



Política de fomento de las Artes visuales
2010-2015

Política de fomento de las Artes visuales 2010-2015



Cultura

Índice

Presentación.....	7
Introducción	9
I. Diagnóstico del sector	10
Líneas estratégicas.....	10
1. Creación artística.....	10
2. Promoción y comercialización.....	16
3. Participación, acceso y formación de audiencias	26
4. Patrimonio cultural.....	31
5. Institucionalidad.....	34
Bibliografía.....	39
II. Objetivos y propuestas de implementación para la política sectorial 2010-2015	41
1. Creación artística.....	41
2. Promoción y comercialización.....	42
3. Participación, acceso y formación de audiencias	43
4. Patrimonio cultural.....	44
5. Institucionalidad.....	45

Presentación

En el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes las políticas sectoriales constituyen una herramienta de vital importancia para definir el quehacer en su contingencia dentro de los distintos Consejos Sectoriales o Áreas Artísticas pertenecientes al Departamento de Creación Artística. Tanto para el CNCA como para el Área de Artes Visuales, definir los lineamientos y las acciones concretas para el desarrollo del sector para el período 2005-2010 constituyó una tarea base y un compromiso concreto hacia la comunidad artística, comprendiendo que éstas tendrán un impacto directo en el desarrollo cultural y sectorial de cada disciplina artística dentro de sus especificidades.

Para ser llevado a cabo, el proceso constó de una revisión y análisis con respecto a las deficiencias, problemáticas y desafíos que circunscriben el sector de las artes visuales, es decir, la actualidad y la realidad que contextualizan este complejo medio. Es por esto que desde 2008, en diferentes instancias, se ha venido trabajando con la comunidad artística y sus agentes activos (tales como artistas, galeristas, académicos, gestores, entre otros actores relacionados con el quehacer de las artes visuales) para definir y orientar las delimitaciones de un campo de acción, sus problemáticas y las acciones posibles dentro del contexto local y particular, es decir implementar iniciativas con miras al desarrollo del sector y además alcanzar un verdadero acceso ciudadano a las artes visuales chilenas.

Introducción

El proceso de formulación de la *Política de fomento de las artes visuales* ha sido encabezado por el Área de Artes Visuales en conjunto con la Unidad de Estudios y Documentación del CNCA. Durante este período se trabajó sistemáticamente en la recolección de todas aquellas fuentes de información que permitieran fijar un primer diagnóstico del sector. Lo que implicó la revisión de diversos documentos y estudios preexistentes.

Con la intención de realizar un trabajo estrecho con el sector, el Área de Artes Visuales organizó el primer encuentro de socialización y debate sobre los avances de la Política de fomento para las artes visuales. Dicha actividad se realizó en la sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, los días 12, 13 y 14 de noviembre de 2008. En esa ocasión se mostraron los avances en cuanto al diagnóstico y algunas aproximaciones en la definición de problemáticas generales y específicas del sector para cada una de las líneas estratégicas que integran el trabajo del CNCA, a partir de la formulación de su política nacional¹.

Esta revisión tuvo por principal objetivo debatir con el sector las prioridades que se deberían estipular, lo que implicó revisar las cinco líneas estratégicas centrales que estructuraron esta política. La metodología utilizada fue realizar una presentación del documento a cada una de las mesas/comisiones compuestas por aproximadamente veinte profesionales especialistas divididos en cada una de las líneas estratégicas (Creación artística, Promoción y comercialización, Participación, acceso y formación de audiencias, Patrimonio cultural e Institucionalidad). Se discutió y dialogó en profundidad respecto de las principales dinámicas y problemáticas existentes del sector.

Las mesas/comisiones fueron compuestas por artistas visuales, docentes, directores, encargados de museos y centros culturales, historiadores, encargados de editoriales, gestores culturales y representantes de regiones. Además, en representación del CNCA, participaron la jefatura del Departamento de Creación y de la Unidad de Estudios y Documentación, así como encargados de Patrimonio y del Departamento Jurídico de Fondart, entre otros. La actividad dio como resultado la definición de un nuevo documento que contenía esta vez una propuesta con las problemáticas y los objetivos centrales del sector.

A modo de socializar este nuevo documento a la comunidad, se realizó un Segundo encuentro de socialización y debate sobre los avances de la Política de fomento para las Artes Visuales el día 16 de diciembre 2008, en la sala Patricio Bunster del Centro cultural Matucana 100. El objetivo de este segundo encuentro fue dialogar y reflexionar en torno al nuevo documento, de forma más elaborada. Mediante esta convocatoria se buscó la retroalimentación y opinión del sector. La presentación estuvo a cargo del Área de Artes Visuales del CNCA, en conjunto con el jefe del Departamento de Creación y el coordinador de la Unidad de Estudios y Documentación. La metodología utilizada en este evento fue la exposición del documento con los principales objetivos y problemáticas del sector a la audiencia y representantes del sector presentes. Se recogieron intervenciones, opiniones y reflexiones plasmadas en actas a modo de validar el valioso aporte de cada uno de los participantes.

Finalmente, la Unidad de Estudios y Documentación y el Área de Artes Visuales del CNCA elaboraron la presente propuesta de diagnóstico y objetivos para una *Política de fomento de las artes visuales* con un horizonte de cinco años que se sustenta en los lineamientos estratégicos de la Política Nacional *Chile quiere más Cultura*.

¹ *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*, CNCA, Santiago, 2005.

I. Diagnóstico del sector

Líneas estratégicas

A continuación se presentan los lineamientos necesarios para el desarrollo de las artes visuales como materia de política pública en base a las cinco características principales: Creación artística; Promoción y comercialización; Participación, acceso y formación de audiencias; Patrimonio cultural; e Institucionalidad.

1. Creación artística

Definición del artista visual

La caracterización del artista nunca ha sido una tarea fácil y constituye uno de los principales desafíos de las políticas culturales a nivel mundial, sobre todo en relación a los beneficios que se otorgan desde el Estado (becas, rebajas tributarias y diversos beneficios de seguridad social, vivienda, etc.) Debido a las múltiples definiciones existentes, y ante la necesidad de una delimitación lo más precisa posible a nivel sectorial para la realización de este diagnóstico, se considerarán artistas visuales a las personas que cumplan con el perfil descrito por IFACCA², es decir, aquellos que trabajan como artistas visuales, viven o intentan ganarse la vida mediante el ejercicio de la profesión y son reconocidos como artistas visuales profesionales por sus pares. De este modo, esta noción se refiere al universo constituido por aquellos profesionales y semiprofesionales reconocidos como artistas visuales (excluyendo para los fines de este diagnóstico a los vocacionales o aficionados)³.

La valoración del trabajo artístico

Uno de los problemas más relevantes del sector 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 como un trabajo productivo y cuyo aporte a la sociedad es tan relevante como el de otras profesiones. Esta situación repercute negativamente en las remuneraciones de los artistas.

El problema se relaciona, en parte, con la idea persistente –sobre todo en la esfera pública y a nivel del sentido común– de que la labor del artista es consustancial al ocio, el tiempo libre y la recreación. Esta visión es conocida como la “ideología carismática del don”, que ubica al artista fuera de la esfera productiva de la sociedad, en un espacio aislado y solitario, en que su labor no depende más que de su propia genialidad creativa. Pierre Bourdieu propone el término *productor cultural*, que permite reconocer que “el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo como artista “conocido”⁴.

² International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (Federaciones internacionales de embajadas de arte y agencias de cultura).

³ Estas categorías fueron definidas por el estudio *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*, Departamento de Estudios y Documentación, CNCA, 2004, p. 28. Donde profesional corresponde a “aquel trabajador cultural 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”, mientras que vocacional refiere a “aquel que realiza su actividad cultural sin recibir remuneración por ella, probablemente con un propósito de desarrollo personal, o bien como *hobby* o pasatiempo”. El trabajador semiprofesional sería “aquel que, recibiendo remuneración por su actividad, requiere de otros desempeños para asegurarse los medios de subsistencia”.

⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995.

Con esta mirada se entiende que el artista no está solo en el proceso creativo sino que depende y requiere de un campo profesionalizado en que los demás actores del campo del arte estén habilitados y cuenten con las condiciones para cumplir también su rol.

Condiciones laborales del artista visual

Una de las principales causas de las precarias condiciones laborales es que el propio artista visual es el principal sustentador económico de su trabajo creativo. Esto implica que el artista visual no solo debe buscar otros empleos para sustentarse y sobrevivir, sino también para financiar su trabajo artístico. En el caso de los artistas visuales, su actividad de producción creativa tiene una correlación desmedrada con el pago de remuneraciones (frecuentemente muy bajas), a pesar de lo altamente calificados que están muchos de ellos.

Aunque se carece de investigación empírica precisa, es posible identificar que la situación de los artistas visuales profesionales corresponde en muchos aspectos al del “trabajador no asalariado”. El trabajo de este tipo de trabajador se caracteriza por su autonomía formal, pero de sustancial subalternidad, donde el principal problema está en las discriminaciones desde el punto de vista de las garantías sociales y asistenciales⁵, donde la dinámica laboral más notoria no es el desempleo sino “la extensión de la jornada laboral social” que refiere a la creciente divergencia entre horarios contractuales y horarios reales.

El pluriempleo que caracteriza al sector de las artes visuales implica que los trabajadores del área se vean restringidos muchas veces de realizar su actividad principal. Así también muchas veces deben realizar una multiplicidad de trabajos sin remuneración alguna (a veces clasificado como trabajo voluntario)⁶. Esto lleva en muchos casos a la prolongación de condiciones laborales de precariedad, asociado a la obligación de dedicarse a trabajos heterogéneos, para subsistir y no necesariamente vinculados al área, lo que dificulta la profesionalización. Este es un punto clave en relación a las condiciones laborales de los artistas visuales nacionales, como también a otros agentes del campo, y se correlaciona directamente con el diagnóstico que hacen los propios actores del medio: la falta de profesionalismo en el área.

Estas dimensiones poco exploradas de la vulnerabilidad laboral, involucran no solo a los artistas visuales sino a la gran mayoría de los agentes que trabajan en el campo de las artes visuales (desde intelectuales hasta los técnicos de montaje), produciendo un entorno poco favorable para la creación, producción y formación artística.

En el caso particular del artista visual, a todo lo anterior se agrega la 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. Es decir, existe un problema específico en la no consideración, del tiempo dedicado al proceso creativo en todas sus etapas, no solo en la ejecución material específica y la remuneración adecuada por este trabajo.

Por otra parte, las escasas perspectivas de ingreso asociadas a la profesión artística se relacionan a nivel nacional, a la débil infraestructura de la mayoría de las instituciones y organismos vinculados a las artes visuales (universidades, museos, galerías y espacios de exhibición). Así, una parte significativa de las actividades que se llevan a cabo en relación con el trabajo artístico son financiadas por el capital social de los profesionales pertenecientes a la institución u organización de turno (quienes deben recurrir a su red de contactos personales). Es decir, se trata de trabajos realizados de modo gratuito, a modo de favores o colaboraciones interpersonales (un ejemplo frecuente es el tema de las charlas y seminarios dictadas por artistas y otros especialistas).

⁵ Sergio Bologna, *Crisis de la clase media y posfordismo*, Akal, Madrid, 2006.

⁶ CNCA, 2004.

El problema está en que las grandes instituciones nacionales, públicas y privadas, debido a su infraestructura precaria, deban recurrir a la informalidad y a la autogestión, ya que de ese modo involuntariamente perpetúan la subvaloración económica del trabajo de los agentes del campo del arte.

El espacio universitario: entorno laboral, productivo y formativo

En el campo del arte visual chileno, el espacio académico ha tenido históricamente una importancia fundamental. Actualmente, siguiendo con esta tradición, existe una escena artística altamente académica, lo que se observa en que la universidad constituye el principal medio de formación de profesionales del área, como también la principal fuente laboral para los artistas visuales. En su gran mayoría, los artistas visuales nacionales poseen grados académicos universitarios, a lo que se suma que un segmento significativo ha tendido a regresar a la universidad como docentes.

El entorno universitario es además un espacio colectivo de relevancia para el campo del arte, en tanto que allí se generan importantes redes formales e informales de relación y colaboración entre los artistas, sus pares y otros especialistas –teóricos, críticos e historiadores del arte–, todos interlocutores necesarios y potencialmente productivos para su trabajo de obra. Asimismo, es uno de los espacios más significativos en la creación de vínculos intergeneracionales y de patrocinio simbólico.

Subsisten no obstante una serie de problemas en relación al espacio universitario, que afectan tanto a los futuros artistas que se forman en sus aulas como al trabajo artístico de sus docentes. La superabundancia de escuelas de calidad heterogénea y la falta de acreditación de carreras se han instalado como un problema central. Dada su importancia en el campo del arte local, la universidad tiende involuntariamente a monopolizar no solo la formación artística sino también las instancias de perfeccionamiento, en desmedro de otros formatos como residencias e intercambios locales e internacionales.

Uno de los problemas más complejos consiste en que la mayoría de las universidades no cuentan con mecanismos para valorar el trabajo propiamente creativo, es decir, reconocen y buscan la calidad artística (saben identificar a los “buenos” artistas), pero esto no logra traducirse en mecanismos académicos de retribución adecuados. Esto se refleja en los indicadores formales de la “productividad” académica, que en muchos establecimientos sigue midiéndose exclusivamente en publicaciones certificadas de acuerdo a criterios académicos estandarizados.

Lo anterior afectaría también las posibilidades de una acreditación universitaria adecuada a la realidad del área de artes visuales, en que –por ejemplo– fuese posible reconocer la calidad de sus docentes más allá de su grado e indicadores de productividad académica, situación que se replica con los teóricos, investigadores, historiadores y curadores, en relación al reconocimiento de sus publicaciones o actividades y obra creativa, en su conjunto.

Investigación especializada

En las últimas décadas, la investigación en torno a las artes visuales nacionales se desarrolla casi exclusivamente por investigadores pertenecientes a los distintos departamentos universitarios, quienes han logrado sacar adelante sus empresas investigativas, pese a no contar con las plataformas adecuadas y con circuitos de publicación muy reducidos. El tema de la investigación es un punto clave para el desarrollo y profesionalización del campo. A pesar de los importantes avances recientes (por ejemplo, el grupo que se ha articulado en torno al doctorado de Filosofía con mención en Estética de la Universidad de Chile) y relevantes hitos pasados (la plataforma intelectual que se creó en el Departamento de Estudios Humanísticos en los años setenta), la investigación especializada en artes visuales se encuentra aún en un estado de desarrollo incipiente. Esto se debe, en gran parte,

al poco reconocimiento que existe del área de las artes visuales al interior del mundo universitario, siendo extraordinariamente minoritarios los fondos de investigación destinados al área.

Un informe reciente de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile plantea que “el uso de indicadores para medir la productividad académica es adecuado para las ciencias naturales y exactas y algunas de las ciencias sociales pero más difícil de aplicar a las humanidades y, por cierto, no aplicable a las artes”⁷.

