoderamiento de los agentes que trabajan en el territorio, generando redes de intercambio con otros artistas. De esta manera, se busca promover la sustentabilidad de los procesos artísticos conectando las expresiones artísticas con los territorios donde se exhiben (CNCA, 2010a).
- Promover y fortalecer las capacidades regionales, robusteciendo la gestión y coordinación de las instancias públicas en la Región (Consejos Regionales de Cultura y las Artes, Secretarías Regionales Ministeriales, Gobiernos y Consejos Regionales, entre otras), generando así instancias regionales para la sustentabilidad de sus propias iniciativas (CNCA, 2010a).
- Implementar un plan de política cultural dirigido a artistas de la visualidad que comprenda talleres de capacitación y perfeccionamiento profesional en colaboración con entidades universitarias y centros de formación técnica, dirigidos a profesionales de todas las regiones del país (CNCA, 2004b).
- Trabajar de manera sistemática con las autoridades sectoriales y locales del sector turismo y con el 2% del Fondo de Desarrollo Regional destinado a cultura y deportes. Esto es válido tanto para la producción artística contemporánea, como también para las expresiones más tradicionales de las Artes Visuales, que en algunos casos establecen lazos con otras disciplinas como la Artesanía, principalmente en regiones (2016c).
- Una oportunidad es la creciente llegada de turistas extranjeros que constituyen una demanda potencial, lo que requiere la creación de circuitos estratégicamente localizados y diseñados pueden dar mucha vitalidad al desarrollo y difusión de las Artes Visuales (CNCA, 2016c)

### ***Ciudadanía:***

- Se plantea la necesidad de contextualizar lingüística y artísticamente las exposiciones, generando procesos de mediación, para que diversos públicos se sientan atraídos a vivir experiencias artísticas, entendiendo los contextos en los cuales se realizan las obras. Esto, sin que la mediación sea orientada en el significado de la obra ni cómo debe entenderse, sino antes bien generando habilidades para la interpretación (CNCA, 2010a).
- Se propone la restitución de las horas de educación artística obligatoria en los establecimientos de enseñanza básica y media, lo que permitiría, además de generar puestos de trabajo para artistas, avanzar en acciones en favor del derecho a la cultura (CNCA, 2016a).
- Se plantea la necesidad de “desburocratizar” el sistema de postulación a fondos públicos, mencionándose la necesidad de que "sea más amigable el proceso de postulación" (CNCA, 2016a).
- Crear instancias de formación de público y audiencias con la participación de especialistas de la Fotografía Autoral que contribuyan al posicionamiento de la Fotografía como disciplina artística (CNCA, 2004a).

- Generar una mesa de trabajo con el objetivo de generar alianzas estratégicas estables con espacios de exhibición (museos, galerías, centros culturales) que contribuyan al acceso de las artes visuales de los grupos más vulnerables (CNCA, 2010a).
- Instaurar una mesa de trabajo desde el CNCA, con especialistas del sector y el Ministerio de Educación, para generar un programa apropiado dentro del ramo de Artes Visuales, y otros niveles de formación, de modo tal que se generen contenidos encaminados a la práctica, apreciación y consumo (CNCA, 2010a).

### ***Economía Creativa:***

- Proponer una línea concursable en el marco de Fondart que apoye los proyectos de creación vinculados específicamente a centros culturales, con énfasis en la pre-producción y en la post-producción de eventos de Artes Visuales (CNCA, 2010a) y de las disciplinas de las Artes de la Visualidad.
- Producir un catastro que detalle el número de artistas visuales y trabajadores relacionados que permita establecer la oferta y la ocupación real respecto al sector y posicionar al productor cultural como un generador de riqueza, perteneciente a una cadena de producción (CNCA, 2010a).
- Impulsar un proyecto de trabajo junto con la DIBAM, cuyo objetivo sea fomentar políticas de adquisición de obras por parte de los museos (CNCA, 2010a).
- Fijar una agenda de trabajo con el gremio de galerías comerciales, cuya primera tarea sea generar y publicar un documento anual de buenas prácticas del sector (CNCA, 2016a).
- Desarrollar iniciativas de apoyo financiero y espacios de capacitación en el campo de la promoción y difusión, lo que podría reflejarse en el apoyo a gestores o instituciones mediadores para el desarrollo de estos fines (galerías, salas de exhibición, centros culturales, etc.) (CNCA, 2016a).
- Crear fondos, tanto para la infraestructura como para el desarrollo de capacidades de gestión de quienes manejan los centros culturales, galerías y otros espacios de circulación regional (CNCA, 2016a).
- Generar actividades con empresas privadas y galeristas especializados, implementando talleres de apreciación y de valorización de las obras de artistas nacionales. Vincular a artistas a estas actividades para promover auspiciadores desde la empresa privada y marcar presencia y apoyo en ferias internacionales de galerismo y coleccionismo (CNCA, 2004b).
- Incentivar la profesionalización de la disciplina a través del fomento al seriado, con altos estándares e incremento en la calidad de la producción a partir de acciones orientadas a la mejora de la comercialización. Entre las diversas iniciativas susceptibles de ser implementadas en esta línea se encuentran las certificaciones de originalidad de obra, el

establecimiento de cánones de venta, tasaciones y una valorización competitiva de mercado con respecto a las obras de las artes visuales en general (CNCA, 2004b)

- Implementar nuevas líneas en los fondos concursables, destinadas a proyectos ya financiados, orientados a los evaluados de alta calidad, para su difusión y exhibición en espacios donde no han circulado, utilizando el circuito de la red de galerías especializadas nacionales (CNCA, 2004b).
- Instaurar capacitaciones en torno a la figura del *publisher* (equivalente al editor de un libro), para el apoyo desarrolladores de entornos interactivos (CNCA, 2012c).
- Desarrollar una plataforma específica para poder informarse de las actividades en que participa el Área de Nuevos Medios del CNCA (CNCA, 2012c)
- Instalar un observatorio permanente de las prácticas de los Nuevos Medios, dada su permanente mutabilidad intrínseca (CNCA, 2012c).

#### **Legislación y Tratados:**

- Generar un estudio comparado a nivel internacional sobre legislación sobre Artes de la Visualidad, que entregue insumos a la elaboración de una propuesta de modificación a la Ley N° 17.236. La propuesta debe considerar la participación de los organismos involucrados en el fomento de las Artes de la Visualidad (CNCA, 2016a).
- Elaboración de un plan de difusión de la Ley de Donaciones Culturales (Ley N° 18.985) que incluya una estrategia de aplicación e implementación, involucrando tanto al sector privado como al artístico (CNCA, 2016a).
- Difundir los alcances de la Ley de Propiedad Intelectual (Ley N°17.336) en el sector, de manera que se facilite y se permita su aplicación, recogiendo además eventuales propuestas para futuras modificaciones (CNCA, 2016a).

#### **Medios de Comunicación:**

- Elaborar una agenda de trabajo con distintas editoriales con el fin de producir catálogos anuales que promuevan la industria editorial relacionada con el sector (CNCA, 2010a).
- Sensibilizar a la empresa privada para el desarrollo de un proyecto editorial específico en Fotografía, con la instauración de una mesa técnica, y que articule instrumentos públicos como la Ley de Donaciones Culturales y otros fondos estatales, previamente comprometidos (CNCA, 2004b).

#### **Entorno Digital:**



- Desarrollar un software que maneje y actualice datos de visitantes que ingresan a exposiciones de Artes de la Visualidad con el fin de reunir, clasificar y estudiar el comportamiento de los usuarios. Esta información debe facilitarse a las instituciones culturales, a los productores artísticos y la academia (CNCA, 2010a).
- Crear una plataforma Web donde se encuentre la oferta completa de actividades asociadas a la macroárea tales como seminarios, exposiciones, fondos estatales y privados, perfeccionamientos internacionales, becas, pasantías y proyectos (CNCA, 2016a).