Un ejemplo claro lo encontramos en el tema de las publicaciones. Aquellas de mayor prestigio y excelencia a nivel nacional e internacional asociadas a las artes visuales, suelen no contar con el reconocimiento académico ISI, el más común entre los indicadores de productividad académica. En la Universidad de Chile, entre los años 1998 y 2006, la Facultad de Artes solo cuenta con una publicación de este tipo. Otro ejemplo es Fondecyt, que en los últimos diez años ha entregado fondos muy marginales a proyectos explícitamente relacionados con artes visuales. Lo que desincentiva la postulación en el área.

Investigación de obra

Por otro lado existe poco fomento al desarrollo de investigación de obra de parte de los artistas visuales. Estas nociones recientemente están apareciendo en la escena local como algo que debiese apoyarse desde una plataforma académica, a pesar de que existen muy pocas carreras en las que se enfatiza dicha necesidad o se nombra este aspecto crucial en la profesionalización del artista⁸.

Las universidades reconocen la calidad artística, buscan contar con artistas reconocidos entre su cuerpo docente y se espera de ellos que se mantengan vigentes y activos, exponiendo y produciendo obra, pero se descuida el apoyo para que esto se lleve a cabo. Sin embargo, al respecto se observan algunos signos que podrían significar cambios en algunas universidades. Entre estos es importante mencionar que la Escuela de Arte de la PUC en la reciente definición de políticas institucionales respecto a su planta docente, ha incorporado la creación como parte de las actividades académicas reconocidas de sus artistas-docentes. A lo que suma la posibilidad de equivalencias entre logros artísticos y grados académicos para la calificación de sus profesores: “en ciertas disciplinas artísticas, este requisito (el grado de doctor y publicaciones asociadas) puede ser reemplazado por la probada capacidad para realizar obras, calificado ejercicio profesional y aportes intelectuales relevantes de alto impacto en sus áreas específicas”⁹.

Las universidades y el perfeccionamiento

Las universidades involuntariamente perpetúan una visión reduccionista acerca de las maneras en que un artista visual se perfecciona profesionalmente. Esto también se relaciona con que el reconocimiento tiende a limitarse a grados académicos. Al no existir más que un reconocimiento informal o excepcional de otros medios de formación, capacitación y perfeccionamiento de un artista—como lo son residencias, pasantías, exposiciones, itinerancias y participación en eventos nacionales e internacionales como Bienales— el perfeccionamiento docente suele darse mediante iniciativas personales y privadas de los propios artistas.

⁷ Presentación del Informe de Resultados del Concurso Fondecyt Regular y de Iniciación, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, VID/UCH, enero de 2008 (s/p).

⁸ Al respecto ver Mónica Bengoa, “Por un modelo de enseñanza basado en la práctica artística”, presentación en Seminario *Artes visuales y políticas públicas: conflictos y desafíos de un territorio en construcción*, Instituto Goethe-CNCA, Santiago, noviembre-diciembre 2007.

⁹ Ver artículos 11 y 15 del *Reglamento y políticas de gestión del cuerpo académico*, PUC, pp. 15, 29.

Faltan mecanismos eficientes de categorización de estas otras instancias de formación y perfeccionamiento capaces de generar indicadores de calidad asociados. Lo que se traduce en escasas iniciativas desde el espacio académico que potencien el perfeccionamiento de sus docentes en instancias que vayan más allá de las redes universitarias.

Proliferación de escuelas de arte

Uno de los fenómenos más evidentes y característicos de la escena artística nacional es la sobreoferta de carreras de formación general de calidad altamente heterogénea. A nivel nacional existen diecisiete carreras de licenciatura en Artes Visuales y ocho carreras de pedagogía en Artes Visuales¹⁰, lo que se complementa con la aún pendiente incorporación del área de artes visuales al sistema de certificación de la educación superior. La proliferación de carreras, como se ha planteado en reiteradas ocasiones por el medio artístico, obedece a criterios más comerciales que educacionales y en gran parte se debe a crecientes ofertas provenientes de universidades privadas que han abierto una gran cantidad de escuelas de arte en la última década. Por otro lado, a falta de certificación, no hay cómo asegurar la continuidad y el apoyo a las escuelas de excelencia. Esto implica problemas de sustentabilidad de los artistas, ya que a corto plazo el país contará con una gran masa de egresados de carreras de arte y áreas afines (como por ejemplo Historia del Arte) que deberán enfrentarse a la ausencia de campo laboral¹¹.

Financiamiento a la producción Fondart

Fondart ha tenido un fuerte impacto en el campo de las artes visuales, reconocido por los propios artistas¹². Del total de los recursos destinados por la Ley de presupuestos para los Fondos de Fomento el año 2008 (\$12.802.091), más de \$5 mil millones correspondieron a Fondart¹³. Durante el año 2007 las artes visuales emergen como un área particularmente activa, con un total de 667 postulaciones, que concentran el 39% del total de proyectos presentados, muy por encima del teatro (31% de las postulaciones), la danza (9%) y la fotografía (13%)¹⁴.

Como instrumento de financiamiento, Fondart 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 ellas¹⁵. A pesar de no contar con instrumentos de automonitoreo o evaluación formal, este instrumento también se ha visto ante la necesidad de adaptarse rápidamente a la realidad sectorial de cada disciplina artística, introduciendo modificaciones año a año, perfeccionándose permanentemente.¹⁶ Se ha transformado en el espacio desde donde se han proyectado políticas sectoriales que, aunque provisorias, han marcado el desarrollo de las artes visuales.

Ahora bien, una de las críticas estructurales que se ha manifestado a este instrumento, tiene relación con el impacto que ha tenido el tipo de arte que —explícita o implícitamente— se ha tendido a fomentar. Se ha señalado que al enfocarse principalmente en proyectos específicos, con fines de

¹⁰ Tres de las cuales son programas asociados de Licenciatura y Pedagogía en artes visuales, ofrecidas por la Universidad Autónoma sede Talca, la Universidad Viña del Mar, y la UMCE.

¹¹ “Quiénes planifican los currículos no están pensando en que sus estudiantes deberán auto sustentarse insertos en el actual contexto político, social, económico y cultural. ¿Hay alguna escuela que prepare a sus estudiantes para enfrentar dicha cuestión?”, Antonio Silva Vildósola, “Nueve claves para un modelo obsolecente, aproximación a la educación superior en artes visuales” presentación en Seminario *Artes visuales y políticas públicas...*

¹² Ver *Carta de ACA al Fondart* (disponible en: www.acachile.org/?page_id=116).

¹³ Revista *Pausa*, CNCA, 2008. p. 78.

¹⁴ Base de datos postulaciones a Fondart, 2007. CNCA.

¹⁵ En la modalidad artes visuales aparecen géneros específicos de postulación (pintura, escultura, grabado, performance, instalaciones, video-arte, intervenciones públicas, artes y técnicas digitales) aunque también se mantiene abierta proveyendo la categoría “otros”.

¹⁶ Nace con el objetivo de convertirse para la cultura y las artes en un aporte semejante al aporte que Conicyt había significado para el desarrollo de las Ciencias. Ver intervención de Ricardo Lagos en Seminario de Políticas Culturales en Chile, División de Cultura, Ministerio de Educación, p. 11.

exhibición, ha ido en desmedro de procesos de producción artísticos más reflexivos, que requerirían de un tiempo mayor de desarrollo e investigación¹⁷. Se observa que persiste una incompreensión del aspecto investigativo de la creación misma, propia de un proyecto de obra en que el formato y el resultado generalmente, como en la investigación en otras áreas, debe necesariamente ir modificándose a lo largo del proceso creativo, y cuyo resultado no se sabe sino cuando se acerca al cierre del proceso. En relación a estas críticas, Fondart abrió una nueva línea de investigación, que –dado el precario estado en que se encuentra esta área en general– fue aprovechado más bien por diversos especialistas (críticos, curadores, historiadores, teóricos, etc.) quienes carecen de otras fuentes para financiar investigaciones especializadas en artes visuales.

Otro problema reconocido es la periodicidad de las postulaciones a Fondart. Al ser excesivamente largas (una o dos al año) entorpecen la continuidad del trabajo artístico y de los demás agentes asociados. Potencialmente se pierden oportunidades debido a la imposibilidad de postular a apoyos para participar en exposiciones, presentaciones, congresos u otros eventos, tanto a nivel nacional como en el extranjero, pues estos rara vez se presentan con más de un par de meses de anticipación. La situación se agrava al no existir otros fondos de la misma magnitud que suplan esta barrera. Un síntoma del impacto que tiene la periodicidad en el campo del arte local es la visible tendencia a la aparición de “temporadas Fondart” en las que se produce un aumento de las exposiciones de arte en ciertas épocas del año y un vacío en otras¹⁸.

Por último, un aspecto importante a señalar es que durante mucho tiempo han sido los mismos artistas visuales –a través del apoyo que les otorga Fondart– quienes han sustentado a los espacios de exposición (lo que se relaciona con la precariedad presupuestaria y de infraestructura de los espacios e instituciones que acogen sus propuestas). De este modo, parte del Fondart destinado a la creación artística termina financiando los espacios de exhibición con recursos que habrían ido al desarrollo creativo. Esto sucede pues no se contemplan recursos suficientes para financiar los espacios. Así, se da la situación paradójica en que los recursos públicos son triangulados a través de los artistas para llegar finalmente a espacios estatales. Casos paradigmáticos que reflejan esta situación son la Galería Gabriela Mistral (GGM), el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), además de centros culturales y salas de exposición públicas a lo largo del país.

Dinámica regional

Los problemas de aislamiento y discriminación que afectan a los artistas visuales en regiones constituyen desafíos fundamentales para una política cultural nacional que atenta al problema de la descentralización. Hoy en día las regiones continúan con graves dificultades de acceso a instancias de formación y a entornos dinámicos de creación y producción de calidad. La escena de las artes visuales –al igual que en todos los países pequeños– se concentra fuertemente en sus grandes ciudades (en nuestro caso: Santiago y Valparaíso). El problema más visible que se deriva de esta situación son las escasas iniciativas de intercambio y distribución más equitativa de ese capital cultural concentrado, más que en la descentralización cultural.

La formación artística de excelencia está concentrada casi exclusivamente en el ámbito universitario, y en las grandes ciudades de la zona central. De este modo, los artistas de regiones tienen muy pocas posibilidades de acceder a lo que el medio artístico reconoce como “formación de calidad”. A esto se agrega el problema de que la oferta universitaria de regiones en el área responde casi únicamente a pedagogías. Otro aspecto fundamental para la formación de los artistas es el acceso

¹⁷ Ver presentación de *Voluspa Jarpa* en Seminario *Artes visuales*

¹⁸ Entrevista con Claudia Toro, 28 octubre, 2008.

a la información. Mientras que esta fluye en las grandes ciudades –a través de charlas, conferencias, mesas redondas, clínicas, visitas de curadores y exposiciones de alto estándar, nacionales e internacionales–, las regiones presentan graves carencias, que determinan que sus artistas tengan escasas posibilidades de encontrarse con los estímulos e información de punta propios de un entorno favorable a la creación.

Hay un gran problema que agrava la marginación geográfica: en el momento que los artistas de regiones logran ingresar –aunque sea incipientemente– al mundo del arte nacional, se les exige por lo general –explícita o implícitamente– representar a su propia localidad. En la práctica se plantea que pueden pertenecer a la escena artística, pero siempre y cuando hablen única y exclusivamente desde su realidad regional. Este problema es visible en el excesivo énfasis en la representatividad regional en la postulación a proyectos creativos, privados o públicos, lo que obliga a los artistas y gestores regionales a responder a esta expectativa, afectando de manera nociva la libertad de creación. El complejo esquema consiste en que parecieran estar condenados a su localidad, lo que genera distorsiones tales como las que se dan en los intentos de postular a fondos de creación en los que se apuesta por la identidad “regional”, buscando una especie de discriminación positiva.

Es muy complicado pensar que el desarrollo regional se puede dar sin un intercambio en que se reparta el capital artístico de excelencia concentrado en el centro del país. Los artistas chilenos reconocidos van más al extranjero que a regiones. De todos modos, cuando se hacen proyectos con líneas de trabajo claras, por muy sencillos o a pequeña escala que sean, la recepción en regiones es muy atenta y positiva¹⁹, quizás justamente porque la oferta es sustancialmente más reducida.

2. Promoción y comercialización

La bajada sectorial de esta línea es compleja debido a las particularidades del campo del arte en relación a los temas de promoción y comercialización. En el caso chileno, además, existe un problema agregado en relación a la dificultad que ha demostrado el mercado interno para identificar el valor de las obras de arte y de traducir la calidad de una obra a un valor de cambio acorde. Por ello, es necesario revisar cómo funciona el tema de la comercialización en las artes visuales en general.

La valorización del arte y su reconocimiento

Debido al carácter único de las obras, el mercado del arte es potencialmente muy lucrativo, sobre todo cuando se plantea el tema del valor (la calidad artística de una obra) como el indicador más fiable para la inversión²⁰.

En el caso del arte moderno y contemporáneo la valorización del arte, depende más del reconocimiento de la calidad artística de una obra que de su valor de cambio. Incluso se ha llegado a plantear que en el campo del arte se da una “economía al revés” que proviene de la naturaleza misma de los bienes simbólicos, que tienen una doble faceta de “mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes”²¹.

Esto significa que dentro del campo del arte coexisten dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas inversas. Por una parte, lo que se denomina el arte “puro” en que

¹⁹ Esta es una percepción generalizada del medio. El exitoso caso de la itinerancia de la Colección Galería Gabriela Mistral, es digno de mención.

²⁰ Nathalie Heinich, *La sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p.67.

²¹ Bourdieu, *ibid.*, p. 213.

funciona esta “economía al revés”, donde suele existir un rechazo al beneficio económico (comercial) a corto plazo y se orienta a la acumulación del capital simbólico a largo plazo²². En el otro polo está la lógica económica de las industrias culturales, al convertir el comercio de los bienes simbólicos en un comercio como los demás, otorgando prioridad a la difusión, al éxito inmediato y temporal, y limitándose a la demanda preexistente de la clientela: “Estas diferencias se reflejan plenamente en las galerías, unas dedicadas a coleccionistas profesionales o semiprofesionales y las otras, al ser más accesibles, encuentran compradores fuera de los coleccionistas”²³.

La situación descrita se ajusta a la realidad nacional contemporánea, donde el arte “puro” se encuentra en una situación precaria. Es aquí donde se ubicaría la producción artística nacional de reconocida calidad y excelencia (por ejemplo, nuestros más destacados premios nacionales de artes visuales), que tiene perspectivas de comercialización nacional e internacional de largo plazo. La debilidad comercial del campo del arte “puro” se vincula –en términos de mercado interno– con la dificultad para traducir el valor (calidad artística) de las obras en valor de cambio. Lo que tiene estrecha relación con los problemas de valorización del trabajo artístico detectados a nivel de creación artística. Como explica Bourdieu, el éxito simbólico y económico de la producción de ciclo largo depende de la acción de reconocimiento que ejercen los artistas, críticos y especialistas como también el sistema de enseñanza, es decir del “campo” o “mundo” del arte. Dado que en Chile estos agentes tienen escasa autonomía, su influencia no logra traducirse en reconocimiento económico.

Los círculos de reconocimiento

En el campo del arte, el valor se constituye desde el reconocimiento. Alan Bowness analizó en 1989 “las condiciones del éxito” del artista moderno e identificó cuatro círculos de reconocimiento y valoración del arte. Aunque su modelo se refiere al arte moderno, se ajusta también a la realidad del arte contemporáneo²⁴. Según este análisis, existen cuatro círculos sucesivos de reconocimiento de un artista, que corresponderían a las distintas etapas de la “cadena de valor”²⁵.

La valorización de un artista requiere, en primer lugar, del reconocimiento de sus pares (otros artistas). En segundo lugar su obra debe ser reconocida por los especialistas (curadores, investigadores, teóricos, críticos, conservadores, directores de museos y otros expertos). En el tercer círculo están los galeristas, coleccionistas y los marchantes, quienes reconocen y patrocinan a un artista (en principio, en este nivel operaría el “mercado” del arte). Los especialistas suelen encontrarse en diversas instituciones y organizaciones dedicadas a las artes visuales como centros culturales, museos, universidades, galerías y fundaciones entre otros. Finalmente, en cuarto lugar, estaría el reconocimiento del gran público (o más bien, “los públicos”). De este modo, entre el conjunto de mediadores de una obra de arte, un pequeño grupo (que no paga en valores monetarios, sino en confianza estética) tiene un poder de calificación muy superior a los demás²⁶.

En Chile podemos observar el funcionamiento de estos círculos en la constitución de jurados y evaluadores de diversas instancias relacionadas con las artes visuales, cuya legitimidad está dada

²² El concepto de “arte puro” ha sido trabajado ampliamente por Pierre Bourdieu y sus seguidores. Bourdieu, *ibid.*, p. 214.

²³ Bourdieu, *ibid.*, p. 214.

²⁴ En el esquema original de Bowness están primero los *dealers*, coleccionistas y galeristas y después los especialistas. Ver: Alan Bowness, *Walter Neurath Memorial Lecture. Conditions Of Success*, Thames & Hudson, New York, 1989. Las lecturas actualizadas de su propuesta son unánimes en plantear que con el advenimiento del arte contemporáneo estos dos estratos se intercambian. Moody, Eric. “Success and Failure of International Arts Management” en Iain Robertson (edit.), *Understanding International Art Markets and Management*, Routledge, Londres-Nueva York, 2005.

²⁵ Concepto proveniente del marketing que se refiere a la cadena sucesiva en que una mercancía va adquiriendo valor, acuñado y popularizado por Michael Porter en *Competitive Advantage: Creating and Sustaining Superior Performance*. The Free Press, New York, 1985.

²⁶ Heinich, *op.cit.*, p.73.

justamente por recurrir a los primeros dos círculos, artistas y especialistas²⁷, lo que son identificados como agentes “autorizados” para reconocer el valor artístico. Sin embargo, a pesar de su poder relativo dentro del campo del arte, tienen escaso poder simbólico más allá de su campo de competencia. Lo que se relaciona parcialmente con que se encuentran sumidos en situaciones de precariedad laboral. A pesar de que existen profesionales de alto nivel, también se caracterizan ambos estratos por la falta de profesionalización. Esto los debilita y sucede con frecuencia que se cuestiona su experticia, violando la autonomía de los círculos de reconocimiento del campo del arte.

La defensa de la autonomía de los reconocedores viene también dándose tanto desde las agrupaciones gremiales, la Sociedad de Escultores de Chile (Soech), la Asociación de Pintores y Escultores de Chile (Apech) y también la formación más reciente de Arte Contemporáneo Asociado (ACA), gran parte de cuyos esfuerzos se invierten en dialogar con la institucionalidad cultural del Estado chileno, en un intento de frenar la “injerencia” en la autonomía del campo de las artes visuales.

Políticas de adquisición

Según Heinich, a nivel internacional han existido tres grandes ejes de las políticas culturales en el área: en primer lugar las políticas de adquisición que llevaron a la constitución de las grandes colecciones de arte, en segundo lugar la ayuda directa a los artistas y en la segunda mitad del siglo XX, los esfuerzos de difusión hacia públicos más amplios a través de la democratización cultural²⁸. En el caso chileno se ha privilegiado desde los años sesenta la democratización cultural y, en los últimos dieciséis años, el apoyo a los artistas; sin embargo las políticas de adquisición se han caracterizado por ser discontinuas, precarias y en muchos casos inexistentes.

Una particularidad importante del campo del arte contemporáneo a nivel internacional es que el mercado del arte tiende a estar precedido por los intermediarios del Estado y los museos, por lo que gran parte de los profesionales vinculados a las instituciones públicas y privadas de artes visuales se ubican en el segundo círculo de reconocimiento –el de los especialistas–, participando activamente del mercado a través de la adquisición de obra y entregando de ese modo un reconocimiento fundamental a los artistas que forman parte de sus colecciones. Así los directores de museos, curadores, responsables de centros artísticos y sus críticos, forman parte del círculo de expertos, en cuanto se especializan en el proceso de reconocimiento del valor del arte a través de las adquisiciones, la organización y diseño de exposiciones, y las investigaciones asociadas a las obras pertenecientes a sus colecciones. De esta forma, inciden simultáneamente en el tercer círculo al marcar tendencias del mercado del arte²⁹.

En Chile, en cambio, la incidencia de los museos y colecciones en el mercado es muy débil, en gran parte debido a que las precarias políticas de adquisición de los museos públicos dificultan tremendamente la conformación de colecciones sólidas de arte moderno y contemporáneo. Al no participar del mercado del arte, los museos e instituciones de excelencia además no logran entregar lineamientos de inversión, atentando de esta manera contra su poder de reconocimiento, afectando su autonomía.

Los museos adquieren prestigio y se validan como reconocedores al presentar una colección articulada por una línea curatorial sólida y coherente. Esto implica la puesta en valor y actualización constante de las colecciones, que constituyen la base material de su línea curatorial. En Chile

²⁷ Por ejemplo, el jurado de Galería Gabriela Mistral, uno de los espacios locales de arte contemporáneo de mayor prestigio nacional e internacional, se compone de un teórico, un artista y un académico.

²⁸ Heinich, *ibid.*, p. 64.

²⁹ Heinich, *ibid.*, p. 63.

los museos públicos disponen de escaso presupuesto para adquirir obra, por lo que no logran conformarse políticas de adquisición. Es frecuente que las colecciones de arte públicas nacionales dependen casi exclusivamente de la donación testamental o directa por parte de los artistas o privados, lo que limita tremendamente los criterios de selectividad, atentando contra las líneas curatoriales y la configuración de un panorama histórico del arte.

Aunque la falta de políticas de adquisición responde a un conjunto de problemas mayores que afectan al sistema de museos en general —que dicen relación con problemas de infraestructura, la falta de seguros, planta de personal reducida, entre otras situaciones— esta impacta de manera negativa en la capacidad de estas instituciones de liderar el mercado del arte, afectando de modo sustancial su capacidad de otorgar reconocimiento y prestigio a los más destacados artistas nacionales. Esto es un grave problema nacional, pues perjudica la acumulación de poder simbólico de las artes visuales locales, afectando sus posibilidades de valorización³⁰.

Colecciones

A pesar de las débiles políticas de adquisición, existen importantes colecciones históricas y actuales 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 la más importante está la colección del MNBA, pero hay otras colecciones valiosas como por ejemplo la del Museo de Arte y Artesanía de Linares o el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.

Una colección significativa es la del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Su valor está no solo en la calidad de sus piezas sino también en su origen y trayectoria³¹. Existen algunas colecciones de menor envergadura y calidad pero también relevantes, pertenecientes a museos privados, entre ellos el Museo de Artes Visuales (Mavi), el Museo de Arte Moderno de Chiloé y el MAC de Valdivia, como también colecciones de privados o públicas (CCU, Roberto Edwards y la colección del CNCA).

Sin embargo, estos esfuerzos puntuales no pueden ocultar las escasas políticas de adquisición desde el Estado, lo cual ha generado una gran ausencia de piezas relevantes de arte moderno y contemporáneo en los museos.

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. En cierta medida, la política de adquisición nacional ha sido en la práctica una histórica política de donaciones, marcada por su carácter de informalidad. De esta manera, es importante destacar el rol significativo que han tenido los artistas, quienes han contribuido a la constitución de las colecciones y, de ese modo, han aportado significativamente a la memoria de las artes visuales nacionales. La colección de la Galería Gabriela Mistral, entre las pocas galerías existentes de arte contemporáneo chileno, se constituyó a partir de donaciones acordadas entre los artistas expositores y la propia galería. Fondart también tiene una colección creada a partir

³⁰ La falta de políticas de adquisición alcanza los más altos niveles institucionales, desde los cuales se suelen pedir préstamos de obras patrimoniales a los museos públicos para exhibir en los salones oficiales. Bajo la dirección de Milan Ivelic, a cargo del Museo Nacional de Bellas Artes, se ha establecido un nuevo sistema en el que se ha promovido la “recuperación y restauración” de las obras del Museo. Gracias a ello, los préstamos que se realizan al Senado, son a cambio de que dicha institución se encargue de la restauración de las obras. Gracias a este nuevo convenio se han restaurado cerca de treinta obras. Es un ejemplo de una forma en que una institución especializada puede levantar estrategias de colaboración interinstitucionales, al mismo tiempo que avanza hacia políticas de valorización del patrimonio artístico.

³¹ El museo nació como un gesto de solidaridad de los artistas del mundo con el pueblo de Chile, en apoyo a la primera vía democrática de revolución socialista durante el gobierno de Salvador Allende (1970-73) y continuó funcionando en el exilio durante la dictadura como el Museo de la Resistencia.

de retribuciones pactadas con los artistas beneficiados por los fondos, sin embargo existe un gran problema y cuestionamiento a causa de la nula difusión y las precarias condiciones de conservación de dichas obras³².

El escaso presupuesto destinado al mantenimiento, conservación y difusión de las obras es otro problema que afecta la valorización de las colecciones y atenta contra el patrimonio de las artes visuales a nivel nacional. Se ha acrecentado la consciencia respecto a la responsabilidad de conservar y difundir las colecciones existentes a través de gestos aislados, pero siguen existiendo entidades que no pueden asegurar el mantenimiento y la conservación.

Espacios de exhibición y arte contemporáneo

Existe 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. Algunos, incluso, han pasado a constituirse en una referencia obligatoria de la escena local y en la práctica, desde mediados de los años noventa, han funcionado como embajadores del arte nacional, creando redes de contacto e intercambio a nivel regional e internacional.

Entre las instituciones públicas destaca la Galería Gabriela Mistral, cuyo rol ha sido la promoción y difusión del arte contemporáneo chileno. Mediante el afinamiento de su línea curatorial –dedicada al arte actual de corte crítico y experimental– se ha convertido en un reconocedor importante de los artistas emergentes, otorgando, por ejemplo, los lineamientos que ha continuado el denominado “nuevo galerismo” local³³.

Otros espacios que han jugado un rol semejante para el arte contemporáneo local han sido el MAC³⁴, mediante la creación de redes institucionales, como por ejemplo la sostenida con la Bienal de São Paulo y el área de Artes Visuales del Centro cultural Matucana 100³⁵, que ha establecido redes con importantes proyectos de arte contemporáneo internacional. Galería Metropolitana, por su parte, ha forjado una importante red entre los espacios e instancias internacionales independientes, labor que ha sido ampliamente reconocida a nivel internacional logrando el reconocimiento de la Fundación Prince Claus. En relación al campo interno es posible identificar espacios más pequeños pero muy significativos en la difusión de artistas jóvenes de calidad, como galería BECH o las galerías de arte de Balmaceda 1215. Si bien el arte contemporáneo no es su foco, el MNBA también ha contribuido con algunas muestras emblemáticas, nacionales e internacionales, como también recientemente con proyectos expositivos en que los artistas son invitados a trabajar con la colección y proponer una intervención en ella, convirtiendo el museo y su colección en un laboratorio de revalorización del arte chileno. Finalmente, también algunas empresas tienen espacios de exhibición como por ejemplo Sala Gasco, Telefónica, Itaú, entre otras, las que trabajan con destacados artistas nacionales o internacionales, publican catálogos y cuentan con programas educativos asociados.

³² Distinto de lo que ocurre, por el ejemplo, con el FRAC (Fondos Regionales de Arte Contemporáneo) francés, en el cual el Estado adquiere obras mediante la compra directa a los artistas. La colección “El Obtuso objeto del conocimiento” inicia el año 2009, un plan de difusión e itinerancia nacional que comenzará con una exposición el 15 de diciembre de 2009 en el MAC de Santiago en el Parque Forestal.

³³ Término que se ha utilizado para denominar al naciente galerismo vinculado al arte contemporáneo, representado por Galería AFA, Galería Florencia Lowental y Galería Moro, entre otras. Sobre el nuevo galerismo, : Justo Pastor Mellado y Pabla Ugarte, *Estudio sobre el sector de las artes visuales: oferta y potencialidad exportadora*. Documento de Trabajo, ProChile, Santiago, 2008; y texto de Ramón Castillo, en *Arte en su espacio*, Galería Artespacio, Santiago, 2003.

³⁴ La gestión del MAC depende de los aportes externos y, en este sentido, ha logrado desarrollar ciertos proyectos de continuidad en la medida que ha logrado colaborar con entidades o instituciones que se comprometan a financiar las exposiciones que presentan (ejemplos: Goethe Institut, Instituto Italiano de Cultura y Bienal de São Paulo).

³⁵ Matucana 100 ha desarrollado una línea curatorial y de gestión coherente con discursos y redes internacionales de vanguardia. Hay contacto con curadores internacionales y han desarrollado un programa sostenido en el tiempo gracias a contactos que el anterior encargado de artes visuales, Camilo Yáñez, desarrolló durante siete años.

Los espacios de calidad se han caracterizado por la creación de nichos específicos de acción, que no necesariamente se dedican exclusivamente a las artes visuales, pero crecientemente han buscado ser claros en sus líneas curatoriales. De esta manera se posicionan como reconocedores que forman parte de redes institucionales de excelencia, más o menos articuladas, pero que aportan a la identificación de la producción artística de calidad. Su importancia en el campo del arte local es fundamental, dado que son quienes entregan legitimidad y valoración estética.

Proliferación de espacios

En las últimas dos décadas se observa una gran proliferación de nuevos espacios de exposición para las artes visuales a nivel nacional, pero entre ellos muy pocos son capaces de otorgar reconocimiento. Esto tiene directa relación con que muchos de ellos aún no han logrado forjar perfiles curatoriales de calidad y consistencia, por lo que nos encontramos con tendencias confusas, débiles y heterogéneas.

El catastro realizado por el CNCA el año 2008, informa que existen en el territorio nacional 109 espacios de exhibición de artes visuales. De estos, el 42,2% nació entre los años 2000 y 2008, y el 35,7% entre 1990 y 1999³⁶.

Galerías

El galerismo en Chile (nos referimos a iniciativas que se dedican a la comercialización de obras) data de los años setenta, con iniciativas dedicadas sobre todo a la pintura y al grabado enfocadas al mercado interno³⁷. En la actualidad existen 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 (las iniciativas más relevantes para las artes visuales se han desarrollado fundamentalmente en los últimos diez años.)