**Patrimonio:**

- Generar una agenda de trabajo junto a Aduanas y DIBAM, con el objetivo de revisar el sistema de ingreso y salida de obras de arte, buscando estandarizar un método de identificación y regularización de las obras patrimoniales (CNCA, 2010a).
- Producir un Encuentro Anual del Patrimonio presentando avances y desarrollos a través de seminarios y exhibiciones a nivel latinoamericano (CNCA, 2016a).
- Generar un registro único del patrimonio fotográfico del país, que aporte información acerca de la cantidad, variedad y espacios de ubicación del patrimonio nacional y de las distintas colecciones fotográficas disponibles. (CNCA, 2004a).

**CAPÍTULO III. SISTEMATIZACIÓN DE RESULTADOS DE ENCUENTROS PARTICIPATIVOS REGIONALES. AÑO 2016**

• **Reporte de Ejecución de los Encuentros**

El presente apartado sintetiza las características de la realización de los encuentros para cada una de las regiones abordadas.

<b>Región</b>	<b>Ubicación</b>	<b>Fecha</b>	<b>Hora</b>	<b>Asistentes</b>	<b>Mesas Constituidas</b>
<b>Metropolitana</b>	Centro Nacional de Arte Contemporáneo, Cerrillos, Santiago	24-11-2016	10:30-18:30	65 asistentes	Se constituyeron 4 mesas: - Creación - Circulación y Difusión - Educación, Participación y Acceso - Patrimonio e Institucionalidad
<b>Valparaíso</b>	Espacio IF, Valparaíso	25-11-2016	10:00-18:00	20 asistentes	Se constituyeron 4 mesas: - Creación - Circulación y Difusión - Educación, Participación y Acceso - Patrimonio e Institucionalidad
<b>O'Higgins</b>	Casa de la Cultura de Rancagua, Rancagua	30-11-2016	10:30-18:30	10 asistentes	Se constituyó una mesa única que abordó: - Creación - Circulación y Difusión - Educación, Participación y Acceso - Patrimonio e Institucionalidad
<b>Biobío</b>	Hotel Terrano, Concepción	06-12-2016	10:00-18:00	20 asistentes	Se constituyeron 2 mesas: - Creación/ Circulación y difusión. - Educación, participación y acceso/ Patrimonio e institucionalidad.
<b>Antofagasta</b>	Hotel Diego de Almagro, Antofagasta	12-12-2016	10:30-18:30	10 asistentes	Se constituyó una mesa única que abordó: - Creación - Circulación y Difusión - Educación, Participación y Acceso - Patrimonio e Institucionalidad

- **Sistematización e identificación de problemas públicos para cada disciplina y la macroárea en su conjunto**

De acuerdo con la metodología diseñada para los Encuentros Regionales, cada jornada desarrolló mesas de discusión para la política de las Artes de la Visualidad, las que se estructuraron en torno a 4 dimensiones asociadas al ciclo cultural de las disciplinas artísticas: Creación y profesionalización; Formación, participación y acceso; Circulación y difusión; y Patrimonio e institucionalidad. En cada jornada se conformaron de una a cuatro mesas dependiendo del número de participantes en el encuentro. No obstante el número de mesas conformadas, se abordaron la totalidad de las dimensiones anteriormente descritas en todos los encuentros.

Primeramente, se presentan las principales problemáticas que los participantes de los encuentros identificaron respecto a cada una de las disciplinas vinculadas a las Artes de la Visualidad (Artes Visuales, Fotografía y Nuevos Medios). Posteriormente, se presentan los problemas transversales a la macroárea, ordenados de acuerdo a las 4 dimensiones ya nombradas. Respecto a esto último cabe mencionar que la dinámica de las mesas tendió a apuntar a una visión general de la macroárea, en detrimento de la identificación de problemas específicos para cada disciplina.

Asimismo, si bien se presenta un abordaje general con las problemáticas comunes para todas las regiones en las que se realizaron las mesas, se mencionan en la medida que la información lo permite dificultades particulares identificadas para cada una de las regiones.

### ***Sistematización e identificación de problemas públicos para cada disciplina***

A continuación se presentan las problemáticas específicas identificadas por los participantes de las distintas mesas, para cada una de las subdisciplinas que conforman la macroárea.

#### **✓ Artes Visuales**

Respecto a la disciplina de las Artes Visuales, destacan dos problemáticas fundamentales vinculadas al ámbito de la creación. La primera de ellas alude al enfoque adoptado por las políticas públicas, las cuales poseen un énfasis principalmente orientado a los aspectos de carácter económico, dejando relegado aquello que conforma el contenido mismo de las Artes Visuales, afectando de este modo la formación de las y los artistas. Por otro lado, se señalan problemáticas relacionadas a la asociatividad y vinculación de las y los artistas, tanto entre ellos mismos como con otros agentes y sectores. Así, se indica la existencia de dificultades para impulsar la asociatividad entre artistas visuales, como también se identifica la importancia de dar cuenta que el arte es mucho más que sólo un sector económico.

#### **✓ Fotografía**

En cuanto a la Fotografía, se señala que existe una falta de reconocimiento de prácticas externas a la academia que permitan articular la creatividad y el desempeño profesional. Por otra parte, se ve como un problema la dificultad del reconocimiento vinculado a la creación en un contexto de difusión de tecnologías a nivel cotidiano. Asimismo, se identifica como problemático el hecho de

que en el sistema de artes lo tangible (vale decir, la obra como producto) siga siendo el dispositivo de validación por sobre los procesos creativos mismos.

En relación a la circulación y difusión se identifican dos problemáticas centrales: la primera de ellas apunta a una dificultad de inserción de la Fotografía en función de su formato y escala, puesto que no se adecúa al formato tradicional de las Artes de la Visualidad. Por otra parte, se señala una dificultad vinculada a prácticas y técnicas asociadas a los museos, que implican la existencia de un discurso museográfico que dificulta la difusión y circulación de la Fotografía como disciplina

Respecto específicamente de la formación, se señala una dificultad presente en las mallas de las carreras de Fotografía, las cuales enfatizan en aspectos fundamentalmente técnicos, no permitiendo generar una inserción de la disciplina tanto en la historia artística como en el discurso estético.

#### ✓ ***Nuevos medios***

Respecto a la creación, se plantea la necesidad de relevar la oportunidad que presenta lo digital como una plataforma común que modifica las concepciones de objetualidad, su materialidad, la editorialidad y las prácticas cotidianas. En cuanto a la formación se plantea la necesidad de actualizar las plataformas tecnológicas existentes para la educación en Nuevos Medios tanto a nivel escolar como universitario.

#### ***Sistematización e identificación de problemas públicos para la macroárea***

Como se mencionó anteriormente, en general las mesas tendieron a la identificación de problemáticas de manera transversal a las disciplinas de las Artes de la Visualidad. Si bien la discusión sobre las definiciones conceptuales de lo que se entiende por Artes de la Visualidad no fue abordada directamente en todas mesas, el hecho que los participantes privilegien hablar de temas transversales antes que problemáticas específicas por disciplina indica que, a nivel conceptual, prima una opinión que pone en cuestión la visión segmentada de estas artes, rescatando el “carácter multidisciplinario” de las mismas.