El estado actual del galerismo “puro” 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. Los coleccionistas se caracterizan por su actitud conservadora, ya que existen pocas referencias de valor consolidadas que les den confianza para invertir en el arte contemporáneo. En Chile escasean las galerías que busquen sostener una política de programación coherente con el objetivo de colocar a un reducido grupo de artistas y de posicionar una tendencia artística específica a nivel de mercado. Esto implica, por ejemplo, que a escala nacional son contados los casos de galerías que buscan contratos de exclusividad con artistas³⁸.

Sin embargo, en la última década ha surgido el denominado “nuevo galerismo”. Este busca apostar por determinados artistas de calidad y su potencialidad para posicionarse a nivel internacional, como también por el desarrollo de un nicho específico, (por ejemplo, el de la fotografía³⁹) y sus vínculos con el arte contemporáneo. Se caracteriza por apoyarse en la crítica especializada y busca alianzas con las redes institucionales de excelencia⁴⁰.

³⁶ *Guía nacional de espacios para las artes visuales*, CNCA, 2008, p. 115.

³⁷ Para una historia del galerismo en Chile hasta 1990, ver: Enrico Bucci y Ernesto Saúl, *Artes Visuales, 20 años, 1970-1990*, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1991, pp. 141-7.

³⁸ Mellado y Ugarte, *ibid.*

³⁹ El desarrollo de la fotografía como disciplina tiene que ver, por una parte, con el efecto internacional de la recuperación de la fotografía como arte, y por otro lado, con el trabajo gremial y profesional bajo el cual se ha insertado en las redes de comercio y distribución. En Chile han sido los propios fotógrafos, con la complicidad de algunos privados e instituciones, los que han logrado reposicionarse.

⁴⁰ Mellado y Ugarte, *ibid.*

Así, mediante esta asociación con los reconocedores autorizados del campo del arte local, comprenden que el fortalecimiento de éstos a nivel interno es un paso necesario para la internacionalización y la exportabilidad de sus artistas, lo que no implica que se puedan dar esfuerzos propios paralelos, como el lento y continuo posicionamiento en ferias. En otras palabras, el nuevo galerismo busca convertir las redes institucionales de excelencia, en redes de mercado –internas y externas– lo que se asume como un proceso lento y a largo plazo.

Investigación y publicaciones

Los especialistas, expertos, críticos y curadores son mediadores indispensables, sobre todo en el caso de obras más complejas cuya difusión es necesariamente lenta. Es por esta razón que los especialistas son los agentes de promoción del arte más sólidos a largo plazo. Sin embargo, su situación laboral y social es muy semejante a la de los artistas y a veces cuentan con menores posibilidades de perfeccionamiento⁴¹. Es por esto que la precaria situación de las investigaciones afecta de manera directa la valorización y posterior promoción y difusión de la producción artística nacional.

Circuitos de publicación

Durante largo tiempo la investigación y teoría del arte nacional ha circulado casi exclusivamente a través de autoediciones y catálogos de exposición. En los años setenta y ochenta, esta situación tenía que ver con un trabajo de colaboración entre artistas y teóricos, sin embargo, en los años noventa, el espacio de los catálogos comenzó a distorsionarse, en tanto no existían otros circuitos de publicación, por lo que dejaron en parte de relacionarse con las exposiciones que supuestamente constituían el *leitmotiv* y función de su existencia, para constituirse en espacios que suplían la ausencia de publicaciones especializadas.

A nivel nacional, existen investigaciones e incluso focos de investigación de reconocida calidad. Tradicionalmente vinculados al mundo de la literatura, como también a la filosofía, los críticos, teóricos e historiadores del arte chileno se destacan por trabajos rigurosos y de alta calidad intelectual (un circuito importante lo constituye un grupo de académicos vinculados al doctorado en Filosofía con mención en Estética de la Universidad de Chile, como también algunos académicos de la Universidad Católica, en especial de la Escuela de Artes y del Instituto de Estética). Sin embargo, esta dinámica no ha logrado traducirse en espacios ni en recursos para la investigación en artes visuales, como tampoco en el desarrollo de empresas editoriales especializadas. La incursión discontinua de las universidades en esta materia no ha permitido el desarrollo sustancial del campo editorial.

Escritura y público lector

La escasez de investigaciones se vincula con que la escritura sobre las artes visuales tiende al hermetismo y no logra segmentarse según el público lector: no hay diferencias entre lo que se publica dentro del ámbito académico y los ensayos que aparecen esporádicamente en la prensa o los textos de los catálogos de exposición. Esta falta de segmentación se debe parcialmente a que son los mismos autores quienes terminan publicando en diversos medios, sin necesariamente adaptar su escritura de acuerdo al público lector⁴².

⁴¹ Actualmente las más prestigiosas instancias de perfeccionamiento para curadores y teóricos de arte contemporáneo son programas asociados a instituciones y no necesariamente a espacios universitarios (podemos mencionar el Whitney Program en Nueva York o el Jan Van Eycke Instituut en Maastrich), al no ser instancias reconocidas académicamente a nivel nacional, las posibilidades de obtener becas descansan casi exclusivamente en Fondart.

⁴² Para una lúcida revisión de la escritura de arte reciente en Chile, ver: Adriana Valdés "A los pies de la letra: Arte y escritura en Chile", en Gerardo Mosquera (ed.), *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Ediciones Puro Chile, Santiago, 2006, pp. 35-49.

El tema de las traducciones es de suma importancia en relación a un público lector internacional y es fundamental considerarlo en las perspectivas de internacionalización del arte chileno. Por lo general –especialmente en los catálogos de exposición– se realizan traducciones, sin embargo existe escasa consciencia sobre la relevancia de contar con traducciones de calidad.

Nuevas iniciativas editoriales

Hay algunos indicios de cambios en la problemática editorial. Por un lado, algunos artistas han comenzado a escribir sobre su propia obra, enriqueciendo y visibilizando así su investigación de obra. Por otro lado, los teóricos comenzaron a crear ellos mismos iniciativas editoriales especializadas para difundir su labor investigativa. Algunas de estas publicaciones periódicas de calidad, han surgido vinculadas a instituciones académicas pero se han caracterizado por su falta de continuidad.

También existen algunos esfuerzos irregulares de páginas web, blogs y revistas online, pero hasta ahora estos se han caracterizado por ausencia de líneas editoriales sólidas y autónomas. Hay algunas iniciativas novedosas en el terreno editorial que buscan proveer un espacio para los investigadores del arte local, apostando por una línea editorial cuidadosa que rinda frutos a largo plazo, pero aún son incipientes. El mejor ejemplo es el trabajo que está llevando a cabo actualmente la editorial Metales Pesados, iniciativa independiente que ha buscado crear alianzas con distintas entidades destacadas en el área.

La mayor dificultad en el terreno editorial es la sustentabilidad y la continuidad de las publicaciones periódicas. A pesar de los esfuerzos mencionados –y otros–, en general las publicaciones sobre artes visuales nacionales siguen caracterizándose por ser principalmente autoediciones de baja circulación, correspondientes en su mayoría a textos dispersos en catálogos de exposición.

Este panorama dificulta el desarrollo de una base sólida en investigación, teoría e historia del arte que sirva como interlocutor entre los artistas y un público interesado, como también para la creación de una plataforma para la circulación y difusión nacional e internacional del quehacer artístico chileno.

Plataformas de investigación

Existen importantes carencias de plataformas para la investigación en artes visuales a nivel nacional, tanto asociadas a los espacios de exhibición como a las escuelas de arte y teoría de las universidades. La marcada predominancia de las autoediciones y los catálogos de exposición de escasa circulación como soportes de difusión para la investigación especializada, conlleva la dificultad de acceder a información sobre el campo del arte local, especialmente para los investigadores y curadores jóvenes y los curadores internacionales interesados. Uno de los lugares más acudidos en materia de investigación, sobre todo de historiadores del arte, es la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, en la que existen archivos de artistas que progresivamente se han incrementado por efecto de donación y adquisición por parte del mismo MNBA⁴³.

Un avance significativo ha sido la creación del Centro de Documentación de las Artes (Cedoc) del Centro Cultural Palacio La Moneda (CCPLM), que constituye un potencial espacio de fomento a la investigación y curaduría del arte nacional. No obstante, el Cedoc del CCPLM no cuenta con un equipo de investigación asociado, ni tampoco con instancias de publicación dedicadas a valorizar su quehacer.

⁴³ Recientemente se ha logrado respaldar el archivo de filmaciones y videos de arte que próximamente estará a disposición del público. El respaldo se realizó a través de un aporte Fondart y de fondos de la propia Dibam.

Curaduría

Dada la creciente importancia y el rol que juega la curaduría en la validación, circulación y difusión de los artistas a nivel internacional, en Chile este aspecto se vislumbra como un área por explorar y desarrollar. La curaduría ha sido realizada principalmente por teóricos e historiadores del arte, como también por los mismos artistas. Sin embargo, en el país no existe como especialidad profesional, aunque algunos jóvenes han incursionado en ella de manera autodidacta o han salido al extranjero para perfeccionarse. En la última década, los espacios institucionales de excelencia vinculados al arte “puro” han buscado aliarse con iniciativas innovadoras confiando en los criterios de la curaduría incipiente y fomentando su desarrollo, lo que ha beneficiado sus líneas curatoriales, consolidando el reconocimiento de su compromiso institucional con formatos vinculados al arte contemporáneo de corte más experimental.

Medios de comunicación

Dada la falta de revistas especializadas, la difusión y circulación por los medios de comunicación depende casi exclusivamente por lo que se publica en la prensa escrita. En gran parte la escasa presencia de las artes visuales en los medios de comunicación se debe a las carencias en el área ya descritas, sobre todo a las dificultades que tienen los agentes no especializados para diferenciar e identificar calidad artística. Esto resulta y se complementa con la falta de interés de parte de los medios de comunicación, los que —ante la carencia de mecanismos de asignación de valor— ahondan su indiferencia.

Un caso paradigmático es la prensa escrita, que históricamente sí ha sostenido un fuerte vínculo con las artes visuales, sobre todo a través de la crítica de arte y las reseñas de exposiciones. Sin embargo, los espacios dedicados a las artes visuales han disminuido sustancialmente en los últimos años, cediendo su lugar a las artes del espectáculo y en menor medida a las áreas de las anteriormente llamadas industrias culturales. Salvo muy pocas excepciones, no existen periodistas especializados en el área, por lo que la cobertura a las artes visuales no logra distinguir instancias de calidad dentro de la creciente oferta de “cartelera” de exhibiciones. El caso de la televisión es aún más crítico, aunque no sorprende debido al enfoque que ha ido perfilándose en ese medio. Sin embargo, es un problema que merece atención, dado que se trata de un medio muy influyente en la creación de audiencias.

Internacionalización

El mercado internacional se identifica como un quinto círculo de reconocimiento⁴⁴, el cual dependerá de una sólida valoración por parte del campo del arte nacional. Esta es una realidad frecuentemente pasada por alto cuando se plantea la potencialidad del campo del arte nacional en relación al éxito internacional de artistas provenientes de países vecinos como Brasil y Argentina, que cuentan con sólidos trabajos teóricos y de historia del arte local, que lograron posicionar a sus artistas y movimientos entre los especialistas internacionales en arte latinoamericano. Además ambos países cuentan con una importante tradición de coleccionismo y un trabajo a largo plazo de visibilidad de sus escenas nacionales.

La ausencia de un galerismo y coleccionismo sólidos así como un posicionamiento reflexivo y teórico del arte chileno, han motivado entre otras razones que los artistas chilenos que circulan internacionalmente han consolidado sus carreras en el extranjero antes o de modo paralelo a su posicionamiento en el campo nacional. Son los casos de Roberto Matta, Alfredo Jaar, Juan Downey,

⁴⁴ Eric Moody actualiza el esquema de Bowness, en “Success and Failure of International Arts Management”, en Iain Robertson (edit.), *Understanding International Art Markets and Management*, Routledge, Londres- Nueva York, 2005.

y de figuras más jóvenes, como Iván Navarro. El problema pareciera estar en la frágil situación de los distintos reconocedores y por ende en las precariedades del campo del arte nacional, cuya consecuencia es impulsar a una porción importante de los mejores artistas chilenos a emigrar definitivamente a países que les provean de mejores perspectivas.

Esta situación está cambiando, a nivel internacional comienza a reconocerse y valorarse el arte chileno consagrado, como también crece el interés por el arte contemporáneo emergente. El problema está en que a los agentes internacionales les falta mayor información para ahondar su participación en el campo del arte local, debido a que prácticamente no contamos con publicaciones especializadas de relevancia internacional, ni tampoco de un coleccionismo público y privado sólido, que provea ciertos conocimientos acerca del valor de la producción artística chilena, así el campo del arte queda sin los mecanismos de orientación para la incursión internacional.

Sin desconocer lo anterior, es necesario destacar que múltiples esfuerzos recientes han sorteado las dificultades descritas, lo que se ha traducido en la participación de algunos artistas chilenos en importantes instancias internacionales, como también en diversas iniciativas intermedias, ambas fundamentales para fomentar la internacionalización del arte chileno. Entre ellos han jugado un rol fundamental algunos espacios de exhibición, especialmente aquellos vinculados a las redes institucionales de excelencia, como también iniciativas curatoriales independientes, a veces en colaboración. Ambos tipos de iniciativas han aportado sostenidamente desde distintos frentes con la inserción de los artistas en los circuitos internacionales de mayor prestigio⁴⁵.

En relación a la presencia de artistas chilenos en eventos internacionales de gran envergadura, se reconoce el importante rol que han jugado las iniciativas de apoyo por parte de Dirac y de ProChile. Sin embargo, la tendencia de esos esfuerzos ha sido la de apoyar la participación de artistas chilenos consagrados en instancias consagradas (como Documenta y las bienales de Venecia o São Paulo), descuidando las instancias internacionales intermedias o alternativas (por ejemplo, las bienales periféricas u otros formatos exhibitivos como también pasantías y residencias), que son en las que se aplican los primeros mecanismos de selección curatorial para las instancias de mayor envergadura⁴⁶. Además de visibilidad, las instancias intermedias e independientes frecuentemente proveen de oportunidades de intercambio y aprendizaje mutuo para todos los agentes involucrados.

Mercado externo: circuito comercial

A pesar de que hasta ahora hemos hecho mención únicamente a eventos de arte internacionales no comerciales, estos se encuentran estrechamente relacionados con el mercado del arte internacional. En instancias como Documenta, Manifesta o la bienal de Venecia es frecuente que –al tratarse de galerías de cierta envergadura– sean éstas las que financien al menos parcialmente la participación de sus artistas, comprendiendo que dicha participación implica un mejor posicionamiento de sus artistas en el mercado internacional. Este mercado es tremendamente dinámico y sus coleccionistas y galeristas públicos y privados se caracterizan por su gran heterogeneidad de intereses y nichos, entre los cuales el arte contemporáneo, incluso el de corte más experimental, ha pasado a ser altamente cotizado.