En efecto, en la mesa constituida en la Región de O’Higgins, la primera problemática que se abordó hizo referencia a la definición que los participantes hacen de del campo de las Artes de la Visualidad y sus disciplinas constituyentes. Se plantea una falta una mirada transdisciplinaria y una necesidad de expandir la definición de las Artes de la Visualidad. De este modo, se señala que no existe un sistema de definición y por ende validación de las Artes de la Visualidad, así como también existirían dificultades al momento de diferenciar un artista profesional de uno consagrado o de uno vocacional. Este problema de definición estaría presente también en los fondos concursables, lo que finalmente terminaría influyendo en la determinación de qué artistas son financiados.

### ✓ **Mesas de Creación**

Respecto de las principales problemáticas de la creación se identifican ciertos nudos críticos que se enfatizan constantemente a lo largo de todas las mesas. En primer lugar, se hace alusión a una existencia de centralización del desarrollo cultural, donde, en general, hay una preocupación por las artes en la zona metropolitana en detrimento de las regiones. En este sentido, las distintas mesas plantean la necesidad de dar valor a la creación y a las y los autores regionales contemporáneos.

En este sentido, el vínculo entre creación, territorio y comunidades locales es uno de los aspectos críticos para las Artes de la Visualidad. A juicio de las mesas, actualmente los procesos creativos de los artistas de la visualidad se encuentran desconectados de la realidad local, siguiendo tendencias artísticas foráneas que no interpelan a las comunidades locales. En este sentido, se plantean como escasas las oportunidades para que proyectos locales se desarrollan en vinculación con instituciones y espacios de la misma región que logren dar cuenta de la identidad local. Así también, se plantea la necesidad de brindar validación institucional a prácticas artísticas de creación local, como pintura en las calles y fotografías de retrato. En estos términos, la desconexión entre creación, territorio y comunidad afecta directamente el potencial identitario de la creación artística, haciendo más débil y precaria la creación y circulación de las obras en los territorios locales, puesto que el público potencial de estas obras no se sentiría interpretado por este tipo de creaciones artísticas.

Otro problema importante vinculado con la creación es que no existiría un mercado establecido para las Artes de la Visualidad. A juicio de los participantes, este problema provocaría que creación y profesionalización se desvinculen, pues debido a la falta de mercado y público para estas creaciones los artistas se ven en la obligación de buscar otras actividades artísticas que no se relacionan directamente con la creación: ocuparse en instancias de difusión, de gestión cultural, etc., o lisa y llanamente, no relacionado con el mundo artístico/cultural.

De esta forma, se observa como problemática la incompatibilidad entre la creación artística y generación de ingresos económicos para las y los artistas de la visualidad. Este hecho puede apreciarse en la precariedad del trabajo artístico, en tanto no todo artista cuenta con talleres o puede vivir de su trabajo, no contaría seguridad social, entre otras dimensiones. No obstante, el principal problema al respecto sería la necesidad de recurrir al pluriempleo, el cual terminaría generando condiciones de estrés que a larga limitan los tiempos de dedicación a la creación artística. De acuerdo a las y los participantes, esta situación produce estados de incertidumbre e inseguridad en las decisiones artísticas, emociones que finalmente repercuten de manera directa en los procesos creativos. Esta condición se acentuaría aún más en regiones por no contar con espacios de difusión, circulación y comercialización de las obras.

El rol de los medios de comunicación también es otro de los nudos críticos a resolver para favorecer los procesos de creación. En este ámbito se identifica a la televisión como uno de los grandes responsables de la invisibilización de las Artes de la Visualidad. De acuerdo a lo expresado, en las distintas mesas la programación cultural de la TV no tiene ninguna relación con las Artes de la Visualidad, lo que genera una serie de problemáticas derivadas de esto: el desconocimiento y poca valoración de la sociedad hacia estas artes, la falta de interés en los artistas y su creación, entre otras.

En cuanto al rol del Estado en el fortalecimiento de la creación en las Artes de la Visualidad se identifican una serie de problemas que dicen relación primeramente con la lógica mercantil a partir de la cual actuarían los fondos de cultura, los conocimientos técnicos necesarios para poder postular a dichos fondos, la falta de financiamiento para la creación, y la tendencia a entender la creación artística de manera elitista, perdiendo el vínculo con las comunidades locales. Asimismo se señala la falta de apoyo que permita la generación de espacios estables y específicos destinados a las Artes de la Visualidad y la creación, orientados tanto a artistas como a la población en general, puesto que se señala que las políticas de fomento a las artes en Chile se preocupan solamente por la generación de un producto, no asegurando una audiencia estable ni consumidores para la misma.

Se señala además que los fondos existentes no se condecirían con la realidad de las necesidades y la gestión de las artes de la visualidad, en tanto los plazos no se ajustan a los tiempos de la creación, muchas veces teniendo los mismos artistas que financiar sus materiales debido a atrasos en la entrega de fondos. En este sentido, se menciona que los fondos concursables podrían incluso financiar los instrumentos para la obra antes que las obras en sí mismas. Sumado a lo anterior, el acceso a algunas modalidades y fondos presentaría restricciones para las personas naturales, siendo necesario contar en algunos casos con personalidad jurídica.

Respecto específicamente a la labor del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), se señala en primer lugar una carencia conceptual, en tanto resulta necesaria una mirada transdisciplinar que permita abordar desde sus políticas la complejidad y especificidad de la creación en Artes de la Visualidad. Por ejemplo, muchas veces resulta difícil separar las artes visuales de otras disciplinas artísticas como la música, y sin embargo, la postulación a los fondos otorgados por el CNCA no permite conectar estas distintas disciplinas en un mismo proyecto, según se señala.

En cuanto al funcionamiento de los Consejos Regionales de la Cultura y las Artes, las y los artistas identifican la falta de especialización de funcionarios que tengan como principal dedicación el fomento de artistas locales. La carencia de un especialista en terreno que realice un mapeo cartográfico de las distintas escenas, organizaciones y colectivos artísticos, representa una despreocupación respecto de la regionalización y visibilización de la diversidad artística local. A su vez, se entrevistó también un escenario de desvinculación interinstitucional dirigida especialmente a las Artes de la Visualidad, donde se identifica una desarticulación entre instituciones como el CNCA regional, MINEDUC, Ministerio de Desarrollo Social, Ministerio de Obras Públicas, entre otros agentes que de manera directa o indirecta tienen alcance en las proyecciones de las Artes de la Visualidad.

Sobre el Fondart, en las distintas mesas se criticó sobre todo los criterios de selección de los proyectos, principalmente debido a la exigencia de un producto artístico (manifestado en una obra, exhibición, galería, muestra, etc.) en desmedro de un acento en el proceso creativo artístico propiamente tal. Bajo esta medida queda sin apoyo público todo aquel proceso dinámico e inspiracional que da contexto y contenido a los productos artísticos, dejando de lado la base investigativa sociocultural que realizan las y los artistas.

Con todo, a lo largo de las diferentes jornadas, se expresó enfáticamente que toda política cultural debe tener como centro de atención a la creatividad. Así, las personas participantes plantearon que la creatividad es la base de todos los procesos formativos, de creación y participación cultural.

En consecuencia, las herramientas de política cultural desde el Estado deben poner en su centro a la creatividad, involucrando desde allí a todos los actores vinculados con las artes de la visualidad, permitiendo y resguardando a la vez la autonomía de los proyectos.

### ✓ **Mesas de Circulación y difusión**

En términos generales, el nudo crítico de la dimensión apunta a la debilidad institucional del sector, que se traduciría a juicio de los participantes en una falta de financiamiento y profesionales especializados; poco conocimiento y valoración social de las disciplinas; carencia de espacios de reflexión y difusión de las obras; debilidad asociativa y de organización en los gremios profesionales que forman parte del sector, etc.

Respecto a la asociatividad, las y los artistas en las distintas mesas realizaron una valiosa autocrítica, pues se reconoce que parte importante de los problemas de profesionalización, falta de conocimientos técnicos, y falta de instrumentos y políticas públicas para las Artes de la Visualidad se debe a que la misma comunidad artística no ha sido capaz de agruparse, reconocerse, establecer definiciones comunes y trabajar en conjunto. En este sentido, se plantea que para que exista una real profesionalización y políticas públicas adecuadas no se puede dejar todo el trabajo al Estado. Asimismo, se reconoce una cierta reproducción del centralismo que ellos critican, al admitir un relativo desconocimiento entre ellos mismos respecto del trabajo que realizan sus pares, sobre todo lo que ocurría en comunas distintas a las capitales regionales. Muy de la mano con lo anterior, se manifestaron demandas alusivas a que no existen espacios de encuentro específicos entre artistas de la visualidad, quedando sus áreas de encuentro reducidas a los espacios de gestión cultural que privilegian mayormente a otro tipo de artes.

Por otro lado, la desarticulación entre los diferentes programas y proyectos que provienen de la institucionalidad cultural se considera un punto crítico pues obstaculiza la circulación de obras en los distintos espacios culturales adaptados para las artes de la visualidad. En este sentido el problema es que si bien se avanza en infraestructura cultural, la programación y gestión de ella no considera a las Artes de la Visualidad, y cuando sí lo hace, se dejan de lado consideraciones respecto de la pertinencia territorial de las obras, la generación de instancias de mediación para el público, y la ausencia de una serie de otras medidas que permitirían que cuando las obras se ponen en circulación, efectivamente tengan un público interesado en ellas que las aprecie y participe activamente de estas instancias.

Respecto a esto último, surge también la discusión de cómo en Chile la educación en arte se centra en el crear arte, pero en ningún caso se enseña a apreciar y contemplar arte, lo que puede constituir un punto de partida para la educación de audiencias, en el sentido de personas que no necesariamente sean artistas pero que tienen las capacidades para apreciar el arte. “No se necesita producir arte para ser capaces de aprender a apreciarlo”, planteaba un artista en Concepción. En este sentido, el artista de las artes de la visualidad es entendido como un comunicador, por lo que la educación en arte sería importante para que la audiencia aprendiera un “lenguaje básico”, es decir, conociera los códigos de interpretación de una obra.

En cuanto a la exhibición de las obras, se hizo ver que faltan instancias de capacitación para los equipos profesionales y técnicos de exhibición, enfrentándose muchas veces con problemas ligados a la logística de mantención, cuidado y traslado de las obras a presentar. Esta problemática es crítica, ya que se presenta en momentos que supuestamente no debe fallar nada para que la

exhibición se ejecute de la manera planificada por el artista. Sin embargo, la improvisación de ciertos agentes que carecerían de las competencias necesarias retrasaría o modificaría los contextos de exhibición, dejando a las y los artistas disconformes con la proyección de sus creaciones. Asimismo, se plantea como problemático que si la obra de un artista no vende, no tenga posibilidades reales de ser exhibida. En este sentido, en Chile no hay una línea curatorial definida, sino que las distintas galerías se rigen por la venta que una obra pueda o no generar, así como también por los contactos que el o la artista pueda tener. Por último, resulta relevante destacar que cuando las y los artistas tienen la posibilidad de exhibir no siempre reciben un pago por ello, sólo recibiendo una retribución económica en caso de que su obra se venda.

Sobre la labor del CNCA, se identificó un cierto desconocimiento por parte de los artistas de las acciones del organismo en torno a la macroárea, planteándose la necesidad de aumentar la visibilidad de las iniciativas llevadas a cabo, sobre todo en regiones. Otra problemática identificada se vincula a los fondos del Consejo destinados a la difusión y circulación de las obras artísticas, los cuales permiten itinerancias en espacios previamente acordados. No obstante, quien se adjudica el fondo no tendría facilidades para gestionar con posterioridad otros espacios de exposición. Esto se identifica como una dificultad puesto que implica establecer *a priori* las instancias de exhibición de la obra, no permitiéndose modificaciones posteriores del mismo. Se critica además, una falta de seguimiento y fiscalización en el uso de estos fondos.

Se plantea además, la necesidad de regionalizar las líneas de Ventanilla Abierta de Fondart. Esto principalmente debido a que las ventanillas abiertas son a nivel nacional, y por ende, en el concurso se compite con artistas visuales a lo largo de todo Chile, considerando que históricamente la Región Metropolitana es la región que presenta mayores tasas de adjudicación en este tipo de proyectos. Además, los participantes de las distintas mesas, consideran como una debilidad que el jurado de esta línea de Fondart se conforme sólo por especialistas de la Región Metropolitana, dejando de lado la representatividad regional en pos de una homogenización de criterios de evaluación. En este sentido también se pone énfasis en la desigualdad de condiciones en que se concursa esta línea de postulación, ya que cuando se postula una exhibición al extranjero se suele priorizar los festivales más renombrados –como el festival de Venecia- por sobre algunos más puntuales, localizados y de aparente menor prestigio.

Por otro lado, en la mesa de la Región Metropolitana se detallaron ejemplos sobre cómo el escaso aporte institucional contribuye a debilitar aún más el sector. El caso de los postgrados en curatoría ilustra el problema, pues ni Fondart ni Conicyt cuentan con las líneas más adecuadas para financiar este tipo de especializaciones. Situación similar ocurre con la investigación y la publicación de libros, proyectos que no encuentran financiamiento pues los fondos no son los adecuados, o simplemente no existen.

Finalmente, se menciona la falta de revistas especializadas y de difusión de las Artes Visuales de carácter local que recopilen los estados de creación, circulación y exhibición de cada colectivo artístico y artistas individuales, a modo de ir visibilizando una articulación entre colectivos y artistas como muestra de una identidad artística regional. Asimismo, se plantea como punto crítico la falta de periodistas especializados en temas culturales, sobre todo en regiones.



### ✓ **Mesas de Formación, participación y acceso**

En términos generales las problemáticas identificadas dicen relación con la falta de valoración desde distintos agentes institucionales (MINEDUC, Centros culturales, gobiernos locales, entre otros) respecto del rol que juegan las Artes de la Visualidad en los procesos formativos de las personas, tanto a nivel escolar como superior. De acuerdo al discurso de las y los participantes, parte importante de los problemas identificados se derivan o tienen relación con esta poca valoración de las Artes de la Visualidad.

Desde la opinión de las y los participantes, la desatención o falta de valoración de las Artes de la Visualidad desde la misma institucionalidad cultural (MINEDUC, Museos, DIBAM, CNCA, entre otras) implica que no exista una formación robusta y consistente en las Artes de la Visualidad para la ciudadanía. En este sentido la falta de educación en percepción visual (considerando el marco de una cultura que es eminentemente visual) repercute en la capacidad de entendimiento y en el interés que despierta en las personas una obra de las Artes de la Visualidad. Así, gran parte de los problemas relacionados con la participación, el acceso y la difusión de este campo creativo se vincularían con esta falta de conocimiento e interés que tiene la ciudadanía en general con estas artes.

Sintomático de lo anterior, resulta el hecho de que no existe una articulación concreta entre los contenidos curriculares sobre Artes de la Visualidad desde la enseñanza prebásica hasta la formación de profesores, que permita la formación de una mirada y un juicio estético crítico del arte. Tampoco existe un real vínculo entre artistas, las instituciones y los agentes encargados de la investigación sobre arte. MINEDUC carecería de una visión clara en cuanto a la educación en arte, notándose una ausencia de conexión entre el CNCA, MINEDUC y los establecimientos educacionales, tanto de educación básico-media como de educación superior.