En la actualidad existen condiciones de “exportabilidad” del arte chileno más reciente⁴⁷, lo que ha incentivado importantes esfuerzos de algunas galerías para participar en ferias internacionales de

45 Un proyecto pionero en este sentido ha sido Incubo, que se ha destacado por su plataforma flexible, que partió con un programa de residencias curatoriales en Chile, para luego comenzar a trabajar en proyectos multidisciplinarios de investigación e intercambio y talleres en los que se colabora con artistas, curadores y teóricos chilenos y extranjeros.

46 Tim Griffin (moderador) “Global tendencies: globalism and large scale exhibition- Panel Discusión”, Art Forum, nov., 2002, pp.74-77.

47 Mellado y Ugarte, *ibid*.

importancia para la región (por ejemplo, ArteBA, ArtBO, ArtParis, SP Arte, y Maco). Sin embargo, la participación en estas instancias es menor a la del arte chileno en eventos no comerciales de igual o mayor envergadura.

La participación de los artistas nacionales en iniciativas no comerciales de gran envergadura, más que indicar un desequilibrio respecto a las iniciativas comerciales, plantea un precedente alentador: deja en claro el gran potencial para el arte chileno contemporáneo a nivel de mercado, en tanto se comprueba que al menos en parte, ya existe el capital simbólico necesario para generar una demanda en el mercado internacional. Es relevante mencionar que recientemente se han realizado adquisiciones de arte chileno de parte de reconocidos museos e instituciones internacionales de artistas chilenos y no sólo de artistas consagrados⁴⁸.

3. Participación, acceso y formación de audiencias

Diversas investigaciones han demostrado que el problema del acceso es inseparable de la educación artística o mediación artística y que no se trata solo de multiplicar la oferta. A nivel nacional, la mediación artística ha sido atendida indirectamente en las políticas culturales. Se trataría entonces, de una dimensión subexplorada en el campo del arte visual.

Antes de entrar directamente en el tema de la mediación artística, resulta pertinente revisar las investigaciones empíricas que revelaron la importancia primordial de la mediación, cuyo aporte significativo es la creación de espectadores de artes visuales activos, competentes y partícipes de la cultura.

Investigaciones sobre el “amor al arte”

En el marco de las políticas de democratización cultural, diversas investigaciones han dado cuenta que, al menos en el campo de las artes visuales, el acceso a los bienes culturales no es inmediato ni directamente relacionado con la masificación de su oferta. En 1966 Pierre Bourdieu, Alain Darbel y Dominique Schnapper publicaron el estudio *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, que pasó a ser la investigación más emblemática en el tema. El estudio reveló que existen disposiciones sociales y culturales determinantes para el “amor al arte” y serían estas disposiciones las que impedirían el acceso a los grupos sociales más vulnerables. Dicha investigación llegó a dos conclusiones fundamentales que cambiaron el enfoque de la democratización cultural⁴⁹:

- No es posible continuar hablando de “el público general” –la cantidad de concurrentes según venta de entradas, como se hacía hasta ese momento– sino de “los públicos”, diferenciados socialmente y afectados por una aguda desigualdad en el acceso a la cultura de los museos de arte.

- Deja constancia de la importancia primordial de la educación familiar y escolar de los individuos y su relación directa con la asistencia a los museos, ya que la obra de arte exige de su espectador determinadas competencias lingüísticas y estéticas.

De este modo se demostró que la concurrencia a los museos depende del capital cultural de los concurrentes y no de su capital económico. Aunque el ingreso a un museo o sala de exposición sea gratis, igualmente deja afuera a quienes no cuenten con los recursos culturales necesarios.

⁴⁸ Se puede mencionar la reciente compra realizada por el Tate Gallery de un aeropostal de Eugenio Dittborn, como también las diversas adquisiciones de arte chileno contemporáneo realizadas por el Houston Museum of Fine Arts, Getty Foundation y el Blanton Museum of Fine Arts.

⁴⁹ Así lo plantea Natalie Heinrich, *ibid.* p.49.

Estas conclusiones llevaron a un giro primordial, al plantear que si los museos continúan ignorando los factores sociales de acceso a la cultura, la baja asistencia se mantendrá o acentuará.

La activa participación de los públicos de las artes visuales requiere de un esfuerzo educativo de formación que debe necesariamente complementar cualquier institución o proyecto exhibitivo. Es así que comenzó a desarrollarse la educación o mediación artística⁵⁰, creándose un área que en la actualidad es parte fundamental de las medidas para el desarrollo del acceso y la creación de audiencias para las artes visuales.

Audiencias en Chile

En Chile las investigaciones que se han realizado acerca de los públicos de artes visuales solo llegan a niveles gruesos, insertas bajo el enfoque de “consumo cultural”. Esta perspectiva reduce la mirada sobre el acercamiento al arte visual que también tiene otras concepciones, por ejemplo aquellas que consideran que una obra de arte involucra diversas formas de “sentir-pensar-saber”⁵¹ que no necesariamente son inmediatas. No obstante, si nos atenemos a las cifras de audiencias formuladas según el foco del consumo cultural, se constatan las tendencias mundiales detectadas ya en los años sesenta: son efectivamente los grupos socioeconómicos más vulnerables y de menor nivel educacional quienes se ven más afectados por la exclusión al acceso de los bienes culturales en general y de las artes visuales en particular. A esto habría que agregar la exclusión de la tercera edad, grupo frecuentemente ignorado y discriminado, ahondando su marginación sociocultural.

De acuerdo a la Encuesta de Consumo Cultural 2009 del CNCA, se confirma que la mayoría del público de artes visuales está compuesto por jóvenes de entre 15 a 29 años del estrato medio alto (ABC1), con 17,1% de su público. Por otro lado, el tipo de exposiciones a las que el total del público asiste es principalmente a exposiciones de formatos tradicionales, por lo general lenguajes visuales socialmente aceptados como más accesibles de artes visuales, especialmente pintura (57,9%) o fotografía (22,1%). Es importante señalar que estas estimaciones aparecen también en la Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005, lo cual habla que no ha habido alteraciones significativas al respecto. Es importante detenerse a observar las cifras de regiones que, si bien repiten las tendencias generales mencionadas, se destacan por superar a la Región Metropolitana en sus porcentajes de consumo cultural, incluyendo la asistencia a exposiciones de arte (no así las visitas a museos, lo que puede suponerse debido a la escasa existencia de museos en regiones, en comparación con la zona central). Complementariamente a la correlación entre la alta asistencia y el aumento de la oferta en regiones, es posible plantear que el interés por asistir a exposiciones tenga que ver también con lo limitado que continúa siendo la oferta en regiones en comparación con la zona central, en que se concentra el 52% de los espacios de exposición de artes visuales⁵². Un caso interesante es la Región de Coquimbo, la cual en 2009, tiene con 30,7% la participación relativa más alta, siendo una región en la que existen sólo tres espacios de exposición.

Aunque no hay estudios al respecto y las cifras no necesariamente permiten establecerlo, diversas experiencias y proyectos de artes visuales de reconocida calidad —que se han llevado a cabo en regiones— sí apuntan a que existe una receptividad muy positiva: los públicos de regiones están atentos e interesados en participar. Esto demuestra la gran potencialidad para realizar iniciativas e intercambios de artes visuales de calidad en regiones.

⁵⁰ Michael Wimmer, “La mediación artística en los procesos educativos” en *Perspectivas* revista trimestral de de educación comparada de UNESCO, n°124, dossier *La educación artística. Un desafío a la uniformización*, diciembre de 2002., Extraído en noviembre de 2008 desde: http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/publications/Prospects/ProspectsPdf/124s/124-s.pdf

⁵¹ Sarat Maharaj “Xeno-epistemics: Makeshift kit for sounding visual art as knowledge production and the retinal regimes”, en *Documenta11-Platform5: Exhibition*, Hatje Cantz, Berlín, 2002, pp.71-86.

⁵² *Encuesta para la elaboración de la Guía nacional de espacios para las artes visuales*, CNCA, 2008.

Las cifras generales de audiencia son relevantes y necesarias, pero para comenzar a trabajar en la calidad de la experiencia de los públicos, es fundamental realizar investigaciones de profundización, mediante métodos cuantitativos y cualitativos, capaces de dar cuenta del tipo de recepción que se está dando (¿qué se está viendo?, ¿cómo se está viendo?, ¿dónde radica el interés?, etc). Existen casos notables y potencialmente muy ricos para estudios de este tipo, que podrían servir de referente para las políticas futuras de mediación artística⁵³.

Mediación artística

A nivel internacional se utiliza el concepto de mediación artística para marcar una diferencia respecto de las concepciones más tradicionales de la educación artística, se distingue también el tema de las artes visuales vistas desde la perspectiva del sistema escolar.

La mediación artística contemporánea incorpora la discusión teórica y crítica que se ha dado respecto del tema desde los años setenta, que busca ir “más allá de la expectativa convencional de que la función de la educación artística es *explicar* el arte”⁵⁴. Por esto, se trata de entender el acceso al arte como una acción cultural que debe necesariamente incorporar las interacciones que se dan entre los públicos, los artistas, los museos y el arte mismo⁵⁵. De ahí la utilización de la figura del mediador del arte, que incorpora a estos agentes como parte constitutiva del proceso educativo de formación de públicos. Además, la relevancia del tema tiene que ver con la naturaleza misma de las artes visuales. Subyace a la mediación artística el entender a las artes visuales como una forma de conocimiento, una vía para formular problemas y enriquecer las capacidades humanas de aprendizaje y autoaprendizaje en el arte. Esta visión ha sido ampliamente reconocida y, consecuentemente, el aspecto educativo del arte ha tendido a incorporarse como parte de los proyectos curatoriales, comprendiendo la mediación como parte constitutiva de una exhibición y no como un mero complemento de ésta.

El tema de la mediación artística es de absoluta relevancia contemporánea y está siendo revisada y revitalizada a través de múltiples experiencias a nivel mundial, entre ellas Manifesta, Documenta y la bienal del Mercosur, todos eventos que le han otorgado al tema –especialmente en sus últimas versiones– una relevancia primordial. En la actualidad existen diversos modelos de mediación artística operando a nivel mundial.

Mediación en Chile

En Chile el tema de la mediación artística se encuentra invisibilizado, existe muy poca consciencia de su importancia y, debido a esto, generalmente carece de recursos y reconocimiento. Se considera escasamente en los proyectos curatoriales y hay una falta de acceso a la información de punta asociada. A nivel nacional, prácticamente no existe reflexión teórica en mediación, por lo que el área se encuentra subexplotada y expuesta a errores en su quehacer. Esto expone al medio nacional a la improvisación, falta de innovación y al peligro de transmisión de prejuicios que pueden llevar más a la exclusión de los públicos que a su incorporación al proceso de aprendizaje de las artes visuales. Respecto de lo mismo, un problema que aparece frecuentemente en la discusión internacional es la tendencia de las visitas guiadas a “explicar” unilateralmente una obra, más que entregar

⁵³ Un caso paradigmático es el Museo Nacional de Bellas Artes, cuyas cifras de audiencia fueron extraordinarias durante el año 2005, cuando las visitas al museo superaron las 500 mil personas. Esta cifra se acerca a las cifras de audiencia de los eventos de arte contemporáneo más relevantes a nivel internacional, como Documenta y la bienal de São Paulo, que rondan las 600 mil personas.

⁵⁴ Al respecto, ver: Carmen Mörsch, (encargada de la parte educativa de documenta 12). Mörsch, “Art Education at documenta 12 as Critical Practice”, en *Documenta Magazine* N°3, Education, Taschen, Kassel, 2007, pp. 223-225. Para la cita: p. 225 (la traducción del inglés y el énfasis son nuestros).

⁵⁵ Mörsch, *ibid.*

herramientas de lectura. Este modelo de acompañamiento traspasa al educador la “autoridad” de su desciframiento, fomentando más la distancia entre las obras y el público, que creando plataformas para la participación⁵⁶.

A pesar de que el tema se encuentra ausente de las políticas culturales macro, la mayoría de los espacios nacionales trabajan el tema de un modo relativamente consciente. Es decir, en el campo del arte chileno existe un saber práctico y buenas experiencias de mediación en algunos espacios, pero estos no reciben apoyo ni visibilidad suficientes, por lo que no hay continuidad ni intercambio entre experiencias exitosas, lo que impide la creación y acumulación de conocimiento en torno a lo realizado. Entre los modelos nacionales hay que destacar el proceso que ha venido desarrollando la Subdirección de Museos de la Dibam en el área de educación desde el año 1982, enfocada —sobre todo— a la valorización de sus colecciones mediante el trabajo con los públicos. Se crearon departamentos educativos en los museos y se ha incentivado el intercambio de experiencias entre sus profesores.

Otro ejemplo en este sentido, es el proceso que se está desarrollando actualmente en el MNBA, el que replantea el tema y —siguiendo la tendencia internacional— conduce a su área de educación a privilegiar el trabajo con artistas, quienes lideran su equipo pedagógico. Destaca también la labor de la Fundación Telefónica en su programa “Educación a través del arte”, que se realiza desde el año 2006. Se ofrecen visitas interactivas y talleres experimentales para escolares, lo que se complementa con capacitaciones y material didáctico digital para profesores, basados en la vinculación de las exposiciones con los contenidos curriculares que van más allá de los contenidos de artes visuales.

La Corporación cultural Matucana 100 también muestra logros considerables en el área, aunque se trata de un centro cultural multidisciplinario, en que cada espacio del complejo se identifica con ciertas actividades y manifestaciones culturales (arte contemporáneo, teatro, danza y audiovisual). Su proyecto de mediación, a través de la diferenciación de acceso y el trabajo con la comunidad y el barrio, fue un elemento relevante en el levantamiento del hoy denominado barrio Matucana, además de incidir fuertemente en los importantes avances logrados en el acceso de los sectores socioeconómicos vulnerables. En un principio el 50% del público de Matucana 100 correspondía al segmento ABC1, un 22% al C2 y un 18% al C3, mientras que actualmente las cifras son 35% de ABC1, 30% de C2 y 25% de C3⁵⁷.

Uno de los proyectos más innovadores del circuito independiente nacional es la Galería Metropolitana, que podría decirse entiende la mediación como un compromiso con la relación vital entre el arte y la vida, lo que implica una inserción activa con su entorno social. La galería es una iniciativa independiente no comercial, que plantea su proyecto curatorial de arte contemporáneo experimental como una vivencia política inseparable de la comunidad en que se inserta: el barrio periférico de Pedro Aguirre Cerda. En su década de trayectoria, el proyecto se ha instalado como un activo del barrio, en que se exige a los artistas invitados a trabajar tomando en cuenta la materialidad social, política y cultural que sostiene la iniciativa y donde los vecinos del sector están cada vez más familiarizados con el lenguaje del arte contemporáneo⁵⁸. Hay —por cierto— muchas otras iniciativas.

⁵⁶ Mörsch, *ibid.*, p. 225.

⁵⁷ Entrevista a Ernesto Ottone en “Visiones, críticas y propuestas de 13 especialistas acerca del estado actual de desarrollo de las artes visuales en el país”, documento de trabajo, Área de Artes Visuales, CNCA, 2007-2008, pp.97-105. Las cifras exactas corresponden a un estudio de audiencias que desarrolló este centro cultural de manera autónoma dirigido por Ottone.

⁵⁸ Ver sitio web: www.galmet.org

A pesar de estos importantes avances, la falta de información y redes de mediación, atenta contra la continuidad de estas importantes iniciativas mencionadas y además restringe las posibilidades de compartir, perfeccionar y profesionalizar sus experiencias.

Pedagogías en artes visuales y sistema escolar: educación básica y media

Es ampliamente reconocido el rol fundamental de la educación, sobre todo la escolar, en la formación de públicos participantes, autónomos y receptores activos de las artes visuales, especialmente si comprendemos a las artes visuales como un modo de conocimiento, o más bien como un modo de formular problemas que desafían y amplían el conocimiento dado. Se trata de una noción de las artes visuales entendidas como un medio de aprendizaje que promueve la creatividad, la curiosidad y la innovación, tan importante para el desarrollo humano especialmente dada la relevancia creciente de la cultura visual en la vida contemporánea.

Pese a que el currículo escolar hoy en día se refiere a artes visuales y no a artes plásticas, dejando atrás la noción del arte como una manualidad o artesanía, el cambio de paradigma ha sido lento y aún presenta problemas de comprensión para el sistema escolar e incluso para los profesores del ramo. Persiste el problema de la baja calidad de la pedagogía, que tiene que ver también con condiciones laborales deficientes y el estatus marginal de la educación artística a nivel escolar

La calidad de las pedagogías ha sido un gran problema identificado por el medio: “parece fundamental cuestionarnos sobre la inmensa distancia que existe entre la licenciatura en arte y la pedagogía en artes plásticas (...) las pedagogías siguen siendo el pariente pobre de las licenciaturas”⁵⁹. Esta situación redundante en la debilidad de la enseñanza de arte a nivel de la educación básica y media, momento clave en la formación de competencias respecto al lenguaje visual. Entre ambas situaciones problemáticas se genera un círculo vicioso, que el área esté presente en el sistema escolar no garantiza mecánicamente que la formación artística escolar sea la adecuada. En consecuencia, si bien se reconoce una ventaja de las artes visuales y la música respecto de otras áreas como danza o teatro que no están incluidas en el currículum escolar, persiste una indebida consideración de esta disciplina en el currículo, donde el número de horas dedicadas a la materia ha ido decreciendo paulatinamente⁶⁰.

De esta manera, la meta de generar una educación artística de calidad que incorpore el lenguaje de las artes visuales a los niños y jóvenes chilenos está lejana, lo que resiente la posibilidad de formar no solo a futuros artistas, sino también más y mejores públicos para las artes visuales. El gran desafío –continúa siendo– mejorar la calidad en la educación específica al área.

Este problema es necesario abordarlo desde ambos frentes: pedagogías y enseñanza escolar, y debe comprenderse como un problema que no debe enfrentar exclusivamente el Estado, sino también el sistema escolar, las universidades y por cierto los propios artistas, a pesar de que todos coinciden en un diagnóstico generalizado de la importancia fundamental de la formación escolar y la deficiencia en el modo en que artes visuales está presente dicho sistema. Recientemente se ha comenzado a trabajar el problema, planteándose, por ejemplo, la necesidad de fomentar la participación de artistas en el proceso formativo a nivel escolar⁶¹.

⁵⁹ Al respecto ver: Mónica Bengoa, “Por un modelo de enseñanza basado en la práctica artística”, y Antonio Silva Vildósola, “Nueve claves para un modelo obsolecente, aproximación a la educación superior en artes visuales”, presentaciones en el Seminario *Artes visuales y políticas públicas: conflictos y desafíos de un territorio en construcción*, Instituto Goethe-CNCA, Santiago, noviembre de 2007.

⁶⁰ Intervención de Andrea Brauweiler Meissner, “Oferta y demanda: Captar y formar audiencias en el ámbito de las artes visuales” en Seminario *Artes visuales y políticas públicas: conflictos y desafíos de un territorio en construcción*. 12, 19, 26 de noviembre y 3 de diciembre, Goethe Institut, Santiago, 2007.

⁶¹ Todos estos temas fueron planteados en el Encuentro Nacional de Directores de Carreras Artísticas y Pedagógicas de la educación superior chilena, organizado por el CNCA, 2008. Los temas tratados fueron luego plasmados en el Informe diagnóstico de la oferta académica de carreras artísticas en la educación superior chilena. Los artistas de la APECH (Asociación de Pintores y Escultores de Chile) vienen planteando estas problemáticas desde hace algún tiempo.

Por otro lado, es visible el problema que, a pesar de la consciencia de que el sistema escolar es el lugar de enseñanza sobre el área por excelencia, el propio campo de arte se desentiende, en lugar de buscar mecanismos de asociación y colaboración. Son casos excepcionales los artistas que se interesan por una interlocución con el medio escolar. A pesar que algunas instituciones buscan crear vínculos con los establecimientos como interlocutores de sus programas educativos, con mayor y menor precariedad de recursos, muchos reconocen las dificultades asociadas, burocráticas y del poco interés que demuestran los propios sostenedores y establecimientos escolares relativos al área de las artes visuales. A nivel de políticas culturales los esfuerzos por crear iniciativas de asociatividad y colaboración con el Mineduc, no han dado los resultados esperados de acuerdo a la relevancia fundamental del problema.

4. Patrimonio cultural

Desde el sector público ha sido responsabilidad de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), dependiente del Ministerio de Educación (Mineduc), reunir a las más importantes instituciones patrimoniales del país. Constituye una parte significativa no sólo del aporte del Estado al patrimonio sino que además se ha consolidado como una institución técnica altamente especializada en el área. Por su parte el CNCA, desde las políticas culturales, se ha comprometido con el patrimonio planteándolo como una de sus líneas estratégicas.

Estos objetivos en conjunto involucran múltiples dimensiones de la cultura, de la identidad y de la memoria chilena, siendo las artes visuales sólo un aspecto del patrimonio nacional. Se suelen considerar como patrimonio de artes visuales, de modo más o menos implícito, únicamente aquellas obras de arte que forman parte de las colecciones de prestigio, es decir, aquello que se encuentra resguardado, sobre todo en los museos.

Bajo esta mirada, es importante resaltar que las colecciones de artes visuales, públicas y privadas, presentan grandes vacíos del período posterior a los años cuarenta del siglo XX, debido en gran parte a las carencias en las políticas de adquisición.

Otro criterio de aplicación frecuente es asumir que aquellas obras consideradas dentro del canon de la historia del arte nacional tienen valor patrimonial. Sin embargo, dado el estado frágil de la historia del arte, y la carencia de investigaciones y publicaciones en esta área, existe una falta de consideración de las obras más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de las cuales no forman parte de las colecciones existentes.

Está claro que no toda la producción artística contemporánea puede ser considerada patrimonio, sobre todo debido a que los esfuerzos y recursos que deben invertirse en su resguardo son mayúsculos. No obstante, el debate respecto al valor patrimonial del arte contemporáneo no ha sido planteado con énfasis por los especialistas e historiadores del arte nacional.

Protección y regulación del patrimonio nacional

A pesar de la existencia de legislación nacional de protección y regulación del tráfico de obras patrimoniales dentro y fuera del país, se han planteado dos factores que afectarían su operatividad: por un lado la “legislación nacional vigente presenta formulaciones precisas”, mientras que por otro “existe un desconocimiento notable de ellas de parte de la comunidad o de su fiscalización y aplicación de parte de las organizaciones involucradas”⁶².

⁶² Lina Nagel, *El registro de colecciones y la difusión como medidas de protección de los bienes culturales*, CDBP, 2008, s/n.

Hace muchos años que se ha insistido en la necesidad de que Chile ratifique la Convención de la Unesco de 1970, “sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedades ilícitas de bienes culturales”. Al no estar ratificada significa que una gran cantidad de bienes culturales, entre los que se encuentra el patrimonio artístico del país, están desprotegidos en la medida en que no hay mecanismos de control adecuados para regular su salida del país. Esto afecta directamente al patrimonio de las artes visuales, ya que es muy probable que exista una invisible pero constante fuga de obras patrimoniales.

En la actualidad, de acuerdo a una disposición de la Ley N° 17.236 de 1969, que fomenta el ejercicio y difusión de las artes, el organismo a cargo de regular la salida del patrimonio artístico del país es la Dibam, labor que es realizada por el MNBA, que dispone de una profesional encargada de autorizar la salida de obras y asegurar el retorno de aquellas identificadas como patrimonio.

Por otro lado, se ha señalado la necesidad de una mayor colaboración con el Servicio Nacional de Aduanas, para asegurar que el avalúo y la autenticación de la obra se hagan de forma adecuada y que el retorno de las obras de arte patrimoniales sea efectivo. Esta labor está parcialmente avanzada en tanto el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP) de la Dibam ya está capacitando no sólo a personal de Aduanas, sino también a profesionales de Policía de Investigaciones.

En relación al ingreso de obras se señala que los impuestos a particulares son excesivamente altos (19% de IVA, 11% de Aduana más un 12% de seguro obligatorio), lo que obstaculiza la creación y visibilidad de colecciones privadas y fomenta el ingreso no declarado de obras.

En general la ambigüedad y, falta de precisión en la salida y entrada de obras de nuestro territorio debilita de modo sustancial las perspectivas del patrimonio de artes visuales nacional y a la vez desincentiva el registro de éstas, que es reconocidamente la manera más eficaz de proteger los bienes patrimoniales.

Documentación: identificación y registro

El principal riesgo para la conservación y protección del patrimonio de las artes visuales es la falta de información y registro: cuánto es, dónde está, quién lo tiene, en qué estado se encuentra, qué competencias tiene, quiénes lo gestionan, etc.

En Chile gran parte del patrimonio de artes visuales, especialmente contemporáneo y el que está en manos de privados, carece de registro. Esto no solo incide en el desconocimiento respecto a nuestro patrimonio artístico nacional, sino que también descuida una herramienta fundamental para la protección del patrimonio contra el robo y el tráfico ilícito.

La Ley N° 17.236 de 1969, también establece la existencia de un registro especial, disposición que obliga a las personas naturales y jurídicas a declarar a la Dibam aquellas obras de arte de las que sean poseedoras. No obstante este registro aun no existe y faltan medidas precisas para su aplicación⁶³.

En relación al tema de registro existen, sin embargo, grandes avances. La Dibam a través del CDBP, asumiendo la documentación como una de sus tareas primordiales, ha incursionado en múltiples iniciativas vinculadas al registro. Uno de los logros más significativos ha sido la creación del Sistema Unificado de Registro (SUR), que fue diseñado especialmente para la documentación de colecciones basado en parámetros de normalización, para de ese modo conocer su magnitud, tipología y distribución.

⁶³ Recientemente se envió desde la Cámara de Diputados un Proyecto de Acuerdo a la Presidenta de la República, a través del Mineduc que se instruya a la Dibam que adopte las medidas necesarias para concretar la existencia de dicho registro especial.

Una de las funciones principales desarrolladas por el CDBP, es “la capacitación en documentación de colecciones patrimoniales, dirigida principalmente a usuarios administradores de los museos, tanto públicos como privados que así lo soliciten”. Esto comienza a dar resultados, dado que el sistema SUR, que ya ha sido implementado en los museos Dibam, comienza también a ser aplicado por otras instancias (por ejemplo, el Mavi y la colección de arte contemporáneo del CNCA).

Lo anterior ha permitido normalizar la información de sus colecciones, beneficiando tremendamente el conocimiento y la investigación especializada en artes visuales. De todos modos, gran parte del patrimonio sobre todo de arte moderno y contemporáneo sigue estando en manos de privados que no son incentivados a registrar sus colecciones. Este problema se produce, en parte, porque el traspaso de la propiedad patrimonial –compras, herencias, comodatos y otras formas– funciona de manera irregular e informal, en lo que incide además parcialmente temores asociados a cargas tributarias-reales o imaginarias. Por otro lado, aquellos que tienen colecciones tampoco son incentivados a difundirla y plantean que no existen garantías suficientes desde el Estado para la exhibición de obras privadas en espacios o instituciones públicas.

Documentación del arte contemporáneo

Los sistemas de registro existentes en nuestro país no abarcan los requerimientos específicos de parte importante del arte más experimental (*performance*, arte conceptual, instalaciones, arte de acción, *happenings*), entre otras cosas porque es un tipo de arte que tiene una presencia muy marginal en los museos de la Dibam, a pesar que su desarrollo en Chile data de los años cincuenta, por ejemplo en una serie de actos poéticos o *happenings* indocumentados de reconocidos artistas⁶⁴. Por otro lado, es frecuente encontrarse con esfuerzos de documentación de arte contemporáneo, por ejemplo de digitalizaciones de imágenes o archivos, realizados de modo aficionado sin la aplicación de estándares mínimos.

Este es un tema clave, dado que para muchas obras contemporáneas, especialmente aquellas que carecen de un soporte material permanente, una documentación rigurosa, que siga estándares de calidad y normalización, es una de las maneras más eficaces de asegurar su conservación. Hay algunos indicios incipientes de preocupación por este tipo de problemas, por ejemplo, las digitalizaciones de material de prensa e informaciones relativas al grupo Cada (Colectivo Acciones de Arte) disponibles en el sitio Memoria Chilena⁶⁵, como también la recopilación de publicaciones y documentación audiovisual que está realizando el Cedoc del CCPLM. Sin embargo queda mucho por hacer en el terreno de la documentación del arte contemporáneo chileno.

Si bien es evidente que no toda la producción contemporánea es patrimonio, es necesario reconocer que desde los años cincuenta a esta parte hay artistas claves, reconocidos por los especialistas nacionales e internacionales, cuyas obras carecen de documentación alguna.

Infraestructura

Es necesario mencionar el tema de la precariedad en la infraestructura de las entidades encargadas de resguardar el patrimonio de las artes visuales, que muchas veces no cumple con los estándares internacionales (entre otros problemas en las condiciones de almacenamiento y falta de seguros).

⁶⁴ Nos referimos a las acciones poéticas realizadas por Alejandro Jodorowsky junto a Enrique Lihn, acciones semejantes realizadas por las mismas fechas en México por Jodorowsky, no solo cuentan con registro, sino que han sido trabajadas con mucho interés por investigadores del arte de la *performance* y han participado en relevantes exposiciones recientes, como *Arte+Vida, Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Deborah Cullen y Museo del Barrio, 2008.

⁶⁵ Ver sitio web: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cadaescena>

Muchas de estas instituciones, cuentan con presupuestos e infraestructuras insuficientes para asegurar su buen funcionamiento, que en casos más graves afecta las posibilidades de ofrecer condiciones adecuadas para el manejo de sus colecciones (identificación, rescate, catalogación, conservación y restauración). Se deben buscar medidas de sustentabilidad y continuidad, con un presupuesto mínimo asegurado e incentivar activamente la participación de privados.

Se reitera la relevancia del tema de las adquisiciones en tanto que afecta no solo a la actualización y valorización del patrimonio sino también a su protección. Los obstáculos para la adquisición implican que una parte creciente del patrimonio esté vulnerable al no encontrarse debidamente resguardado. Las carencias de políticas de adquisición afecta a un patrimonio de las artes visuales nacional, disperso y en situación vulnerable, expuesto al deterioro y destrucción. En consecuencia, una política de adquisición responsable constituye también una política de protección del patrimonio nacional.