Específicamente respecto a la formación inicial o escolar, se identifica una falta de implementación de las disciplinas artísticas desde la formación de base, que permita generar una cercanía hacia estas disciplinas, potenciando la generación de artistas y audiencias para el futuro. La progresiva disminución en las horas pedagógicas que han tenido las asignaturas de arte es otro claro ejemplo de esta desatención de las instituciones culturales para con estas disciplinas. Asimismo, se reconoce un problema con el currículum de las y los profesores, planteándose que los docentes de educación básica y media no cuentan con formación específica en el área; y en caso de tenerla se basaría en un currículum atrasado que no da cuenta de la realidad artística actual. A su vez, los talleres artísticos correspondientes a las Actividades Curriculares de Libre Elección (ACLES) y la jornada Escolar Completa (JEC) establecerían una distorsión de los procesos formativos al privilegiar las competencias evaluadas por instrumentos estandarizados.

Todo esto daría cuenta, de acuerdo a los participantes, de una debilidad conceptual que impide entender las Artes de la Visualidad como una herramienta que contribuye a fortalecer los procesos formativos integrales de las personas. Este mismo hecho lleva a que, por ejemplo, problemas de gestión impidan la salida de los estudiantes de los establecimientos educacionales para participar en actividades artísticas o culturales, tales como visitas a museos, galerías y centros culturales, además del hecho de que los encargados de tales establecimientos impedirían el acercamiento de las y los estudiantes al arte contemporáneo, al no comprender de manera compleja las condiciones del mismo.

Por otra parte, se señala la existencia de otro problema importante relacionado con las diferencias de los currículos de las Artes de la Visualidad en las escuelas y en las universidades. De acuerdo a las opiniones de las y los participantes, en las escuelas predominaría una visión clásica sobre las Artes de la Visualidad con énfasis en su relación con las manualidades, dejando de lado el componente artístico de la visualidad. Por otra parte, en las universidades las Artes de la Visualidad abordarían principalmente las áreas del pensamiento, teoría y crítica contemporánea.

Se critica por parte de las y los distintos participantes de las mesas que en el trabajo universitario y en la academia se carece de una visión transdisciplinar de las Artes de la Visualidad, trabajándose de manera parcelada y dentro de los límites que definen las fronteras de cada disciplina. No obstante, se reconoce un problema centrado en la autonomía de los discursos artísticos respecto de la realidad nacional, siendo necesaria una mayor interconexión con la ciudadanía en el uso de herramientas, el traspaso de contenido y en los procesos de creación de las obras.

Ligado a esto último, se plantea como preocupante la sobreoferta que existe actualmente de carreras en Artes de la Visualidad, lo que no se condeciría con la oferta laboral real. Asimismo, se critica la calidad de las y los artistas formados, planteando que ésta sería muy heterogénea y no siempre de calidad.

No obstante, estas carreras tenderían a concentrarse en la zona central, existiendo regiones como Antofagasta que no cuentan con programas de pregrado ni posgrado en Artes de la Visualidad. Asimismo, se plantea una desvinculación entre los contenidos revisados y los territorios donde se insertan las distintas instancias de formación en Artes de Visualidad. En este sentido se advierte la falta de pertinencia territorial en los contenidos de las Artes de la Visualidad, lo que implica que los y las participantes de estas instancias perciban como alejado de su realidad el contenido de estas obras.

Por otro lado, se plantea la necesidad de nuevos espacios de formación que no se enfoquen únicamente en aspectos técnicos disciplinares sino que posean un enfoque más práctico, abordándose temas tales como la confección de portafolios, formación en herramientas de gestión, postulación a fondos, formulación y administración de proyectos, rendiciones, entre otros. Estos conocimientos resultarían de gran importancia, porque es en torno a estos proyectos y fondos que hoy en día se financia la cultura, según señalan las y los participantes. Asimismo, se plantea que más allá de todos estos espacios institucionalizados de formación, se hace necesario el reconocimiento de procesos formativos autodidactas o informales.

Ligado a esto último se plantea la inexistencia de puentes de colaboración o trabajo entre las instancias de educación formal y no formal en las Artes de la Visualidad. Los y las participantes identifican como problema la ausencia de estos canales formales entre lo que hacen las escuelas, las universidades y los centros culturales con sus instancias de extensión y formación.

Se plantea como problemática, además, la desconexión que hay entre el MINEDUC, el CNCA y las escuelas de arte alojadas en las universidades. Lo que se reflejaría en que el Estado levante sus propias investigaciones, no abordando los desarrollos impulsados por especialistas del mismo campo artístico y la academia. Esto implicaría la existencia de un desfase entre los tratamientos que da el Estado a ciertas temáticas y las necesidades, realidades, o la situación en que se encuentran los actores que vivencian el arte: artistas, investigadores, trabajadores del arte, académicos, etc.

En cuanto a la participación y acceso, uno de los focos de la discusión estuvo puesto en el rol que cumplen las diferentes instancias de mediación artística. El problema residiría en que el rol de la participación y acceso es aparentemente accesorio a la acción de las instituciones culturales, y no se correspondería con la importancia que a este ámbito se le da en términos discursivos dentro de estos mismos organismos. De esto se derivan importantes problemas de financiamiento que tienen las áreas de mediación de los centros culturales, las trabas burocráticas que existen para realizar actividades en la materia, la carencia de profesionales expertos en mediación y educación artística, entre otros.

Con relación al acceso se hace referencia a que, en términos generales, las infraestructuras tradicionales, tales como museos y galerías de artes, no se vinculan de manera activa con los nuevos medios audiovisuales y digitales, a excepción de los nuevos medios y en algunas dimensiones la fotografía, y que tampoco estarían vinculadas fuertemente con la comunidad. Los nuevos espacios que se crean no se habilitan necesariamente como espacios de promoción para la riqueza cultural local, debido a la inexistencia de una valoración de la producción de arte local. Estos espacios tienden a ser funcionales y se construyen con los recursos disponibles, pero a veces no resultan del todo útiles, como en el caso de aquellos lugares que están muy apartados de la afluencia de público, dificultando el acceso de la comunidad como en pisos altos. Ante este escenario, las y los participantes proponen lo oportuno de contar con pocos espacios, pero bien pensados, en lugar de muchos espacios que finalmente no cumplirán con el objetivo por el cual fueron construidos en primera instancia.

Asimismo, se plantea como problemático que el acceso a los espacios tradicionales de arte (como Pinacoteca, Bibliotecas o Museos) suelen ser costoso (especialmente para la exhibición de artistas de la visualidad) y se centrarían en artistas reconocidos, en su mayoría ligados a la pintura, o requieren de un montaje que implica altos recursos. Asimismo, actualmente existiría un segmento importante de artistas de la visualidad que no se vincula con el medio artístico tradicional ni con los espacios utilizados tradicionalmente, formando redes y espacios alternativos, ya sea por la precariedad de recursos que poseen, o porque se han reapropiado de espacios y lógicas distintas de gestión. El problema residiría en la ausencia de estrategias que vinculen y articulen a estos distintos segmentos artísticos.

En concordancia, la carencia de arte en espacios recreacionales como parques, áreas al aire libre, y en general, espacios con mayor flujo de personas, es otro tema que se discute.

En cuanto a la participación uno de los ejes de la discusión implica una reflexión sobre la democratización de la cultura. El centralismo existente, que no sólo se da en la relación Región Metropolitana- Regiones sino que también se reproduce en relación a Capital Regional-otras áreas de la región, impide tener una visión cabal de lo que pasa en la diversidad de territorios del país y dificulta la participación entendida en su dimensión política.

Por último, y en relación con lo anterior, otro problema identificado es la carencia de una política de inclusión e integración de todas las minorías (personas con capacidades diferentes, tercera edad, migrantes, pueblos originarios, diversidad sexual, etc.) en las distintas instituciones culturales: CNCA, centros culturales, museos, etc. Esta carencia de política implicaría un obstáculo para la participación real de toda la ciudadanía en igualdad de condiciones en los distintos eventos e instituciones relacionadas con las Artes de la Visualidad

### ✓ **Mesas de Patrimonio e institucionalidad**

En cuanto al patrimonio, las y los participantes de los encuentros abordaron en primer lugar el concepto mismo y la necesidad de elaborar una mayor reflexión crítica al respecto. Es identificado, por una parte, como un concepto patriarcal, y por otra, como aquello que tiene que ver con la historia nacional. Asimismo, se pone énfasis en que patrimonio contemporáneo no es igual que patrimonio histórico. Por otra parte, se hace necesario pensar el patrimonio como algo dinámico, no como algo estático, por lo que no puede ser pensado en el contexto de una historia lineal. Se propone otorgar una perspectiva decolonial al concepto, que rompa con la historia ilustrada en torno a la cual se construye la noción de patrimonio. En relación con lo anterior, se cuestiona el tratamiento del patrimonio desde la institucionalidad, en tanto se considera como la herencia del país, donde no sólo el museo puede ser el encargado de su resguardo, permitiendo el reconocimiento de nuevos agentes en su gestión.

Dentro de los problemas públicos que tuvieron más cabida en la discusión de estas mesas destaca la falta de una política de colección y archivos que permita articular a los diferentes profesionales del mundo del patrimonio, a las instituciones y espacios donde circulan y exhiben las obras, y a las diversas fuentes de financiamiento existentes para desarrollar proyectos vinculados con el área. A partir de esta carencia de política de colección y archivos se deriva una serie de problemáticas.

La primera de ellas alude a que parte importante de los museos y espacios para las Artes de la Visualidad no consideran líneas de desarrollo en arte contemporáneo, lo que repercute en que existan profesionales de las Artes de la Visualidad que no tienen cabida en estas instituciones pues sus especializaciones no son consideradas en la programación de los museos y demás espacios para el sector. Un ejemplo de este problema, propuesto en la mesa de la Región Metropolitana, es lo que sucede con los espacios administrados por la DIBAM, donde a juicio de las y los participantes se está diseñando una política de museos que no incorpora los museos de arte ni concibe al arte contemporáneo en ella. Este hecho repercutiría en que una parte importante de los profesionales de las Artes de la Visualidad no tengan espacios de desarrollo profesional en instituciones que, se supone, son especializadas en estas actividades.

Asimismo, las mesas identificaron como uno de los mayores problemas la relativa carencia de iniciativas de formación y profesionalización en las Artes de la Visualidad vinculadas con la especialización en el tema de la conservación, lo que implica que los profesionales existentes actualmente no sepan trabajar con las colecciones. Esto tendría como una consecuencia asociada la existencia de problemas en cuanto a la tasación de las obras, generándose especulación en los precios.

En este sentido, se identifica que las técnicas de conservación utilizadas en el país no serían muy sofisticadas, lo que se debería a una falta de financiamiento y profesionales capacitados en conservación y restauración. Se identifica además una falta de valoración de distintos actores en la conservación, activación y circulación del patrimonio, existiendo una carencia de desarrollo y mirada transdisciplinar que permita potenciar el desarrollo del patrimonio en las artes.

Otro problema identificado en las mesas, es la ausencia de investigación y de publicaciones rigurosas en lo relativo al acopio y puesta en valor del patrimonio, lo que derivaría en su descontextualización. Se plantea que toda puesta en valor del patrimonio necesita de un discurso reflexivo al alcance de las audiencias. Bajo esta perspectiva, los críticos de arte deben ser un

puente con la población. En esta misma dirección se plantea que al momento de pensar en la generación de una política de colecciones y archivos es necesaria una mirada orgánica que considere las diferentes aristas que esta política posee: adquisición, conservación, restauración, creación de depósitos adecuados, circulación y exposición, curaduría e investigación.

Otro de los principales problemas es que es necesaria una mayor regulación respecto de la adquisición y compra de archivos patrimoniales, lo que implica que por una falta de fiscalización se generen compras duplicadas por parte de las propias instituciones del Estado, así como también una desregulación de los precios, lo que genera especulación y sobreprecios. Esta falta en la regulación de la adquisición implica que en Chile haya una pérdida de piezas artísticas patrimoniales debido a la falta de confianza que generan las instituciones, provocando la compra de éstas por parte de personas o instituciones extranjeras.

Por otra parte, hay una privatización de archivos, lo que merma la posibilidad de acceso público. En este sentido, se carece de una regulación del derecho público a los archivos, así como de una regulación de su valor de uso. En cuanto a la investigación de los archivos es importante considerar que es necesario acceder no sólo a la información sobre estos, sino también a la materialidad de los mismos. Como consecuencia, se menciona la necesidad de Centros de Documentación regionales y estatales, donde el material patrimonial pueda ser archivado y resguardado.

No obstante, se señalan los riesgos de que el Estado tome excesivo protagonismo en los archivos y en cuanto a lo que se considera como patrimonio, puesto que hay memorias colectivas que se dejarían fuera al establecer una “memoria que se conserva” convertida en la historia oficial. Las memorias de resistencia, de los márgenes, fuera de las normas, quedan excluidas desde el lenguaje que se utiliza hasta aquello que se exhibe y se da a conocer. De esta manera, en la actualidad no se permite la transversalidad y la diversidad de discursos en la conservación y construcción de memoria.

Se plantea además, vinculado al financiamiento, que la Ley de Donaciones Culturales es elitista, puesto que si el artista no posee redes ni contactos no le es posible acceder a ella. Esta situación afectaría especialmente a las regiones, afectando así el desarrollo patrimonial local.

Finalmente, se presenta el ejemplo de la ciudad de Valparaíso, cuyo patrimonio estaría muy descuidado, no existiendo políticas claras que estimulen la protección del patrimonio histórico y del patrimonio artístico contemporáneo. Esto redundaría en la falta de políticas de regulación, mantención y conservación del patrimonio urbano, existiendo una pasividad de la Municipalidad y otros organismos como entes activos, que se manifiesta por ejemplo en la ausencia de normativa específica dirigida al arte urbano. En este sentido, hay una falta de resguardo para el desarrollo de la memoria viva, vista como patrimonio.

De este ejemplo surge una serie de problemáticas transversales, que apuntan a que gran parte de las personas encargadas de las artes (visuales y en general) en instituciones de gobiernos locales cumplirían cargos políticos que son estratégicos para las artes sin estar capacitados en el tema, entrapando ciertos procesos tales como la difusión, formación, coleccionismo, etc. Además se identifica a los centros culturales municipales como entes institucionales que debieran tener un rol importante en cuanto a la formación y mediación, ámbito identificado como débil y abandonado a

las dinámicas políticas contingentes, por lo que carecería de un anclaje en un plan de gestión cultural municipal.