En relación al marco legal, dada la importancia y precariedades existentes en relación al tema adquisiciones, resulta paradójico que no esté actualmente en discusión las debilidades asociadas a la escasa aplicabilidad del Art. 5° de la Ley N° 17.236, en que se establecen incentivos para que los bancos accedan a exenciones tributarias para adquirir obras de arte para ser exhibidas en museos públicos.

Problemas de asociatividad y colaboración interinstitucional

En general, las entidades que están a cargo de la conservación y registro del patrimonio se ven afectadas por una asociatividad insuficiente, lo que se debe en parte a la competencia interinstitucional por recursos y atribuciones. Sin embargo, todos reconocen la importancia de la cooperación para la identificación, registro, conservación y difusión del patrimonio. En el caso de las artes visuales, la necesidad de colaboración se hace evidente al considerar los beneficios que conllevaría una mayor cooperación entre quienes poseen el saber técnico (gestión integral del patrimonio cultural) y las entidades que están a cargo del resguardo del patrimonio artístico visual contemporáneo, como el Cedoc del Centro Cultural Palacio de La Moneda o el CNCA. Una asociatividad y vinculación eficiente permitiría la canalización de información, coordinar esfuerzos y generar reformas que asegurarían el buen funcionamiento de los museos y otras entidades involucradas, y la conservación del patrimonio que resguardan, lo que a su vez facilitaría la vinculación con otros organismos nacionales e internacionales.

Complementariamente, es importante establecer alianzas entre las instituciones que resguardan el patrimonio de las artes visuales y las universidades, en cuanto instituciones garantes de la investigación y producción de literatura específica en relación al patrimonio artístico, sin embargo, como vimos anteriormente, las disciplinas dedicadas a esta tarea tienen una situación de marginalidad relativa con respecto a los fondos de investigación disponibles en el ámbito, situación que afecta especialmente a la historia del arte, una de las más importantes en la puesta en valor del patrimonio artístico de la nación.

5. Institucionalidad

Esta línea de trabajo es de carácter transversal, no obstante aquí se destacan aquellos aspectos específicos asociados al lugar que ocupan las artes visuales al interior de las instituciones culturales del Estado y en las legislaciones que atañen al sector.

Creación de espacios de exhibición

En el último tiempo, el Estado ha propiciado la creación de infraestructura nueva para alojar las distintas manifestaciones artísticas⁶⁶.

De este modo se creó el Centro cultural Palacio La Moneda (CCPLM) y actualmente está en curso la puesta en marcha del Centro cultural Gabriela Mistral (CCGM), con la remodelación del importante complejo arquitectónico levantado durante el gobierno de la Unidad Popular, conocido como edificio Diego Portales. Preocupaciones similares se han levantado desde el sector respecto al tema de los centros culturales comunales pues la masiva creación de estos, sin claridad respecto de sus proyectos, puede llevar a constituir una red de espacios sin coherencia en los que finalmente se realizarán actividades de los más variados tipos, sin guías estratégicas que apunten a los objetivos de las políticas públicas. Aunque estos centros no necesariamente se vincularán a las artes visuales, es importante señalar que pueden ser un aporte significativo. Especialmente si se considera que serán propuestas por las mismas localidades, en las que se han detectado importantes carencias de infraestructura mínima adecuada para la exhibición de obras.

En lo que respecta a las artes visuales, el proyecto de la Trienal de Chile 2009 significa un gran avance en este sentido. Desde la perspectiva de políticas de alto impacto simbólico, urbano y económico esta iniciativa corresponde a una visión estratégica sólida. Al reconocer que “una muestra periódica, de carácter internacional, con capacidad de ingresar a los circuitos mayores en este campo, es un instrumento tanto de desarrollo artístico-cultural como de posicionamiento de la imagen del país, de promoción de un turismo selectivo e, incluso, un factor de atracción de inversiones que se facilitan con un ambiente complejo en materia de vida cultural e intelectual”⁶⁷. Es importante la valoración de las artes visuales como una apuesta a largo plazo, en tanto el impacto de internacionalización buscado se gesta mediante la activación del campo del arte nacional, proveyendo al público local (especializado y masivo) de una muestra de gran envergadura y de alta calidad curatorial.

Desactualización de la legislación que regula las artes

El principal cuerpo legislativo que regula el quehacer artístico (Ley N° 17.236) data de 1969, con pocas modificaciones, por lo que manifiesta una serie de vacíos y desactualizaciones que hacen que dicha legislación no responda a las problemáticas actuales del campo de las artes visuales⁶⁸. La importancia clave de dicha normativa para las artes visuales, cuya función es aprobar “normas que favorecen el ejercicio y difusión de las artes en nuestro país”, merece una investigación jurídica especializada capaz de plantear vías y proponer las modificaciones necesarias para que pueda cumplir con dicho objetivo.

Comisión Nemesio Antúnez

Un tema de relevancia es lo que dicta el artículo 6° de la mencionada ley, que dictamina que “los edificios y espacios públicos deberán ornamentarse gradualmente con obras de arte”. Para estos fines se constituye, en el año 1994, la Comisión Nemesio Antúnez (CNA)⁶⁹, que tiene por objeto elaborar los informes que permitan al Ministerio de Educación determinar los edificios públicos

⁶⁶ *Guía nacional de espacios expositivos*: <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text655.pdf>

⁶⁷ Allard, *ibid.*

⁶⁸ Esta ley norma sobre las siguientes materias: salida del territorio nacional de obras de artistas chilenos o extranjeros; declaración por parte de personas naturales y jurídicas de las obras de arte de que sean poseedoras; descuento tributario a los bancos comerciales del país por inversión en obras de arte; ornamentación gradual de los edificios públicos con obras de arte (Comisión Nemesio Antúnez); exención de impuesto, tasa o derecho por la adquisición de obras de arte destinadas a museos del Estado y por las donaciones a universidades del Estado o reconocidas por éste; y la facultad de los herederos a pagar el impuesto de herencia (hasta la décima parte) por medio de obras para estos efectos, como donación a los museos del Estado.

⁶⁹ A partir de la promulgación de su reglamento, mediante el Decreto Supremo N° 915, la comisión está integrada por el director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transportes, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, el vicepresidente ejecutivo de la Corporación de mejoramiento urbano, un representante de la Asociación chilena de pintores y escultores y un representante de la Sociedad nacional de bellas artes.

que se intervendrán. La Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas actúa como su organismo técnico asesor.

Existen tres modelos de adjudicación: concurso público, concurso por invitación y el premio Camilo Mori (en el que se invita a Premios Nacionales de Arte o artistas de trayectoria). Desde sus inicios hasta marzo del año 2008 se han ejecutado 141 obras, más seis que en ese momento se encontraban en ejecución⁷⁰.

Desde el año 2006, se trabaja en la CNA, junto al Consejo de la Cultura, en una propuesta de modificación tanto de la Ley N° 17.236 como del Reglamento de la Comisión, a objeto de actualizar y optimizar la legislación existente. Como parte de este proceso, a partir del año 2006 se integran como asesores de la CNA un representante del Consejo, un representante de la Sociedad de Escultores de Chile (Soech) y un representante de Arte Contemporáneo Asociado (ACA). Además, se plantea otorgar al Consejo de la Cultura la labor validadora que actualmente cumple el Mineduc como entidad responsable de velar por la incorporación del arte al espacio público.

Las propuestas de dicho proceso, aún en curso, contemplan entre otras cosas la consideración de un área de post-proyecto en que se consideren las labores de difusión de la Comisión Nemesio Antúnez, el catastro de obras, labores de educación y conservación de las obras que se ejecutan. Este es un tema clave, como lo plantea la propia Comisión, ya que actualmente “la manutención y conservación de las obras que se instalan, no cuenta con ítem presupuestario debido a que los montos que se destinan para intervenciones artísticas, se enmarcan en la construcción del proyecto de infraestructura beneficiado, por lo que finalmente –exceptuando aquellos proyectos concesionados– dependen de la voluntad de las autoridades pertinentes”⁷¹.

Ley de Donaciones Culturales (N° 18.985)

Hay coincidencia acerca de la gran importancia e impacto que ha tenido la Ley de Donaciones Culturales, conocida como Ley Valdés, en la promoción del arte y la participación del sector privado, en especial, en cuanto a las artes visuales, que son las primeras beneficiarias de los proyectos de donaciones culturales. Ha sido acogida por importantes empresas vinculadas a experiencias exitosas, tales como la Fundación Telefónica, la CCU y la Fundación Gasco, que hoy en día tiene un espacio de exhibición relevante dentro del medio. Se trata de proyectos gestados desde la empresa privada, que destacan por el rápido desarrollo y adaptación a criterios de calidad en relación a las artes visuales.

No obstante, se han detectado algunos problemas asociados a dicha legislación. Uno de ellos refiere a que la Ley no es lo suficientemente conocida, tanto por quienes pueden hacer donaciones como por el propio medio artístico, por lo que es posible pensar que ha sido subutilizada. Ejemplo de ello es la ausencia de donaciones de personas naturales, algo muy frecuente en Estados Unidos pero ausente en Chile, a pesar de que la Ley contempla esa posibilidad.

Por otra parte se ha señalado que las esferas de intereses de las contrapartes no son lo suficientemente aceptadas. De este modo, pervive cierta aversión al lucro, lo que desmotiva a los privados, pues estos deciden acciones casi siempre observando la rentabilidad –social o económica– que tendrán sus inversiones. En la Ley esto se relaciona con la prohibición al donante de obtener retornos. Como contracara a este problema, los artistas no acuden a las empresas por temor a mediatizar su obra a los intereses comerciales y de representación de las empresas⁷².

⁷⁰ Entre otros artistas han sido adjudicados proyectos de Federico Assler, Bororo, Paz Carvajal, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Arturo Duclós, Nury González, Patrick Hamilton, Voluspa Jarpa, Felix Maruenda, Kika Mazry, Matilde Pérez, Gustavo Poblete, Pablo Rivera, Malú Stewart, Patrick Steeger, Fernando Undurraga y Alicia Villareal.

⁷¹ Documento de trabajo interno: “Alianza Comisión/CNCA”, 2008.

⁷² Problemas planteados en el documento “Artistas por Bachelet” (2005), realizado para apoyar el programa presidencial durante la campaña de la actual mandataria.

También está el tema de las sanciones penales por las infracciones, lo que ahuyenta a potenciales donantes que desconfían de una fiscalización que no está claramente delimitada, por lo que no quieren asumir riesgos por muy improbables que sean⁷³.

En consecuencia, la tendencia es que las conexiones se producen entre grandes empresas –en general de servicios masivos para la población, que requieren de un lado amable en sus políticas de responsabilidad social empresarial– e iniciativas que tienden a favorecer a artistas consagrados, cuyo prestigio logrado es útil para la visibilidad de la empresa asociada. Esto determina que implícitamente los artistas emergentes y las regiones queden relativamente fuera de los beneficios de la Ley Valdés, pues están fuera de los intereses de quienes están en conocimiento y en condiciones de hacer donaciones culturales.

Otro problema asociado a esta legislación dice relación con la ambigüedad de las contraprestaciones que una empresa puede solicitar a un artista. Al no estar definida expresamente qué se entiende por “contraprestación”, muchas empresas exigen retribuciones –por ejemplo en obras– que terminan por desvalorizar el trabajo artístico, pues no se asignan precios a dichos productos así, el apoyo se traduce en una adquisición de obra y no necesariamente en un aporte a la creación.

Derechos de autor

Quizá el mayor debate en relación a la legislación cultural del país esté dado en este momento por los derechos de autor. Sin embargo, las artes visuales se han mantenido relativamente marginadas de la problemática, por lo que su posición, necesidades y posturas no están fuertemente representadas en el debate. Esto sucede en parte por el descuido de los actores del campo de las artes visuales, quienes suelen ver desde lejos el problema, pues se entiende como más asociado al mundo de la música o de las artes audiovisuales (dado que sufren con mayor rigor los embates propiciados por las posibilidades tecnológicas de internet en cuanto al acceso y la reproducción de dichos bienes sin costo). Lo anterior ha generado gran desinformación y confusión puesto que los artistas y otros agentes son conscientes de que hace falta difundir sus obras, y por tanto no se ha esclarecido el debate respecto a la relación entre las restricciones que conllevaría el pago de derechos y las posibilidades de difundir el trabajo artístico visual.

No obstante, recientemente se ha generado un terreno fértil para la dinamización de la discusión, a través de la creación de la Unión Nacional de Artistas (UNA), agrupación que nace para plantear sus inquietudes respecto al proyecto de modificación a la Ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual (enviado al Congreso en mayo del 2007). Ahí los artistas visuales están representados por Creaimagen, una organización sin fines de lucro que, desde 1997, busca “proteger el derecho de autor de los artistas plásticos, escultores, fotógrafos, diseñadores e ilustradores”⁷⁴. Para levantar sus preocupaciones se encuentran desde entonces desarrollando la campaña “Por un trato justo”,⁷⁵ cuyos objetivos son plantear sus desacuerdos respecto a varios puntos contemplados en la modificación. Uno de los principales es la responsabilidad legal de las operadoras de Internet por infracciones a los derechos de autor, pero también otros de gran relevancia para las artes visuales, como la derogación de la irrenunciabilidad de los derechos de autor. Tras un trabajo de movilización intenso en poco tiempo han logrado importantes avances, llegando a acuerdos con el gobierno y firmando un convenio con la Asociación Chilena de Municipalidades (ACHM).

Aun persisten problemas concretos en las artes visuales asociados a los derechos de autor que no forman parte del debate actual.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Ver sitio web: www.creaimagen.cl

⁷⁵ Ver sitio web: www.tratojustoartistas.cl

Por ejemplo, en cuanto al pago de derechos por exhibiciones (proyectos curatoriales), hoy se encuentra fuertemente concentrado en torno al uso de imágenes en el mundo editorial y audiovisual. En las artes visuales, en general se opera con informalidad, en ausencia de un procedimiento normado, muchas veces pidiendo la autorización debida al artista (o al titular secundario de los derechos de autor), a veces únicamente de forma verbal. Sobre todo se pide en casos en que se requiere trabajar con la reproducción de imágenes de obras para publicaciones, folletería, invitaciones o con fines de difusión.