- **Identificación y sistematización de objetivos para la Política Nacional Sectorial de las Artes de la Visualidad**

A partir del trabajo realizado en las mesas es posible identificar eventuales objetivos para el desarrollo de la Política Nacional Sectorial de las Artes de la Visualidad. Los objetivos planteados aluden a lineamientos o metas hacia donde la política pública debiese dirigirse. En todos los casos corresponden a la macroárea en general, pues no se apreciaron diferencias disciplinarias en los planteamientos. Los objetivos están ordenados en base a las dimensiones anteriormente descritas: Creación; Formación, participación y acceso; Circulación y difusión; y Patrimonio e institucionalidad.

A continuación se presenta una síntesis de los objetivos a nivel nacional.

- ✓ **Creación:**

- Desarrollar plataformas institucionales para la experimentación, creación e investigación artística permanente, que faciliten un ejercicio artístico que tenga representatividad local y anclaje en los territorios.
- Disminuir los niveles de burocratización en la postulación a fondos y la participación en instituciones y centros culturales.
- Protección y reconocimiento del valor de los trabajadores del arte y los artistas de la visualidad: mejorar condiciones laborales, regulación laboral y protección social.
- Promover el respeto del derecho de autor en las artes de la visualidad. Estos derechos son una fuente de ingresos y credibilidad para los artistas. El Estado debe reconocer esto como un derecho (como ocurrió ya en la música).

- ✓ **Formación, participación y acceso:**

- Potenciar redes entre ministerios para lograr objetivos comunes: MINEDUC, MDS, Ministerio de Economía, etc.
- Potenciar la profesionalización de los artistas de la visualidad y todos los agentes involucrados en su desarrollo. Para esto se debe mantener una política de formación dentro de los artistas de la visualidad.
- Promover la inserción de artistas visuales en el aula de clases.
- Generar una vinculación de la escena artística con universidades que trabajen Artes de la Visualidad, potenciando el carácter local y situado de la formación.
- Mejorar la difusión y ampliar los programas de capacitación del CNCA hacia herramientas de gestión y formación de capacidades técnicas, en conjunto con el Servicio Nacional de Capacitación y Empleo (SENCE) y el Servicio de Cooperación Técnica (SERCOTEC).
- Implementar la formación en conservación ya que no existe en la zona una oferta formativa en esta área.
- Actualizar los conocimientos a los profesores de arte, así como el rediseño de las mallas y planes curriculares de modo que respondan al desarrollo actual de las Artes de la Visualidad.
- Incrementar horas de artes visuales en establecimientos educacionales.
- Sensibilizar a las autoridades políticas para fomentar el desarrollo artístico regional.

✓ **Circulación y difusión:**

- Generar mecanismos o estrategias de descentralización, así como estrategias de internacionalización específicos de la obra regional.
- Implementar un mayor seguimiento de los proyectos financiados por el CNCA destinados a circulación y difusión de las obras.
- Implementar plataformas de documentación y archivo en cada región.
- Potenciar la asociatividad entre los diversos agentes

✓ **Patrimonio e institucionalidad:**

- Promover el desarrollo de una institucionalidad específica para el desarrollo de las Artes de la Visualidad, como espacio para alojar una red de cooperación entre instituciones de las artes, incorporando también a la academia.
- Diseñar y promulgar una ley sectorial como ha ocurrido con la música, el libro y la lectura, y el audiovisual.
- Privilegiar la participación de artistas locales en las inversiones y donaciones que hacen los privados al mundo de la cultura.
- Generar incentivos tributarios que privilegien la inversión en bienes patrimoniales en regiones distinta a la Metropolitana.
- Generación de una política nacional y regional de colecciones y archivos, desde perspectivas patrimoniales para potenciar los acervos locales y el nacional.

• **Identificación y sistematización de propuestas para la Política Nacional de las Artes de la Visualidad**

Las propuestas presentadas, entendidas como acciones concretas a emprender, también corresponden a la macroárea, no existiendo propuestas específicas para las distintas disciplinas de las Artes de la Visualidad. Las propuestas están ordenadas sobre la base de las dimensiones anteriormente descritas: Creación y profesionalización; Formación, participación y acceso; Circulación y difusión; y Patrimonio e institucionalidad. No obstante es importante mencionar que no todas las mesas elaboraron propuestas para todas las dimensiones.

A continuación se presenta una síntesis de los objetivos a nivel nacional.

✓ **Creación y profesionalización:**

- Simplificar la postulación a los fondos concursables.
- Potenciar el trabajo en red de las distintas instituciones públicas que trabajan con las artes de la visualidad (MINEDUC y CNCA deberían impulsar este trabajo).
- Generar una ley sectorial sobre Artes de la Visualidad basado en políticas de reconocimiento, protección y potenciamiento de la macroárea.
- Potenciar Red Cultura y fortalecer su dialogo con las municipalidades para generar programación de las artes de la visualidad con pertinencia territorial.
- Que se consideren políticas de inclusión de personas con capacidad diferente (ciegos, sordos, mudos, etc.), ya sean estos creadores o público.
- Crear una regulación del mercado de las artes por medio de la obligatoriedad de la ley del derecho de autor.
- Generación de pequeños centros con pequeños talleres, como espacios de trabajo disponible para que los artistas puedan ir trabajar en sus obras.

- Generar un organismo para la inserción de artistas en los sistemas de seguridad social (Salud, AFP, etc.), por medio de asistentes sociales o abogados
- Creación de un encargado regional de Artes de la Visualidad.

✓ ***Circulación y difusión:***

- Desarrollar un plan estratégico de internacionalización de las artes de la visualidad desde el Estado que considere una activa participación desde los privados, y las distintas instancias culturales del Estado de Chile a nivel internacional (trabajo en conjunto con embajadas y consulados, ProChile, DIRAC, etc.).
- Mejorar la inversión para potenciar el programa Red Cultura del CNCA con vistas a generar un programa de calidad en Artes de la Visualidad a nivel regional, potenciando las creaciones y participación local.
- Generar un incentivo editorial especial para las artes de la visualidad que promueva la publicación de revistas y libros especializados, la traducción de libros, etc.
- Consolidar en el campo local el rol de los curadores y otros agentes de la cadena de valor de las artes de la visualidad.
- Generar centros culturales de arte contemporáneo regional, tomando como ejemplo el centro cultural construido en Cerrillos, dependientes del Estado, que respondan a la política pública sectorial y regional.
- Crear un fondo de fomento directo a artistas destacados, a cargo de las distintas Direcciones Regional.
- Crear franjas de difusión destinadas a las artes de la visualidad en medios de comunicación masivos tradicionales (diarios, radios y televisión). Asimismo, potenciar el uso de nuevos medios de comunicación alternativos (redes sociales, diario mural y televisión local), a través de la capacitación de los distintos agentes del campo de las Artes de la Visualidad en el manejo de estos medios.
- Generar una campaña de difusión, por parte del Estado, en lo que respecta a los derechos y obligaciones laborales de artistas, no sólo dirigida a ellos, sino también a las instituciones asociadas con las Artes de la Visualidad.
- Crear programas de capacitación y perfeccionamiento para encargados profesionales y técnicos en espacios de exhibición.
- Visualizar desde el CNCA las iniciativas artísticas regionales, a través de una especie de anuario artístico.

✓ ***Formación, participación y acceso:***

- Fomentar la asociatividad del sector a través de mesas de trabajo en donde se incorporen las asociaciones gremiales, expertos y los distintos profesionales que forman parte del ciclo cultural de las artes de la visualidad.
- Generar líneas de trabajo de inserción de artistas en las escuelas a partir de lógicas de “taller expandido”, y programas de residencia artísticas en colegios y establecimientos desde un sentido cooperativo.
- Generar una articulación entre todas las instituciones de educación formal y no formal que están relacionadas con las Artes de la Visualidad. El MINEDUC y el CNCA deben ser los responsables de generar los puentes entre estas instituciones, incluyendo dentro de esta red a instituciones de educación superior, colegios y escuelas, centros culturales, museos y bibliotecas, organizaciones culturales autónomas, etc.
- Establecer capacitaciones y actualización curatorial por parte del CNCA para profesionales culturales municipales.