Bibliografía

- Bologna, Sergio. *Crisis de la clase media y posfordismo*, Akal, Madrid, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995, (1° edición en francés, 1992).
- Cartografía Cultural de Chile. Lecturas cruzadas*, División de Cultura, Ministerio de Educación, Santiago, 1999.
- CNCA, *Chile quiere más cultura, Definiciones de política cultural, 2005-2010*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005.
- Guía Nacional de Espacios para las Artes Visuales 2008*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Departamento de Estudios y documentación, CNCA, 2004.
- Directorio Cultural 2002*, Unidad de Estudios y Análisis, División de Cultura, MINEDUC, Santiago, 2002.
- Errázuriz, Luís Hernán. *Historia de un Área Marginal. La enseñanza artística en Chile*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, (1° edición en francés, 2001).
- Iñaki Esteban. *El Efecto Guggenheim. Del espacio basural al ornamento*, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Documenta Magazine N°3, Education;*, Taschen, Kassel, 2007.
- Mellado, Justo Pastor y Pabla Ugarte “Estudio sobre el sector de las artes visuales: oferta y potencialidad exportadora”. (Documento de Trabajo), PROCHILE, 2008.
- Moody, Eric. “Success and Failure of International Arts Management” en Iain Robertson (edit.), *Understanding International Art Markets and Management*, Routledge, Nueva York-Londres 2005.
- Mosquera, Gerardo (edit.), *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile*. Ediciones Puro Chile, Santiago, 2006, pp.35-49.
- PUC, *Reglamento y políticas de gestión del Cuerpo Académico*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008.
- Pulido, Gerardo. Entrevista a Luís Camnitzer, “El aula de Camnitzer” en Cecilia Brunson (edit), *Luís Camnitzer*, Incubo/Metales Pesados, Santiago, 2007.
- Subercaseaux, Bernardo, “Políticas culturales, institucionalidad y democracia”, en Manuel Antonio Garretón, *Cultura y desarrollo en Chile, dimensiones y perspectivas en el cambio de siglo*, Andrés Bello, Santiago, 2001 .
- UNESCO, *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, París, 20 de octubre de 2005.
- VID/U.CH. “Presentación Informe Resultados de Concurso Fondecyt Regular y de Iniciación...”, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, enero, 2008 (s/p).
- Wimmer Michael, “La mediación artística en los procesos Educativos” en *Perspectivas*, n°124, *La educación*

artística. Un desafío a la uniformización. Disponible en:http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/archive/publications/Prospects/ProspectsPdf/124s/124-s.pdf (revisado en noviembre, 2008).

Documentos de trabajo CNCA

Encuentro de carreras artísticas y pedagógicas en artes visuales: Política de educación artística, CNCA, 2008.

Visiones, críticas y propuestas de 13 especialistas acerca del estado actual de desarrollo de las artes visuales en el país, Área Artes Visuales, Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 2007-2008.

Informe Diagnóstico de la Oferta Académica de Carreras Artísticas en la Educación Superior Chilena, CNCA, 2007.

Ponencias Seminario Artes visuales y políticas públicas: conflictos y desafíos de un territorio en construcción. 12, 19, 26 de noviembre, y 3 de diciembre, CNCA-Instituto Goethe, Santiago, 2007.

Páginas web

<http://www.acachile.org>, Arte Contemporáneo Asociado.

<http://www.dibam.cl>, Dirección de Bibliotecas, Archivo y Museos.

<http://www.creamagen.cl/>, Crea Imagen. Sociedad de Gestión Colectiva.

<http://www.cnca.cl>, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

www.ifacca.org, International Federation of Arts Councils and Culture Agencies.

<http://www.incca.org>, International Network for the Conservation of Contemporary Art.

<http://www.mac.uchile.cl>, Museo de Arte Contemporáneo.

<http://www.portal.unesco.org>, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

<http://www.ibe.unesco.org>, Oficina Internacional de Educación. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

<http://www.tratojustoartistas.cl>, Trato Justo.

<http://www.textosdearte.cl>, Textos de Arte.

<http://www.memoriachilena.cl>, Memoria Chilena, Portal de la Cultura en Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

<http://www.proyectopiloto.cl>, Proyecto Piloto.

II. Objetivos y propuestas de implementación para la política sectorial 2010-2015

1. Creación artística

Problema central

Entorno creativo débil y poco sustentable debido a la escasa valoración social y económica del trabajo artístico.

Problemas específicos

1. Ausencia de mecanismos de apoyo a la creación que posibiliten proyectos a largo plazo y favorezcan la continuidad.
2. Instrumentos de apoyo a la creación (Fondart) con un complejo proceso de postulación y que enfatizan en las actividades de exhibición y difusión por sobre el trabajo creativo mismo.
3. Desconocimiento del número y características tanto de los artistas como de la oferta creativa en artes visuales.
4. Escasa diferenciación del ámbito teórico y el creativo en el ámbito universitario, lo que va en desmedro del trabajo propiamente creativo.
5. Ausencia de mecanismos eficientes y diversificados para incorporar el trabajo creativo en artes visuales en el ámbito universitario (residencias, pasantías, estímulos directos a la creación, sabáticos u otros).
6. Oferta formativa heterogénea y de calidad variable, concentrada en la zona central del país.
7. Precariedad general del trabajo creativo y falta de mecanismos de protección y seguridad laboral para los artistas visuales.
8. Ausencia de información acerca de la situación laboral y ámbitos de inserción de los artistas visuales.
9. Debilidad general del entorno de investigación especializada (autores especializados, investigaciones, publicaciones, fondos públicos).

Objetivo general

Promover el desarrollo de un entorno creativo sustentable que se acompañe por un reconocimiento social y económico del trabajo creativo.

Objetivos específicos

1. Impulsar la creación de una línea de fondos concursables acorde a las necesidades de sustentación y proyección de la creación de las artes visuales.
2. Realizar un catastro de los trabajadores relacionados con las artes visuales que permita elaborar un estudio de las características de la oferta creativa en el país y su situación labora.
3. Incentivar mecanismos diversos y efectivos para los artistas visuales con labor de docencia que permitan el desarrollo de un trabajo creativo y de proyección mediante residencias, pasantías, estímulos directos a la creación, vinculación de instituciones, etc.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Proponer una línea concursable (Fondart) que apoye los proyectos de creación (curadoría, investigación, conservadores, técnicos y profesionales) vinculados específicamente a centros culturales, con énfasis en la pre-producción (generación de contenidos, museografías, montaje, investigación, papelería, etc.) y en la post-producción (difusión, producción de catálogos, prensa, entrevistas, conservación, etc.) de eventos de artes visuales.
2. Producir un documento-catastro que detalle el número de artistas visuales y trabajadores relacionados en síntesis al productor cultural (artistas, conservadores, críticos, curadores, etc.) 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.
3. Elaborar e implementar un programa específico, cuyo fin sea el fomento a la producción e investigación de artistas-docentes (a través de residencias, pasantías, exposiciones, estímulos directos a la creación, vinculación de instituciones, etc.) Dicho proyecto deberá ser presentado a diferentes instituciones (universidades, servicios públicos, instancias privadas de educación, etc.) para su implementación de manera coordinada.

2. Promoción y comercialización

Problema central

Debilidad de un circuito de reconocimiento que sea capaz de asociar valor comercial a las obras de arte y potenciar su circulación a través de canales tanto nacionales como internacionales

Problemas específicos

1. Insuficientes recursos por parte de los museos para gestionar políticas de adquisición más amplias y efectivas.
2. Falta de líneas curatoriales claras y trabajo especializado para fortalecer los numerosos espacios de exhibición desarrollados en los últimos años.
3. Ausencia de sistemas de registro y difusión de la información sobre colecciones y espacios de exhibición de obras de los artistas visuales.
4. Reducido circuito comercial vinculado a las artes visuales (coleccionistas, compradores, entre otros) y muy poco conocido.
5. Falta de una estrategia integrada y más efectiva de apoyo y visibilización internacional de artistas chilenos (particularmente de los emergentes).
6. Débil ámbito de crítica especializada con incapacidad de generar criterios de valor fundados.
7. Escasas publicaciones especializadas y de circulación restringida.
8. Dificultades y obstáculos legales para la internación y salida de obras artísticas (Ley n° 17.236).

Objetivo general

Fortalecer el circuito de reconocimiento y puesta en valor de las obras de arte nacionales y de su circulación comercial, tanto en Chile como en el extranjero.

Objetivos específicos

1. Apoyar la ampliación de las políticas de adquisición por parte de los museos.
2. Establecer estrategias de fomento para fortalecer el circuito comercial vinculado a las artes visuales y difundir las buenas prácticas del sector en esta materia.
3. Coordinar esfuerzos integrados de promoción y visibilidad de artistas nacionales en el extranjero.
4. Promover un desarrollo editorial del sector.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Proponer e impulsar un proyecto de trabajo con la Dibam, cuyo objetivo sea fomentar políticas de adquisición de obras por parte de los museos.
2. Fijar una agenda de trabajo con el gremio de galerías comerciales, cuyas primeras tareas sea generar y publicar un documento anual de buenas prácticas del sector (galerías, centros culturales, etc.) así como una propuesta de financiamiento por parte del Estado (desde sus diferentes instituciones involucradas: Dirac; CNCA; Dibam, etc.) de las actividades del gremio.
3. Elaborar un documento emanado de la mesa de internacionalización, convocada por el CNCA, que detalle los pasos a seguir en los próximos cinco años respecto a las estrategias de internacionalización de las artes visuales.
4. Realizar agenda de trabajo con distintas editoriales en busca de producir catálogos anuales que promuevan la industria editorial relacionada con el sector.

3. Participación, acceso y formación de audiencias

Problema central

Escaso reconocimiento social y capacidad de apreciación de las artes visuales por parte del público masivo

Problemas específicos

1. Desarrollo insuficiente de iniciativas de mediación artística, como estrategia fundamental para mejorar la participación y acceso a las artes visuales.
2. Ausencia de estrategias innovadoras que fomenten la asistencia del público para valorar y disfrutar las artes visuales.
3. Cobertura escasa y superficial de las artes visuales en los medios de comunicación masivos, concentrándose exclusivamente en la cartelera de exhibiciones.
4. Formación artística escolar poco adecuada para la apreciación de las artes visuales contemporáneas.
5. Baja asistencia a exhibiciones de artes visuales de grupos vulnerables y de menor nivel educacional.
6. Carencia de investigación sobre audiencias en el sector de las artes visuales.

Objetivo general

Promover y fortalecer el reconocimiento, valoración y capacidad de apreciación de las artes visuales, tanto en el público masivo como en grupos especializados.

Objetivos específicos

1. Fomentar el uso de soportes innovadores que incentiven la asistencia del público a las exhibiciones de arte visual.
2. Promover formas para una adecuada cobertura crítica en medios de comunicación de la oferta creativa en artes visuales que trascienda el seguimiento exclusivo de la cartelera de exhibiciones.
3. Mejorar los estándares de calidad en la formación de las escuelas de pedagogía artística y promover la participación de artistas en la educación formal, que permitan la formación de más y mejores públicos para las artes visuales.
4. Reforzar estrategias de incursión y participación de grupos vulnerables.
5. Trabajar en la actualización de competencias en torno a la pedagogía en artes visuales.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Desarrollar un software que maneje y actualice datos de visitantes que ingresan a exposiciones de artes visuales con el fin de reunir, clasificar y estudiar el comportamiento de los usuarios, luego ceder esta información a las instituciones culturales y a los productores artísticos.
2. Diseñar un programa especializado en crítica de artes visuales para ser trabajado con artistas nacionales mediante talleres de formación continua y seminarios.
3. Crear un manual para profesores segmentado a cada nivel educacional (Educación básica, media y secundaria) encaminado a promover contenidos especializados en el ámbito de la pedagogía de las artes visuales dentro de las aulas.
4. Generar una mesa de trabajo que se plantee como objetivo central 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.
5. Generar una agenda de trabajo con el Ministerio de Educación, con el fin de apoyar a la mejora en la pedagogía de las artes visuales.

4. Patrimonio cultural

Problema central

Condiciones reducidas y desfavorables para la conservación, resguardo y valorización del patrimonio cultural en artes visuales.

Problemas específicos

1. Débil sistema de información acerca de la ubicación y el estado del patrimonio de las artes visuales en el país (en particular en lo que se refiere a las colecciones privadas).
2. Ausencia de sistemas de registro que abarquen los requerimientos específicos del arte experimental y contemporáneo

3. Regulación existente relativa a la protección del patrimonio de las artes visuales desactualizada y poco difundida en el sector y ausencia de normativas legales para resguardar el patrimonio artístico en espacios públicos.
4. Insuficiente infraestructura y escasa aplicación de estándares óptimos por parte de museos a nivel nacional para el manejo adecuado de las colecciones patrimoniales de las artes visuales.
5. Falta de especialización y capacitación permanente de profesionales encargados en la conservación y clasificación patrimonial.

Objetivo general

Generar capacidades, mecanismos y espacios adecuados para conservar, valorizar y difundir el patrimonio de las artes visuales.

Objetivos específicos

1. Desarrollar un sistema adecuado de información acerca de la ubicación y el estado de las obras de arte visuales, tanto de colecciones públicas como privadas.
2. Promover la instalación de instrumentos de registro adecuados para los formatos específicos del arte contemporáneo.
3. Generar instancias de formación e intercambio dirigidas a especialistas y profesionales encargados de la conservación y clasificación patrimonial de obras de las artes visuales.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. 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.
2. Promover y difundir espacios de documentación y archivo en relación al arte contemporáneo
3. Producir un Encuentro Anual del Patrimonio (legislación, tecnología, prácticas, etc.) presentando avances y desarrollos a través de seminarios y exhibiciones a nivel latinoamericano. Generando

5. Institucionalidad

Problema central

Institucionalidad cultural vinculada a las artes visuales aún en desarrollo y desconocimiento de los alcances de las regulaciones vigentes.

Problemas específicos

1. Escasa vinculación interinstitucional entre los organismos involucrados en el fomento, promoción, difusión y desarrollo de las artes visuales.
2. Débil vinculación de los espacios culturales regionales y nacionales de gran envergadura con proyectos curatoriales precisos que generen un impacto positivo en el entorno y las audiencias.
3. Desactualización de la Ley n° 17.236 que regula las artes específicamente en su artículo 6° (obras de arte en edificios y espacios públicos).
4. Subutilización de la Ley de Donaciones Culturales debido a su escaso conocimiento entre el

sector privado y el sector artístico.

5. Ausencia en el debate público sobre derechos de autor de las especificidades del sector de las artes visuales. I

Objetivo general

Fortalecer la institucionalidad de las artes visuales mediante el mejoramiento de las herramientas legales orientadas a su desarrollo en el país.

Objetivos específicos

1. Generar instancias de colaboración y coordinación entre los organismos involucrados en el fomento, promoción, desarrollo. Así como también la difusión de las artes visuales a través de la promoción de los espacios de exhibición.
2. Incentivar la aprobación de modificaciones a la Ley n° 17.236.
3. Desarrollar una estrategia que convoque al sector privado para fortalecer y ampliar la alianza con el sector de las artes visuales.
4. Difundir en el sector de las artes visuales los alcances de las normativas correspondientes a los derechos de autor y sus eventuales modificaciones.

Propuestas de implementación 2010-2015

1. Elaborar un plan de acción que permita una mejor coordinación e intercambio entre los organismos involucrados en el fomento, promoción, desarrollo y difusión de las artes visuales.
2. Generar un estudio comparado a nivel internacional sobre la Ley n° 17.236, de forma que pueda derivar en una propuesta de modificación a dicha ley. La propuesta debe considerar la participación de los organismos involucrados en el fomento de las artes visuales.
3. 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.
4. Difundir los alcances de la Ley de Propiedad Intelectual en el sector, de manera que se facilite y se permita su aplicación y su reivindicación, así como recoger eventuales propuestas en futuras modificaciones.

Artes visuales

Fotografía

Artesanía

Danza

Teatro