- Fomentar que los espacios culturales de carácter público sean espacios de desarrollo artístico y con instancias de mediación especializadas.

✓ ***Patrimonio e institucionalidad:***

- Generar un nuevo marco legal para las Artes de la Visualidad que considere la creación de un fondo estratégico para el financiamiento de las instituciones que trabajan con colecciones de artes de la visualidad y patrimoniales.
- Creación de un fondo de desarrollo estratégico para museos o instituciones dedicadas al arte (considerando que la DIBAM en su política de museos no incorpora a los museos de arte), donde se debe considerar: circulación, seguros y fomento de la investigación en Artes de la Visualidad.
- Generar una política de adquisición de colecciones y archivos que subsane los problemas que hoy se identifican en este ámbito: duplicidad de tareas, dificultades de importación de colecciones, descentralización en la circulación de las colecciones, etc.
- Generar instancias de especialización para profesionales en archivos de Artes de la Visualidad, idóneos para poder facilitar el acceso a los archivos, que posean conocimientos en este ámbito
- Crear un archivo de Artes de la Visualidad nacional con presencia en cada región.
- Cambiar el funcionamiento de la Ley de Donaciones Culturales, haciendo el tránsito de un sistema donde cada empresa decide a quien financiar hacia a un fondo común para el desarrollo de las artes.
- Generar una base de datos de libre acceso las obras que han sido financiadas por el CNCA.

## CAPÍTULO IV. SISTEMATIZACIÓN DE RESULTADOS DE MESAS TÉCNICAS CON MUSEOS Y UNIVERSIDADES Y CENTROS DE FORMACIÓN

- **Mesa de Museos**

### Principales problemáticas levantadas:

- **Desatención de los museos por parte de la institucionalidad cultural.** Existe un contexto histórico de financiamiento de la cultura en el país, que ha impedido que muchos museos puedan desarrollarse acorde a su misión institucional.
- **Financiamiento de privados según impacto comunicacional.** El rol de la empresa privada en el financiamiento de las instituciones dedicadas a las artes de la visualidad, ha sido un constante problema, tanto para instituciones públicas como privadas
- **Fondos no correspondientes con las necesidades reales de los Museos.** Hoy los museos tanto públicos, privados como universitarios carecen de herramientas de financiamiento público / privado para el desarrollo de sus programas y líneas de trabajo.
- **Carencia de infraestructura y estándares acordes para circulación e itinerancia de obras en regiones.** La construcción de infraestructura tanto pública como privada en artes de la visualidad, es deficitaria en condiciones y personal capacitado para acoger muestras de colecciones.

- **Mesa de Universidades y Centros de Formación**

### Principales problemáticas levantadas:

- **Desequilibrio en relación a un Mercado Establecido para las Artes de la Visualidad.** Si se observa que en los últimos 10 años se ha instalado un mercado para la comercialización de arte, eventos anuales, asociaciones que trabajan respecto de la promoción del arte nacional, estas instancias están centralizadas en la RM y abordan a un universo muy menor respecto del campo mismo de artes de la visualidad.
- **Falta de formación en Disciplinas artística desde la Educación Inicial.** Se observa que si bien históricamente las artes visuales (plásticas) han estado insertas en el currículum, suceden dos fenómenos muy importantes, por una parte la baja en las horas destinadas a esta formación inicial en colegios y liceos y por otra parte orientaciones que van ligadas a algunos aspectos del desarrollo de las artes de la visualidad y no dan cuenta de un campo complejo y dinámico.
- **Falta de capacitación sobre los instrumentos de financiamiento público.** Muchas veces el currículum de las carreras de arte Universitarias y Centros de Formación Técnica, no preparan a los alumnos en herramientas de gestión para el desarrollo de las disciplinas.

- **Acreditación de las carreras no se condice con las particularidades de las artes de la visualidad.** Existe un desequilibrio entre lo que las carreras están ofreciendo como formación y el campo laboral que existe en la actualidad para el desarrollo de artes de la visualidad en Chile.
- **Desarticulación entre los Fondos de investigación por parte de las instituciones públicas.** No existe una línea común entre las herramientas que abre el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y las que abre la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica.
- **Procesos de creación no se consideran dentro de la línea de investigación.** Existen pocas herramientas y espacios para poder desarrollar líneas de investigación dentro de los procesos creativos, es muy difícil encontrar financiamiento para estas actividades.

## Bibliografía

- Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo [AGAC] (2016). *Proyecto Marca Sectorial. Plan de difusión y posicionamiento del arte contemporáneo chileno en el mercado internacional (Estados Unidos-Miami) y en mercados latinoamericanos de interés*. Santiago: PROCHILE
- Berríos, M. et al. (2009). *Informe de Diagnóstico Artes Visuales. Políticas Culturales Sectoriales*. Valparaíso: CNCA.
- Biblioteca del Congreso Nacional [BCN] (2016). *Ley Núm. 17.236: Normas que favorecen el ejercicio y difusión de las Artes*. Disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28850&buscar=17.236+>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2004a). *Los trabajadores del sector cultural: Estudio de caracterización*. Valparaíso: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2004b). *Política de Fomento de la Fotografía 2005-2010*. Valparaíso: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2006). *Informe Comisión Museo de la Fotografía*. Santiago: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2008). *Visiones, críticas y propuestas de 13 especialistas acerca del estado actual de desarrollo de las artes visuales en el país*. Documento de trabajo interno. Valparaíso: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2010a). *Política de Fomento de las Artes Visuales 2010-2015*. Valparaíso: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2010b). *Política de Fomento de la Fotografía 2010-2015*. Valparaíso: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2012a). *Estudio de caracterización de los programas de Educación Formal y No Formal de los Nuevos Medios en Chile*. Valparaíso: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2012b). *Marco de Estadísticas Culturales Chile 2012*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2012c). *Diagnóstico Nuevos Medios*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2012d). *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*. Santiago: CNCA.

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2012e). *ENPCC 2012. Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural. Análisis descriptivo*. Santiago: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2014a). *Mapeo de las Industrias Creativas en Chile: Caracterización y Dimensionamiento*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2014b). *Catastro espacios culturales*. Santiago: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2016a). *Artes de la Visualidad y Política de Estado. Primer Coloquio Abierto para la Construcción de la Política Nacional de Artes de la Visualidad 2017-2022*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2016b). *Insumos para el desarrollo de una Política Pública en artes de la Visualidad. Área Fotografía*. Documento de trabajo interno. Valparaíso: CNCA
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] (2016c). *Cuaderno Sectorial para las Artes Visuales*. Santiago: CNCA.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes [CNCA] & Instituto Nacional de Estadísticas [INE] (2014). *Cultura y Tiempo Libre: Informe Anual 2014*. Chile: Gobierno de Chile.
- Dirección de Asuntos Culturales [DIRAC] (2016). *Artes Visuales, Arquitectura y Diseño*. Disponible en: [http://dirac.minrel.gov.cl/area-de-artes-visuales-arquitectura-y-diseno/prontus\\_dirac/2016-06-01/173918.html](http://dirac.minrel.gov.cl/area-de-artes-visuales-arquitectura-y-diseno/prontus_dirac/2016-06-01/173918.html)
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (1980). *Recomendación relativa a la Condición del Artista*. Belgrado: UNESCO
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO] (2009). *Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO 2009*. Montreal: UNESCO